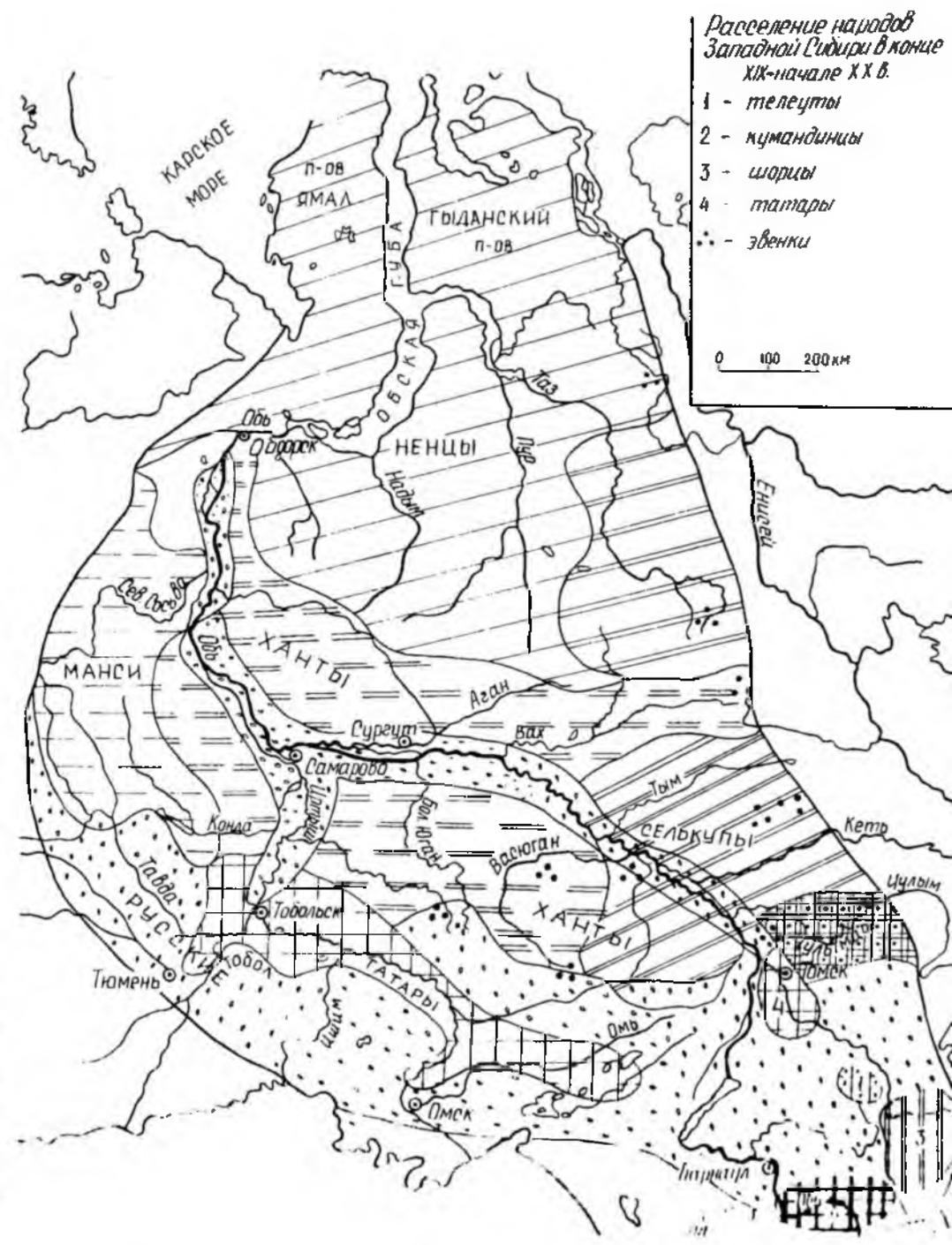
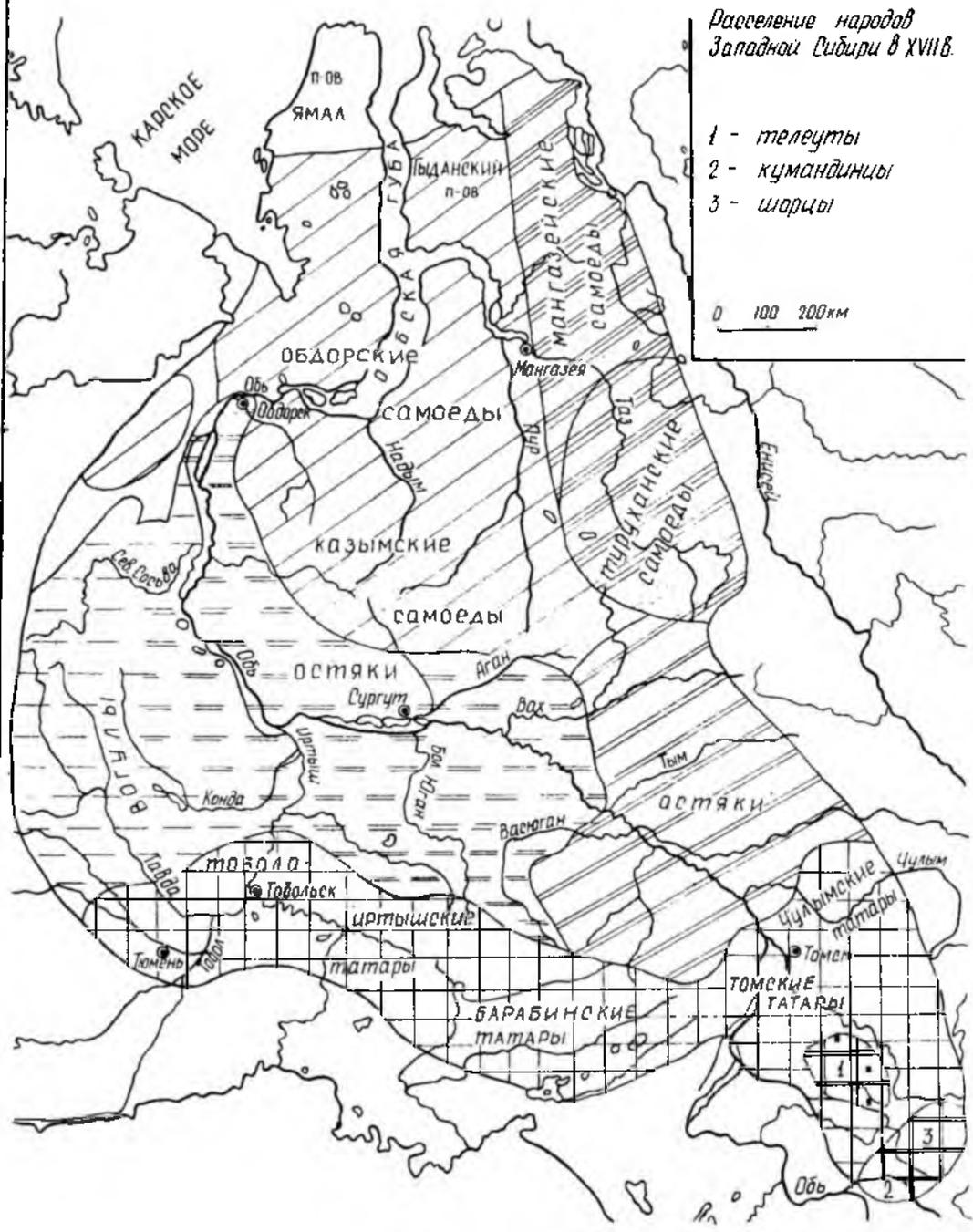




**ОЧЕРКИ
КУЛЬТУРОГЕНЕЗА
НАРОДОВ
ЗАПАДНОЙ СИБИРИ**





ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ОЧЕРКИ КУЛЬТУРОГЕНЕЗА НАРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Под общей редакцией д. и. н. Н. В. Лукиной

Редколлегия издания: академик РАН В. П. Алексеев, к. и. н. В. А. Дремов, д. и. н. В. М. Кулемзин, д. и. н. В. И. Матюшенко, чл.-корр. РАН В. И. Молодцов, к. и. н. Л. М. Плетнева, д. и. н. П. А. Томилов

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ОЧЕРКИ
КУЛЬТУРОГЕНЕЗА
НАРОДОВ
ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Т о м 3

О. М. РЫНДИНА
ОРНАМЕНТ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск—1995

Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Т. 3. Рындина О. М. Орнамент. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 1995. — 640 с. 1000 экз.

В монографии впервые на системном уровне дано описание и исследование орнамента северных народов и русского населения Западной Сибири (по этнографическим данным). Детальный сравнительный анализ позволил решить также весьма актуальную задачу по выявлению общих черт и этнической специфики у отдельных групп, народа в целом и на межэтническом уровне. Обобщение данных по эволюции разных признаков позволило по-новому воссоздать генезис орнамента и связать его с историей исследуемых народов.

Для этнографов, археологов, искусствоведов, сотрудников учреждений культуры, художников, краеведов и всех интересующихся традициями народов Сибири.

Рецензент — д-р ист. наук В. М. Кулемзин

Издание выпущено в счет дотации, выделенной Комитетом РФ по печати

ISBN 5—7511—0744—6

Р0505000000

177(012)—95

© О. М. Рындина, 1995

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая вниманию читателей работа является продолжением коллективного труда «Очерки культурогенеза народов Западной Сибири». Первый его том «Поселения и жилища» и второй «Мир реальный и потусторонний» уже вышли в свет. Общие цели и задачи труда сформулированы в I томе, там же дана краткая характеристика физико-географических условий, археологических культур и этносов Западной Сибири. Конкретные задачи данной работы изложены далее во введении.

В отличие от первого и второго данный том подготовлен только на основе этнографических данных, хотя задумывался он тоже как комплексное исследование. Однако из-за больших лакун в археологических источниках по Западной Сибири и недостатка в научных кадрах исследовать древние периоды генезиса орнамента не удалось. Кроме того, работа над томом «Орнамент» пришлось в основном на период общественного кризиса в нашей стране, вызвавшегося и в резком ухудшении положения науки, ее финансирования. По этой причине и число исполнителей постепенно свелось к минимуму (одному автору). Таким образом, монография вместо предполагаемой коллективной стала индивидуальной. По указанным причинам в том не вошли материалы по орнаменту тюркоязычного населения, исследование которого было начато, но не завершено. Материалы по русскому населению охватывают Кемеровскую, Томскую, Омскую и Тюменскую области.

Существенную роль, особенно в аналитической части работы, сыграло различие в численности и территориальной представительности этносов в Западной Сибири. Обские угры разместились здесь во всей своей этнической и этногрупповой многоликости. Самодийцы вписались в рассматриваемый регион лишь наполовину. Эвенки представляют здесь маленький осколочек широко расселившихся в Восточной Сибири тунгусов. Основное этническое ядро русских также размещается вне западносибирских границ. Указанные различия в этнической репрезентативности естественным обра-

зом сказались на выводах. Они имеют разноуровневый характер применительно к различным народам. По указанным выше причинам наибольшую информацию историко-этнографического плана удалось извлечь из обско-угорских узоров.

Различная степень изученности орнаментального творчества сибирских народов, а также неодинаковый уровень развития этого творчества предопределили разную количественную представленность материала в предлагаемом томе. Первенство в западно-сибирской орнаментике, бесспорно, принадлежит обским уграм, и количество проанализированных обско-угорских орнаментальных мотивов превышает два десятка тысяч. У других народов счет идет в пределах одной тысячи, и лишь русские узоры несколько превосшли этот показатель. Такой разрыв в массиве орнаментальных данных обусловил существенные расхождения в текстовых объемах, относящихся к различным этносам.

Проведенное автором исследование в отношении и источниковой базы, и методики, и целого ряда теоретических положений опирается на работы предшественников. История изучения орнамента народов Сибири до 1960-х гг. изложена в книге С. В. Иванова (1963) и поэтому здесь не приводится. Из этого периода можно назвать лишь две наиболее крупные работы, содержащие огромный первичный материал по орнаменту хантов и манси: альбом У. Т. Сирелиуса [Sirelius U. T., 1904] и монографию Т. Вахтер [Vahter T., 1953]. Последняя почти не использовалась отечественными авторами (очевидно, из-за отсутствия перевода с немецкого языка), но оказалась весьма важной для исследуемой проблемы.

1950—1960-е гг. стали рубежной датой в орнаментоведении народов Сибири, когда благодаря работам С. В. Иванова (1952, 1952 а, 1958, 1961, 1961 а, 1963 и др.) была создана научная основа, базирующаяся на сравнительно-историческом методе исследования. Этот метод предполагает выяснение внутренних (эндогенных) процессов в развитии орнамента; определение в нем изменений под воздействием внешних факторов (экзогенные процессы); изучение распространения орнамента определенного вида или отдельных его мотивов; сравнительное изучение орнамента (1963. С. 31). Основной анализируемой единицей для С. В. Иванова служил мотив как повторяющаяся часть орнамента. В роли дополнительных критериев выступали технические приемы орнаментации и композиция. Последняя сведена ученым к категориям симметрии: розетке, сетке и бордюру, т. е. к сорасположению мотивов, а симметрические закономерности в компоновке самих мотивов не рассматривались, хотя это и постулировалось во вводной части монографического исследования (1963).

Проделав огромный труд по выборке сибирского орнамен-

гального материала из музейных коллекций и литературных источников, С. В. Иванов путем его сравнительного изучения выделил типы орнаментов. Под ними он понимал «общность более или менее близких по характеру мотивов, которая в пределах художественной культуры одного народа или территории, населенной несколькими родственными или неродственными народами, отличается относительной устойчивостью, повторяется на протяжении более или менее длительного отрезка времени и обычно связана с определенными материалами и категориями бытовых предметов» [Там же. С. 42]. Представив орнаментальное искусство коренных сибирских народов как набор исторически сложившихся типов, исследователь не рассматривал их во взаимосвязи друг с другом в рамках орнаментальной культуры этноса или родственных этносов с учетом эволюционной последовательности. В итоге орнаментальные типы предстали как надэтнические образования, характеризующие специфику крупных регионов. Это отражает уже сама типологическая номинация С. В. Иванова: северосибирский, приобский, саяно-алтайский и т. д. Его «орнаментальные комплексы», соответствующие определенным периодам истории орнамента (1963. С. 157—160, 241—242 и др.), отражают еще большую степень обобщения народного художественного творчества.

Реализация ученым предложенного им метода на примере орнаментального творчества народов Сибири была столь основательной, что нарисованная им картина развития орнамента не претерпела существенных изменений вплоть до конца XX в. Вместе с тем продолжалось изучение декоративного творчества тех народов и групп, которое детально не анализировалось С. В. Ивановым. Так, лакуну в исследовании селькупской орнаментики заполнили работы Г. И. Пелих (1972, 1972 а), ненецкой — Л. В. Хомич (1966, 1976, 1976 а), восточнохантыйской — Н. В. Лукиной (1979), орнаментики западносибирских татар — В. Б. Богомоллов и Н. А. Томилова (1973, 1976, 1978, 1978 а). При этом орнаментальные типы и комплексы, выделенные С. В. Ивановым, выполняли функцию своего рода орнаментальных логарифмических таблиц: по ним вычислялись исторические напластования в традиционном искусстве этносов или этнических групп. Основными анализируемыми признаками оставались мотив, техника, материал.

В 1980-е гг. были предприняты попытки комплексного археолого-этнографического исследования орнамента на материалах Западной Сибири [Богомоллов В. Б., Соболев В. И., 1981; Богомоллов В. Б., Томилов Н. А., 1981, 1990]. В эти же годы по хантыйскому орнаменту выполнены совместные работы Н. В. Лукиной, О. М. Рындиной (1983, 1984), а также часть докторской диссертации Н. В. Лукиной (1985 а). Кандидатская диссертация О. М. Рынди-

ной «Орнамент народов Среднего Приобья как этнокультурное явление» и ее статьи (1987, 1987 а, 1988, 1990, 1990 а, 1991, 1993 а) частично посвящены вопросам, обсуждаемым в данном томе. Ею же была начата обработка хантыйского орнамента на ЭВМ [Рындина О. М., Леонов В. П., 1992]. Увидели свет ряд статей Л. М. Русаковой (1981, 1983, 1985, 1987) и ее монография (1989), посвященные изобразительному искусству русских Сибири, но иным его аспектам по сравнению с предлагаемой работой. Хантыйскому изобразительному творчеству уделено внимание в работах М. В. Южаниновой (1987, 1988). В 1992 г. вышел сборник «Орнамент народов Западной Сибири», отражающий подготовительный этап коллективного труда «Очерки культурогенеза народов Западной Сибири». Этнографические статьи сборника посвящены орнаменту кумандинцев, обских угров и русских (Славнин В. Д., Федорова Е. Г., Молданова Т. А., Ромбандеева Е. И., Федорова Н. Н., Фурсова Е. Ф.). В 1993 г. увидели свет статьи Н. В. Лукиной и О. М. Рындиной об изобразительных традициях хантов.

Конец 1980-х и начало 1990-х гг. связаны с приходом в науку национальной интеллигенции. Работы, вышедшие в свет в последние годы, ценны как с точки зрения значительного расширения источниковой базы, так и с позиции интерпретации материала [Молданова Т. А., 1988; Барнич М. Я., 1990; Сязи А. М., 1993; Сусой Е. Г., 1994 и др.]. Особую значимость имеет обращение авторов к святой святыне орнаментики — ее смысловой нагрузке. С момента выхода в свет статьи В. Н. Чернецова (1948) эта тема пребывала в забвении. Рассмотрение народных узоров, исходя из традиционных устоев породившей их культуры, к которой принадлежат и сами авторы, позволяет им вскрыть в орнаментике такую семантическую глубину, которую трудно было даже предполагать. В диссертационном исследовании Т. А. Молдановой (1993) использован эволюционно-номинативный метод как инструментальный при решении вопросов, связанных с происхождением орнамента.

Таков общий абрис историографической ситуации по этнографическому изучению западносибирской орнаментики к моменту написания настоящего тома. Кроме опубликованных источников при его подготовке использованы и не публиковавшиеся ранее материалы. Это полевые сборы О. М. Рындиной по русскому населению (1980-е гг.) и экспедиционные материалы Н. В. Лукиной по северным хантам (1980-е гг.). Немалая доля материала извлечена из музеев Томска, Омска, Тюмени, Тобольска, Ханты-Мансийска, Салехарда, Санкт-Петербурга (в двух последних городах музейный материал собран Н. В. Лукиной).

Подробный перечень использованных публикаций, полевых и музейных материалов по тому или иному народу дается далее в

тексте. На подготовительном этапе работы над монографией была создана картотека ручных перфокарт, отражающая всю информацию по орнаменту исследуемых народов. В ее создание немалый вклад внесла Л. А. Рейно.

В процессе исследования автору было высказано немало ценных наблюдений и предложений коллегами — этнографами Проблемной лаборатории истории, археологии и этнографии Сибири Томского университета.

Существенной частью тома является его иллюстративная часть. Она обеспечена кропотливым трудом художников С. Г. Бардина, О. Я. Скрыбиной, Л. А. Рейно; часть рисунков выполнена О. М. Рындиной.

Всем, кто в той или иной форме помогал в подготовке данной монографии, — самая искренняя благодарность.

Н. В. Лукина, О. М. Рындина.

ВВЕДЕНИЕ

Любое явление традиционной культуры системно уже по самой своей природе. Будучи продуктом функционирования сложнейшего социального организма, оно, словно микро модель, воспроизводит в себе его характерные черты в их взаимосвязи. Однако многообразные культурные реалии отражают порождающее их начало с различной степенью наглядности. Наиболее образно и всесторонне, изящно и эстетично делает это орнамент. В этом смысле он сродни поэтическому образу росинки, в которой отражено все многоцветие окружающего нас мира. Наилучшим же графическим исследованием многогранной природы орнамента как объекта исследования служит, пожалуй, пирамидальная конструкция. Три угла в ее основании — три начала, создающих фундамент любого узора: изобразительное, прикладное и семантическое.

В изобразительном искусстве выделяют два вида: собственно изобразительное искусство и орнамент. Общепринятого лаконичного определения для последнего не выработано [см.: Герчук Ю., 1978, 1979]. Среди изобразительных черт, сообщающих орнаменту специфику, все большее признание в последнее время получают следующие: во-первых, отказ от перспективы и намеренное ограничение плоскими и линейными конструкциями и образами; во-вторых, симметрия как главное средство для создания зрительного эффекта, связанного с движением, временем и пространством; в-третьих, обогащение симметрии линий за счет цветовой симметрии [Берсенева В. Я., Яглом И. М., 1974]. Как вид изобразительного искусства орнамент определяется прежде всего через мотивы, их конфигурацию, сорасположение, цветовое решение и т. д. В построении самих мотивов и их упорядочении сокрыты точные математические закономерности. И отнюдь не случайно, что сложнейшие виды функций из разряда высшей математики графически предстают в виде строго выверенных и сверхзамысловатых криволинейных орнаментов.

Орнамент бытует не в виде некой абстрактной субстанции, он всегда вписан в контекст конкретной вещи. Функции предмета, его внутренняя структура, материал, технология изготовления — все это оказывает прямое воздействие на изобразительное начало. Прикладная сторона орнамента призвана служить мерилом гармонии между предметом и узором, ибо нарушение равновесия в пользу одного из них гасит эффект обоих [см.: Фадеева И. Е., 1978]. Вместе с тем нельзя абсолютизировать прикладную обусловленность узоров, так как им присуща относительная самостоятельность в рамках предметного круга. Она проявляется в избирательном, а не в равномерном охвате орнаментами вещных реалий. Это, в свою очередь, указывает на семантические приоритеты в мире вещей — наглядном отражении вторичной, очеловеченной природы. Таким образом, прикладная сторона орнамента наполняется глубоким мировоззренческим подтекстом.

Выбор мотива во многом определяется характером вещи, но и сам узор придает ей более мощный эстетический и семантический заряд. Орнамент может нести прямой смысл письма и отражать своими ритмами в сложно опосредованной форме ритмы и темпы самой жизни, свидетельствовать об особенностях хозяйственно-бытового уклада и обладать символическим значением, закрепленным традицией и связывающим его с глубинными мировоззренческими сферами. Видение окружающей действительности глазами народа и ее ассоциативное моделирование в значительной доле сокрыты в мире узорных наименований. Самореализация творческого начала в процессе творения вещи и орнаменте делает его сопоставимым с иными формами реализации личностных качеств, например с поэтическими.

При относительной самостоятельности все три орнаментальных начала переплетены теснейшим образом. Вершиной их единства — пиком образной пирамиды — служит семантическое поле орнаментированной вещи, точнее вещного мира. Только в общем ансамбле орнаментированных предметов эмоциональные ручки образуют мощный поток, в котором выявляется определенное мироощущение и даже мировоззрение, запечатлевшее особенности социального и национального психического склада людей, существенные черты той или иной исторической вехи, мировоззренческие основы. Орнамент, таким образом, превращается в художественный символ самой культуры на определенном этапе ее функционирования, и отсюда происходят его характеристики типа «художественная модель мира», «почерк эпохи» и т. д.

Комплексная природа орнамента делает его предметом исследования различных научных дисциплин: искусствоведения, археологии, этнографии, геометрии, кристаллографии, лингвистики и др.

Каждая из них рассматривает орнамент сквозь призму своих задач. В искусствоведении, например, во главу угла ставится эстетическая значимость узорочья, средства ее достижения и выражения. Здесь большое внимание уделяется гармонии предмета и орнамента, а в творческом процессе, предполагающем синтез традиционных устоев и авторского новаторства, акцент делается на последнем. Археологические и этнографические исследования определяются отношением к орнаменту как к историческому явлению. Способность орнамента на любом временном срезе сохранять свою древнейшую первооснову наряду с включением современных мотивов превращает его в важнейший источник по изучению этнической истории народа, создавшего неповторимое узорочье.

Вместе с тем информативность данного источника различна с учетом специфики археологического и этнографического материала. В первом случае речь идет главным образом об изобразительной стороне орнамента и частичном отражении прикладной. Так, в Западной Сибири керамика служит практически единственной сферой орнаментального приложения, а узоры чаще характеризуются несложной конфигурацией, определяемой технологией применения определенного штампа. Этнографические материалы дают представление о различных гранях орнамента. Его изобразительные характеристики наполнены разнообразными мотивами сложной конфигурации, а прикладные включают в себя широкий круг предметов, материалов и техник. Однако керамический декор здесь отсутствует. Подобное соотношение археологической и этнографической орнаментальных баз на исследуемой территории порождает объективные трудности как в проведении комплексных исследований, так и в возможности наложения результатов, полученных в каждой из указанных дисциплин.

Этническая окрашенность всех составных орнаментальной структуры превращает его в ценнейший этнографический источник. В этом смысле показателен сам подход к декоративной отделке вещей: у одних народов она издревле специализирована на орнаментации, а у других ей отведена минимальная роль. Этнически избирателен и круг предметов, являющихся орнаментальными маркерами традиционной культуры и обладающих наибольшим семантическим статусом: у русских это полотенца, у молдаван — ковры, у ненцев — меховые сумки, у хантов — берестяные вместилища и т. д. Каждый народ вырабатывает свой, показательный лишь для него набор орнаментальных мотивов и упорядочивающие их виды симметрических преобразований. И наоборот, простейшие изначальные формы носители различных культурных традиций воспринимают по-особенному: для северных хантов, например, зигзаг символизирует линию жизни, а у соседних с ними тулдронных нен-

нев он ассоциируется с чумами. Подобный перечень этнически показательных сторон народного орнаментального творчества можно продолжить, по и из сказанного становится понятным пристальный интерес к нему в этнологических исследованиях.

Задачи предлагаемого тома определяются общей целью «Очерков культурогенеза народов Западной Сибири» и состоят в следующем.

Во-первых, дать характеристику орнаментального творчества каждой из крупных групп исследуемых этносов и раскрыть их групповые особенности.

Во-вторых, выявить общие орнаментальные черты на уровне этноса в целом, а затем и на уровне родственных этносов и, кроме того, обнаружить признаки, определяющие специфику последних по отношению к неродственным народам.

В-третьих, вскрыть внутреннюю динамику, присущую выявленным этнопоказательным чертам орнамента, и на этой основе реконструировать процесс становления современной орнаментальной культуры народов Западной Сибири.

В-четвертых, определить исконные и приобретенные черты в орнаментальных культурах этносов и проследить взаимовлияние этих культур.

В-пятых, соотнести основные этапы орнаментального генезиса с этногенетическими и этноисторическими процессами.

В предлагаемой работе в основу анализа положен эволюционный метод, при котором воссоздается цепочка последовательных превращений, наблюдаемых в развитии того или иного орнаментального признака или группы признаков. Таким образом прослеживаются истоки орнаментальных черт и их последующая трансформация в более сложные образования.

Описанию и анализу в томе подлежали две стороны орнамента: прикладная (главы «Орнаментированные предметы») и изобразительная (главы «Узоры»). Для характеристики каждой из них Н. В. Лукина и О. М. Рыднина предварительно разработали перечень признаков и их реализаций. В ряде случаев исследование вплотную подводит к семантическому аспекту, и такие моменты оговариваются особо.

Прикладная сторона орнамента раскрывается по нижеследующим признакам.

1. Категория предметов, на которые распространяется орнаментальное искусство народа.
2. Соотношение орнамента с другими средствами декорирования: кисточками, опушками, подвесками и т. д.
3. Орнаментальная композиция на предмете.
4. Технические приемы исполнения орнамента.

5. Материал, из которого изготавливается орнаментируемая вещь и сами узоры.

Изобразительная сторона исследуется с учетом следующих признаков.

1. Характер излома орнаментальной линии, обуславливающий прямо- или криволинейность орнаментов.

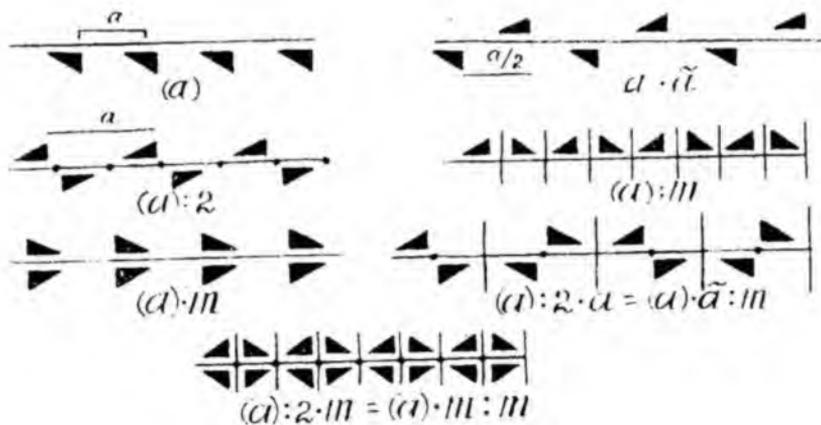
2. Композиция мотивов. Этот показатель сводится к трем категориям симметрии: бордюру, розетке и сетке. Их классификация и отражающие ее символы заимствованы из монографии А. В. Шубникова и В. А. Копчика (1972).

В орнаментах присутствуют три симметрических преобразования: отражение, вращение и параллельный перенос. При отражении, или зеркальной симметрии, возникает воображаемая плоскость, которая делит фигуру на две зеркально равные половины и называется «плоскостью симметрии» — m . Совмещение посредством вращения связано с «осью симметрии» — линией, при полном обороте вокруг которой фигура несколько раз приходит в совместимое равновесие сама с собой — n . Число совмещений при полном обороте называется «порядком оси». Если вращение соединено с отражением, то мы имеем дело с зеркально-поворотной осью — n . Параллельный перенос a предполагает наличие оси, вдоль которой происходит смещение фигуры — «ось переносов». Минимальный путь, который должен быть пройден фигурой, прежде чем произойдет совмещение, называется «элементарным переносом» или «периодом».

При бордюрной организации орнамента сорасположение мотивов определяет параллельный перенос a , причем имеет место лишь одна ось переносов. Поскольку именно бордюры преобладают в западносибирской орнаментике, остановлюсь подробнее на характеристике данной орнаментальной категории.

Бордюрная симметрия насчитывает семь видов (ил. 1). Первый вид наиболее прост: из симметрических преобразований в нем присутствует лишь параллельный перенос a . У второго вида проявляется еще один элемент симметрии — плоскость скользящего

отражения — a . Суть симметрического преобразования, отражаемого им, сводится к тому, что мотив приходит в совмещение с самим собой после последовательно произведенных переноса на расстояние $a/2$ (половина периода) и отражения в плоскости, перпендикулярной к плоскости чертежа. Формула данного вида $a \cdot a$. Третий вид симметрии предполагает комбинацию оси переносов с поперечными осями второго порядка — $a:2$. Соединение оси переносов с поперечной плоскостью симметрии дает четвертый вид —



Ил. 1. Виды бордюрной симметрии, по А. В. Шубникову (1972. Рис. 86)

$a:m$. Если суммировать ось переносов с продольной плоскостью симметрии, получится пятый вид — $a \cdot m$. Шестой вид образован в результате сложения плоскости скользящего отражения с поперечной осью второго порядка $a:2 \cdot a$. Другая форма записи для данного вида выглядит так: $a \cdot a:m$. Седьмой, последний вид симметрии бордюров возникает при комбинировании оси переносов с поперечной и продольной плоскостями симметрии — $a \cdot m:m$.

В розетках совмещение мотивов вызывается вращением. Виды розетчатой симметрии определяются, во-первых, наличием или отсутствием зеркальной симметрии в мотиве, во-вторых, числом совмещений мотивов друг с другом при полном обороте. Так, например, виды $2 \cdot n$ и $4 \cdot n$ характеризует асимметричность мотива, подвергаемого вращению, а число его совмещений равно соответственно двум и четырем. Виды розеток $2 \cdot m$ и $4 \cdot n$ образованы мотивом, имеющим плоскостную симметрию и аналогичное число совмещений.

Основу симметрических преобразований в сетке составляет параллельный перенос, но в отличие от бордюров он осуществляется в нескольких направлениях, т. е. предполагает наличие как минимум двух осей переносов. Крайне слабая выраженность сетчатых узоров в западносибирском творчестве избавляет от необходимости описывать 17 их видов.

3. Мотив. Он является ключевым показателем, как и у С. В.

Иванова. Однако в связи с новыми задачами требуется и иной подход к этой анализируемой единице. Как отмечалось выше, орнаментальное сходство и различие на уровне мотивов шире, чем границы традиционных культур. Для того, чтобы определить этническое авторство той или иной серии узоров, необходимо проследить историю их формирования, т. е. попытаться заглянуть вглубь мотива и установить механизм его образования. Эта задача выполнима лишь при подходе к мотиву как к системному образованию, обладающему определенным набором элементов и упорядочивающей их расположением структурой.

Понятию структуры в искусствоведении близко определение композиции как замкнутой структуры с фиксированными элементами, связанными единством смысла [Волков Н. Н., 1977]. Поскольку оба понятия охватывают различные виды соотношения части и целого, они оказываются многоплановыми и зависят от того уровня, на котором происходит членение целого на части. Применительно к орнаменту можно вести речь о композиции (структуре) элементов в мотиве, мотивов в бордюре, бордюров на декорируемой поверхности и т. д. Если родовым признаком композиции служит цельность, то наиболее существенным фактором, приводящим к ней, является симметрия [Шорохов Е. В., 1986]. Таким образом, мотив предстает в виде элементов и осуществляемых с ними симметрических преобразований.

Этнографические источники по исследуемым народам запечатали орнаментальные мотивы различной степени сложности. Одна их часть имеет облик несложных геометрических фигур, например ромбов, косых крестов, зигзага с уголками и т. д. Мотивы здесь часто равнозначны элементам, а симметрические преобразования легко читаются при обращении к видам симметрии, разработанным в геометрии (см. признак 2). Подобные узоры, образованные в результате сочетания несложных и относительно самостоятельных элементов, названы прерывистыми. Их разложение на элементы и определение симметрических показателей проводится автором на визуальном уровне.

Другая часть узоров возникает в результате сложных изломов непрерывной орнаментальной линии. Такие орнаменты отнесены к непрерывным и для определения их элементного состава на основе симметрических характеристик проведено кодирование мотивов с последующей обработкой на ЭВМ по пакету статистических программ ТВМДР. Подробно данная методика изложена в статье О. М. Рындиной и В. П. Леонова (1992).

Как видим, неоднородность орнаментального материала потребовала различного исследовательского инструментария, но при этом строго выдерживается основной принцип рассмотрения дан-

ного признака — подход к мотиву на уровне элементов и упорядочивающих их симметрических преобразований.

4. Структурную характеристику мотива дополняет форма пространства, отводимого в орнаменте для его построения. Именно этот показатель порой определяет визуальную несхожесть мотивов, построенных из одинаковых элементов и с помощью одних и тех же симметрических превращений. Графическое соединение формы пространства, отводимого под мотив, с симметрическими преобразованиями в последнем дает наглядное представление о структуре орнамента и определяется в монографии понятием «композиционная схема» узора (см.: рис. 7, 18, 46, 74 и др.).

Исследование изобразительного начала предстает как история развития мотивов с определенными свойствами, например, как прямолинейных непрерывных бордюров или криволинейных розеток (под эту категорию подпадают и стилизованные изображения), а прикладного — как история развития декора на конкретных предметах. При пересечении указанных характеристик выявляются орнаментальные блоки, наиболее показательные для художественной культуры, во-первых, этнической группы, во-вторых, этноса, в-третьих, родственных этносов. Они связаны с определенным предметным кругом, материалами, техникой, мотивами. При раскрытии внутренних закономерностей функционирования этих блоков выявляются объединяющие их тенденции развития, которые и позволяют реконструировать основные этапы орнаментального генезиса в рамках современных этнических образований.

5. Роль мотива в общем декоре: основной или окаймляющий. Различная степень сложности этих мотивов не должна приводить к игнорированию нехитрых по конфигурации окаймляющих узоров, так как они очень часто отражают более раннее состояние орнамента, чем то, что представлено в основных орнаментах.

6. Стилистические особенности в изображении узоров: контурность или ширококонтурность узорной линии, наличие или отсутствие изобразительных включений, мелких фоновых элементов и т. п. С. В. Иванов недооценивал значимость данного признака, когда писал о том, что разного рода «отростки» и «элементы фона» нельзя принимать во внимание при этногенетических построениях (1963. С. 143).

С учетом перечисленных черт первичная систематизация в главах принимает следующий вид: прямо- и криволинейные узоры. Внутри них вычленяются бордюры, розетки, сетки. Бордюры, в свою очередь, делятся на непрерывные и прерывистые. Последние, а также розетки и сетки сгруппированы автором визуально, исходя из видов симметрии. Для облегчения визуальной обработки

собранного материала он размещался на ручных перфокартах, а часть рабочих признаков кодировалась разноцветными минирейтерами. Непрерывные бордюры сгруппированы на основе результатов статистической обработки с использованием ЭВМ. С этой целью, как отмечалось выше, был разработан принцип кодирования материала и подобрана соответствующая статистическая программа.

Этнографические сведения таят в себе информацию о том, в каком изначальном состоянии пребывало культурное явление, какой путь трансформации оно прошло и каковы перспективы его дальнейшего существования. Соотнесение этой схемы с конкретными историческими периодами древности было бы возможно лишь при ее паложении на хронологически упорядоченные археологические данные. К сожалению, на сегодняшний день приходится констатировать отсутствие общей картины орнаментальной динамики, воссозданной по археологическим источникам Западной Сибири. В подобной ситуации едва ли не единственным способом установления приблизительных временных ориентиров для выделенных на этнографическом материале этапов является сопоставление орнаментального генезиса с этническим, рассмотрение характерных особенностей первого сквозь призму второго, т. е. совмещение результатов этнографических и археологических исследований орнамента принимает опосредованную форму.

В заключение отмечу, что в такой разноплановой художественной летописи народов, как орнамент, сложно одной и той же мерой оценивать эпохальные и локальные события. Необходима гибкая и весьма подвижная шкала исследовательских приоритетов. Иными словами, нельзя разработать универсальную методику изучения орнамента. Наоборот, степень ее результативности будет тем выше, чем точнее она будет соответствовать конкретному материалу и определенным задачам. Поэтому исследование орнамента под определенным углом зрения и отработка методики этого исследования — две стороны одной медали.

Часть I

ОБСКИЕ УГРЫ

РАЗДЕЛ 1

ХАНТЫ

Глава I

ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ ПРЕДМЕТЫ

§ 1. Южная группа *

Южная группа хантыйского этноса, заселявшая берега крупной реки — Иртыш с его притоками Кондой и Демьянкой — в силу своего географического положения оказалась рано вовлеченной в процессы интенсивного взаимодействия с культурой русского населения, осваивающего Западную Сибирь. Ассимиляция привела к тому, что на рубеже XIX—XX вв. традиционная культура южных хантов перестала быть активно функционирующей и ее отголоски материализовались в том сравнительно небольшом круге вещей, которые передавались по наследству от старших поколений. Главным образом, сюда вошли богато украшенная вышивкой одежда и украшения из бисера. Таким образом, хронологические особенности материала позволяют составить картину декоративного творчества южных хантов лишь на конец XIX — начало XX вв., что почти исключает выявление в ней динамики.

Орнаментированные орудия труда и утварь здесь практически не зафиксированы. В качестве исключений выступают берестяные табакерки и дневные колыбели. На табакерку нанесен тисненый орнамент [Vahter T., 1953. Ав. 199. 3]. Верхние и нижние края стенок окаймлены несложным бордюром из вертикальных полос. Центральная часть одной из стенок содержит профильное изображение птицы, исполненное в контурной и довольно реалистичной манере: даже подчеркнуты сложенные крылья. Контур изображения создан двумя тонкими параллельными линиями, поле между которыми заполнено вертикальными полосами. Вторая из широких стенок табакерки на иллюстрации не отражена.

Из двух южнохантыйских орнаментированных колыбелей одна была предназначена для куклы, другая представляла собой модель [Vahter T., 1953. Ав. 195, 3—5]. Композиционно стенки обеих

* При описании предметов по южным хантам использованы музейные материалы: Венгерского национального музея (см. статью Semayer W.), ТГОИАМЗ, МАЭ, а также сведения, почерпнутые из работ Т. Вахтер [Vahter T., 1953], Н. Ф. Прытковой (1953).

оформлены одинаково. Двумя параллельными вертикальными планками поверхность стенок членится на зоне-секции, в которых выскабливались в вертикальном ритме несложные по конфигурации непрерывные бордюры: сросшиеся вершинами полосы из треугольников и уголок с отростками на треугольном основании. Ограничение орнаментированной площади планками позволяет повторять мотив лишь дважды. Пространство между парой разграничительных планок заполнено узорами в вертикальном ритме. Это либо косые полосы, либо шевроны. На спинках у колыбелей схемы расположения выскобленных узоров разнятся. У колыбели для куклы спинка разделена горизонтальной планкой, расположенной на уровне стенок, на две части. В нижней помещен неумело исполненный бордюр из косичкообразно соединенных уголков. Верхняя часть стенки разделена перекрещивающимися планками на четыре зоны, в каждой из которых помещены входящие друг в друга параллельные уголки. Их слияние в единую фигуру произошло за счет асимметричных перемычек, придающих центральной части мотива вид косичек. В целом орнаментальная композиция в верхней части спинки имеет вид розетки с периодом вращения, равным четырем.

Спинка у колыбели-модели имела не одну, а две горизонтальные планки, вследствие чего поверхность этой части предмета делилась на три яруса. В нижнем, находящемся на уровне стенок люльки, выскоблены те же мотивы, что и на стенках. В среднем ярусе расположено до предела стилизованное изображение птицы. Верхний разделен двумя вертикальными перегородками на три зоны. Верхняя часть центральной из них отведена под изображение птицы, под которым шел бордюр из крючкообразных фигур в вертикальном ритме. Аналогичные бордюры заполняли и обе крайние зоны верхнего яруса. Обе композиционные схемы южнохантыйских берестяных колыбелей сходны с таковыми у северных хантов.

Шедеврами южнохантыйского орнаментального творчества можно с полным правом назвать вышитые женские рубахи (рис. 1, 9). Здесь мастерство исполнительниц достигало той степени виртуозности и выразительности, при которой стираются грани между декоративно-прикладным творчеством и высоким искусством. Схемы орнаментальной топографии на рубахах укладываются в рамки пяти вариантов, совмещающихся с модификациями в покрое рубах *ернас*.

Наиболее старинными считаются так называемые туникообразные рубахи с цельным полотнищем спереди и на спинке [Прыткова Н. Ф., 1953], которым соответствует первый вариант орнаментальных композиций (рис. 2, 1). Его отличительным признаком является ярко выраженное декоративное доминирование

переднего полотнища, насыщенность узорами рукавов при минимальном оформлении боковых полотнищ, спинки и подола рубахи. Каждая из пяти перечисленных орнаментальных зон имела свои закономерности в компоновке орнамента, о чем и пойдет речь.

На переднем полотнище, в области нагрудного разреза, выделялась верхняя часть. По обеим сторонам от разреза располагался бордюр, в основе которого чаще всего лежал зигзаг со сложными орнаментальными мотивами в его изломах. Нижняя точка разреза являлась местом соединения бордюров, независимо от конфигурации последних, всегда оформленным в виде уголка с направленной вниз вершиной. Это мысообразное окончание, как правило, окаймлял бордюр, значительно уступающий по размерам, витневатости форм основному узору и вышитый иной техникой. Рядом с бордюрами нагрудного разреза, по краям верхней части переднего полотнища, шли еще две орнаментальные полосы. В отличие от первых они не содержали зигзага, иногда уступали в ширине и сложности рисунка. На некоторых изделиях такие узоры играли явно ведомую роль сравнительно с декоративной значимостью бордюров, близлежащих к разрезу. В том случае, если окаймляющий бордюр ограничивал не только центральные, но и крайние узоры, вся верхняя часть переднего полотнища приобретала ярко выраженный мысовидный контур.

Нижняя часть переднего полотнища в композиционном плане противостояла верхней. Она имела то же мысовидное очертание, но его вершина направлялась не вниз, а вверх. Основная эстетическая нагрузка здесь падала на сетчатые орнаменты, структура которых строилась на основе ромба, а мотивы представляли в виде сложных фигур. Лишь единожды зафиксирована рубаха с бордюрным заполнением нижней части полотнища. В вертикальном ритме шли два основных бордюра в центре и два окаймляющих по бокам (ТГОИАМЗ, № 7878). Противостояние верхней и нижней частей переднего полотнища приобретало оттенок зеркальности, так как соединение двух зигзагообразных бордюров создавало вторичный узор в виде ромбов со сложным орнаментальным наполнением. Окаймляющий бордюр, часто той же конфигурации, что и в верхней части, расположенный углообразно, служил дополнительным средством выделения нижней части на фоне общей композиции переднего полотнища.

Середина переднего полотнища рубахи декорировалась тремя параллельными вертикальными бордюрами, соединяющими верхнюю и нижнюю части описываемой орнаментальной зоны. Самый широкий из трех узоров располагался по центру полотнища. Край последнего расширялись двумя одинаковыми узорами поуже, вплотную примыкавшими к центральному. Хотя все три бордюра

имели сложную конфигурацию, центральный отличался особой вычужденностью форм. Относительная самостоятельность средней части в смысле орнаментальной топографии подчеркивалась несопадением орнаментального рисунка у бордюров, идущих по краю полотнища здесь и в нагрудной части, несмотря на то, что эти узоры сливались в единую полосу, часто даже не расчлененную бордюром, окаймляющим верхнюю часть.

Орнаментация боковых полотнищ служила дополнением к декоративной отделке переднего полотнища. Вертикальным бордюром отделялась та сторона бокового полотнища, что сшивалась с передним. Верхняя композиционная точка узора приходилась на линию, соединяющую рассматриваемую деталь с рукавом, а нижняя — на начало горизонтального бордюра, вышитого по краю подола. Таким образом, три вертикальных бордюра центральной части переднего полотнища декоративно подкреплялись еще двумя. Примерно у половины из зафиксированных рубах вертикальный узор в боковой части служил единственным украшением этой детали. У остальных рубах параллельно ему по центру бокового полотнища помещался еще один бордюр, поуже. Эти два орнамента соединяли три-четыре коротких горизонтально-ритмичных бордюра одинаковой формы. Отмечу, что боковые полотнища, продолжающие наспинную часть, не декорировались, и это еще раз подчеркивает подчиненность узорного оформления боковых полотнищ только переднему.

Второй зоной усиленной орнаментации женских рубах первого варианта являлись рукава. Все их верхнее полотнище расшивалось либо сетчатым орнаментом с ромбической системой узлов, либо бордюром, сочетавшим в себе вертикальный ритм с разросшимися по горизонтали мотивами. Иногда вертикальные края орнаментального поля обрамляли бордюры в соответствующем ритме. Для композиции первого варианта редки случаи декоративного вычленения плечевой области рукава. Здесь могла располагаться усеченная часть либо бордюра, либо сетки, состоящих из художественно оформленных ромбов. Усечение происходило таким образом, что орнамент благодаря ромбу приобретал мысовидное окончание на плече, а со стороны проймы достраивался неполным треугольником или ромбом. Орнаментальная композиция в плечевой части оказывалась при этом сходной с таковой в области нагрудного разреза. Строго обязательным элементом композиции рукавов была узкая полоса окаймляющего горизонтального бордюра с двумя швами-«косичками», отделяющая поле рукава от обшлагов. Последние имели горизонтальный бордюр во всю ширину, состоящий из различных фигур, часто группирующихся по сторонам от зигзаговой линии.

Основное убранство подола рубахи образовывали горизонтальные бордюры — основной и окаймляющий его сверху. Концы бордюров размыкало переднее полотнище, точнее нижняя часть его орнаментальной композиции.

Основным средством украшения спинки рубах являлись бордюры. От плечевого сгиба брали свое начало два вертикальных бордюра. Они вышивались по краям заднего полотнища, и их ширина и длина примерно соответствовали размерам боковых узоров в нагрудной части переднего полотнища. Вместе с тем единого целого бордюры переда и спинки не составляли в силу различной конфигурации мотивов или их противоположной направленности в узорах, состоящих, например, из уголков. С учетом туникообразности рубах, а следовательно, одной орнаментальной заготовки для переда и спинки, эта композиционная черта вызывает особый интерес. Возле горловины вертикальные бордюры связывала в единую композицию орнаментальная полоса с горизонтальным ритмом. Ее нижняя часть подчеркивалась окаймляющим бордюром. Как правило, горизонтальный узор был заключен между вертикальными, но в редких случаях он охватывал всю ширину заднего полотнища. Лишь в одном случае на спинке зафиксирована более насыщенная композиция [Vahter T., 1953. Ав. 28, 2]. К описанной схеме здесь добавился узкий бордюр, соединяющий внизу вертикальные полосы. В образованной таким образом прямоугольной зоне вышит крест с перекрестьями.

Узоры на рубахах первого варианта выполнялись двумя основными техническими приемами: *керем ханч* — «продернутая вышивка» и *ханты ханч* — «хантыйская вышивка». Описанная орнаментальная композиция едина для обеих техник. Различия скрыты в конфигурации мотивов, наполняющих схему конкретным содержанием. *Керем ханч* чаще сопряжена с орнаментами из уголков, для *ханты ханч* характерны мотивы из птиц и деревьев.

Узорные бисерные ленты на вышитых женских рубахах дополнили технический арсенал мастериц, но не разнообразили декоративный облик изделия, так как узкие полосы их нехитрых по конфигурации узоров тонули в мощном звучании цвета и формы вышитых орнаментов. Полосы ткани с нашитыми на них бисерными нитями располагались по самому краю нагрудного разреза, обшлагов, проймы (вдоль узорной части рукава). При наличии дополнительного украшения в плечевой области рукава по его центру и краям шли три вертикальные полосы бисерных узоров. Орнаментация стоячих воротников и бисерных украшений, надеваемых поверх рубах, будет рассмотрена ниже.

Три следующих варианта композиции узоров на южнохантыйских женских рубахах хорошо соотносятся с изменением их кроя:

верх рубахи стали кроить и шить отдельно. Линия шва, соединяющего верхнюю часть изделия с нижней, проходила под нагрудным разрезом. В топографии узоров это привело к утрате передним полотнищем декоративного лидерства, так как из орнаментации выпали его средняя и нижняя части, а также к исчезновению орнамента на боковых полотнищах и подоле. Таким образом, общим для трех вариантов стало установление узорного паритета нагрудной части и рукавов при сохранении декоративных традиций спинки. Наряду с общими каждый из вариантов обнаруживает и специфические черты.

Второй вариант отличает наибольшая преемственность с композицией рубах первого варианта (рис. 2, 2). Сложнооформленные зигзаговые бордюры нагрудного разреза соединялись уголком, который часто отделялся окаймляющим бордюром. Пара вертикальных бордюров по краям переднего полотнища завершала узорное оформление нагрудной части рубахи. Ромбическая сетка или вертикальный бордюр с двумя окаймляющими его орнаментами во всю ширину верхней части рукава; окаймляющий горизонтальный бордюр в нижней части рукава и параллельная ему узорная полоса по всей поверхности обшлагов — таковы композиционные составные этой детали рубахи. Два вертикальных орнамента и соединяющий их горизонтальный с узорным окаймлением располагались на спинке. Особо следует выделить во втором варианте те рубахи, своеобразие которых составило оформление нагрудного разреза не двумя парами вертикальных бордюров, а сетчатым орнаментом того же рисунка, что и на рукавах. Общая конфигурация орнаментальной зоны нагрудного разреза при этом сохранена: прямоугольное поле с мысообразным выступом в центре. При вышивании использовалась техника *ханты ханч*, и большое количество от общего числа мотивов образовали изображения птиц и деревьев. Простейшие узоры из нашитого бисера окаймляли края нагрудного разреза, обшлагов и пройму.

Третий вариант композиции узоров на южнохантыйских рубахах имел следующее оформление орнаментальных зон (рис. 2, 3). Верхняя часть переднего полотнища украшалась двумя бордюрами вдоль нагрудного разреза. Их соединение принимало вид уголка, чему способствовал зигзаг — структурная основа бордюров. По внешнему краю узоров располагалась узкая полоса окаймляющего орнамента. Бордюры, шедшие по краям переднего полотнища, начинались примерно с середины нагрудного разреза и переходили на спинку, спускались до места пересечения заднего полотнища с боковым. Они составляли единственное украшение спинки. Упрощение орнаментальной отделки наблюдалось и в зоне рукавного полотнища. Область плеча здесь занимала розетка, вписан-

ная в ромб и окруженная окаймляющим бордюром. Поперек рукава, в средней его части, шел горизонтальный бордюрок. Параллельно ему, на обшлагах, располагался еще один узор, основанный на зигзаге и орнаментально окаймленный в верхней части. Характерной особенностью данного варианта, в отличие от двух предыдущих, является уменьшение плотности в орнаментации рубах: орнаментальные зоны выглядят не цельными, а распавшимися на отдельные участки. Технические приемы вышивки, фиксируемые в пределах третьего варианта, включают в равной мере *керем ханч*, *ханты ханч* и *руть ханч*, реже используется *седем ханч*. Места нашивания бисерных узоров те же, что и в предыдущем варианте: нагрудный разрез, обшлага, пройма.

Четвертый вариант, за исключением одной композиционной черты, аналогичен третьему. Его специфика заключена в исчезновении розетки на рукаве в области плеча (рис. 2, 4).

Последний, пятый вариант орнаментальной композиции женских рубах нашел слабое отражение в собранном материале. Орнаментация нагрудного разреза и обшлагов с помощью бордюров — такова его главная черта. Технические приемы исполнения узоров — нанизывание бисера и вышивка *руть ханч*. Бисерные полосы расположены в традиционной для них композиции, разница с предыдущими вариантами в том, что здесь бисерные орнаменты не второстепенное, а главное средство декорирования. Поэтому на некоторых экземплярах рубах топография узоров из бисера стала усложняться, например, за счет включения бордюра с ответвлениями на плечевом сгибе [Vahter T., 1953. Ав. 133, 2]. Превращение бисерных узоров в декоративную доминанту выглядит вполне обоснованным в свете новаций, отмеченных в крое рубах: их верхняя часть стала изготавливаться из набивных покупных тканей, что лишило вышивку традиционной для нее сферы приложения. Композиция бисерных орнаментов повлияла, в свою очередь, на вышивку. Рубахи с верхом из холста теперь расширялись лишь в области обшлагов и нагрудного разреза, причем в последнем случае вышитые бордюры не соединялись вместе, образуя традиционную мысовидную форму. Описанная композиция узоров из бисера была перенесена и на кофты, скроенные по русскому образцу [Прыткова Н. Ф., 1953].

Наиболее близкой к рубахам являлась халатообразная распашная одежда — *сах*¹. Полки, подол и рукава саха богато укра-

¹ В литературе этот вид одежды называется халатом. Ввиду многозначности этого термина и отсутствия адекватного русского слова для обозначения национальной одежды, мы пользуемся национальным термином. Н. Ф. Прыткова (1953) именует сах кафтаном. Однако из описания кроя и приведенных в работе ил-

шала вышивка в технике *руть ханч* (рис. 2, 5). От места соединения бокового клина с рукавом вниз отходил широкий вертикальный бордюры с двумя узкими окаймлениями. Параллельно ему и на обеих полках нашивались разноцветные аппликативные полосы. Между последними, в прямоугольных зонах-секциях, намеченных двумя-тремя строчками шва-«косички», помещены горизонтальные бордюры. Относительно пол мотива расположены попарно, но рисунок ни одной из семи пар не повторяет другой. По низу подола, начиная от вертикального бордюра в боковой части, нашивались несколько горизонтальных бордюров, среди которых порой существовала соподчиненность. Иногда сверху и снизу от этих бордюров нашивали аппликативные полосы из ткани.

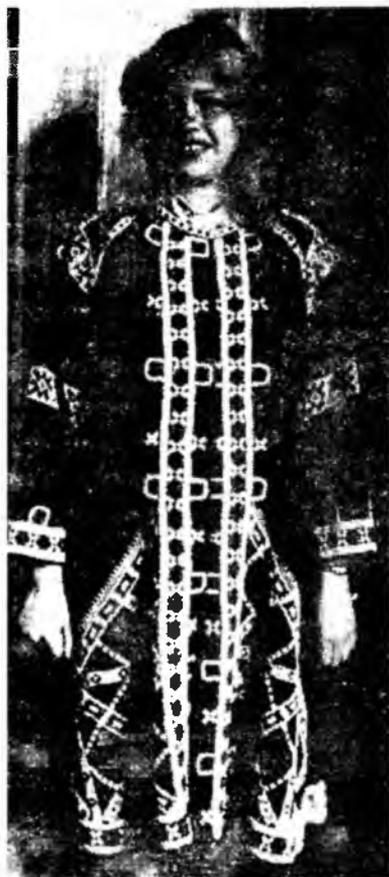
Декоративно акцентировался угол у пол. Диагональные бордюры размещались либо в самом уголке полы, под нижней из семи пар горизонтальных бордюров, либо в декоративном уголке, т. е. между вышитым вертикальным бордюром бокового клина и горизонтальными орнаментами подола. Почти всю ширину рукава, исключая лишь клинья, занимали три горизонтальных бордюрных яруса, разграниченных аппликативными полосами ткани. В каждом из ярусов наблюдалась строгая иерархия, делившая узоры на широкие полосы основных и узкие окаймляющих. Края рукавов украшала широкая орнаментальная полоса из нанизанного бисера. Она оформлялась либо как один бордюры со сложными мотивами, либо как сочетание нескольких несложных бордюров. Вся орнаментальная зона рукава по периметру могла быть окаймлена разноцветными аппликативными полосками ткани. Они же нашивались вдоль шва, соединяющего боковое полотнище с рукавным клином.

Украшение сахов в композиционном плане осуществлялось исключительно путем использования бордюров, на одном предмете их количество достигало более двух десятков, причем без учета окаймляющих. Каждая пара бордюров на полках и рукавах, а также бордюры подола имели свой оригинальный мотив, насыщенный с точки зрения формы. Украшая сах, мастерица должна была создать или воссоздать не менее полутора десятка мотивов только для основных бордюров. Яркостью отличалась цветовая палитра вышивки: красный, синий, желтый и в качестве оттеночного коричневым.

С XVIII в. у хантов известны суконные кафтаны. Два столетия назад кондинские хапты украшали их оловянными отливками;

люстраций следует, что характерная черта кафтанов — отрезная спинка со сборками в боках (Лукина Н. В., 1985) — в данном виде распахивой одежды отсутствует, поэтому мы относим ее к саху.

расположение нашивок не известно. Основным декоративным материалом на рубеже XIX—XX вв. стал бисер (ил. 2). Узкие полосы нанизанного бисера шли в два ряда по полам, переходили на подол, располагались на концах рукавов (рис. 2, б). Пространство между полосами плотно зашивалось круглыми литыми металлическими пуговицами. Обильно орнаментировались уголки обеих пол. Здесь бисерные полосы очерчивали треугольное пространство и создавали в нем треугольно-ромбическую сетку путем деления большей треугольной площади на две равные поменьше. Крупные треугольники создавались более широкими бисерными полосами, чем мелкие. В ячейках орнаментальной сетки иногда помещались



Ил. 2. Южнохантыйский кафтан
(ТЮПИМЗ, № 7102)

лучистые фигуры (ТГОИАМЗ, № 7810). Бисерные полосы на полах, от ворота до уголка, образовывали петлеобразные выступы, круглые или квадратные, которые располагались попарно или ут-роенно в верхней и нижней части полос. Такие же, но равномерно чередующиеся выступы часто находились и на бисерных полосах в нижней части рукавов. Пространство выступов заполняли крестообразные или лучистые фигуры. Широкий бисерный узор горизонтальной полосой пересекал рукава в их средней части.

Кроме того, все конструктивные швы на кафтанах отделялись узкими бисерными лентами, несколько шире и узорнее они были на пройме. От бисерной полосы на плечевом шве отходили углообразные отростки, соединяющиеся с бисерным узором в области проймы. На спине кафтаны украшались иногда треугольно-ромбической сеткой из бисерных полос [Vahter T., 1953. Ав. 136, 3]. Края изделия порой оторачивались меховой опушкой. Торжественная сдержанность отличала орнаментальный стиль южнохантыйских кафтанов. Несложная композиция узоров, лаконизм их форм и строгость цветового решения: белый бисер, дополненный золотистым отливом пашивок на черном фоне сукна, — все это сообщало изделию иной эстетический заряд по сравнению с буйством красок и форм на вышитых сахах и рубахах.

В качестве женской зимней одежды бытовали распашные прямоспинные шубы с прямыми сходящимися, но не запахивающимися полами. Известны только два экземпляра, один из них был изготовлен для куклы. Края у пол и подола у него отделаны опушкой, между нею и полами расположены меховые мозаичные полосы орнамента. Узор прост — линия из треугольников [Vahter T., 1953]. У второй шубы к полкам и подолу пришита широкая полоса темного однотонного меха. Стан выполнен из меха пестрой расцветки. Между станом и полосой меха находятся орнаментальные полосы. Два вертикальных мозаичных бордюра из меха расположены на полках и один горизонтальный — по подолу. Орнаментальный мотив бордюров одинаков и несложен — ромб на зигзаговой линии [Vahter T., 1953. Ав. 149, 2]. Из других украшений шубы следует отметить полосу белого меха, расположенную в нижней части рукава.

Для пошива зимней одежды южные ханты использовали «целые меха, подобранные из шкурок, снятых с головок гоголей, крякв, гагар и других пород уток» [Васильев В. В., 1929. С. 13]. Однако уже в 1920-е гг. ко времени обследования остяков реки Демьянки указанным автором подобный материал отошел «в область предания», впрочем, как и традиционный костюм южных остяков в целом.

С верхней одеждой носили пояса. Длинные пояса, плетенные из разноокрашенных шерстяных ниток, снабжались на обоих концах украшением в виде пришитых парных бисерных лент. В плетеной части узор состоял из горизонтально-симметричных уголков разных цветов. Одна из орнаментальных лент имела сложный ромбический узор, другая представляла собой ажурную бисерную рамку, в центре которой находился ряд прямоугольных металлических отливок. Концы лент оформлялись с помощью бисерных нитей и прикрепленных к ним круглых фигурных отливок [Vahter T., 1953. Ав. 109, 1]. Имелась у южных хантов и матерчатые пояса. По контуру они обшивались несколькими рядами бисерных нитей, или же поверхность предмета делилась на прямоугольные зоны-секции, в которых пришивались круглые ажурные отливки [Vahter T., 1953. Ав. 135, 6]. Матерчатые пояса украшались и по-иному: шов «косичкой» окаймлял предмет и горизонтальной полоской делил его на два яруса. В каждом из них пришивалась зигзагообразная бисерная нить [Vahter T., 1953. Ав. 135, 4].

Дополнительным элементом одежды служили рукавицы — зимние и летние. К первым относились суконные рукавицы, с тыльной стороны орнаментированные бисером (рис. 1, 6). Из наших полос наизнанного бисера создан прямой крест. Он сочетался с косым крестом, полученным путем нашивания бисерянок в определенных комбинациях: трилистно или цветочнообразно. В пределах данной композиционной основы индивидуальное творчество мастериц проявляется в виде ромба, охватывающего всю композицию, или крестообразных фигур в пространстве между сторонами крестов, или горизонтальной линии и т. д. Узоры на осенних рукавицах из хлопчатобумажной ткани располагались в соответствии с иной схемой. Ее суть составляло ярусное расположение горизонтальных бордюров, выполненных в технике аппликации. Композиционными разграничителями поверхности рукавиц служили аппликативные полосы. Не отличались сложной конфигурацией и бордюрные мотивы.

Летняя женская обувь южных хантов представляла собой низкие кожаные «чирки», вся наружная поверхность которых зашивалась бисером (рис. 1, 7). Взъёмный клин треугольной формы украшался горизонтальными бордюрами. От него по поску шли вертикальные полосы бисерных нитей. Под прямым углом от последних отходили такие же полосы. Разряжаясь в боковой части «чирок», они образовывали прямоугольные зоны-секции, где помещались либо розетки из нашитого бисера, металлических отливок, либо вертикальные бордюры. Еще один узор служил декоративной отделкой для краев обуви вокруг ноги.

Дополнением к «чиркам» являлись вязаные шерстяные чулки с узором по верхнему краю. Орнамент состоял из широкого основного и двух узких окаймляющих его горизонтальных бордюров. Мотивы и тех, и других отличались разнообразием. Единично представлены композиции из нескольких простых бордюров, расположенных ярусно, и сетчатое строение орнамента.

Зимняя женская обувь в имеющихся материалах не представлена. Из литературных данных известно, что она не отличалась от восточно- и северохантыйской [Прыткова Н. Ф., 1953].

Среди головных уборов южных хантов доминировали платки. Наиболее ранние их образцы практически не сохранились за исключением одного экземпляра, описанного Н. Ф. Прытковой (1953). Четырехугольный холщовый платок *охчам* сшивался в виде квадрата из двух с половиной полотнищ холста. Соединительные швы исполнялись красной шерстяной нитью в технике «косячки» и окаймывались полосками вышитых крестом узоров. В последнем случае использовались синие шерстяные нитки. Четыре угла платка украшались квадратиками из красных и синих нитей, техническим приемом служил двухсторонний стежок — *керем ханч*. Стороны платка загибались и подрубались синей нитью крестом.

Широкое хождение среди южных хантов имела треугольная холщовая косынка, называемая «татарским платком» — *хатань охчам* (рис. 2,7). Сшивалась она из трех частей: две имели форму трапеции, третья — треугольничка. Соединительные швы прикрывали аппликативные полосы красной, синей или желтой ткани с нашитыми на них рядами бисера. Параллельно обем сторонам аппликативных полос располагались одиночные или парные бордюры, вышитые синими и красными шерстяными нитками в технике *ханты ханч* и *керем ханч*. Прямой угол косынки обильно украшался бордюрами с аналогичными техническими характеристиками, но более широкими по размерам и замысловатыми по конфигурации мотивов. Добавление желтого цвета сообщало им большую красочность. Упираясь под прямым углом одним из своих концов в соединительный шов, бордюры доходили до края косынки. На одном предмете вышивалось от пяти до семи таких параллельных друг другу бордюров, образующих орнаментальную зону квадратной формы. От прямого угла косынки, в той его части, где находились вышитые узоры, свисали бисерные нити с металлическими подвесками.

Покупные ситцевые платки, потеснившие холщовые, с одного конца украшались такими же бисерными нитями с подвесками.

Дополнением к платку служила палобияя повязка *саравать*. Она представляла собой полоску ткани с завязками, к которой пришивались одна или две орнаментальные ленты, навязанные из

бисера. В первом случае бисерный узор присоединялся к краю основы из ткани и спускался на лоб. Во втором случае на поверхность повязки нашивалась еще одна бисерная лента, поуже и отличная по орнаментальным мотивам от свисающей (рис. 1, 4).

Шапки в качестве зимнего головного убора женщины употреблялись южными хантами значительно реже, чем платки (рис. 1, 8). Шапки имели вид капора, изготовлялись из оленьего меха ворсом наружу, вокруг лица пришивалась опушка. В качестве украшения служила мозаичная полоса окрашенной ровдуги или меха, шедшая вдоль опушки по всей шапке или только в области макушки. В затылочной части проходил узор с горизонтальным ритмом, соединяя края описанной полосы. От края шапки на спину спускались низки бус с металлическими подвесками.

Если в орнаментации женской одежды главным средством служила вышивка, то при изготовлении украшений, дополнявших декоративный облик одежды, незаменим был бисер. Южные ханты использовали два способа украшения кос. Первый связан с их искусственным удлинением и декорированием — так называемые ложные косы. Они представляли собой длинный жгут с бисерными украшениями на концах (рис. 1, 2). Волосы, собранные в два пучка, обматывались вокруг обеих половин жгута, а свободные концы последнего свисали, имитируя продолжение кос. Концы оформлялись в виде полос из ткани, либо расшитых бисером, либо с пришитой к ним орнаментальной лентой из нанизанного бисера. В любом случае узором являлся вертикальный бордюр, с четырех сторон окаймленный бисерными нитями. К полоскам ткани пришивались свободно свисающие бисерные ленты небольшой длины, на которых размещались розетки, их роль обычно исполняли изолированные бордюрные мотивы. Декоративным завершением лент и ложных кос в целом служили круглые подвески на коротких бисерных нитях.

Второй вид головных украшений представляли косники — ленты нанизанного бисера с кистями из разноцветной шерсти. Чаще всего — это две одинаковые параллельные орнаментальные полосы, соединенные сверху перемычкой из ткани или шнурка. От каждой из них отходила пара полос поуже и покороче, примерно в половину длины и ширины основных (рис. 1, 3). Накосник мог состоять из двух параллельных лент, или из двух основных и четырех дополнительных лент, соединенных вершинами, или из четырех основных, попарно сомкнутых сверху лент. Значительно реже встречался накосник из одной основной и двух дополнительных лент, имеющих в верхней части общую точку соприкосновения, или из одной лишь полосы нанизанного бисера. В любом из перечисленных случаев инвариантным оставалось исполнение

бисерных узоров в технике нанизывания, пышные кисти их шерстяных ниток на конце и орнамент в виде вертикального бордюра. Вплетались в косы и украшения, состоящие из лучка бисерных нитей с металлическими подвесками на концах. В роли последних выступали круглые и ромбические литые изделия с ажурным орнаментом, колокольчики, пряжки и т. д.

В единственном экземпляре зафиксировано у южных хантов своеобразное головное украшение: длинная полоса ткани, окантованная, за исключением небольшого участка в средней части, двухцветным зигзагом из черно-белого мелкого бисера. Вдоль всей окантованной поверхности шли три параллельные полосы из разноцветного крупного бисера. Пять бисеринок скрепляли концы лент. Края последних оформляли бисерные нити с металлическими подвесками [Vahter T., 1953. Ав. 119, 2]. Очевидно, такой вид приняло на рубеже веков головное украшение, описанное для XVIII в.: «...а некоторые богатые имеют будто повязку, у коей концы на заде долги и расшитые разными медными фигурками, как коньками, сделанными рыбками и прочее» [Зуев В. Ф., 1947. С. 27].

В качестве шейных украшений выступали крепкие стоячие воротнички *рох*, пришивавшиеся, как правило, к вороту рубах (рис. 1, 5). Края воротничков окаймляли три полосы бисерных нитей: темная в центре и две светлые по краям. Поверхность всего предмета, очерченная тонкой декоративной рамкой, орнаментировалась двояко. Либо три полосы, аналогичные окаймляющим, выступали в качестве вертикальных перегородок и создавали квадратные зоны-секции, в которых вышивались лучистые фигуры из бисера или размещались металлические отливки; либо всю поверхность воротника занимал горизонтальный бордюр из нанизанного бисера. В обоих случаях свободной от узора оказывалась незначительная часть воротника в его середине. Узкие концы воротничка могли оставаться свободными, но чаще они обшивались бусами или узенькой ажурной полосой нанизанного бисера. Иногда к воротничку пришивались богато орнаментированные бисерные ленты, оканчивавшиеся бисерными нитями с кистями из шерсти или металлическими подвесками.

Две широкие орнаментальные полосы нанизанного бисера составляли основу нагрудных украшений (рис. 1, 1). Они нашивались на концы длинных лент из ткани. В некоторых случаях функцию связки выполнял более узкий кусок ткани. Чаще обе половины нагрудного украшения в его средней части соединяли шить или узкая полоска из бисера, а к верхней части полос подсоединялись дополнительные орнаментальные ленты, которые свободно свисали, опускаясь ниже середины основных. От краев основных и дополнительных полос отходили снизу бисера или узкие, реже

широкие, орнаментальные ленты из бисера, к которым крепились металлические подвески круглой формы или кисточки из шерсти. Орнаментальная структура определялась сплошным узорным заполнением всей поверхности предмета или его части, а продолговатые формы обусловили лидерство бордюров с вертикальным ритмом. На многих образцах присутствовала одна и та же композиционная деталь — окаймление краев основной орнаментальной полосы тремя бисерными нитями: темная в центре и светлые по бокам.

Орнаментированные образцы мужской одежды зафиксированы у южных хантов в небольшом количестве. Сюда вошли холщовые штаны (рис. 2, 8), которые спереди украшала обильная вышивка. Четыре основных и окаймляющие бордюры располагались в ярком порядке, образуя прямоугольную орнаментальную зону. Мотивы узоров соотносились попарно на обеих частях изделия. Техническим приемом вышивки служила *руть ханч*.

Орнаментальные композиции на южнохантыйских мужских рубахах *ернас* распределились по трем вариантам. Первый характерен для рубах с наиболее архаичными чертами кроя [Прыткова Н. Ф., 1953]: отложной воротник, прямой разрез на груди, полики на плечах, низ — из целого поперечного полотнища. Декорированию подлежали полики: со стороны стана и рукавов они выделялись полосами ткани, с верхней стороны вдоль этих полос располагались бордюры, вышитые спней шерстяной нитью (рис. 2, 9). Внутренняя поверхность детали сплошь зашивалась двумя вертикальными бордюрами, между которыми пролегалла аппликативная полоса. Аналогичный композиционный прием заложен и в орнаментации обшлагов: зигзаговая аппликативная полоса и по обе стороны от нее горизонтальные вышитые бордюры. Шириной и насыщенностью конфигурации отличались два горизонтальных орнамента, шедших по пришивному полотнищу подола и охватывающих почти всю его поверхность. Небольшая часть последней приходилась на окаймляющие бордюры. Над вышивкой были нашиты аппликативные полосы. Края нагрудного разреза окаймляла узорная полоса, нанизанная из бисера.

Второй вариант орнаментальной композиции встречается на рубашках без поликов, с воротничком-стойкой и разрезом на груди справа. Стан рубахи состоял из прямого переднего полотнища и двух боковых. Что-либо определенное о покрое спинки и рукавов утверждать трудно, так как описание подобных рубах мне не встретилось, а полное восстановление конструктивных особенностей лишь по фотографиям [Vahter T., 1953] невозможно. Орнаментальная схема, однако, подробно представлена на иллюстрациях. Вышитые в технике *керем ханч* неширокие бордюры распо-

лагались горизонтально в области плеча, по краям рукавов и немного отступая от краев подола. Края воротника и разреза обшивались цветной нитью (рис. 2, 10). Очевидно, вышивкой отделялись уже готовые рубахи, так как на одном из изделий плечевой бордюр заходит за линию проймы. Частой декоративной деталью являлась орнаментальная окантовка нагрудного разреза и Т-образное оформление уголка перед воротом.

Третий вариант композиции бытовал на рубахах, похожих на русскую косоворотку (рис. 2, 11). Застежка на воротнике и груди находилась на правой стороне. Орнаментальному оформлению подлежали воротник, нагрудная часть, края рукавов, подола. К воротнику-стойке, во всю его ширину, пришивалась узорная бисерная лента. Нагрудная часть оформлялась в виде широкого вышитого бордюра, охватывающего всю нагрудную вставку. Бордюр имел вертикальный ритм и состоял из двух орнаментально оформленных ромбов и треугольников между ними. Нижний конец бордюра выглядел мысообразно, по его краю шли окаймляющие узоры. Концы рукавов и подола украшала вышитая горизонтальная полоса орнамента. На подоле она окаймлялась сверху и снизу узким бордюром и располагалась на полосе холста, пришиваемой к стану. Для украшения рубах-косовороток использовался прием *ханты-ханч*.

Мужские рубахи, бытовавшие у иртышских хантов в 40-е гг. нашего века, имели воротник-стойку или отложной, нагрудный разрез посередине. Воротник, нагрудная планка, края рукавов и подола украшались бордюрами, вышитыми в технике тамбурного шва. Мотивы образовывались из волнистой линии и завитков. На одной и той же рубахе все узоры имели одинаковую конфигурацию [МАЭ, № И-1159-60, 61].

Сведения об орнаментации зимней мужской одежды у южных хантов оказались материализованными лишь в кукольной одежде *хус* гусь. Это глухая одежда с капюшоном, по низу рукавов и подола которой шли мозаичные орнаментальные полосы с несложным узором: ромб на треугольном основании [Vahter T., 1953. Ав. 149, 1].

§ 2. Восточная группа *

Творческий потенциал народа отражен в богатой и разнообразной общности орнаментированных предметов из разных сфер

* Источниковую базу раздела по восточным хантам составили, во-первых, опубликованные материалы: Луккина Н. В., 1979; Sirelius U. T., 1904, 1983; Vahter T., 1953; Semayer W., 1908; Martin F. R., 1897; во-вторых, коллекционные сборы ГМЭ (Р. Митусовой, Дуинца-Горкавича А. А.), МАЭ (И. С. Гудкова, В. В. Сенкевич-Гудковой, И. М. Мякова, Г. Старцева), ТГОИАМ (М. Б. Шатилова), ГЭМ ЭССР (Э. Саара), ТКГ (Н. Н. Федоровой), МАЭС ТГУ; в-третьих, материалы этнографических экспедиций ТГУ (Г. И. Пелих, И. В. Лукиной).

быта, представленных, однако, далеко не в равной мере. Почти не выявлены у восточных хантов декоративно отделанные средства передвижения по воде. Весла, если и украшались, то скупо: зубчатая профилировка краев на небольшой части ручки [Лукина Н. В., 1979. Рис. 130, 4]. Еще менее характерна для восточных хантов орнаментация лодок. Сквозную резьбу по всей спинке сидения у лодки можно рассматривать как исключительный случай. Узор оформлен в виде бордюра из крестов [Лукина Н. В., 1979. Рис. 148, 4]. Современной ситуации противоречат более ранние сведения [Шульц Л., 1924], относящиеся к салымским хантам. Весла, предназначенные для лодки невесты, отделялись здесь резьбой и погремушками; правда, на начало XX в. об этом сохранилась лишь устная информация. Каюки, появившиеся во второй половине XIX в., также несли на себе элементы декоративной отделки: верхушки каючных мачт и флюгера почти всегда украшались резьбой, колокольчиками и флажками.

Предметы оленьего транспорта орнаментированы у восточных хантов в большей мере. В конце прошлого века бытовали образцы оленьей упряжи, практически все костяные детали которых покрывала резная орнаментальная отделка. Основной композиционный прием состоял в следующем: на поверхности детали две пары контурных линий вычленили полосу, которая, в свою очередь, делилась учетверенными параллельными линиями на большие и маленькие прямоугольные зоны-секции. В последних помещались циркульные узоры, фигуры, составленные из четырех треугольников или уголков, сросшихся вершинами. Зоны-секции меньших размеров занимали ряды из трех точек. Точечный орнамент шел обычно и по краям детали. В том случае, если орнаментальная полоса не охватывала всю поверхность предмета, как, например, на нащечных деталях, свободное пространство заполнялось бордюрами из ромбов, треугольников, зигзагов и розетчатыми фигурами, чаще циркульного характера. Самые мелкие детали упряжи украшали ряды из косых крестов, ромбов, циркульные узоры, сочетавшиеся с точечным орнаментом.

Орнаментация оленьей упряжи во второй половине XX в. представлена костяными пряжками, прикрепляемыми к ошейнику оленя. Ажурный вид пряжкам придает профилировка краев (рис. 3, 4). Резьба подчинена бордюрной организации и в качестве мотива имеет флажкообразную фигуру в прямо- и криволинейном исполнении. В настоящее время орнаментированные пряжки применяются, главным образом, на Пиме и Тромъегане [Лукина Н. В., 1979. С. 4]. Нередко украшается ошейник из черемуховой пластины, служащей для ловли оленя руками. Использование техники выемчатой резьбы создает контрастный диахромный узор, так как

он возникает вследствие удаления коры с фоновых частей. Орнаментальный бордюр заполняет всю поверхность ошейника и иногда его особенностью является отсутствие ритма, т. е. последующая фигура не повторяет предыдущую. Мотивы прямолинейно-геометрического характера включают в свой состав треугольники, уголки, ромбы, зигзаги, сложнопрофилированные прямоугольники и другие замысловатые фигуры. У восточных хантов отмечена также традиция украшения пояса для оленя. Сложный узор в виде прямолинейного бордюра выполняется посредством мозаики из ровдуги или аппликации из сукна и охватывает собой весь предмет. На Югане, где, вероятно, появились данные пояса [Лукина Н. В., 1985 а. С. 133], орнамент наносился непосредственно на пояс; на Пиме и Тромъегане существуют накладные узорные пояса.

Разделение труда на женскую и мужскую сферы предполагало и своеобразие того круга предметов, что входил в каждую из них. Женский труд во многом связан с изготовлением одежды. Предметы, вовлеченные в этот вид деятельности, у восточных хантов охвачены орнаментацией в большей мере. Для раскроя шкур предназначена специальная дооска: слегка вышуклая, удлиненной формы. Ее орнаментальную отделку составляет резной бордюр, помещающийся на верхнем или обоих концах. Применяется трехгранно-выемчатая и контурная резьба, среди орнаментальных форм встречаются треугольники и ромбы. Еще в конце XIX в. можно было встретить отдельные экземпляры орнаментированных скребков. Деревянная основа одного из них имела форму плоского полукруга с овальной ручкой. Поверхность скребка, кроме ручки, покрывал резной трехгранно-выемчатый орнамент из треугольников. Зубчатый ряд шел по краям полукруга, замыкаясь у ручки, а центральная часть декорируемой поверхности отводилась под розетку в виде креста, который также образовывала зубчатая линия (рис. 3, 3). Рабочая часть второго скребка, изготовленная из рога лося, с вышуклой стороны имела ямочный орнамент — симметричную криволинейную фигуру [Sirelius U. T., 1983. Прил. № 37].

При изготовлении и хранении ниток используются пряслица и крепилки. Орнаментированные костяные, реже деревянные, пряслица в прошлом были особенно характерны для Васюгана; в настоящее время изготовление их прекратилось [Лукина Н. В., 1979. С. 4]. Ажурный резной узор покрывал всю поверхность пряслица, подчеркивая его миниатюрность и насыщая предмет эстетическим воздействием (рис. 3, 2). Резные полосы делили декорируемую поверхность на зоны, в которых, как правило, размещались бордюры из уголков, треугольников, точек, исполненные соответственно контурной, трехгранно-выемчатой и ямчатой резьбой. Согласуясь с формой предмета, узоры шли по кругу и, замыкаясь, образовыва-

ли розетки сложного строения. Вслед за С. В. Ивановым (1963) я склонна рассматривать розетки в качестве мотивов второго порядка и признать первичность за описанными бордюрами. На более ранних образцах пряслиц активнее использованы точечные бордюры, уголки и контурный зигзаг, а на тех, что зафиксированы во второй половине нашего века, узор образован главным образом за счет треугольника. На Салыме встречено каменное пряслице, вся поверхность которого покрыта выдолбленными в хаотичном порядке точками [ТГОИАМ, № 2055].

Крепилки (мотовильца) локализованы на Агане, Пиме и Васюгане. На первых двух реках их форма проста, а декоративное убранство минимально: вытянутая округлая или подпрямоугольная поверхности имеют горизонтальные функциональные прорезы, между которыми иногда сквозной резьбой нанесен несложный кружковый орнамент. Иной подход к декорированию демонстрируют васюганские крепилки. Они образец как утонченной проработки общей конфигурации предмета, так и филигранной резьбы, подчеркивающей конструктивные и декоративные особенности вещи. Каждая крепилка оригинальна, но вместе с тем с рубежа веков по сегодняшний день прослеживается общность форм и их орнаментального насыщения, что позволяет вести речь об устойчивых орнаментальных традициях.

Самый распространенный вид крепилки имеет прямоугольную основу с прорезями, идущими по периметру и в центре, где они принимают иногда вид креста, двоянных треугольников, П-образный. Эта форма крепилки обладает самой насыщенной орнаментацией: вся их миниатюрная поверхность покрыта узорами (рис. 3, 1). Второй вариант также имеет прямоугольные очертания, но внутренняя поверхность изделия предстает как упорядоченная концентрическая сфера из кругов или полукружий: центрального и угловых, либо только угловых, либо угловых и по периметру. Орнаментальная отделка здесь скромнее, чем в первом варианте. Третий вариант крепилки отличается отсутствием узорной проработки изделия, и вся эстетическая нагрузка приходится на сквозную резьбу, превращающуюся в ажурную замысловатую розетку. Несколько образцов не укладываются в описанные рамки. Их характеризует витиеватость формы и орнаментальных линий, созданных в результате творческого поиска исполнителей.

По сравнению с началом века в 1970-е гг. заметна тенденция к упрощению формы крепилки. Намечались и изменения в орнаментации — исчезли кружковый орнамент в редкой технике глухой резьбы, контурные узоры из параллельного зигзага, точечный орнамент, трехгранно-выемчатые треугольники, искусная компоновка которых на поверхности предмета создала рельефные

ромбы, зигзаг, сдвоенные ромбы с отростками на сторонах, — все это разнообразие технических приемов и орнаментальных мотивов умещалось на небольшой поверхности одного изделия конца XIX в. [см.: Иванов С. В., 1963]. Только ряды из треугольников определяют облик резных узоров на крепилках наших дней.

На Агане отмечена декоративная форма хранения самих сухожильных нитей на крепилке. Нити переплетаются таким образом, что создается косичкообразный узор.

Крепилки входят в швейный комплект, главной составной которого является игольник *намыт*, имеющийся у каждой девочки и женщины. Рабочая часть восточнохантыйских игольников мягкого типа имеет квадратную или круглую поверхность и представляет собой разноцветную мозаику из полос сукна (рис. 3, 5). Расположение полос образует входящие друг в друга квадраты. Из-за того, что полосы часто не сходятся, а лишь соприкасаются, углы квадратов оформлены как маленькие квадратики контрастных цветов и декоративно акцентированы с помощью дополнительного украшения — нашитых пуговиц. Линии швов мозаики подчеркнуты бисером, пришиваемым поодиночке, удвоенно или утроенно. Бисерные линии по отношению к аппликативным квадратам образуют крест, охватывающий весь предмет, в том числе и центральный квадрат. Последний подлжит особой орнаментальной отделке.

Зафиксировано три способа узорного заполнения центрального квадрата на игольничках. Первый заключается в разбиении квадрата диагоналями на аппликативные треугольники, попарно контрастные в цветовом плане. Иногда центральная часть игольника состоит из четырех таких квадратов. Так как мозаичные швы и здесь оконтуриваются бисерными линиями, последние создают крест с перекрестьями, хорошо наложимый на общий для всего игольника диагональный крест. Второй способ декоративного убранства средней части игольника включает в себя лишь нашивание бисера, создающего крест с перекрестьями. Применение третьего способа связано с этой же фигурой, но в технике мозаики. Нашивание бисера играет здесь вспомогательную роль. Все три способа в количественном отношении равнозначны, а их явная взаимообусловленность свидетельствует о том, что на примере восточнохантыйских игольников проявляется одна из важнейших закономерностей развития орнаментального искусства в целом — синхронное существование хронологически разнородных напластований.

При создании игольников творчество мастериц вносит элемент новизны, но всегда исходит при этом из традиционных постулатов. Например, общие декоративные диагонали исполняются из разновеликих пуговиц таким образом, что их размеры нарастают от

центра к краям; орнамент в центральном квадрате заменен пуговицей максимального размера [Лукина Н. В., 1979. Рис. 185, 3]. Или при сохранении всех прочих правил декоративного оформления меняется характер узора в центре игольника — X-образная фигура. На некоторых образцах присутствует меховая опушка, но чаще окантовкой служит полоса сукна.

На Вахе зафиксирован игольник, отличающийся от описанных. Его форма — прямоугольная со скошенными углами. Центральную часть пересекают три полосы с перегородками, создающими в своей фоновой части два ряда из квадратов. Сам предмет и все швы отделаны бисером [Лукина Н. В., 1979. Рис. 127, 2].

В швейный комплекс также входит футляр для наперстка, прикрепляемый к игольнику. Квадратная микроповерхность наперстка имеет тканую основу и зашивается бисером либо сплошь, либо в форме креста с перекрестьями.

Для ухода за одеждой используются деревянные продолговатые палки — выбивалки снега *чочыхтин, нархин*. На их ручках иногда наносится профилированная резьба несложного характера: две-три зарубки.

Как исключительное для начала XX в. явление предстает декоративное убранство ткацкого станка, отмеченного у салымских хантов. На одну из его деталей нанесена сквозная резьба в виде орнаментальной композиции из фигурных полуovalов; края сквозного узора оттеняют бордюры из выемчатых треугольников [ТГОИАМ, № 2254].

Атрибутика мужской сферы производства не богата орнаментацией. На рубеже XIX—XX вв. встречались костяные наконечники стрел, острые и тупые, с незатейливой отделкой. Между функциональными выемками в верхней части предмета шли вертикальные ряды ямочного орнамента. В нижней части наконечника иногда помещался контурный резной узор: зигзаг с линиями, образующими ромбическую сетку в его изломах [Sirelius U. T., 1983. Прил. № 39]; либо вертикальные ряды из точек [МАЭ, № 5111/126]. С заменой лука и стрел на охотничьи ружья связано и исчезновение описанных наконечников.

Не прослеживается единый стиль в орнаментации пластин, применявшихся для защиты руки при стрельбе из лука. На костяной пластинке нанесены спиральные узоры с точкой в центре [Лукина Н. В., 1979. Рис. 64, 1], на изделии из рога — композиция из контурных резных полос [МАЭ, № 376/25], пластинка в металлическом исполнении, изготовленная в 1970-е гг., украшена чеканкой: ямчатые узоры по периметру изделия, зигзаг — по сторонам, а в центре — зеркально отраженная «елочка» [МАЭС, № 8081/5]. Известен лишь один экземпляр орнаментированного колчана для

стрел, относящийся ко второй половине XIX в. Это — прекрасный образец резьбы по дереву; композиционно она построена в форме вертикального бордюра, охватывающего всю боковую поверхность предмета. Применена техника трехгранно-выемчатой резьбы, а элементную базу составил треугольник. Эта исходная фигура создает мотивы в виде круглой розетки, аналогичные тем, что бытовали на пряслицах. Из треугольников образованы и ряды, которые разграничивают мотивы [ТКГ, № НС-23]. Описанный предмет свидетельствует об уверенной манере исполнения орнамента, так как только подлинному мастерству, основанному на прочных канонах, под силу создание гармоничного многообразия форм при лаконичности исходных посылок.

На рубеже XIX—XX вв. бытовали деревянные ножны, украшенные трехгранно-выемчатой резьбой. Ярусно расположенные горизонтальные бордюры составлены из треугольников в различных их сочетаниях, при этом доминировали мотивы, в которых элементы обращены друг к другу основаниями [ГМЭ, № 4047/140]. К этому же периоду относились и деревянные ножны, покрытые сверху жостью, на которую наносилась чеканка. Та же композиция из горизонтальных бордюров имела иное конфигурационное выражение: волнообразные, точечные, петлеобразные узоры, мотивы из треугольных рядов и оформленная в виде бордюра ромбическая сетка с маленькими прямоугольниками в ее ячейках [ГМЭ, № 4047/268]. В 1970-е гг. заметна трансформация как технических, так и геометрических характеристик орнаментальной отделки ножен. Деревянная основа покрывается жостью со сквозным резным орнаментом, под который подкладывается материал, создающий контрастный по цвету узор. Мотивы принимают вид ромбических узоров, рядов из прямоугольников. Бордюрная организация узоров и их горизонтальный ритм сохраняются. Лишь на одном предмете вдоль всей поверхности ножен расположен вертикальный бордюр. Его мотивы носят цветочный характер и заключены в зоны-секции, создаваемые контурной линейной резьбой [Лукина Н. В., 1979. Рис. 182, 4]. К ножнам иногда прикреплялись костяные пряжки с резным орнаментом, например из концентрических кругов [Лукина Н. В., 1979. Рис. 181, 7].

Обстановка жилища отличается скромностью. Обязательным атрибутом ее являются циновки, которыми застилаются спальные места. Орнаментированные экземпляры циновок в настоящее время представляют исключительную редкость. Узор здесь получают путем вплетения лыка ивы, окрашенного в черный цвет, и он представляет собой сетку из простых геометрических фигур: квадраты, ромбы. Изредка всю поверхность пожек низкого столика для еды — практически единственного атрибута мебели — украшает сквоз-

ная резьба в виде бордюра из крестов. Убранство жилища у салымских хантов не отличалось от русского образца. Очевидно, русское влияние сказалось и на внешнем декоре жилища. Контурная резьба на оконных наличниках принимала здесь вид зубчатой линии, бордюров из треугольников и ромбов или сложные орнаментальные криволинейные композиции. Скульптурно оформлялись у салымцев коньки крыш: фигурки птиц, таких как тетерев и лебедь, или изображение лошадиной головы [Шульц Л., 1924].

Скромность убранства жилых помещений оживляет берестяная утварь. Теплые и спокойные тона ее естественных красок (желтой и темно-коричневой), а также предельно выверенные с точки зрения гармонии и симметрии узоры дают жилому пространству декоративное звучание. Без предметов, выполняющих функцию хранения и вместилищ, невозможно ведение домашнего хозяйства — исконно женской сферы деятельности. У каждого народа образуется свой набор таких предметов. Для восточных хантов он включает в себя большое количество берестяной утвари различной формы, размеров и назначения: от миниатюрных солонок до крупногабаритных заплечных кузовов.

Еще в начале XX в. у восточных хантов имели хождение берестяные плоскодонные сосуды подпрямоугольной формы *согун, савун*, служившие для хранения и приема пищи. Вся их внутренняя и наружная поверхность покрывалась высокоблещеным орнаментом. Низкие стенки с внешней и внутренней сторон имели декоративное оформление в виде горизонтального бордюра. Малой площади украшаемого участка соответствовали несложные мотивы, состоящие чаще из наклонных полос в сочетании с треугольниками. Интересная стилистическая деталь таких узоров заключалась в том, что излом узорной линии происходил здесь часто не под прямым углом, в то время как для восточных хантского декора в целом характерны изгибы орнаментальной линии под прямым углом. По нижнему краю узора часто проходил окаймляющий бордюр, поменьше и проще основного. Выскобленная орнаментация дна у плоскодонного сосуда принимала очертания прямо- и криволинейных стилизованных изображений с различной степенью абстрагирования. Они именовались чаще «червями» и походили на стилизованное изображение «медведя» у северных хантов.

Отличительной стилистической чертой высокоблещенных узоров на рубеже XIX—XX вв. являлась контурность образующей их линии. Применительно к стилизованным изображениям нужно вести речь об удвоенном контуре узорной линии. На сосуде начала XX в. контурность уступила место широкоплоскостному исполнению [Лукина Н. В., 1979. Рис. 85]. В такой же стилистической и технической манере оформлялись и крышки сосудов. Крышки имели еще

и стенки, орнаментальная отделка которых отличалась своеобразием: аппликация по зачерненной бересте шла во всю ширину стенок и состояла из двух горизонтальных бордюров — основного и окаймляющего его снизу. Оригинальностью по сравнению с высокoblенными узорами характеризовалась и конфигурация аппликативных бордюров — сложные широкоплоскостные непрерывные бордюры выполняли роль основного узора. В закрытом положении стенки крышки полностью закрывали собой стенки сосуда вместе с высокoblенными на нем узорами.

Берестяные кузовки, предназначенные для сбора и хранения ягод, растущих на высоких кустарниках и деревьях (*вунтэн* — сург., *киль* — вас.-вах.), демонстрируют отделку по устью — аппликативная полоса по зачерненной бересте. Узоры имеют характер исключительно непрерывного горизонтального бордюра одного или дополненного внизу окаймляющим. Мотивы основного бордюра отличает сложная конфигурация.

Большие заплечные кузова *кынт* — орнаментируются двояко. Отделка большей части изделий сходна с таковой у малых кузовов, причем данная традиция прослеживается с начала XX в., и единственное изменение во времени — усложнение конфигурации мотивов (рис. 3, 10). Для орнаментации другой части кузовов используется выскабливание по бересте. Орнаментальная композиция при этом охватывает центральную часть стенки и выражается прямолинейной розеткой, чаще сложного строения, либо свободным криволинейным узором с хаотичным ритмом. Иногда розетку окаймляет несложный бордюр, образующий прямоугольную зону-секцию. Крышка кузовов обнаруживает те же черты орнаментации, что и стенка, но ее круглая форма корректирует ритм окаймляющего бордюра: он идет по окружности. Для более жесткой фиксации лямок кузова при ходьбе используются роговые крючки, поверхность которых отделывается трехгранно-выемчатой резьбой в виде зубчатых бордюров, при этом их конфигурация повторяет основные конструктивные линии предмета. Такие крючки с узорной обработкой обнаруживаются на протяжении всего XX в., но в незначительных количествах.

Декоративное мастерство восточных хантов свое максимальное выражение находит в орнаментации коробок, прежде всего берестяных *йиньль*. Коробки служат для хранения сухих продуктов и различных вещей и именно при их декоративной обработке творчество мастериц достигает наибольших высот. Вместе с тем, при кажущемся невероятным разнообразии форм орнаментальной отделки берестяных коробок она все-таки подчинена строгим канонам, прослеживаемым на протяжении всего XX в. В плане ор-

наментальной композиции выделяются два варианта берестяных коробок.

Первый вариант находится в рецессивном состоянии, хронологически усиливающимся. Суть орнаментации заключается в декорировании устья цилиндрической коробки с помощью горизонтального бордюра: Узор исполняется в технике аппликации с подкладным фоном, роль которого часто выполняет сукно. При таком способе на полосе бересты, имеющей иногда зубчатый край, вырезается орнамент, состоящий из треугольников в различных сочетаниях, угловков и полос.

Второй вариант занимает явно доминирующее положение в орнаментации берестяных коробок. Его отличительная черта — сплошное заполнение стенок емкости горизонтальным бордюром. Формы реализации данного композиционного канона не остались застывшими в течение текущего столетия. В начале века наблюдалось преобладание прямолинейных непрерывных бордюров сложной конфигурации, выполненных техникой аппликации по зачерпленной бересте. В это же время у васюганско-ваховских хантов, наряду с прямолинейными узорами, бытовали и широкоплоскостные криволинейные, выполняемые в технике выскабливания. Их мотивы состояли из декоративно оформленных ромбов, зигзага с уголками, полос и свободных узоров. Иногда мотивы заключались в зоны-секции, образованные узкими и несложными вертикальными бордюрами.

Во второй половине XX в. среди орнаментированной бересты намечались изменения. Во-первых, подавляющее большинство узоров имеет криволинейные очертания (рис. 3, 9). Это обусловлено нарастающим криволинейности в васюганско-ваховских орнаментах и практически исчезновением здесь прямолинейности. А расцвет берестяной орнаментики именно у данной группы хантов привел к тому, что она в подавляющей степени определяет общую восточнохантыйскую картину. Во-вторых, господствует техника выскабливания: не только криволинейные узоры у васюганско-ваховских, но и прямолинейные у сургутских хантов выполняются именно ею. В-третьих, возрастает декоративная значимость окаймляющих бордюров. Если в начале века они состояли главным образом из полос, простых, зубчатых или наклонных, вертикальных, то в настоящее время форма их усложняется и в некоторых случаях начинает затушевывать роль основного бордюра.

В качестве редко встречающихся композиций выступает яркое расположение равноправных в декоративном плане бордюров, как выскобленных [ТГОИАМ, № 1179], так и аппликативных [ТГОИАМ, № 717]. Оба экземпляра зафиксированы в начале века. На современных васюганско-ваховских коробках подпрямо-

угольной формы каждая из стенок иногда заполняется изолированным мотивом, принимающим форму розетки.

Узорная отделка крышек также содержит в себе как канонические правила, неизменные на протяжении столетия, так и исчезнувшие традиции, а вместе с этим и творческие преобразования. Статична общая структура расположения орнамента: розетка, занимающая собой всю поверхность крышки, по краю которой иногда идет полоса окаймляющего бордюра. Хронологически неизменна и техника орнаментации — выскабливание. Среди мотивов на рубеже веков присутствовали стилизованные изображения [Serauer W., 1908. Fig. 1, 6], ромбы [МАЭ, № 5111—10], свободный орнамент и др. Особо следует отметить розетку, в основе которой лежит крест, а между его концами располагаются входящие уголки, соединенные асимметричными перемычками. Такого рода розетки на рубеже веков зафиксированы неоднократно, но в наши дни они не входят в узорный фонд восточнохантыйских мастериц. Самые популярные розетки современных исполнительниц построены из уголков, свободных узоров и на основе ромба — все эти фигуры наблюдались на крышках и в начале XX в.

Заметна тенденция нарастания сложности окаймляющего бордюра, что особенно показательно для васюганско-ваховских рукодельниц. В отличие от орнаментации стенок, узоры на крышках коробок пронесли сквозь столетия и стилистические черты: ширококонтурность и криволинейность узорной линии отличает декоративную манеру восточных хантов. Стенки крышек в начале века украшались аппликативной лентой из зачерненной бересты. Узоры имели характер непрерывных бордюров. Во второй половине столетия эта традиция отсутствует в декоративном творчестве восточных хантов.

У сургутских хантов берестяные коробки в значительной мере дополнены вместилищами из пихтовой коры *кэр йиниль* (рис. 3, 7). Орнаментальная композиция их стенок та же, что и на берестяных: основной горизонтальный бордюр во всю ширину, окаймленный сверху и снизу несложным узором. Однако реалии, наполняющие схему, имеют своеобразие, устойчивость которого измеряется по меньшей мере столетием. Техника исполнения — раскраска. Для этого изначально применялся растительный краситель, дающий красно-оранжевый цвет, а в наши дни используются и акварельные краски. Орнаментальная линия имеет прямолинейные очертания. В начале века элементный состав узоров включал в себя зигзаг со сложной профилированными уголками. Такие мотивы встречаются и на современных коробках, но узорный облик последних определяют не они, а сложные непрерывные бордюры. Окаймляющие бордюры имеют иную технику: либо резьбу по ко-

ре черемухового обруча, прикрепляемого к стенкам стежками ниток в форме диагонально перекрещенных прямоугольников, либо аппликацию из зачерненной бересты. Мотивам придан вид вертикальных полос, сдвоенных через вершины треугольников, уголков, ромбов, простых и на треугольном основании. Поверхность крышки у коробок из пихтовой коры декорируется лишь по месту стежок — аппликативная полоса из зачерненной бересты.

На протяжении столетия у сургутских хантов имеют хождение орнаментированные коробки, сплетенные из расщепленного корня кедра, так называемые корневатки. Узор возникает при выделении окрашенного корня. Орнаментируется поверхность крышки и боковых стенок. Экземпляр начала века с округлой поверхностью имел на крышке розетку с криволинейными очертаниями: круг, в центре которого — крест с дугообразными перекрытиями. На стенках расположены изображения креста и ромба, составленные из квадратиков, в силу технических особенностей орнаментации [ГМЭ, № 4047—171]. Современные корневатки обычно имеют прямоугольную в плане форму, что накладывает отпечаток на орнаментальную композицию и геометрические особенности мотивов (рис. 3, б). Каждая из четырех стенок представляет собой самостоятельное орнаментальное поле с узорами розетчатого строения, напоминающими стилизованные изображения, а на крышке помещена фигура, состоящая из четырех крестов, два из которых соединены вместе и дополнены отростками сложной конфигурации. Криволинейности узоров не наблюдается.

На Агане в начале века встречена берестяная солонка, украшенная по образцу табакерок: пары контурных прочерченных линий делили поверхность стенок на горизонтальные бордюры, окаймляющий и центральный. Последний членится дополнительно вертикальными линиями на зоны-секции, большие и маленькие. В больших прочерчена ромбическая сетка, а в маленьких, также как и в окаймляющих бордюрах, расположены штампованные орнаменты соответственно в вертикальном и горизонтальном ритме [ГМЭ, № 4047—69]. В наши дни солонки изготавливаются из дерева и не орнаментируются.

На Салыме орнаментация берестяной утвари не была характерна [Шульц Л., 1924].

Деревянная посуда восточных хантов, в отличие от берестяной, мало затронута декоративной отделкой. К нашему времени оказалась утраченной традиция украшения резьбой черпаков. На рубеже XIX—XX вв. поверхность собственно черпака украшалась горизонтальными бордюрами из ромбов либо имела следующую орнаментальную композицию: косой крест в центре, бордюр из вертикальных полос внизу и удвоенные уголки в верхней части.

На ручки наносили вертикальные бордюры из треугольников или косых крестов [ГМЭ, № 4047—93, 95]. В 1970-е гг. зафиксирована ложка с резным узором на ручке — фигура ромба с продленными сторонами [Лукина Н. В., 1979. Рис. 130, 3]. Из орнаментированных сосудов один экземпляр относился к 1930-м, другой — 1970-м гг. Первый представлен чашей на ножке. Нижняя часть предмета и ножка отделаны контурной резьбой в виде двух горизонтальных бордюров из параллельных зигзагов [МАЭ, № 5111—48]. Второй сосуд — ступа на ножке для растирания табака. Ее нижняя часть также украшена контурными горизонтальными резными бордюрами: основной — из ромбов и окаймляющий его сверху — из уголков [Лукина Н. В. 1979. Рис. 129, 1].

Необычной сферой приложения орнамента является у восточных хантов пища. На Пиме черемуховые лепешки украшают оттиском кончика ножа. Выемчатые треугольники располагаются хаотично. На Вахе узоры прочерчивают ножом: прямоугольной формы, а также «елочки» располагаются на хлебных лепешках в определенном порядке, создавая симметричную розетку.

Женские сумочки у восточных хантов играют меньшую роль, чем у северных. Во многом они дублируют коробки из бересты или коры, так как выполняют роль вместилец главным образом для мелких предметов при переездах и жизни в лесу. Плоские сумочки изготавливаются из ткани или меха. В обоих случаях их орнаментальную отделку составляют мозаичные вертикальные бордюры, хорошо согласующиеся с вытянутой поверхностью предмета. Матерчатые узоры имеют мотивы из сросшихся верхними парных треугольников и полос, мозаичные — из сложных непрерывных бордюров. Верх у сумочки обшивается полоской ткани или здесь размещается горизонтальный бордюр. В более отдаленные времена широкое хождение имели также мешочки и сумочки, сшитые из рыбьей кожи (палима, стерляди). На Вахе были известны мешочки из шкурок с лап лебедя. Их шили таким образом, что внизу, на наружной стороне, оставались коготки [Кулемзин В. М., Лукина Н. В., 1977].

Декорирование объемных овальных сумочек насчитывает три варианта. Первый относится к сумкам, которые шьются из оленьих лбов и украшаются снизу бус, бисера, бахромой (рис. 4, 6). Глазные отверстия защиты кусочками ткани, расшиты бисером. Все соединительные швы окантованы разноцветными полосками ткани. Боковая соединительная полоса предстает как мозаичный орнамент из ровдуги, либо ровдуга украшается кистями, заменяется камусом. Второй вариант представлен меховыми сумочками; центральная часть которых запрята мозаичным узором розетчатого или сетчатого строения, а боковая полоса имеет вид мозаичного

мехового бордюра. Швы, в том числе и мозаичные, снабжены тканевой прокладкой. Третий вариант локализован на Вахе. Ваховские сумочки, вытянутые в ширину, имеют стороны в виде полукруга и пришитое дно. Иная конструкция и конфигурация требует иного композиционного решения: стороны содержат прямоугольную декоративную зону из квадратиков меха, окантованных по горизонтали тканью. С боков к сумке пришиваются ровдужные кисточки с бусинами (рис. 4, 9).

Миниатюрность формы и утонченность орнаментальной отделки отличают утварь, предназначенную для мужчин и изготовляемую ими. Речь идет о курительных принадлежностях. В их число входили прежде всего табакерки, стенки которых плотно покрыты узорами. Структуру орнаментальной композиции определяли здесь контурные резные линии, удвоенные или утроенные. Линии членили поверхность стенок на ярусы, где помещались точечные, тисненые или штампованные узоры в горизонтальном ритме. Орнамент, охватывая овальную поверхность предмета, замыкался на вертикальные бордюры, расположенные с боков от скреплявшего стенки шва. По самому краю стенок, сверху и снизу, иногда наносились поперечные бордюры, а мотивы в некоторых узорах разграничивались вертикальными линиями. Такая композиционная структура просуществовала на протяжении всего XX столетия.

Для рубежа веков был свойствен еще один способ организации узорного пространства. Он состоял в том, что горизонтальные контурные линии делили поверхность стенок на три полосы: широкую в центре и две узкие по краям. Это нарушало декоративное равновесие бордюров, присущее ярусной структуре, и вело к их соподчиненности. Как правило, элементы-штампы центральных и окаймляющих узоров являлись аналогичными, но в основном узоре они группировались в замысловатые мотивы, в то время как в дополнительных наблюдался лишь их параллельный перенос. Наиболее сложной орнаментальной отделкой отличались табакерки, центральный узор которых был поделен на прямоугольные зоны-секции: большие, вытянутые по горизонтали, и поменьше, имевшие вертикальную направленность. Первые заполнялись мотивами решетчатого строения, вторые — вертикальными бордюрами. Окаймляющие узоры создавались не штампом, а контурным прочерчиванием, например, в виде ромбического ряда (рис. 3, 8). До наших дней дошел видоизмененный вариант описанной композиции: во всю ширину стенок вычерчивается ряд из входящих друг в друга квадратиков, пространство между которыми заполняется штампованными фигурами или прочерчиванием. Окаймляющих бордюров нет. Деревянные крышки табакерок всегда оставались неорнаментированными.

Лишь на рубеже веков фиксировался технический прием украшения табакерок, не включающий в себя штамп. Он основывался на сквозной резьбе с подкладным фоном. Элементную основу таких узоров образовывали треугольники. Чаще всего они группировались в мотиве по четыре фигуры, обращенные вершинами в одну точку. Мотивы выстраивались в бордюры, располагавшиеся ярусами друг над другом. Окаймляющие бордюры, верхний и нижний, также строились из треугольников, но в ином сочетании: зубчатая линия, простая или с элементом зеркального отражения. Поверхность стенок у таких табакерок, как и у тех, что орнаментировались с помощью штампа, членилась на ярусы с помощью параллельных линий, прочерченных ножом. Иногда таковые проходили и внутри мотивов, подчеркивая композиционные особенности последних.

Из кости и рога изготавливались миниатюрные мерки для пороха. Контурные линии делили всю их поверхность на зоны, в которых размещались бордюры, либо только горизонтальные, либо горизонтальные в расширяющейся части и вертикальные в сужающейся. Характер мотивов определяли точечные и циркульные узоры, а также фигуры, исполненные из тех же контурных линий, что и декоративная структура, и имевшие вид прямоугольников, простых и диагонально пересеченных. В 1970-е гг. мерки для пороха встречаются как реликт.

Курительные трубки *канса* имели различную форму и орнаментальную отделку. На Югане бытовали трубки с глиняной головкой русской работы и деревянным резным чубуком. Характер узоров не нашел отражения в источниках. В 1920-е гг. на Вахе отмечены трубки с деревянной головкой. Одна из них отделана капсюлями, создающими на поверхности головки криволинейную композицию. Другая инкрустирована металлом: вертикально и горизонтально расположены «елочки», а по устью нанесена выемчатая резьба в виде срезанных зубцов.

Трубки, а также табак хранили в кисетах (*канса-кырах* — сург., *масня-кырах* — вас.-вах.). На протяжении всего XX столетия прослеживаются кисеты прямоугольной формы на вздержке. Их орнаментальная отделка состоит в узорах, нашитых из бисерных полос и имеющих характер различных розеток. Вышивка является одним из средств декорирования кисетов — криволинейные розетки с аморфными очертаниями. По бокам к кисету нашивают бисеринки, соединенные попарно или утроенно. В нижней части нашивки иногда дополняются бисерными подвесками в виде уголков. Известна орнаментация подобных кисетов посредством мозаики из ткани. Узоры состояли из сросшихся вершинами треугольников, расположенных в бордюрном порядке, и полос, раз-

деляющих бордюры [Vahter T., 1953. Ав. 166, 7]. В начале века на Вахе фиксировались кисеты с фигурными клапанами в верхней части. Края клапанов окантовывала полоса контрастной ткани, а центральную часть занимали узоры из фигурно пришитых бисерных полос, причем особые для каждого клапана: ромб на треугольном основании на одном и три С-образные фигуры в обрамлении нетлеобразного бордюра. Основа мешочка сшита из мозаичных полос, расположенных в орнаментальном порядке: два вертикальных параллельных бордюра из зон-секций с фигурами из сдвоенных треугольников. От середины кисета вкруговую пришиты пары из свисающих бисерных нитей с кистями из шерстяных нитей. Концы завязок также оформлены низками бус [ТГОИАМ, № 1682].

Мужским аксессуаром являются сумочки, подвешиваемые к поясу. Сумочки для оселка шьются из сукна, имеют прямоугольную форму, иногда меховую опушку в верхней части. По краям они украшаются нашивками из бисера или его заменителя. Бисерники (в сочетании по три штуки) подбираются по принципу цветового контраста: темная и две светлые по краям. Центральную часть предмета занимают один или несколько вертикальных бордюров: ряды и крестообразные фигуры из пуговиц, бисера. У объемных меховых сумочек вшивная полоса в боковой части представляет мозаичную орнаментальную ленту из меха или ровдуги. Такие же полосы горизонтальными рядами идут в боковых частях сумочки. При наличии мехового клапана на нем сосредоточена основная орнаментальная нагрузка: в центре помещается розетка, рамка вокруг которой создается аппликативным зубчатым бордюром; такой же бордюр окантовывает края клапана.

Украшение восточнохантыйской одежды отличаются в целом скромность и сдержанность. Из атрибутов нижней женской одежды орнаментированы рубахи *йернас*. На рубеже XIX—XX вв. встречались образцы, декоративное убранство которых состояло из литых металлических отливок, бисера и пуговиц. Вдоль нагрудного разреза, полукругом или прямоугольно, нашивался ряд пуговиц, с обеих сторон окаймленный рядами бисера. Цветовое соотношение бисерных полос было следующим: темная и две светлые по ее сторонам. Самая нижняя часть нагрудного украшения иногда представляла собой ажурную подвеску, нанизанную из бисера и пришитую одним концом к рубахе. Обильно оформлялись обшлаги рукавов: ряд литых металлических подвесок в середине, а сверху и снизу от него — полосы нанизанного бисера с орнаментом; либо бисерный узор представлял сплошное орнаментальное поле, охватывающее всю поверхность обшлагов.

Дополнением к рубахам иногда служил прямоугольный воротник с широкими свисающими концами. По его краям нашивались

бисерные полосы: темная в центре и две светлые по бокам. Такие же полосы членили свисающие концы на горизонтальные ярусы, в которых нашивались ряды из пуговиц [Valter T., 1953. Ав.: 140, 6]. Декоративная доминанта подобного воротника характеризовала украшение детской рубашки: ряды прямоугольных ажурных бляшек на концах указанной детали, а также ряды бисера по краям воротника, исключая его срединную часть, и рукавов [МАЭ, № И—591—33]. К этому же периоду относится и рубаха из цветного ситца, отличительная особенность которой — исполнение из синего сукна обшлагов, полосы вокруг нагрудного разреза и воротника, свисающего прямоугольными лопастями [ТГОИАМЗ, № 7874]. Края всех перечисленных деталей окантованы красной тканью, и параллельно канту шла волнообразная вышивка белыми нитками.

В качестве декоративной отделки рубах использовались и аппликативные полосы, прямые и зубчатые, которые в цветовом отношении контрастировали с фоном самого изделия. Расположение полос определялось особенностями кроя: прямоугольное или мысовидное украшение нагрудного разреза характеризовало старинные туникообразные рубахи; наличие прямых поликов определяло направление орнаментальных полос вдоль и поперек данной детали, а также поперек прилегающей части рукава.

Введение двойной кокетки и оборки на подоле превращало рубахи в платья, вытеснившие в XX в. свою праформу. Из всех способов орнаментации рубах традиция перенесла на платья главным образом аппликацию контрастными полосками ткани, которые подчеркивают элементы кроя: воротник, нагрудный разрез, кокетку, оборку. Аппликативные полосы, пришиваемые к кромке подола и обшлагам, часто расшиваются бисером. С рубах на платье перешло и украшение обшлагов с помощью бисера. Но если на рубеже веков нашивание бисера чаще создавало узор из квадратов, то в 70-е гг. XX в. орнаментируемая поверхность обшлагов предстает в виде ромбической сетки из бисерных узлов, в каждом из которых соединено по пять бисеринок. Элементы и композиционную основу бордюрного орнамента составляют ромбы в различной декоративной интерпретации. Такие узоры демонстрируют богатый цветовой спектр. Реже встречается отделка обшлагов аппликативными горизонтальными полосами ткани.

Покрой рубахи у салымских хантов сближал их с южными группами этноса. Эта же тенденция проявилась и в компоновке орнамента на поверхности изделия, и в самих орнаментальных мотивах. Судя по имеющимся в литературе описаниям, орнаментальная композиция вышитых салымских рубах была сходна с таковой у южных хантов: цветными шерстяными нитками вышивалась

центральная часть стала спереди до пояса или до груди, сзади — до лопаток, верхнее полотнище рукавов, обшлага; последние, как и разрез на груди, дополнительно украшены бисером [см.: Лукина Н. В., 1985]. В начале XX в. рубашка из крапивного холста со сплошной орнаментацией переднего полотнища практически исчезла. На встречающихся рубахах большей частью были вышиты лишь грудь и рукава [Шульц Л., 1924]. Степень сходства в орнаментальной топографии южнохантыйских и салымских вышитых женских рубах полностью установить невозможно, имея лишь описание без образцов самого изделия. Можно лишь констатировать присутствие у обеих групп первого варианта орнаментальных композиций южнохантыйских рубах. Кроме того, пятый вариант проявился у салымских хантов в начале XX в. на женских праздничных ситцевых кофтах: к ним пришивался стоячий воротник *сукинь рох*, расшитый бисером или оловянным литьем. Полосой бисера украшались нагрудный разрез, плечевой шов и обшлага [Шульц Л., 1924].

В салымской вышивке фиксируются все четыре вида швов, известные у южных хантов; нанизыванием представлены приемы художественной обработки бисера. Фонд вышитых мотивов во многом определен стилизованными изображениями птиц, деревьев, ступенчатыми ромбами и треугольниками. На пышном и красочном фоне вышивки терялись скромные бисерные узоры из ромбов, зигзагов и других несложных фигур.

Определяющей формой верхней одежды у женщин является в настоящее время распашная. По универсальности в ней на первом месте стоит *сак*. У летнего и зимнего сака края правой полы, подола, рукавов отделаны полосами контрастной, чаще красной ткани. По мнению мастериц, это недавняя традиция, а более древние каноны предполагали опушку правой полы и подола мехом выдры или сборным, что наблюдалось на Югане. Непременным атрибутом сака можно считать и орнаментальные полосы, идущие вдоль правой полы, отступая от кромки; по подолу, выше колен; по низу рукавов (рис. 4, 2). Эстетическая нагрузка у полос неодинакова: доминирует и по ширине, и по сложности узора полоса на подоле. Иногда орнамент наносится и вдоль левой полы, но по ширине и сложности мотивов бордюры здесь самый невыразительный. Недавней тенденцией является стремление к увеличению украшаемых площадей на саке за счет удвоения орнаментальных полос, наблюдаемое на реке Пим. Объяснение этому следует искать во влиянии северных хантов, для которых характерна более богатая орнаментация в целом [Лукина Н. В., 1985]. Декорирование атрибутов женской одежды с помощью нашивок из бисера и пуговиц — не редкость для восточных хантов. Однако на Васюгане

украшения такого рода отличаются оригинальностью. Своеобразие заключено в топографии орнамента на поверхности изделия: прямоугольный или овальный кусок ткани, расшитый бисером и бусами *парых лавыс*, пришивается асимметрично к правой или левой доле на уровне груди, либо ниже.

На детских саках в виде украшения встречалась орнаментальная полоса в верхней части спинки. Первый сак шили для годовалого ребенка, при этом по топографии орнамента можно было определить, девочка это или мальчик. Сведений о композиционных различиях нет.

Старинные каноны предполагали создание декоративного убранства саков за счет нашивания металлических бляшек, пуговиц, аппликативных полос контрастной ткани. С рубежа XIX—XX вв. прослеживается и украшение саков орнаментами, создаваемыми из бисера. Этот способ становится безраздельно господствующим в текущем столетии. Орнаментальные мотивы в бисерных полосах характеризуются либо непрерывным бордюром сложного строения, либо прерывистым бордюром из геометрических фигур: ромб, треугольник, угол, крест, зигзаг. Единственной деталью сака, где бисер иногда бывает заменен аппликативными полосами ткани, является низ рукавов.

С саком носят съемные воротники. Их свисающие на грудь прямоугольные лопасти орнаментировались рядами нашитых металлических бляшек, чаще прямоугольной формы, а теперь — пуговицами, бисером. Бордюры, создаваемые из перечисленных материалов, располагаются горизонтальными рядами, повсюду композицию литых украшений. Иногда бордюры расчленены на зоны-секции. Края воротника, за исключением средней части, отделяются узкой полосой орнамента, нашитого из бисера. Фигуры в орнаментах на воротнике чаще принимают вид квадратов, фигурных кругов, полос с отростками, крестов. В последние годы происходит активное освоение новых материалов, применяемых прежде всего в орнаментации сака и воротника к нему: в качестве заменителя бисера выступает изоляция, снятая с проволоки и разрезанная на мелкие кусочки; создаются узоры из керамической изоляции от электроутюга и из пластмассовых пластин [Лукина Н. В., 1979]. Использование новых материалов ведет и к перерождению мотивов. Отделяются воротники и меховой мозаикой: орнамент предстает в виде квадратной сетки, где в шахматном порядке чередуются темные и светлые квадратики, или в виде ярусно расположенных бордюров из сросшихся вершинных треугольников.

Распашная одежда в виде кафтана встречалась у васюганских и салымских хантов, но различалась и покроем, и характером украшения. На Салыме праздничные кафтаны обильно декорирова-

лись полосами нанизанного бисера, пришитыми вдоль и поперек обеих пол; вдоль подола; в уголках между ними; в устье, на середине, и на краях рукавов; на плечах и вдоль конструктивных швов на спине (рис. 2, б). Указанные части общей орнаментальной композиции имели свои особенности. Продольные бордюры на полах дополнялись поперечными, членившимися на две-три группы, каждая из которых включала в себя по три узорные полосы. В случае, если поперечные полосы на полах заменялись орнаментальными полукружьями, таковые располагались и вдоль бордюра на краю рукава. В основе орнаментации уголка лежало Т-образное расположение полос, по мере развития превращавшихся в треугольно-ромбическую сетку, ячейки, которой иногда заполнялись несложными мотивами. Отделку рукавов составляли поперечные орнаментальные ленты: минимум одна — по краю, максимум — три. Радиальный ритм бордюров в области плеча, дополненный перегородками, в некоторых случаях создавал видимость сетчатой орнаментальной структуры. Полосы бисера на плече отличала предельная простота формы сравнительно с узором на других деталях. Мотивы салымских орнаментов на кафтанах включали в себя кресты, углы, зигзаг, лучистые и вильчатые фигуры.

На Васюгане украшение кафтана бисерными узорами не отличалось богатством и укладывалось в рамки описанной схемы орнаментации сака, исключая съемный воротник.

Ситуацию с орнаментацией верхней одежды у восточных хантов можно обрисовать лишь применительно ко второй половине XX в. Сведения, относящиеся к более раннему времени, отрывочны и малочисленны. От рубежа XIX—XX вв. до нас дошел образец орнаментальной полосы, предназначенной для украшения женской шубы. Узор исполнен из ровдуги в технике мозаики: вырезались и сшивались окрашенная и неокрашенная полосы материала, которые образовывали непрерывный бордюр [Vahter T., 1953. Ав. 152, 5]. В 1930-е гг. на Васюгане зафиксированы женские шубы с декоративной отделкой полы и рукавов из простых бисерных полос, нашитых и нанизанных [МАЭ, № 5093/4, 28, № И—123/43]. В настоящее время этот технический прием орнаментации применительно к шубам бытует лишь на Тромъегане, и то в приглушенном меховой мозаикой состоянии. Полосы нанизанного бисера предстают как узоры со сложной конфигурацией, мотивы и топография которых аналогичны украшениям на саках.

Декоративное убранство современных женских шуб двухкомпонентно (рис. 6, 5—6). Определенную роль здесь играют цветовые переходы и контрасты меха у различных частей изделия. Основная часть шубы шьется из белого меха, либо подбирается мех светлой окраски и таким образом, что цветовые оттенки образуют светлые

переливы. Светлая основа надставляется контрастно темной широкой полосой по рукавам, полам и подолу. Края шубы отделяются светлым пушистым мехом, имеющим иную природу, чем мех оленя. Особую нарядность шубам придают орнаментальные ленты со сложными и разнообразными мотивами из меховой мозаики, построенными на контрасте цвета и зеркальном соотношении фона и узора. Мозаичные ленты вшиваются между основной частью выкройки и надставной полосой по правой доле и подолу.

Однако орнаментация шуб присуща декоративному искусству не всех восточных хантов. Степень ее проявления возрастает по мере продвижения на север и достигает пика в зоне контактов с соседями, северными хантами. Так, на Пиме и Тромъегане орнаментируются обе полы, низ рукава, кроме того, короткие мозаичные ленты отходят от полосы между станом и опушкой и от устья рукава. Окантовка орнаментальных полос красным сукном получает здесь свое дальнейшее развитие: в шов вставляется более широкая полоса красного, иногда в сочетании с желтым, сукна, незашитые концы которой свисают в виде зубчатой полосы и создают дополнительный к меховому узор. На сукно, в целях повышения его художественной значимости, нашивался бисер.

К числу своеобразных украшений шубы принадлежат «эполеты» — полоски сукна, пришиваемые на плечо так, чтобы свисал раздвоенный конец. Наличие такой детали объясняется заимствованием у самодоязычных народов [Лукина Н. В., 1985. С. 179], а вот орнаментация ее краев прямой или зубчатой полосами тканевой аппликации вполне в духе современных декоративных правил, бытующих у северных хантов и граничащих с ними восточных: пимских и тромъеганских.

Васюганско-ваховские женщины носили шубы из сборного меха — лапок белки. На одну шубу требовалось до 800 лапок, и при их сшивании получался «очень легкий, красивый, шахматобразный с продолговатыми клеточками мех» [Шатилов М. Б., 1931]. Шубу покрывали тканью, но по подолу и борту правой полы шли: меховая оторочка из составного меха, аппликация из ткани, бусы или мелкие пуговицы. Воротник приобретал нарядный вид, будучи сшитым из лапок лисы, белчих хвостиков и другого меха. Шуба имела и *парых лавыс*. Для детей подобные шубки шились из меха бурундуков, утиных головок, лебединых шкурок и зайца.

У восточных хантов известны пришивные и непришивные рукавицы *пас, нос*, традиция орнаментального украшения применима лишь к последним, и формы ее проявления географически локализованы. У васюганских и александровских групп матерчатый верх тыльной стороны представлял собой мозаику из кусочков ткани треугольной формы. Соответственно и треугольнички, обращенные

першинами друг к другу, составляли мотив бордюрных рядов, заполняющих всю поверхность описываемой части рукавиц. На образцах конца XIX в. бордюры располагались в вертикальном режиме [Vahter T., 1953. Ав. 153, 9], а во второй половине XX в. — в горизонтальном [Лукина Н. В., 1979. Рис. 21, 4]. У хантов Ваха и Васьогана на рубеже XIX—XX вв. узор наносился растительной краской на тыльную часть рукавиц из оленьей шкуры (мехом внутрь) и представлял собой сложную криволинейную розетку с S-образной фигурой в основе (рис. 4, 7). Оконтуривание розетки белым подшейным волосом оленя придавало криволинейность орнаментальной линии. S-образная фигура, но более простой конфигурации, помещалась и на пальце.

Лишь на одном образце рукавицы исполнена розетка, построенная на основе ромба со сложными отростками на его сторонах и углах [Vahter T., 1953. Ав. 152]. меховые рукавицы с ровдужным верхом расшивались и бисером.

Стремление к художественному оформлению изделий проявилось у восточных хантов при изготовлении поясов *антыв* — декоративный арсенал при этом насчитывал четыре варианта. К вышедшим из употребления относятся тканые и плетеные опояски. Они украшались во всю ширину бордюром из ромбов. К концам изделия прикреплялись связки из бисерных лент: две широкие полосы и две значительно уже и короче соединялись в верхней точке в один пучок. Узоры, нанизанные из бисера, включали в себя ромбы, уголки, зубчатую линию. К концам широких бисерных лент на сдвоенных бисерных нитях прикреплялись ажурные металлические подвески [ТГОИАМ, № 1479]. Второй вариант декоративной отделки характерен для коротких кожаных поясов. Его суть заключается в нашивании пуговиц и бляшек таким образом, что возникают вертикальные полосы, охватывающие всю поверхность предмета. Третий вариант — нашивание бисера на суконную основу пояса.

С рубежа всков по сегодняшний день прослеживается зональный прием в образовании узора: отдельные бисерники нашиваются так, что возникает ромбическая сетка, разбиваемая на равные участки, квадратные или прямоугольные, за счет различного цветового решения каждого из них (рис. 4, 4). Такие пояса обильно снабжены металлическими подвесками различной формы, прикрепляемыми к поясу на длинных бисерных нитях. На Тромъегане в 1970-е гг. зафиксирована орнаментация поясов, являющаяся творческим развитием описанной традиции. Ромбическую сетку образуют не одиночные, а соединенные по пять штук бисерники. Узор возникает вследствие цветового разнообразия последних и принимает вид либо бордюра, либо сетки. Четвертый вариант поясов об-

паруживается с конца XIX в. и доходит до наших дней почти без изменений. Речь идет о поясах, представляющих собой орнаментальные полосы, нанизанные из бисера. Они нашиваются на тканевую основу или существуют без нее. В последнем случае происходит полное сращивание вещи и орнамента. Изготавливая пояс, мастерица одновременно создает узоры самой разной конфигурации, подходящие под правила непрерывных, либо прерывистых бордюров. Насыщенность формы и цвета отличает орнаменты данных поясов.

Особняком стоят два пояса. Один хронологически относится к началу XX в., а географически — к району Сургута. Вышивка однотонным бисером создала здесь бордюр из лучистых фигур, соединенных друг с другом. Сверху и снизу пояс снабжен подвесками, роль которых выполняли ажурные полосы нанизанного бисера, имеющие вид уголков с ромбиками на их вершинах [ТГОИАМ, № 1497]. Второй пояс зафиксирован на Васюгане в 1970-е гг. На ровдужную основу нашиты горизонтальные полосы ткани: черная и две красные. Эти полосы зашиты вертикальными штрихами из устроенных бисеринок [Лукина Н. В., 1979, рис. 17, 4].

Самые ранние сведения об орнаментации восточнохантыйской обуви относятся к 1720-м гг.: Д. Г. Мессершмидт дал описание и рисунок ровдужного чирка *нир*, бытовавшего у александровских хантов. Всю его поверхность покрывал криволинейный орнамент, нанесенный растительной краской и окоптуренный сухожильной шпжкой с прокладкой белого оленьего волоса. Узор состоял из зигзаговой линии с асимметричными отростками в ее изломах. В области носка бордюр уступал место симметричной розетке, напоминающей стилизованные изображения. С минимальными изменениями, касающимися прежде всего усложнения конфигурации отростков и роста стилизации розетчатой фигуры, композиционные и технические характеристики орнамента просуществовали более двух столетий и составили суть одной из самых древних орнаментальных традиций восточнохантыйской орнаментики. На рубеже XIX—XX вв. эта традиция фиксировалась у хантов Ваха, Агана и сургутских. Преломление декоративного канона применительно к башмаковидной обуви с ровдужным голенищем *катанга нир* дополнило орнаментальную композицию. Площадь голенища практически целиком занята раскрашенными бордюрами в вертикальном ритме, а союзка представляет собой горизонтальную орнаментальную полосу в технике ровдужной мозаики (рис. 4, 8). Дольше всего ровдужные чирки, орнаментированные с помощью раскраски, сохранялись на реке Юган (ил. 3). Современная башмаковидная женская обувь с тканевыми голенищами часто имеет здесь в качестве



Пл. 3. Ровдужная обувь восточных хантов (фото П. В. Лукниной, 1974)

декоративной отделки разноцветные аппликативные полосы, расположенные горизонтально на союзке из ткани.

Обычное украшение зимней унтовиidной обуви *пунун нир* заключается в продольных и поперечных полосках камуса и сукна в швах. На голенище доминируют семь продольных полос из камуса, их сдержанность и мозаичность дополняются простотой и скромностью декоративных полос. Поперечные полоски расположены на подъем или чуть выше его. У пимских и тромьеганских хантов поперечные полоски сукна превращаются в зубчатый орнамент в силу тех же новаций, что были описаны при рассмотрении шуб. На Агаисе и Пиме иногда встречается унтовиidная обувь со сложной орна-

ментацией из полос меховой мозаики, ее можно рассматривать как результат влияния северных хантов [Лукина Н. В., 1985].

Обувь нового образца, получившую от русских определение «кисы», изготавливают, главным образом, на потребу приезжего населения. Она соединяет в себе черты кроя башмаковидной и унтовидной обуви. Ее художественная отделка также эклектична: сложные орнаментальные формы, характерные для башмаковидной обуви, сочетаются с прокладками швов тканью и господством вертикальных ритмов, что определяет унтовидную обувь. Элементы свободы, повторства и эксперимента при декорировании «кисов» имеют различную степень проявления у восточных хантов. Так, на Вахе, по крайней мере еще в 1970-е гг., декоративный канон перевешивал фактор новизны. Это сказывалось в том, что меховая мозаика оставалась здесь главным техническим средством, а сдержанность цвета и формы — главным декоративным принципом. Центральная полоса на голенище составлялась из кусочков меха с прокладкой зубчатым кантом, а мозаичные бордюры располагались лишь по бокам, по одному с каждой стороны, а иногда отсутствовали вовсе. На Тромъегане соотношение традиции и новации в то же время было обратным: фантазия мастериц почти не сковывалась декоративными догмами. В результате этого обувь нового образца украшалась здесь аппликацией из ткани, обильно расшитой бисером. Аппликативные узоры располагались в центре и по бокам голенища. Яркие цвета применяемого сукна (голубой, зеленый, красный), отделанного белым и желтым бисером, создавали пеструю орнаментальную композицию, которая с точки зрения традиционных приемов украшения меховой обуви вела к эффекту дисгармонии с ровной и спокойной поверхностью самого изделия.

У сургутских и васюганско-ваховских групп отмечено применение тканых или плетеных подвязок для обуви. Узор отличался простотой — вертикальные полосы, — что частично компенсировали кисти на концах. Подвязки изготавливали сами ханты, но чаще покупали. На Салыме с ровдужными чирками носили вязаные шерстяные чулки с узорами.

Важнейшим головным убором у восточных хантов были и остаются платки *суминьтых*. На рубеже XIX—XX вв. носили исключительно четырехугольные покупные платки, подлежащие дополнительной декоративной обработке: по периметру изделия нашивалась полоса ткани и самодельная бахрома. Сохранились сведения об орнаментальных треугольных «татарских» косынках *хатань охчам* с Салыма. Орнаментальная топография и характер узоров на подобных косынках те же, что и у южных хантов: несколько бордюров вышивалось в прямом углу косынки (рис. 2, 7). Узором

придавался диагональный ритм, и в совокупности они создавали квадратную орнаментальную зону, края которой отделялись подвесками из нанизанных бисерных узоров [ТГОИАМ, ф/ф №1152/24]. В начале века такие косынки у салымцев полностью вышли из употребления.

Использование шапки типа капора *мил* в качестве женского головного убора следует рассматривать как явление исключительное. На Агаче женщины носят капор I типа (классификация Н. Ф. Прытковой, 1961). Его украшение состоит в орнаментальной полосе, контрастной по цвету изделию и вшиваемой вдоль всего капора, почти параллельно опушке для лица. В затылочной части идет горизонтальная полоса, соединяющаяся с уже описанной. К наплечной части капора с помощью цепочек или бечевок крепятся литые ажурные подвески, имеющие не только эстетическое, но и функциональное значение — придание капору устойчивости при ношении. Капор II типа, согласно некоторым музейным описаниям, носили сургутские женщины. Однако в 1970-х гг. он известен как сугубо мужской головной убор [Лукина Н. В., 1985], поэтому логичнее дать его описание в мужской одежде.

Съемные украшения восточнохантыйских женщин — это накосники, шейные и нагрудные украшения, серьги, кольца.

Традиция ношения накосных украшений принадлежит к явно угасающей, если сравнить ситуацию рубежа XIX—XX вв. с современной. К началу описываемого периода относились две разновидности накосников, бытовавшие у восточных хантов: украшающие собственно косы и затылочную часть прически, состоящей из двух косичек. Накосники, вплетаемые примерно с середины пучка полос и свисающие на спине, исполнялись в двух вариантах. Первый имел вид изогнутого и связанного петлеобразно жгута, к жгуту из четырех-пяти петель которого привязывалась литая металлическая подвеска. Жгут иногда заменяли тканые орнаментальные ленты, соединенные полосой ткани. От концов жгута или ткани отходили двойные ленточки, которые и вплетались в косы (рис. 4, 3). Металлические отливки, составляющие основную часть украшения, имели различную форму: в виде птичьих лапок, решетчатых ромбов, кругов с отростками и др. Выражением косоплеток второго варианта служили бисерные узоры, нашитые на полосы ткани или нанизанные из бисера. На Васюгане они заканчивались бисерными кистями, на Салыме — шерстяными либо металлическими подвесками на бисерных нитях. Ширина бисерной полосы и замысловатость орнаментальной конфигурации также отличали салымские украшения. Такие украшения вплетались отдельно в каждую косу, но соединялись снизкой бисера или бус. Теменные украшения зафиксированы значительно реже, чем собственно накос-

ные. Они известны в виде прямоугольного куска ткани, расшитого бисером и имеющего на концах кисти из нескольких полосок, которые отделывались бисером, крупными бусами и разного рода металлическими подвесками. Середина украшения накладывалась на темную часть, а концы влетались в косы. На Пиме к лентам присоединялись овальные кусочки ткани, зашитые по окружности рядами бисера, пуговиц. Ленточки влетались таким образом, что украшение находилось в теменной части.

Не отличались репрезентативностью и декоративной насыщенностью шейные украшения восточных хантов. Основу их составляла полукруглая полоса ткани. В одном случае она была сплошь зашита бисером и пуговицами: две бисерные нити по краям и дугообразная полоса из пуговиц в центре [МАЭ, № 5093/5]; в другом — разноцветными бисерными штями. К нижнему краю основы примыкала ажурная бисерная сетка с ромбическими ячейками (рис. 4, 1). Оба декоративных нагрудника удерживались с помощью завязок. У сургутских хантов известно шейное украшение, состоящее из одной лишь ажурной бисерной сетки и располагающееся ниже шеи [ГМЭ, № 4047—226]. В основе орнаментальной композиции лежал орнаментальный зигзаг. Располагаясь ярусно, он создавал ромбическую структуру орнамента. От нижнего бордюра отходили подвески из трех бисериннок и бусины. С боков к украшению были пришиты суконные лоскутки с пуговицами и петлями, служившие для фиксации ожерелья. На Салыме роль шейных украшений выполняли съемные воротники-стойки, пришитые к холщовым вышитым рубашам. Характеристики, данные соответствующим воротникам южных хантов, полностью применимы к салымским. Последние декорировались с помощью нашитых металлических отливок, помещенных в зоны-секции, которые создавались бисерными штями. Концы воротника оставались свободными либо к ним прикреплялись спуска бус. Единственное отличие салымских изделий от южнохантыйских касается окантовки краев у воротника: на Салыме эту роль выполняли не три бисерные нити, а одна, часто заменявшаяся полосой несложного бисерного орнамента.

Нагрудные украшения зафиксированы на Салыме и Васюгане. Их главной составной являлись две широкие орнаментированные полосы низапанного бисера. На одних экземплярах эти полосы нашиты на ленту из ткани, оставляя ее среднюю, шейную часть открытой (в одном случае узор был выполнен и здесь). Бисерные ленты соединялись узкими бисерными полосками в средней части и на концах или оставались разрозненными. Их дополняли иногда укороченные орнаментальные полосы, прикрепленные одним концом, а другим свободно свисающие. Края нашитых бисер-

ных полос окаймывали бисерные нити. Концы украшений спаближались бисерными кистями с металлическими подвесками или без них. Разновидностью описываемых нагрудных украшений являлись те, что состояли из одних лишь полос нанизанного бисера и в верхней части соединялись завязками, а в нижней — третьей такой же полосой. На Васюгане по фотографии отмечено своеобразное украшение, проходящее наискосок, от левого плеча под правую руку. Это украшение представляло кусок ткани с нашитыми на него пуговицами и бляшками.

На Агане и Салыме роль украшения играли головные повязки: на кусок ткани с завязками шивались либо литые металлические фигуры, либо полоса нанизанного бисера. В любом случае они окаймлялись полосами бисера. Вся поверхность повязки оказывалась орнаментированной. К ее нижнему краю прикреплялись подвески-кольца или ромбическая ажурная сетка, выполненная из бисера.

Бусы, снизки бисера, серьги, браслеты, часто самодельного изготовления с использованием бисера и бус, кольца из белого металла, надеваемые на пальцы по нескольку штук, — все это в некоторой степени скрашивало скромный женский наряд восточных хантов. По мере движения к современности декоративные дополнения женского туалета практически сошли на нет. Вместе с тем в последнее время намечается оживление интереса к художественной атрибутике костюма за счет вовлечения новых, нетрадиционных форм и возрождения почти забытых, но на модернизированной основе. Так, на реке Тромъеган девочки с удовольствием изготавливают и носят узорные браслеты для часов, нанизанные из бисера. Здесь же одна из молодых мастериц сплела бисерное нагрудное украшение по образцу из журнала «Крестьянка», аналогичное старинному хантйскому.

Декоративное убранство мужской одежды не развито у восточных хантов. Относительно орнаментации нижних ее видов имеются лишь свидетельства с реки Пим о том, что в старину мужские рубахи отделялись нашивками на подоле. Орнаментация верхней одежды сфокусирована на глухих ее видах: малице и кумыше. Украшение малицы состоит в прокладке основных швов суконными полосками одного, либо двух цветов, развернутых по обе стороны шва. Сходную отделку демонстрирует чехол к малице, но полосы здесь нашиты вокруг ворота, по подолу, устью рукава, вдоль плечевого шва. В последнем случае сами полосы дополнительно отделаны аппликативным орнаментом в виде зубчатого бордюра.

В детских экземплярах аппликативными узорами из разных фигур бывают украшены все полосы. При выкраивании капюшона к малице из шкуры с головы зверя уши или ушные отверстия за-

шиваются сукном. На детских малцах можно встретить орнаментацию таких миндалевидных кусочков ткани путем их сплошного зашивания рядами бисера, пуговиц, нарезанной проволоки. По краям идут бисерные нашивки: утроенные бисеринки образуют один или два пунктирных ряда. В середине, повторяя форму предмета, расположены пуговицы. Центральная часть вновь зашита утроенными бисеринками. Иногда над орнаментальной имитацией ушек располагается продолговатый кусок ткани, украшенный тем же способом, только ряд из пуговиц здесь заменяет бордюр из фигур более сложного строения, например, лучистых, составленных с использованием проволочной изоляции [Лукина Н. В., 1979, рис. 186, 1]. У детских же малцев затылочную часть капюшона украшают бордюры из меховой мозаики.

Кумыш имеет орнаментальное оформление лишь одной детали — обшлагов. Сложность узора, контрастность ярких цветов, заданная техникой мозаики из ткани или сукна, — все это хорошо сочетается со спокойной тональностью самого изделия и сообщает орнаментированной детали особый эмоциональный заряд. Помимо узорной отделки декор кумыша включал еще и ряд кисточек, пришиваемых на спине и состоящих из полосок меха и сукна.

Распашная одежда из покупной материи у васюганско-ваховских хантов оторачивалась мехом или цветной материей по воротнику, рукавам и правой доле. Здесь же мужские шубы иногда украшались полосой из сборного меха на правой доле и подоле. Этот декор, однако, выглядел беднее женского.

Исходя из литературных данных и собранных материалов не выявляются особенности мужских рукавиц сравнительно с женскими. Относительно поясов можно отметить, что на короткие и широкие мужские пояса пуговицы нашиваются не вертикальными, а горизонтальными рядами. Пунктирное обрамление пояса из утроенных бисеринки: темная в центре и светлые по краям, сохраняется. Зафиксировано и создание крестообразных узоров из пуговиц, края пояса при этом не окаймлены бисером [Лукина Н. В., 1979, рис. 177, 1].

По сведениям с Югана, на женской ровдужной обуви выполнялся один определенный рисунок, а на мужской — другой. Однако отличительные черты остались невыясненными. Не добавил определенности и находящийся в моем распоряжении материал. У ровдужной обуви с тканевым голенищем союзка предстает в виде орнаментальной мозаичной полосы из ровдуги, которую нашивают на ткань (рис. 4, 10). Не только применяемая техника орнаментации, но и сложная конфигурация узоров отличает мужскую обувь подобного образца от женской. Полодифференцирующим признаком для зимней меховой обуви служит расположение горизонталь-

ных линий орнамента на центральной полосе голенища: у мужчин они шиваются ниже колена.

Пожалуй, лишь в головных уборах степень орнаментации мужской одежды перекрывала у восточных хантов женскую. По материалам рубежа XIX—XX вв. выделяются два способа орнаментации мужской шапки — капора II типа. Первый состоял в том, что на полосу сукна между опушкой и основной частью головного убора нашивался узор из бисера [МАЭ, № 859—6]. Второй способ — меховая мозаика (рис. 4, 5). Основная часть капора состояла из прямоугольных орнаментальных кусочков, от четырех до шести, при сшивании которых возникал полукруг из ярусно расположенных бордюров. Узор каждого из них не повторял другой и создавался из хитросплетений непрерывной орнаментальной линии. В отличие от основной, затылочная часть капора украшалась не всегда. На ней мозаичные полосы образовывали квадрат, в котором помещался крест с перекрестьями. Все швы капора имели окантовку из узких полос меха. Концы завязок снабжались низками бисера и ровдужными кистями.

Предметы культа известны по материалам начала века и включают в себя прежде всего шаманскую атрибутику. Головной убор шамана представлял в виде венца из широкой полосы ткани на жесткой основе, сверху и снизу он был оторочен мехом. Бисерные нити делили ткань на прямоугольные зоны-секции, в центральной из которых размещался прямой крест, а остальные принимали форму диагонально пересеченных прямоугольников. Мотивы также нашивались из бисерных нитей. От головного убора на спину свисали три полосы из ткани. По периметру они окантовывались бисерными нитями, создающими и вертикальные бордюры на поверхности полос: Т-образные мотивы на центральной и уголки с остроконечными вершинами на боковых. В височной области убора и на концах полос свисали низки из бисера с металлическими кольцами [Vahter T., 1953. Ав. 140, 3]. Орнаментальное убранство венца в другом случае состояло не из одного, а из двух параллельных бордюров с зубчатым мотивом. Центральную часть при этом занимала композиция из прямых и косых крестов и дуг [Лукина Н. В., 1979. Рис. 128, 4].

Одежда шамана расшивалась бисером по воротнику и на рукавах. В первом случае узорный ряд возникал из сомкнутых остроконечных уголков [Лукина Н. В., 1979. Рис. 128, 1], во втором — из разомкнутого креста с квадратиками и полосами в его перекрестьях [Лукина Н. В., 1979. Рис. 123, 3]. Рукавницы шамана имели матерчатый верх и меховую опушку по устью. Параллельно опушке нашивались бисерные нити, создающие зигзаг между параллельными линиями. В центральной части тыльной стороны и на

пальце нашивались кресты [Vahter T., 1953. Ав. 141, 3]. Нагрудное украшение представителя культа имело вид ажурной полосы из нанизанного бисера. Узор представлял ромбическую сетку, узлы которой оформлялись как контрастные по цвету косые крестики [Лукина Н. В., 1979. Рис. 17, 1, 3].

Резьба покрывала локальные участки у ручек культовых молотов: зигзаг, зубцы, сдвоенные треугольники, треугольники с продленными сторонами [МАЭ, № 123—81]. Свадебный посох также украшала резьба по черемуховой коре: выемчатая спираль вдоль предмета сбоку принимала вид параллельных наклонных полос [Лукина Н. В., 1979. Рис. 6, 5].

§ 3. Северная группа *

Из большого числа предметов, вовлеченных в производственную деятельность северных хантов, орнаментирована лишь небольшая часть. Из атрибутов оленеводства декоративным оформлением отличается ошейник для оленя. Он может быть изготовлен из черемуховых прутьев, и в этом случае узор наносится выемчатой резьбой по коре [ЯНОКМ, № 946]. С поверхности предмета удаляют фоновые части, таким образом узор приобретает рельефность и темную окраску на светлом фоне древесины. С точки зрения конфигурации он равнозначен простым непрерывным прямолинейным орнаментам, например, ромбам на треугольном основании. У шурышкарских хантов встречается кожаный ошейник, узор на котором нанесен краской (устное сообщение Э. Саара). У устьобских хантов можно увидеть оленей с ошейниками из красной ткани, украшенной с помощью аппликации из тесьмы [ПМ Н. В. Лукиной, 1989]. Узор не отличается сложностью — он выполнен в виде зигзага с завитками в его изломах. Существенной составной оленьей упряжи является пояс, орнаментация которого входит в декоративные традиции народа. Орнаментируемым материалом служит в данном случае ткань, а техническим приемом — аппли-

* При описании северохантыйских орнаментов использованы материалы, опубликованные в работах С. Руденко (1914а, 1929), У. Т. Сиреллуса (1904), Т. Вахтер (Vahter T., 1953), С. В. Иванова (1963), Н. Ф. Прытковой (1949, 1953), Т. А. Молдановой (1988). Вторую группу источников составили коллекции музеев: МАЭ (сборы У. Т. Сиреллуса, И. Н. Шухова, И. С. Гудкова и В. В. Сенкевич-Гудковой, Н. Ф. Прытковой); ГМЭ; ГЭМ ЭССР (сборы Э. Саара), ТГОИАМЗ, ОГОИЛМ, ОХМКМ, ЯНОКМ. Третью — полевые материалы Н. В. Лукиной к хантам р. Лямын (1977), г. Ханты-Мансийска и Приуральского района (1987), р. Сыня (1988), Приуральского и Шурышкарских районов (1988), Нижней Оби и Полярного Урала (1989), а также фотографии Е. Шмидт, относящиеся к Березовскому району (1982), и устные сообщения Э. Саара, Т. А. Молдановой, А. М. Сязя.

кация. Орнамент предстает в виде сложного ленточного бордюра, сплошного или разбитого на отдельные мотивы, которые помещены в зонах-секциях [ГЭМ ЭССР, ЕЛ7: 386—33, 38]. Из прочих частей упряжи орнамент зафиксирован только на костяном крючке, прикрепляемом к поясу оленя для поддержания вожжи. Поверхность предмета покрыта выемчатой резьбой в виде симметричной композиции из ленточных бордюров двух видов (рис. 5, 1).

В 40-е гг. нашего столетия исследователи фиксировали у северных хантов наличие орнаментации на водных средствах передвижения. Речь шла об украшении лодок казымскими хантами. Сквозной резьбой покрывали доски на корме, мотивы таких узоров не отличаются сложной формой — крест, полоса с отрезками [МАЭ, № И 1159—76, 78]. В качестве единичного явления можно отметить раскраску лодки: зигзаг с отрезками заключен между рядами треугольников и ромбов [МАЭ № И—1159—79]. Художественно оформлялась не только наружная, но и внутренняя поверхность лодки, в последнем случае за счет профилировки краев у выступающих деталей. Сквозная резьба принимала здесь вид бордюра из развилок [МАЭ, № И 1159—77]. Орнаментальные традиции северных хантов в 80—90-е гг. XX в. практически не распространяются на средства передвижения по воде. Полностью исчезли и узорные весла, а между тем на рубеже XIX—XX вв. среди этих предметов встречались высокохудожественные образцы. Профилировка краев и трехгранно-выемчатая резьба служили при этом основными техническими средствами.

Орудия труда, представляющие процесс изготовления одежды, также содержали в себе орнаментированные экземпляры. Доска для женского рукоделия — швейка — по верхнему краю обычно украшалась трехгранно-выемчатой резьбой в виде одного-двух несложных бордюров, состоящих из треугольников, которые чаще располагались таким образом, что между ними возникала зигзагообразная линия [МАЭ, № 5541—38]. Треугольники могли быть дополнены и контурно исполненным зигзагом, простым или двоянным. По сравнению с орнаментальными канонами рубежа XIX—XX вв., внешний вид современных швеек несколько изменился. Расположение орнамента на предмете остается прежним — бордюр на верхнем конце. Изменения касаются техники и конфигурации узора. Он предстает в виде сложной прямолинейной ленты, нанесенной на поверхность предмета краской [ПМ Н. В. Лукиной, 1987]. О неугасании в культуре северных хантов традиции художественного оформления женских досок для рукоделия свидетельствует неоднократное обращение к декорированию данного предмета современными народными мастерами. Правила орнаментации, передаваемые на протяжении многих поколений, гармонично слиты здесь с индиви-

дуальным творческим началом автора: выемчатая резьба дополнена раскраской орнаментального поля, треугольник соседствует с более сложными узорами и стилизованными изображениями, декор концентрируется не на одном из концов, а охватывает всю нерабочую часть орудия труда.

У среднеобских хантов еще в начале XX в. имели широкое распространение швейки иного рода, совмещающие в своей конструкции кроньную доску и прибор для хранения швейных принадлежностей [ГМЭ, № 1711—264]. Конструктивные особенности определяли характерную форму изделия — немного выпуклая доска с пирамидальным ящичком внизу. За исключением рабочего поля, которое приходилось на середину верхней части, вся швейка покрывалась резьбой. По конфигурации и техническим характеристикам узоры среднеобских швеек сходны с теми, что в соответствующее время и на аналогичных вещах бытовали в более северных районах. В настоящее время среднеобские швейки можно встретить лишь в музейных коллекциях.

В качестве обязательного вещественного атрибута мастерицы фигурировал игольник, имеющий различные формы и сырьевую основу. С добавлением к указанным критериям орнаментации у северных хантов выделялись игольники двух типов. Среднеобские мастерицы по сей день пользуются матерчатым игольником четырехугольной формы, отороченным мехом [ПМ Н. В. Лукиной, 1976]. По своим признакам, включая и декорирование, он обнаруживает сходство с квадратными и круглыми игольниками восточных хантов (рис. 3, 5). Для более северных территорий характерен ромбовидный игольник. Ближе к началу нашего века в этом качестве служил кусок оленьего меха. Узор наносился на кожу путем ее предварительного окрашивания и последующего расшивания оленьим волосом. Орнамент имел криволинейные очертания и розетчатое строение [МАЭ, № 5823—47]. В 1970-е гг. ромбовидные игольники стали выполнять из ткани. Узор приобретает прямолинейность и аппликативный или мозаичный характер исполнения. В первом случае орнаментальная фигура по своим композиционным чертам близка узорам, расшивавшимся оленьим волосом. (рис. 5, 7), во втором — изолированный мотив ленточного бордюра украшает верхний и нижний конец предмета [ГЭМ ЭССР, № ЕЛ 386:156]. Непременным дополнением к игольникам является футляр для наперстка, расшиваемый бисером по кругу либо по квадратной сетке. В самое последнее время появляются игольники исключительно новационного свойства и по форме, и по материалу, и по орнаментированию, например, в виде прямоугольника, образованного за счет наизывания разноцветного бисера, узор при этом состоит из сетчато скомпонованных ромбов [ПМ Н. В. Лукиной, 1987].

Завершая обзор орнаментированных предметов, используемых в трудовой деятельности, остановимся на таком универсальном предмете, как нож. К середине XIX в. относились находки ножей с деревянной ручкой, украшенной оловянной инкрустацией. Узор покрывал всю поверхность ручки, его композиционной основой служила квадратная сетка, каждая ячейка которой представляла как диагонально пересеченный квадрат с уголками на каждой из его сторон. Соприкосновение уголков и диагоналей в соседних ячейках создавало эффект ромбической сетки [Руденко С., 1914 а]. Вторым вариантом узоров композиционно близок описанному: по сторонам квадратной ячейки помещены зубцы, при этом узорный негатив давал форму четырехлепесткового цветка (рис. 5, 2). Особенности орнаментальной технологии определяли контурность узорной сетки. На рубеже XIX—XX вв. ручки ножей с обкладкой из олова изготавливались хантами и ненцами, очень ценились последними, но являлись уже большой редкостью. На исходе нашего века северохантыйские мастерицы не могут припомнить ни умельцев, ни изделий, однако еще обладают информацией о том, что на Ямале мужчины владеют техникой инкрустации.

Для изготовления мужских и женских ножен *кежен* применялся различный материал, что отразилось на декоративной специфике предметов. На женских берестяных ножнах узор наносился выскабливанием. Вся боковая поверхность казымского экземпляра начала XX в. заполнена вертикальным ширококонтурным бордюром, состоящим из ромбов на треугольном основании. Этот верхний бордюр обрамлен парой контурных линий с наклонными полосами между ними [ОГОИЛМ, № 1602]. Мужские ножны из дерева в верхней или нижней части украшал резной узор. В 1920—30-е гг. на Казыме еще встречались подобные орнаментальные экземпляры: на одном из них двухгранно-выемчатой резьбой исполнен вертикальный бордюр из контурных ромбов [ОГОИЛМ, № 2173], на другом вырезан крест с утолщениями на концах и полукругом с правой стороны [ОХМКМ, № 459/192]. Своеобразный экземпляр ножен, относящийся к началу XX в., состоял из оленьего рога и кожи. Нижняя часть ножен имеет вид оленьего рога и покрыта рисунками в технике гравировки. Линейное изображение оленя отличает реализм, а прочие фигуры выполнены в стилизованной манере [ОГОИЛМ, № 3830].

К реликтам декоративного творчества северных хантов следует причислить редкие образцы предохранительных дощечек для ручки. Они вышли из употребления вместе с заменой лучного оружия на огнестрельное. Но во времена их бытования на всю поверхность ножи наносилась контурная резьба в виде стилизованного изображения, например медведя [Руденко С., 1929]. Единичны сведения

и о декоре мужских курительных трубок. Оригинальной формой отличается трубка из оленьего рога, поверхность которой украшена рисунками, нанесенными черной краской. Линейные изображения растительного и зооморфного характера обладают достаточной долей реализма [ОГОИЛМ, № 1692].

Внутреннее обустройство жилища отличалось простотой и лаконизмом, в него входил небольшой круг необходимых в быту вещей. Для их орнаментации типична строгость и скромность. Циновки,стилаемые на пол и нары, украшались геометрическим орнаментом в виде полосы из соединенных друг с другом ромбов или из квадратной сетки, в ячейках которой находились составленные из четырех-пяти квадратов фигуры [Vahter T., 1953]. Циновки шивались из нескольких сплетенных полос, поэтому орнаментальный ряд на готовом изделии умножался и создавал либо яркое расположение бордюров, либо узорную сетку. Узор возникал за счет вплетения в циновку темноокрашенных полос травы или коры с дерева *пойив-юхат* (предположительно одна из разновидностей ивы), которые, чтобы получить темный цвет, предварительно кипятили или топтали в глине. По краям циновка обшивалась полосками налимьей кожи, окрашенными в красный цвет. Этот предмет не исчез из быта северных хантов и в настоящее время. Как исключительную редкость следует рассматривать покрывало для сундука и покрывало для подушек, встречающиеся на рубеже веков у усть-обских хантов [Vahter T., 1953]. Украшение их составляла мозаика из ткани. В трех-четырех квадратных зонах-секциях находились изолированные мотивы непрерывного орнамента, розетки и стилизованные изображения. Цветовое соотношение зон-секций друг с другом и фона с узором строилось по принципу цветового контраста.

К числу декоративных реликтов относится и деревянный крюк для жолыбелей. Меняется его форма и эстетический вид. На смену сложной конструкции из нескольких частей пришла предельно простая, исчезли узоры из треугольников в технике трехгранно-выемчатой резьбы, покрывающие грани всех частей. Северохантыйские резные крюки близки мансийским, но графически зафиксированы только последние, поэтому более детальное описание этого предмета домашнего обихода содержится в разделе по декоративному искусству манси. Из атрибутов мебели орнаментация была свойственна настенным полочкам. Резные полочки, хотя и очень редко, встречаются в наши дни. Сведений о характере узоров на них не имеется.

Практически отсутствовала узорная посуда из дерева. Встречается единичное упоминание о ней. К середине XIX в. относилась ложка с орнаментированным концом ручки [Руденко С., 1914 а].

Сам конец оформлен в виде головы животного, и на нем контурной резьбой нанесен бордюр из ромбов, разграниченных вертикальными линиями. В первой половине XIX — второй четверти XX в. в хозяйстве казымских хантов для мытья рук применялось деревянное корыто *хуры*. Сохранился орнаментированный экземпляр подобного корыта [ОГОИЛМ, № 1630]. Орнаментальная композиция близка выскобленному декору берестяных коробок: все стенки и дно покрыты узорами. Разница заключается в том, что на берестяном корытце все узоры парисованы коричневой краской и не на внутренней, а на наружной поверхности предмета. Зигзаг, простой и с отростками, бордюры из ромбов и развилки на треугольном основании составили изобразительную основу декора. В народной памяти сохранилась информация об орнаментации необычного свойства — узорах на пищевых продуктах. На черемуховые лепешки их наносили ножом, а на хлебе зашпывали пальцами, используя при этом различные приемы.

Современные изделия народных умельцев и профессионалов раздвигают привычные границы орнаментации предметов домашнего обихода. Появляются различного рода накидки — на телевизор, кресло, стулья. Они исполнены из сукна, с орнаментальной аппликацией. Узоры заимствованы с традиционных изделий, например, с женских меховых сумочек. Сохраняется и композиционное решение: стилизованное изображение в центральной части и несложные прямолинейные окаймляющие бордюры по краям изделия либо повтор стилизованной фигуры в зонах, отделяемых друг от друга за счет обратного цветового соотношения фона и уюра. В изделиях народного мастера Г. Е. Хартаганова представлен набор деревянной посуды, каждый предмет которого оформлен орнаментально: овальное блюдо, ложки, черпак, чашки, блюдо с солонкой в центре [ЯНОКМ, б/н]. Лишь два последних предмета не имеют аналогий в традиционной утвари. Очевидно, отсутствие украшений на деревянной посуде, ставшее правилом декоративной культуры северных хантов, объясняет сдержанность орнаментации на наборе: простые узоры из зигзага, треугольников, крестов и ромбов окаймляют края чашек и блюда, акцентируются концы ручек у ложек, черпаков и чашек. Техника резьбы — выемчатая, удалению подлежат фоновые части: предварительная окраска изделия, исключая рабочую поверхность, придает рельефным узорам дополнительный цветовой контраст. Среди современных изделий декоративно-прикладного искусства встречается и типичный для хантыйского интерьера низкий прямоугольный столик [ЯНОКМ, б/н]. В отличие от традиционных, не орнаментируемых, углы его крышки полукругом огибает резной бордюр из крестов;

центральное, рабочее, поле почти не декорировано, узкий бордюры из крестов расположен и в нижней части ножек.

Как явно новационное явление современности следует рассматривать появление настенных декоративных изделий. Новая форма, однако, оказывается насыщенной традиционным содержанием. На круглом деревянном панно с выемчатой резьбой по предварительной окраске красуется криволинейный узор, который можно встретить на берестяных коробках [ЯНОКМ, № 17]. Этот же предмет прямоугольной формы украшает великолепная фигура глухаря в центральной части, а по краям от нее — прямолинейные бордюры, которые бытуют и на женских меховых шубах, и на сажах [ЯНОКМ, № 1202]. Аппликативный узор такого же свойства использован в качестве декора на коврике. Классическим образцом слияния творческого поиска мастерицы А. М. Сязи с традиционными канонами орнаментирования может служить панно, выполненное путем нанизывания бисера [ЯНОКМ, б/н]. В декорировании вертикально вытянутых поверхностей у северохантыйской орнаментальной традиции опыт мал. Решение найдено за счет деления площади на горизонтальные ярусы с помощью двух горизонтальных бордюров. Каждый из ярусов оформлен в соответствии с устоявшимися правилами: деление на зоны, в которых располагаются либо бордюры в вертикальном ритме, либо изолированные мотивы ленточных бордюров в виде розетки. Такое композиционное решение тем более интересно, что орнаментальная традиция северных хантов содержит в себе возможности для иного, казалось бы, более логичного решения с помощью вертикально идущих узоров.

Пожалуй, ни на каком другом северохантыйском предмете орнаментация не достигает такой насыщенности, как на дневных берестяных колыбелях. На некоторых образцах нет буквально ни одного сантиметра, свободного от узоров, разнообразных технически, композиционно, стилистически и по конфигурации (рис. 5, 10). Внешние поверхности спинки и бортов делятся с помощью планок из черемуховых прутьев на зоны, в каждой из которых размещен узор. Сами планки украшены глухой резьбой по кору черемухи; орнамент не отличается сложностью: сомкнутые вершинами треугольники или широкие вертикальные полосы. Орнаментальная композиция на спинке колыбели имеет следующий вид: с помощью горизонтальной планки, идущей поперек всей спинки в нижней ее части, выделяется горизонтальная полоса, которая, в свою очередь, иногда делится вертикальными перегородками на три квадратные зоны, где выскабливаются прямолинейные розетки. Верхняя часть спинки делится перекрещивающимися планками на четыре сектора; в них также находятся выскобленные узоры (рис. 5, 8). Последние могут быть в виде криволинейных стилизованных изобра-

жений, геометрических прямолинейных фигур. При этом обязательно помещают в верхнем секторе изображение птицы. Порой в верхней части спинки присутствует ярусное членение поверхности, сочетающееся с секционным (рис. 5, 9). Стенки колыбели разделены на прямоугольные зоны вертикальными планками. Эти зоны отведены под выскобленные лепточные прямоугольные бордюры, часто в виде отдельно взятого мотива. Иногда внутреннее пространство зоны дополнительно обрамлено простейшими узорами типа зигзага или наклонных полос. Особенностью окаймляющих бордюров является их контурный характер, в то время как все остальные орнаменты, выскобленные на колыбели — ширококонтурные. Иногда наличествуют не только окаймляющие бордюры, но и окаймляющие зоны, в которых находятся бордюры с вертикальным ритмом. Ночные колыбели, в отличие от дневных, если и орнаментировались, то минимально: выскабливались простые лепточные бордюры.

Функциональным определителем большинства орнаментированных предметов из категории бытовых является роль вместилищ для самых разнообразных вещей: от сыпучих и жидких продуктов питания до одежды и обуви. При изготовлении разного рода вместилищ используются природные материалы, главным образом это береста и мех. Самыми искусными изделиями из бересты отличаются казымские ханты. Избирательность в пользу меховой утвари обнаруживается у самых северных оленеводческих групп. На берестяных сосудах и коробках, принимающих у северных хантов разные формы и размеры, бытуют орнаментальные композиции двух вариантов. У первого поверхность предмета членится на прямоугольные зоны-секции, которые затем орнаментируются индивидуальным порядком; у второго узоры идут сплошной полосой.

При орнаментальной композиции первого варианта верхние и нижние края коробки опоясывает обруч из черемухи, на коре которого выемчатая резьба создает контрастный по цвету узор из зубчатого ряда. Черемуховые планки с аналогичным узором или в форме полос, сросшихся вершинами треугольников, служат и в качестве вертикальных разграничителей боковой поверхности коробки. Вертикальные перегородки прикрепляются к коробке с помощью сухожильных нитей, шов которых также может быть художественно оформлен в виде диагонально перекрещенных квадратов. Кроме перегородок, выполненных из иного материала и иным техническим способом орнаментации, расчлененность орнаментируемой поверхности на прямоугольные зоны подчеркивается несложными выскобленными бордюрами, расположенными по периметру этих зон. Такие окаймляющие узоры контурны и образованы зигза-

гом, простым и с отростками на одной из его сторон, наклонными и вертикальными полосами. Центральное поле в зонах-секциях занимают выскобленные непрерывные бордюры, ширококонтурные и сложные по конфигурации. На наиболее ранних образцах коробок, рубежа XIX—XX вв., для секционных узоров характерен вертикальный ритм (рис 5, 6), для современных коробок — горизонтальный. В силу ограничения орнаментальной площади по горизонталю узор зоны-секции в последнем случае вмещает в себя один или два мотива бордюрной полосы. В орнаментальной зоне может располагаться не один горизонтальный бордюр, а несколько, например, два-три в ярусном порядке, и тогда сама зона-секция становится структурно сложной. В композиционной иерархии зон-секций встречается и элемент равенства, когда центральные мотивы в них по размерам и сложности формы эстетически равнозначны, и элемент соподчинения в том случае, если орнаментальные зоны разграничиваются на основные и окаймляющие.

Как особый случай в рамках орнаментальных композиций первого варианта следует рассматривать и такую компоновку узоров, при которой границы орнаментальной зоны совпадают с конструктивно выделяемой поверхностью предмета, например, боковые стенки, внутренняя и наружная поверхности дна, крышка. Центральная часть орнаментальной площади отводится под стилизованное изображение, чаще медведя [МАЭ, IV/1159—2, 13] и др. Это изображение заключается в двойную орнаментальную рамку, квадратную или круглую, в соответствии с формой декорируемой поверхности. Бордюры, составляющие рамку, отличаются сложной конфигурацией и ленточным характером, число их вариаций на одном орнаментальном поле может достигать четырех-пяти. Усиление декоративности рамки сопровождается иногда приглушением эстетического звучания обрамляемой орнаментальной фигуры. На рубеже XIX—XX вв. стилизованное изображение в орнаментальной рамке выскабливалось на берестяных вместилищах, имеющих магическую направленность, например «изображение медведя, стоящего на звездах», — на коробках, где хранились культовые предметы, или на кузовах, в которых жили духи и на которых гадали [Молданова Т. А., 1992]. Узорная линия стилизованного изображения представляла собой двойной контур с внутренней прорисовкой, окаймляющих бордюров — ширококонтурную ленту. Относящиеся к этому же времени кузова утилитарного свойства орнаментировались скромнее: одинарная контурная рамка из наклонных полос и ширококонтурная центральная фигура в виде отдельно взятого бордюрного мотива [Vahter T., 1953]. Рост орнаментальной насыщенности бытовых коробок и сосудов, господство ширококонтурной манеры в исполнении стилизованных изображений

отличают современные орнаментальные композиции рассматриваемого варианта.

Второй вариант компоновки узоров на декорируемой поверхности берестяных вместилищ отличает отсутствие зон-секций, вследствие чего узор свободно и беспрепятственно растекается по предмету. Естественным ограничителем орнамента становится здесь сама поверхность предмета. Круглая форма набирок для ягод — именно ими чаще всего представлен второй вариант — это бесконечная лента, и для ее орнаментации наилучшим образом подходит бордюры. Стенки набирок во всю их ширину могут быть заполнены одной орнаментальной полосой, узор при этом выглядит крупномасштабно. Конфигурация мотивов сложна и разнообразна. Иное декоративное звучание приобретает орнаментальное оформление, если полосками, зигзагом или бордюрами из наклонных полос стенки предмета делятся на горизонтальные ярусы, в которых размещаются ширококонтурные прямолинейные узоры разной конфигурации. Последние могут быть равнозначны по силе эстетической нагрузки, возложенной на них. Такая ситуация наблюдается при трехъярусной композиции, вместе с тем предпочтительное положение по художественной насыщенности может занимать средний бордюр (рис. 5, 3). При членении орнаментальной поверхности на два яруса декоративно более весомым оказывается нижний бордюр. В любом случае, однако, ярусная композиция создает изящный и миниатюрный декор. Техническим приемом орнаментации служит выскабливание, много реже встречается раскраска и как исключение следует рассматривать наличие аппликативного окаймляющего бордюра из треугольников по верхнему краю берестяного ведерка.

Округлая поверхность крышек у берестяной утвари способствует не бордюроному, а иному решению композиции — в виде розетки. На изделиях рубежа XIX—XX вв. она ажурна и предельно лаконична: декорируемая поверхность делится перекрещивающимися линиями на четыре сектора, каждый из которых заполняется входящими друг в друга уголками, разрозненными или соединенными перемычками. По мере приближения к современности внешний вид розеток меняется в сторону усложнения. На крышке середины XX в. центральное перекрестье линий и уголки дополняются многочисленными отрогками. Орнаментация на более поздних изделиях предстает в форме сложной розетки из ромба с изображениями птиц по его углам [ОХМКМ, № 8]. Связь с лаконичными прототипами проступает лишь в одинаковом количестве повторов при вращении исходного элемента — четыре. Представляет интерес и бордюр, окаймляющий края крышки. Он не претерпел изменений на протяжении сотни лет: вертикальные утроенные полосы и елоч-

ки между ними. Орнаментируются крышки с помощью выскабливания, розетки образованы ширококонтурной линией, окаймляющие бордюры — контурной. В качестве нехарактерной для северохантыйской орнаментальной традиции предстает следующая композиция на крышке коробки: два бордюра делят круглую поверхность пополам, перпендикулярно к ним с обеих сторон располагаются орнаментальные полосы.

В целях удобства при транспортировке к некоторым берестяным вместилищам прикрепляются ручки. В настоящее время они имеют древесную основу, а на рубеже веков бытовали костяные, поверхность их украшали резные узоры. Характер резьбы — выемчатый: На зафиксированном образце орнаментальный мотив предстает в виде зигзага из трех параллельных контурных полос и точечных треугольников в его изломах [ГМЭ, № 1711—150]. К исчезнувшим орнаментальным реликтам можно отнести и табакерки-рожки, бывшие в употреблении в XVIII в. [Иванов С. В., 1963]. Часть из них покрыта циркульным резным орнаментом с точками в центре. Стенки других табакерок-рожек украшены оловянной инкрустацией. Орнамент создала контурная линия с поперечными отростками, которая образовала на поверхности предметов бордюры из квадратов и квадратную сетку, искривленную вследствие конусообразной поверхности вещи. Фоновые части при этом приобрели причудливые очертания, например, в виде учетверенного прямоугольного трилистника или прямоугольника с зубчатыми краями. Встретился и мотив из квадратно расположенных зубцов, где фон принял вид креста. У хантов с реки Таз отмечена табакерка с круглыми стенками, орнаментальное оформление которых сведено к нашиванию бисерных нитей, повторяющих форму предмета [Vahter T., 1953]. Здесь же была зафиксирована сумка для огнива, украшение которой составляли нанизанные из бисера бордюры с мотивами в форме круга [Vahter T., 1953]. Бордюры располагались углообразно на боковой поверхности изделия, все оставшееся от них пространство покрывали свисающие бисерные нити, цветное решение которых также воспроизводило форму уголка. Исключительную редкость представляют в настоящее время казымские коробки-корневатики с узорами, полученными при использовании в процессе их изготовления окрашенных корней. На боковой поверхности выплетался узор ширококонтурный, например, в виде креста с перекрестьями, на крышке — симметрично расположенные скобообразные фигуры [ОХМКМ, № 9/9].

Формой бытования меховых и ровдужных вместилищ являются женские сумочки и мешки самых разных размеров, от миниатюрных до крупногабаритных. Традиция их орнаментального оформления устойчиво прослеживается, по меньшей мере, с рубежа XIX—

XX вв. Мешок для меховых заготовок одежды и обуви, орнаментированных мозаичных полос называется *ерна хыр*. Этот мешок шьется из камусов, имеет две узкие и две широкие стенки. Одна из широких стенок, узкие стенки, а иногда и дно украшаются прямолинейными мозаичными орнаментами. Их края и узорная линия бывают окантованы тканью, обычно красного цвета, встречается и двуцветный кант. По мнению мастериц, красные канты в швах — сравнительно недавнее явление, а лет двадцать назад и «сукна-то не было». На широкой стенке располагается либо симметричная орнаментальная фигура, либо асимметричная, возникшая в результате вычленения ее из лепточного бордюра. Последний служит для окаймления по бокам и вверху центрального узора, а также для художественного оформления дна и стенок, которые могут быть украшены и вставленными в швы полосками сукна. Материалом для изготовления мешка для хранения обуви *вай хыр* служат ровдуга и сукно. Ровдуга окрашивается, сукно является предметной и орнаментальной основой широких стенок, где пришит аппликативный узор. В композиционном отношении данный мешок тождествен орнаментированным меховым.

Для хранения предметов женского рукоделия предназначена и меховая сумка *тутчан* (рис. 5, 4). В композиционном и техническом плане ее орнаментация не отличается от той, что характерна и для мешков. Декоративной особенностью тутчана является обилие разного рода подвесок: шти из бисера и бус, ровдужные полоски с нашитыми на них бусами, бисером, колокольчиками. Подвески прикреплены вкруговую к верхней части сумочки и посередине соединены друг с другом при помощи цепочки. Подвески иногда образуют настолько плотную декоративную завесу, что полностью скрывают меховую мозаику на тутчане. Чтобы увидеть последнюю, нужно «вывернуть» наизнанку покрытие из подвесок. Женские меховые сумочки без подвесок имеют и своеобразие в топографии орнамента на поверхности изделия. По верхнему краю сумочки, почти через всю широкую стенку, идет горизонтальный мозаичный бордюр, иногда сложной конфигурации. Под ним в трех, реже двух, зонах-секциях помещены либо мозаичные бордюры в вертикальном ритме, либо одиночный мотив такого рода бордюров. Декоративным разграничителем орнаментируемой поверхности на прямоугольные зоны-секции выступают полосы контрастного по цвету меха и окантовка их разноцветной тканью. Орнаментация таких сумочек на узких стенках минимальна — фигурный кант в виде полосы из треугольников в швах.

К новационным образованиям последних лет следует отнести сумочки, сшитые из ткани с контрастным аппликативным орнаментом (рис. 5, 5). Двум широким орнаментальным полосам, состоя-

щим из основного и двух окаймляющих ленточных бордюров, задан вертикальный ритм, они пересекают предмет по всей его ширине и локализованы по краям. Второе новообразование в орнаментальной традиции северных хантов, связанной с предметами-вместилищами, охватывает не только технические навыки, но и включает в эту сферу новый предмет — кошельки, выполненные путем нанизывания бисера. Узоры на них прямолинейны, широко-контурны, имеют бордюрный характер, горизонтальный ритм и представлены сложными ленточными орнаментами или составлены из отдельных фигур: кресты с перекрестьями, декоративно оформленные ромбы [ПМ Н. В. Лукиной, 1987].

Одежда — вот та предметная область, где орнаментальное искусство северных хантов реализует в максимальной степени почти все тенденции, заложенные в нем. Самое искусное шитье меха — приоритет усть-обских хантов, а лучшими мастерицами по ткани считаются казымские и среднеобские. Таково мнение знатоков орнаментальных традиций своего народа.

В предлагаемой характеристике орнаментированной одежды речь пойдет вначале о женских ее видах, а затем о мужских.

Древним элементом женской поясной одежды являлся пояс-повязка *ворыл* из кожи или бересты, описанный исследователями XVIII в. На рубеже последующих столетий встречались берестяные пояса-повязки, содержащие на своей поверхности выскобленное изображение птицы рожи [Прыткова Н. Ф., 1953]. В настоящее время эта деталь одежды у северных хантов вышла из употребления.

Женские домотканые рубахи *ернас*, зафиксированные у среднеобских хантов в XIX в., выглядели нарядно и красочно за счет вышивки, композиционно и технически близкой южнохантыйской. [ТГМЗ, № 2115]. Отличительной чертой является орнаментация подола с помощью разноцветных горизонтальных полос. Вместе с тем существовал и иной тип композиционного решения вышивки: бордюры разной степени сложности образовывали широкие орнаментальные полосы, идущие по низу подола и поперек всей длины рукава; края разреза на груди и обшлагов отделялись полосами нанизанного бисера. Для этого же времени характерны и рубахи из бумажной ткани, декоративная выразительность которых достигнута за счет аппликативных узоров, разноцветных и контрастных цветовому фону изделия. (рис. 6, 1). Топография последних на предмете была аналогична описанной выше: широкие полосы из бордюров на рукавах и подоле, бисерная отделка разреза и обшлагов. Отличие проявлялось в характере самих бордюров. Со сложной конфигурацией вышитых узоров контрастировала почти предельная простота аппликативных: полоса, зигзаг, крест. Одна-

ко строгость линий, многократные повторы и цветовой контраст аппликативных бордюров прекрасно сочетались с иной фактурой, яркой расцветкой орнаментируемой вещи и создавали эстетический эффект не меньший, чем вышитые холщовые образцы. Развитие среднеобских рубах в XX в. шло по пути изменения их покроя, а соответственно видоизменялась и орнаментация. Но в случае соблюдения традиций старого кроя сохранялись нетронутыми и основы орнаментации, лишь совершенствовались технические моменты: на аппликативные полосы нашивались двойные бисерники.

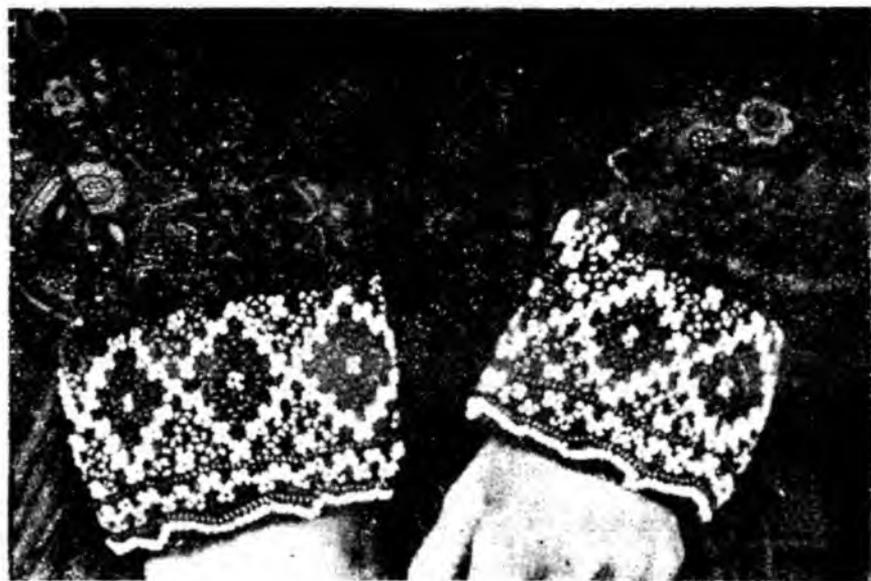
Уже в начале XX в. у северных хантов появился тип рубахи-платья *пормайынг ернас* — рубаха с оборкой (ил. 4), вытеснивший позднее рубаху. К особенностям его кроя относятся кокетка и широкая оборка внизу. В северных районах декоративный арсенал мастериц при отделке платьев отдает предпочтение различиям в цветовом решении конструктивных деталей вещи. У шурышкарских хантов с помощью цветового эффекта выделяется оборка. У усть-обских украшение платья составляет цветовой контраст кокетки и рукавов относительно стана, дополнением к этому служат обычно две полосы разной ширины на стане выше оборки. Они изготовлены из той же ткани, что и кокетка, рукава. Манжеты платья расшиты бисером. В последнее время на севере у хантыйских женщин становится элементом моды единая цветовая гамма для всего платья и нашивание в несколько рядов волнистой тесьмы по линии кокетки и в нижней части стана, а также отделка аппликативными полосами в соответствии со схемой раскроя (рис. 6, 2).

Основным средством ук-



Ил. 4. Северохантыйское платье (фото Н. В. Лукшиной, 1987)

рашешия платьев в южных районах служит орнаментация. Аппликация подчеркивает все конструктивные детали кроя: воротник, разрез, кокетку, манжеты, стан над оборкой, низ подола. Главным орнаментальным кирпичиком стала при этом полоса, многократно повторенная и идущая параллельно конструктивным швам. В последние годы декоративное звучание полосы усиливается нашиванием па нее бисера в виде одиночных, парных и утросных бисершюк. В сочетании с полосой часто выступают несложные бордюры: зигзаг, ряд из треугольничков, ромбов, крестики. Особенно популярны ряды из скошенных треугольничков, одиночных или парных. Как повацию можно рассматривать перенесение в аппликативные узоры па платье простых непрерывных бордюров. Низ подола очень часто расширяется бисером в виде узоров из простых геометрических фигур. Это придает ему тяжесть и большую устойчивость при ветреной погоде. Самая маленькая деталь платья — манжеты — имеет и самое изысканное оформление. Часто таковым является расширение бисером, в наборе по пять штук, всей поверхности (ил. 5). Узор состоит из многослойных ромбов и уголков. Аппликация принимает здесь наиболее усложненные формы сравнительно с узорами па



Ил. 5. Манжеты северокавказского платья, украшенные бисером (фото Н. В. Лукиной, 1988)

других деталях. В случае присутствия полосы, она обильно расшивается бисером. Наличие на манжете бисерного узора, хотя бы по краю, — обязательное правило декорирования этого элемента платья.

В представленную схему не вполне укладываются казымские платья. Здесь в середине нашего столетия имели хождение платья с орнаментальной отделкой кокетки, подола, рукавов [МАЭ, № И-1159—40, 41]. Разноцветные аппликативные полосы и несложные ленточные бордюры вкуче создавали широкую орнаментальную ленту по низу подола. Они же заполняли собой всю поверхность рукава, располагаясь поперек последнего. Орнаментальное оформление кокетки было скромнее. Полоса и один непрерывный бордюр шли параллельно ей. Оборка на платье отсутствовала.

Орнаментация распашной женской одежды из легких тканей — *ной сах* — также не оставалась статичной. Суконные сахи были распашной одеждой хантов уже в XVIII веке. Старинные северохантыйские сахи орнаментировались с помощью оловянных бляшек, ряды которых располагались на некотором расстоянии от края рукавов, обеих пол, подола [ОХМКМ, № VIII-41]. Декоративно акцентировались уголки, где сходились узорные полосы полы и подола. Пространство уголка замыкалось в треугольное, которое, в свою очередь, делилось на две равные части. В итоге в уголке возникала Т-образная наклонная фигура. Вдоль полы орнамент из бляшек принимал вид галунов. Большой отложной воротник или пелерина, помещавшиеся на сахе, также орнаментировались. Оловянные бляшки шли по краям, иногда и по всей поверхности в виде крестообразных фигур. Полы сахов и пелерины могли быть отделаны и низками из бисера, бус с бляшками на концах.

На рубеже XIX—XX вв. у среднеобских хантов бытовали домотканые вышитые сахи (рис. 6, 3). Простой крест и квадратная вышивка определяли технические характеристики орнамента. Разноцветные аппликативные полосы шли по краям деталей и подчеркивали конструктивные швы, а кроме того, могли задавать тон структуре узоров на поверхности одежды. Сплошной орнаментальной полосой из поперечных бордюров различной сложности украшалось прямоугольное полотнище рукавов. Место соединения рукавного клина со станом служило началом вертикальным бордюрам, идущим параллельно полам до самого низа саха. В пространстве между этими бордюрами и краями пол располагались в ряд либо горизонтальные бордюры, либо розетки; в любом случае между узорами оставался неорнаментированный зазор. В самом углу обеих пол бордюр имел диагональную направленность. Подол был оформлен несколькими рядами орнаментов, идущих по его

краю. Первой половиной нашего века датируется сах, который служит переходной ступенью от описанных выше к современным среднеобским сахам [МАЭ, № 5823—19]. В композиционном отношении его отличительной чертой служило иное оформление краев у пол саха — в виде вертикального бордюра, и, таким образом, два вертикальных бордюра определяли схему топографии орнамента на этой детали. Вторая особенность касалась строения самих узоров: возросла роль полосы, она окаймляла не только композиционные зоны, но и каждый узор в отдельности. Третий оригинальный момент наиболее радикален: техническим приемом орнаментации являлась не вышивка, а аппликация из ткани. Это, в свою очередь, вело к изменению конфигурации мотивов, и они приняли характер непрерывных бордюров. У казымских хантов еще в конце 1940-х встречались подобного рода сахи, правда, с одной вариацией. Вертикальный бордюр шел на них лишь по краю пол.

Декоративный облик северохантыйских сахов 70—80-х гг. нашего века (рис. 6, 4) определяется следующими признаками. Технический прием орнаментации — аппликация из ткани. Она, как правило, выдержана в светлых тонах, и на ярком фоне однотонного сукна или сатина (красном, синем, оранжевом), из которых шьются сахи, выглядит контрастно, ярко и очень эффектно. В композиционном плане наиболее существенно исчезновение орнаментации по всей длине рукава и появление узора в боковой части, по линии шва. На подоле господствуют полосы, число которых может достигать двадцати и более, в различной цветовой гамме и часто дополненные несложными бордюрами из треугольников, зигзага, ромбов, скошенных сдвоенных треугольников и т. п. Пока немногие мастерицы помещают по краю подола сложные непрерывные бордюры, но вполне реально укоренение этой новации через некоторое время. По краям полы и параллельно ей идут два сложнейших ленточных бордюра, окаймленных с двух сторон более простыми. Если декоративная насыщенность на подоле достигается за счет повторов простых узоров, то здесь главным средством становится сложность конфигурации у мотивов. Как результат непрерывного творческого поиска народных умелиц на самой кромке подола и пол появляются нехитрые узоры, вышитые бисером, либо одиночными бисеринками, либо в сочетании по пять штук. Скромностью отличается оформление края у рукавов: простой узор из одной или двух полос, реже с добавлением скошенных треугольников, как исключение — сложный ленточный орнамент. Так же неброско декорируется вертикальным бордюром боковой шов саха, примерно в треть длины последнего. Обычно в разных частях композиционной схемы находятся и различные по форме узоры, но встречаются сахи, на которых один и тот же узор помещен, на-

пример, на подоле, полах и рукавах. На Казыме зафиксированы сахи, укладываемые в обрисованную композицию, но имеющие некоторое своеобразие [МАЭ, № И-1159—87]. Во-первых, одна пола, правая, орнаментировалась здесь более сложными узорами, чем другая. Во-вторых, вертикальный бордю, идущий параллельно поле, начинается от плечевого шва, но в средней части прерывается и состоит, таким образом, как бы из двух отрезков.

Насколько гармонично слиты между собой и предметом все стороны северохантыйской декоративной отделки, наглядно осознаешь, пожалуй, лишь при возникновении эффекта дисгармонии вещи и орнамента, который наступает с нарушением отработанных на протяжении не одного десятилетия правил орнаментации сахов. На одном из экземпляров композиция сохранена полностью, в основе узоров — сложные формы ленточных, но техника задана вышивкой бисером, а это превращает ширококонтурные узоры в контурные, они теряются на поверхности предмета, приглушены яркостью цветового фона вещи и выглядят совершенно беспомощно. Сразу ловишь себя на мысли, что это вовсе не та новация, которая диалектично уживается с традиционными нормами.

Композиционные особенности орнаментации современных сахов у усть-обских хантов не укладываются в однотипные рамки. Помимо вышеописанного характера расположения узоров, этому виду одежды из сукна присуща здесь иная декоративная схема (рис. 6, 5—6). К краям подола, пол и рукавов пришиваются широкие полосы ткани, контрастирующие с цветом изделия по принципу темное-светлое. Соединительные швы создают костяк орнаментальной композиции, по ним идут орнаментальные полосы из сложных ленточных бордюров. Такие же полосы спускаются по плечевому шву примерно до середины рукавов и поднимаются вверх по боковым швам, иногда и парно по спинке, до талии. Полы, подол и концы рукавов окантованы красной тканью, в некоторых случаях с добавлением нашитых металлических фигурок — деталей какого-либо технического изделия. Если орнаментальные полосы имеют аппликативный характер, они нашиваются на машинке. Часто, однако, природа их возникновения иная — плетение бисером. Бисерные ленты обрамляют фигурный зубчатый кант из ткани (ил. 6). Излюбленным приемом мастериц молодого поколения является нашивание бисера (по две-три штуки с промежутком) на фигурный кант и аппликативные орнаменты. Сахи с вставными контрастными полосами по полам и подолу в середине нашего века декорировались намного скромнее: аппликация из узких полосок цветной ткани, в редких случаях зашивались бисером обшлаги рукавов и нагрудная часть пришивных полос.

Сведения о зимней женской одежде прослеживаются с XVIII в.



Ил. 6. Суконный сах северных хантов, отделанный бисером (фото П. В. Лукиной, 1987)

В качестве таковой фиксировались распашные шубы *ылы сах*, шившиеся, главным образом, из оленьего меха. В данных рубежа XIX—XX вв. отражена схема орнаментации шуб [Руденко С., 1914]. Узорные полосы из меховой мозаики располагались на стыке широких темных полос, идущих по низу подола, краям обеих пол, со светлым станом шубы, а также вдоль боковых швов и на спинке параллельно орнаментальным полосам у пол. Конкретным содержанием эту схему наполняют сведения, относящиеся к первой половине XX в. [МАЭ, № 1628—51]. Верхняя точка узоров на спинке и по бокам доходила до уровня, на котором рукавный клин соединялся со станом. По размерам и сложности узора лидировала орнаментальная лента, находящаяся на подоле. Параллельно краям узоров вшивались одна или две узкие полоски меха, на стане — темные, на вставке — светлые. Плечевые швы украшались аппликативными полосами из ткани, концы которых свисали. Темная полоса меха шла по краям рукавов, но орнамент здесь не исполнялся. Орнаментация детских шубок различалась со взрослыми тем, что мозаичные полосы на первых были неширокие и орнамент менее сложный; большей частью им оказывались зубчики или ромбы на зубчиках [Прыткова Н. Ф., 1953].

С незначительными изменениями описанная схема декорирования шубы (рис. 6, 5—6). В минимальной степени новации проявились в области композиции. Во-первых, возникла узорная полоса на рукаве, во-вторых, имеет место тенденция к усложнению, с одной стороны, и декоративному выравниванию, с другой, всех орнаментальных лент (ил. 7). Это проявляется как в том, что конфигурация мотивов становится все более замысловатой, а композиционные линии подчеркиваются не одной, а двумя узорными полосами, так и в том, что узор одинаковой формы присутствует на всех декорируемых деталях шубы. Изменения

в техническом плане ведут к более кардинальным переменам в декоративном облике вещи. Значительно раздвигаются границы возможного применения аппликативных полос. Они не только окаймляют мозаичные узоры, но и начинают конкурировать с ними, по крайней мере, в области цветового эффекта. В шов вставляются две разноцветные полоски ткани, одна из них — прямая, другая — чуть поменьше и зубчатая. На последнюю нашиваются бисеринки в двух- или трехкратном сочетании.



Илл. 7. Женщины в традиционной меховой одежде. Северные ханты (фото А. Г. Пашука, 1992)

Если учесть, что применяемые цвета у полос яркие и контрастные (желтый-зеленый, красный-голубой, красный-желтый и т. п.) и по бокам от мозаичной полосы может находиться не одна, а две пары аппликативных полос, каждая со своей цветовой гаммой, то нетрудно представить приглушающий эффект этого буйства красок на сдержанном фоне меховой мозаики. К окаптовке швов шубы красной тканью прибавляется окоптовывание ею узорной линии в мозаичной орнаментальной полосе. Шурышкарские ханты при изготовлении мозаичной ленты по линии узора прокладывают две полосы ткани, красную и желтую. Пожалуй, единственным участ-

ком, где меховая мозанка теснит отделку тканью, является плечевой шов. Уголок, возникающий на стыке орнаментальных полос полы и подола, обычно не орнаментируется. У усть-обских хантов в случае нехватки узорной полосы в уголке нашивается полоса белого меха, образующая своеобразное «окно» в орнаментальной схеме. Дополнительное декорирование угловых соединений с помощью дугообразно расположенных узоров наблюдается в орнаментальной топографии усть-обских хантов реки Сыня [ГЭМ ЭССР, Е1 157:158]. Это относится к орнаментации как полы, так и спинки.

Сезонная функциональность делила рукавицы северных хантов *пас, пос* на зимние и осенние. С учетом композиционных особенностей орнаментации их можно группировать вокруг двух вариантов, при этом декоративная группировка не согласуется с утилитарной. На зимних рукавицах, которые вяжутся из овечьей шерсти, и осенних, изготавливаемых из ткани, тыльная и наружная поверхности предмета украшены горизонтальными бордюрами, расположенными в ярусном порядке (рис. 6, 8). Мотивы чаще всего находятся в пределах ленточных орнаментов. На шерстяных рукавицах узоры образуются в процессе вязания, на изготовленных из ткани — посредством аппликации. Второй вариант композиции характеризуется тем, что украшается главным образом тыльная сторона рукавицы (аппликацией). В нижней части предмета обычно расположен ленточный бордюр, а вся остальная поверхность отведена под стилизованное изображение, криво- или прямолинейное [МАЭ, № 1159—51, 53]. Оба типа композиции прослеживаются с рубежа XIX—XX вв., но вязаные узорные рукавицы получают распространение лишь в последнее время.

С точки зрения технических характеристик украшений женские пояса северных хантов укладываются в рамки трех вариантов. Первый представлен изготовленными из ткани поясами, вдоль поверхности которых идет узор из нашитых пуговиц с мотивами в виде ромбов различной конфигурации. Данный вариант зафиксирован у обских хантов с казымским диалектом в середине нашего века [МАЭ, № И-1159—68]. Второй вариант бытовал у усть-обских хантов и был воплощен в разноцветных тканых поясах [Прыткова Н. Ф., 1953]. Третий образуют узорные пояса, нанизанные из бисера. Орнаменты наиболее сложны по конфигурации и насыщены по цветовому спектру [ПМ Н. В. Лукиной, 1987]. Такие пояса получили распространение уже во второй половине текущего столетия. В композиционном отношении различия между вариантами нивелируются: бордюрный узор охватывает собой весь пояс, и ось его переноса направлена вдоль самого предмета.

Сезонные различия женской обуви дополняются у северных хантов композиционными и техническими особенностями ее орнаментации. Летняя кожаная обувь *нир* — чирки — украшалась на носке и по краю обуви вокруг ноги. Аппликативные полосы из ткани располагались поперек носка, постепенно сужаясь и образуя мысовидную зону. Такую же зону образовывали и узоры, вышиваемые бисером в наборе по пять бисеринки. Орнаментальными мотивами являлись в этом случае входящие друг в друга уголки или ромбическая сетка, заключенная в треугольное пространство. Окаймляющие бордюры из зигзага, вертикальных и горизонтальных полос, ромбов состояли из нашитых поодиночке бисеринки, они переходили с носка на край обуви и шли вокруг ноги. Сочетания применяемых цветов бисера самые разнообразные. Чирки носили с чулком, который сначала шили из сукна, а позднее вязали из шерсти. Кайма чулка вывязывалась в виде орнаментальной полосы, состоящей из ленточных бордюров, основных и окаймляющих. В настоящее время бытуют чулки до колена, сплошь орнаментированные. Узоры располагаются горизонтальными ярусами, составляющие их мотивы носят ленточный характер или образованы отдельными фигурами, обычно ромбами с продленными и загнутыми сторонами. Наблюдается соподчинение бордюров на уровне основных и окаймляющих [ЯНОКМ, № 1086].

Другим видом летней обуви были так называемые ровдужные чулки с длинным голенищем *нюки вей*. Техническим приемом их орнаментации служила раскраска (рис. 6, 9). В плане композиции на поверхности предмета выделялись две зоны: голенище и изъемный клин. На взъеме, по всей его длине, наносилась зигзаговая линия с отростками по ее сторонам. Порой отростки развивались декоративно настолько, что скрывали саму линию. Этот узор по стилистике исполнения являлся криволинейным. Края выкройки голенища покрывались несложным ленточным орнаментом, в результате чего на готовом изделии узор шел вокруг ноги сверху и снизу, а также вертикальной полосой в задней части голенища. Нижняя часть голенища подчеркивалась декоративно за счет нанесения здесь двух, а не одного бордюра. Орнаментация голенища дополнялась вертикальными узорами в боковой части, иногда они покрывали собой все пространство голенища. Узоры носили здесь лишь прямолнейный ленточный характер и были дополнены окаймляющими орнаментами.

Украшением зимней женской обуви, шитой из оленьих камушков, являлась цветовая палитра различных частей выкройки. В швы вставлялись тонкие полоски из белого меха, которые позднее заменили декоративными прокладками из ткани, сначала красной, а затем нескольких цветов. В силу особенностей кроя, в котором

преобладают вертикальные швы на длинном голенище, декорирование обуви осуществлялось, главным образом, за счет вертикальных полос на этой части обуви. В передней части голенища, над вземом, шли две-три горизонтальные полоски. Округлые полоски находились и на носке. На Казыме и Нижней Оби развитие орнаментации у женской меховой обуви пошло по пути замены канта на мозаичные орнаментальные полосы. Однако при сохранении основных композиционных линий использование широких узорных лент привело к дисгармонии декора с вертикально вытянутой поверхностью вещи, доминированию над последней и, как следствие, к ее орнаментальной перегрузке. Усиление орнаментации вопреки традиции привело к снижению художественного эффекта изделия. Большая сбалансированность формы и декора наблюдается на короткой, до колена, меховой обуви нового образца — так называемые бурки. Продольная узорная лента идет по центру голенища и может сочетаться с параллельными ей узорами в боковой части. Иногда орнамент опоясывает ногу в верхней части голенища. Конфигурация мозаичных узоров отличается простотой, и лишь при наличии на изделии одной орнаментальной полосы на передке голенища форма мотива получает дополнительный простор для усложнения. Эстетическая традиция объявляет нормой минимальное украшение меховой обуви, и отступление от нее выражается в неприятии мастерами новых методов орнаментации. «Тяжело смотреть», — таковы их оценочные суждения по поводу декоративных новинок.

Практически отсутствует орнаментация на женских головных уборах, ибо в качестве таковых используются, главным образом, покупные платки. По краям они обшиваются широкой каймой из цветной ткани и бахромой или кистями. У усть-обских хантов бытует женская меховая шапка типа капора. Сзади к ее подкладу пришиваются снизки бус, тяжелые медные подвески-бляхи, орнаментальные полосы из панзанного бисера. На шапке присутствует мозаичная орнаментальная полоса, которая идет параллельно опушке вокруг лица, в затылочной части края полосы соединяются горизонтальным непрерывным бордюром.

Украшения северохантыйских женщин те же, что были описаны и у восточных хантов: накосники, серьги, кольца, шейные и нагрудные украшения. Из них лишь последние декорируются посредством орнаментации. Эстетический вид ложным косам сзв придавали различного рода подвески и нашивки: цепочки, бляшки, медные кольца, пуговицы, колокольчики; между собой такие косы соединялись цепочками или снизками бус. Принадлежностью этого украшения являлся небольшой овальный кусочек кожи с четырьмя—шестью нашитыми пуговицами и бисером. Дополнением

к ложным косам служил головной убор в виде венца с крестообразно сшитыми тесемками, обнимающими голову. Венец и тесемки сплошь зашивались бисером; на венце вышивались простейшие ленточные бордюры, на тесемках — ромбы. Венец мог использоваться и самостоятельно в качестве головного убора девочки. В настоящее время он, как и ложные косы, практически вышел из употребления. По этой же причине не вполне ясно и назначение лент из палимьей кожи с орнаментальной раскракой в виде непрерывных бордюров [МАЭ, № 592—4, 5]. Возможно, в начале века они служили головным украшением.

Стоячие воротнички с нашитыми на них отливками и бляшками выполняли роль шейных украшений [Прыткова Н. Ф., 1953]. В настоящее время они не встречаются, и у северных хантов бытуют, весьма ограниченно, шейные украшения в форме ажурного круглого воротника, нанизанного из бисера и застегивающегося сзади. Узор создает ромбическая сетка с петельками по концах [П. Н. В. Лукиной, 1988]. Значительно большее распространение, особенно у усть-обских и казымских хантов, получили в наши дни нагрудные украшения. Раньше они представляли собой полосу ткани, к концам которой или на которую нашивались орнаментальные ленты, нанизанные из бисера с кистями-подвесками. В дальнейшем основа из ткани исчезла, и в конце XX в. бисерные узорные ленты скрепляются узкой полоской из бисера же либо являются собой одну длинную ленту, перебрасываемую вокруг шеи на грудь. Как и прежде, орнаментальные ленты могут быть соединены между собой бисерными нитями, подобно южнохантыйским (рис. 1, 1), либо — и это новое явление — двумя такими же узорными полосами. Мотивы бисерных орнаментов различны: сложные ленточные, кресты с перекрестьями, кресты из ромбов, ромбы с декоративной отделкой сторон. Симметрия формы дополняется здесь симметрией цвета, используется также цветное оконтуривание орнаментальных фигур. Новая форма бисерного нагрудного украшения предстает в виде ромба, от двух нижних сторон которого отходят короткие полосы с орнаментальными фигурами и кистями, а от двух верхних сторон — стропенные бисерные нити с орнаментальной вставкой, переходящие в одну бисерную нить-связку. Нетрудно убедиться, что элементы новизны уживаются здесь с традиционными. Нагрудники из бисера носят среднеобские хапты, а в былые времена эта традиция имела более широкую географию бытования, включая и северные районы.

Мужская одежда северных хантов орнаментирована значительно меньше, чем женская. Из нательной одежды украшались узорами лишь рубахи *ернас*. В предыдущем столетии были распространены вышитые холщовые рубахи-косоворотки, зафиксиро-

ванные у среднеобских и хантов Оби с казымским диалектом. Шерстяные разноцветные нитки накладывались на поверхность изделия в технике глади или креста. Орнаментальная композиция на предмете и характер мотивов аналогичны южнохантыйской рубахе-косоворотке (рис. 2, 11). Для XX в. характерны рубахи, сшитые из хлопчатобумажных тканей: с кокеткой, разрезом посередине и отложным или стоячим воротником. Эти детали вместе с подолом, а на Казыме и обшлагами, украшают орнаменты, состоящие из полос, сдвоенных треугольников, простейших непрерывных бордюров (рис. 6, 7). Светлые, чаще белые, узоры контрастно выступают на однотонном цветовом поле предмета — красном, синем, оранжевом или черном. Казымские рубахи первой половины текущего столетия расшивались бисером примерно по этой же схеме, но к середине XX в. шитье бисером было вытеснено аппликацией. С 1930-х г. казымцы стали шить и лижине рубахи, одинаковые по крою с верхними, но с упрощенным декоративным оформлением: аппликативные полосы по подолу [Прыткова Н. Ф., 1953].

Зимняя мужская одежда у хантов имела три вида: парка, малица и гусь. Парка к настоящему времени уже вышла из употребления, но еще на рубеже XIX—XX вв. это была самая орнаментированная одежда. Сложные узоры, выполненные в технике меховой мозаики, шли по сторонам переднего и заднего полотнищ, рукаву, удвоенные — по подолу над широкой опушкой. На плечах парки также вставлялась орнаментальная полоса, проходящая через голову по лицевой части капюшона [МАЭ, № 2709—1]. Для малицы не характерна декоративная отделка, но еще в начале нашего века были распространены наверхицы к малице, сшитые из цветных сукон и украшенные узорами из ткани. Орнаментальная композиция казымских наверхиц в основных чертах совпадала с таковой у парки, с той лишь разницей, что отсутствие капюшона обусловило исчезновение орнаментальной полосы на нем и на плечах. [ГМЭ, № 1711—377]. В техническом плане орнаментация казымской малицы демонстрировала редкий прием — мозаику из ткани. У северных хантов существовал и иной тип топографии узоров на чехле к малице. Он был связан с наверхицей, имевшей боковые клинья, контрастные по цвету стану [МАЭ, № 859—12]. Орнаментальная лента шла в этом случае лишь по подолу. Принцип цветового контраста фона и узора в сочетании с цветовыми особенностями кроя давал следующий результат: узор принимал то темную, то светлую окраску. Декоративное противопоставление стана и боковых клиньев усиливала и разная конфигурация узоров на них. Орнаментальная полоса на подоле наверхицы имела, таким образом, равную ширину, но различные по цветовому спектру и форме узор участка. Традиция орнаментального оформления малицы

прекратила к настоящему времени свое существование. Гусь, или кумыш, подвергается орнаментальной отделке незначительно: на манжете из ткани располагаются несложные аппликативные узоры из разноцветных зубчатых полос, зигзагов, смещенных таким образом, что возникает ромб. К рукавам малыши пришивают суконные рукавицы *пас, пос*, на них бывают аппликативные полоски разноцветного сукна. В более ранние времена тыльная сторона непршивных рукавиц орнаментировалась бисерным шитьем либо аппликацией [Прыткова Н. Ф., 1953].

Пояса, служившие функциональным дополнением к мужской одежде, дифференцировались на зимние и летние. И те, и другие подлежали художественному оформлению и, будучи помещенными на декоративно аскетичные малицу или летний гусь, создавали зону особой эстетической выразительности на поверхности одежды. Зимние пояса представляли собой кожаный ремень с металлической или костяной пряжкой, вся их поверхность плотно зашивалась рядами металлических пуговиц. Дополняла украшение бахрома из бус [Прыткова Н. Ф., 1953]. В большом употреблении у северных хантов были пояса, плетенные из разноцветной шерсти. Узор имел вид горизонтально симметричного уголка. Такие пояса популярны и сейчас. Плетут их вручную. На изготовление одного пояса у опытной мастерицы уходит один день. Ускоряет процесс изготовления поясов применение доски с отверстиями, заимствованной у русских, — временные затраты сокращаются до двух часов. Однако при этой технике получается лишь узор из полосок, другого (из уголков) не сделать. Такое отступление от традиции не пришлось по вкусу, и ханты предпочитают заказывать пояса тем народным умельцам, что работают по-старому [ПМ Н. В. Лукиной, 1987].

Орнаментация мужской обуви, за исключением одной детали, соответствует женской: кисты украшаются полосками меха и цветного сукна, идущими вдоль швов на голенище и взъеме (ил. 8). Отличие касается коротких горизонтальных полос в центральной части голенища. Они располагаются ниже колена. Декоративное убранство казымских кисов воплощено в мозаичных меховых вертикальных полосах по передку голенища, в его боковых частях. Центральная узорная полоса поднимается до колена [ПМ Н. В. Лукиной, 1988]. Вся поверхность мужской ровдужной обуви *нюки ве́й* украшалась орнаментальными бордюрами, исполненными техникой раскраски. По имеющимся материалам не удалось выявить композиционную специфику мужской и женской ровдужной обуви.

Специальные головные уборы отсутствовали у хантов северной группы, эту функцию выполнял капюшон. Атрибутом мужской



Ил. 8. Хаит в национальной одежде во время традиционного состязания
(фото А. Г. Пашука, 1992)

прически являлось украшение в виде овального куока сукна, чаще красного цвета, с пятью медными пуговицами и зашитого бисером. Оно прикреплялось на затылке, по бокам пришивались полоски сукна, которые вместе с пучками волос обвивались шнурком. Еще в 30-е гг. нашего века подобная прическа фиксировалась на Казыме [Прыткова Н. Ф., 1953]. В качестве составной производственной мужской амуниции служили «очки» для защиты глаз от солнечного блеска. Матерчатые полумаски по краю отделялись меховой опушкой, под прорезями для глаз шел аппликативный горизонтальный бордюру, а поверх всего изделия нашивались строенные бисерники. Они шли параллельно опушке и образовывали на всей поверхности предмета Ж-образную фигуру [МАЭ, № 2383—82].

Предметом, не имеющим аналогии во взрослой одежде, являлись детские казымские наколенники из бересты четырехугольной формы с одной закругленной стороной *шаи йырып тонты*. Лицевая часть изделия содержала стилизованное изображение глухаря, выполненное техникой выскабливания или раскраски [МАЭ, № 5823 61, 62].

Известные нам орнаментированные предметы, относящиеся к разряду сакральных, как правило, имеют узкую географическую локализацию — река Казым. Они были зафиксированы здесь в первой половине XX в., и наибольший удельный вес среди них принадлежит шаманским коврикам. Чаще всего коврики украшались вышивкой. Узоры имели вид бордюров, основных и окаймляющих, по конфигурации мотивы обнаруживали сходство с вышивкой на северо- и южнохантыйских рубахах [МАЭ, № И-1159—61, 59]. Значительно реже встречалась художественная отделка аппликативного характера, она принимала вид стилизованного изображения всадника на лошади [МАЭ, № 902, 903]. Жертвенное покрывало для оленя орнаментировалось исключительно монументными ткаными узорами. Вытянутая поверхность покрывала состояла из четырех-пяти квадратов, чередующихся по цветовому контрасту (чаще красный-желтый). Вся площадь квадрата занимало стилизованное изображение. Цветовое соотношение фона и узора составлял контраст того же рода, что и у квадратов. Казымские образцы жертвенных покрывал по краям были оторочены мехом [Прыткова Н. Ф., 1949]. Атрибутика культовой одежды представлена шаманской шапкой и медвежьими рукавицами. Сукошная шапка поделена на зоны-секторы, где размещены горизонтальные бордюры [МАЭ, № И-1158—5]. На суконных рукавицах помещено стилизованное изображение медведя [МАЭ, № 2383—4].

Современная жизнь, особенно в условиях города, связана с живописным насыщением окружающего нас мира новыми предметами. Это ведет к внедрению орнаментального декора в ранне

непривычные для него сферы. Стены культурных и административных учреждений в Ханты-Мансийске и Салехарде украшены традиционными хантыйскими узорами. Ими же отделаны части внутреннего интерьера подобного рода зданий. Узорное обрамление имеют и некоторые из хантыйских газет — этот важный знак социальной жизни. В местах сосредоточения художественного потенциала народа — кружки по занятию традиционными видами рукоделия в школах, училищах, художественных отделениях культурно-просветучилищ, музеях — значительная часть предметного окружения несет на себе следы орнаментальной обработки. Это — папки для бумаг, школьные доски, занавесы, скатерти, накидки на кресла и т. д. В процессе овладения основами традиционного мастерства молодежь стремится не только усвоить художественные каноны, но и творчески переработать их, дополнить.

§ 4. Сравнительный анализ

Для хантыйского орнаментального искусства нельзя подобрать единого вещественного символа, поскольку у каждой этнической группы он своеобразен. Творчество южных хантов отличает прежде всего обилие берестяной утвари с выскобленными узорами, а северохантыйские мастерицы достигли наивысшей декоративной выразительности в аппликативных и мозаичных орнаментах на женских платьях либо шубах и разнообразных сумочках. Вместе с тем декоративное творчество хантов не есть совокупность обособленных единиц этногруппового уровня, и связующими его нитями выступают сквозные аналогии как в области собственно мотивов, что будет рассмотрено ниже, так и в технологии их исполнения, и в орнаментальной избирательности в пользу тех или иных предметов.

Дело в том, что границы отмеченной выше предметной специализации далеко не полностью совпадают с географией расселения этнических групп, в результате чего ареалы распространения орнаментированных вещей определенного вида охватывают несколько крупных этнических групп. Так, центр распространения вышитой одежды, несомненно, приходился на южных хантов, однако окраины включали в себя салымских (восточные), а также среднеобских и казымских (северные) хантов. Узорная утварь из бересты богаче всего представлена у восточной группы, но в весьма развитой форме встречается и на реке Казым. Орнаментированные изделия из меха показательны для северных хантов, но умением изготавливать мозаичные орнаменты для женских шуб и сумочек отличаются и мастерицы с рек Пим и Тромъеган — восточная группа этноса.

Отпочкование от основного ядра и переселение значительной части этнотерриториального объединения, а также тесные культурные контакты на пограничных территориях расселения групп сивелировали орнаментальные различия в культуре хантов, вызванные несхожестью исторических судеб и природного окружения различных крупных этнических групп. Эти более поздние элементы сходства в орнаментации предметов лежат на поверхности, и выявить их не столь сложно. Гораздо труднее добраться до глубинного пласта, что составлял некогда хантыйскую орнаментальную общность, и определить степень его силы. Для этого необходимо детальное сопоставление конкретных орнаментированных предметов и выявление на этом фоне закономерностей, связующих и разъединяющих хантыйское декоративное искусство. Установление подобных связей, по возможности с учетом их историчности, и составило основную цель предлагаемого обобщения. При этом следует учитывать, что орнаментальные материалы по южным хантам в основной своей массе отражают вышивку на одежде, поэтому сопоставление данных применительно к другим категориям вещей базировалось на материалах только по восточным и северным хантам.

Средства передвижения не выделяются у хантов своим декором на фоне других предметов. Особо скупо орнаментировались водные средства передвижения. Наибольшим убранством были отмечены ритуальные весла северных и салымских хантов: трехгранно-выемчатая резьба заполняла лопасть и всю поверхность черена, сочетаясь здесь с погребушками и профилировкой краев. Скрапная отделка восточнохантыйских весел включала в себя лишь последний прием. Резной декор покрывал отдельные детали деревянных лодок, но его характер и местоположение не совпадали у разных групп хантыйского этноса. На Салыме мачты и флаги каюков украшались в манере, близкой к весельной, а на Каме скупые бордюры из простых фигур, например, косых крестов, шли по кормовым доскам. Именно к указанным рекам относятся почти все сведения по орнаментации лодок. Дополняет картину резное сиденье в восточнохантыйской лодке и указание в фольклоре южных хантов на «большую лодку, украшенную изображениями птиц, которую Городской Князь берет с собой в день попойш» [Мифы ..., 1990. С. 81]. Следовательно, общий элемент в декоре водных средств передвижения у хантов составляет орнаментация весел с помощью профилировки краев. На этой основе и получила свое дальнейшее развитие художественная обработка предмета у северных хантов и на реке Салым. Орнаментация лодок была локализована на Казыме и Салыме, и в ней не прослеживаются общие черты. Относительно водного транспорта на этих двух

реках фиксировался декоративный максимум, а минимум пришелся на восточную группу этноса, естественно, за вычетом салымских хантов, что уже отмечалось в литературе [Лукина Н. В., 1985 а].

Среди оленеводческой атрибутики орнаментированные образцы встречаются не так уж и часто, но здесь обнаруживаются существенные точки соприкосновения восточных и северных хантов. К ним принадлежит ошейник для оленя из черемухового прута. Его поверхность покрывает несложный узор, исполненный в технике глухой резьбы с удалением коры. В настоящее время при изготовлении ошейника у северных хантов наблюдается разнообразие материалов и технических приемов декора: кожаная поверхность предмета орнаментируется посредством раскраски, а на тканую нашиваются аппликативные узоры. У восточных хантов зафиксирован лишь общий вариант.

Виды декорирования поясов для оленя, наоборот, разнообразнее у восточных хантов. Непрерывный бордюр сложного строения, размеры которого совпадают с самим предметом, имеет здесь чаще аппликативный характер, но зафиксирована и редкая техника — мозаика по ровдуге. На северохантыйских поясах встречаются только аппликативные орнаменты, но композиционное решение последних двояко: либо сложный непрерывный бордюр, либо изоляция мотивов в зонах-секциях. Промежуточное положение между восточной и северохантыйскими поясами занимали жертвенные покрывала для оленя, характерные для реки Казым. Технический прием их орнаментации — мозаика по ткани — служит соединительным звеном между ровдужной мозаикой и аппликацией по ткани, а наличие стилизованных изображений «всадника на лошади», заключенных в зоны-секции, позволяет понять соединение на северохантыйских поясах двух противоположных композиционных начал: бордюрной непрерывности и композиционной замкнутости. Героический эпос южных, кондинских, хантов расширяет предметные параллели, вовлекая в них «узорные коврики», которые выполняли функцию покрывал для наездника и служили постельным атрибутом: герой «сел на находящиеся за оленями дощатые сани и покрылся пестрым ковриком с изображениями людей» [Мифы... 1990. С. 167]. Вполне вероятно, что покрывала из ткани для сундука и подушек, сохранившиеся у северных хантов на рубеже веков, связаны с упомянутыми ковриками, поскольку предстают в виде ряда из мозаичных квадратов-секций со стилизованными изображениями, в том числе и всадника. По своим техническим и декоративным признакам к этому же ряду предметов примыкает и шаманский коврик казымских хантов.

Таким образом, в хантыйской орнаментальной культуре существует предметно-декоративная общность, которая связана не толь-

ко с оленеводческой атрибутикой, но и обнаруживает свое присутствие в иных сферах: культовой и внутреннем убранстве жилища. Декор здесь предстает в виде прямоугольного орнаментального поля, совпадающего с размерами самого изделия, а его технические характеристики с учетом историчности могут быть представлены как ровдужная мозаика — мозаика из ткани — аппликация из ткани; изобразительную сторону составляют сложные непрерывные бордюры или заключенные в зоны-секции стилизованные изображения, промежуточное положение занимают бордюрные мотивы, изолированные друг от друга квадратно-прямоугольными зонами-секциями.

Началом, цементирующим эту предметно-декоративную общность, служит оленеводческая атрибутика — ведь именно орнаментальное убранство поясов для оленя обнаруживает прямые аналогии у восточных и северных хантов, а косвенные параллели подключают к ним и южных хантов. Вся имеющаяся информация о предметах сакральной сферы — покрывало для наездника, жертвенное покрывало для оленя, шаманский коврик — относится к южным и северным хантам, а среди последних особая роль принадлежит казымской группе. Присутствие предметов внутреннего декора жилища в виде постельных принадлежностей и покрывал для сундука также отмечено лишь у южных и северных хантов. Следовательно, традицию украшения поясов для оленя с помощью непрерывных аппликативных бордюров из ткани следует признать общим орнаментальным знаменателем в культуре восточных и северных хантов. Не лишено основания предположение о ровдужных мозаичных поясах как о той почве, на которой произросла данная традиция. В пользу этого свидетельствует как природность самого материала и красителей, применявшихся для получения мозаичного узора, так и полное соответствие особенностей непрерывных бордюров специфике мозаичной техники.

Если изложенное верно, то наиболее древним орнаментальным отголоском всей предметной общности следует признать мозаичные пояса из ровдуги, сохранившиеся у восточных хантов на реке Юган. Стилизованные изображения, прежде всего всадника, помещенные в квадратно-прямоугольные зоны-секции и выполненные мозаикой по ткани, составляют специфические черты того круга сакральных предметов, что сложился в декоративной культуре южных и северных хантов, и не обнаруживаются у восточных. Влиянием этого мощного семантического ряда на орнаментальное решение северохантыйской оленеводческой атрибутики, очевидно, и объясняются ее декоративные разночтения с восточнохантыйской. Покрывала на сундуки и подушки стали у северных хантов еще

одним путем перехода художественных канонов из культовой сферы в бытовую.

С транспортным оленеводством тесно связаны костяные детали оленьей упряжи. Орнаментальные находки в этой области разнообразны как в предметном, так и в хронологическо-географическом плане. Вместе с тем создается впечатление, что восточнохантыйские костяные детали оленьей упряжи рубежа веков, покрытые контурной и трехгранно-выемчатой резьбой, равно как и современные пряжки для пояса с профилированными краями и северохантыйский крюк со сложной выемчатой резьбой, — все это отголоски существовавшей ранее общности декоративных костяных предметов, входивших в оленью упряжь. Об архаичности данной традиции у восточных и северных хантов свидетельствуют как материал и орнаментальная техника, так и сам характер узоров: точечные и циркульные, зигзаг, учетверенные треугольники, восходящих к глубокой древности. Рассеянное и слабое проявление отголосков столь древнего декоративного стереотипа на этнографическом фоне объясняется именно его возрастом: он стал пройденным этапом для орнаментального творчества конца XIX—XX вв., уступив место новым материалам и формам.

Орнаментированные орудия труда, связанные с мужской сферой деятельности, представлены у восточных хантов эпизодично и не позволяют вести речь о наличии устойчивых традиций в данной предметной области, по крайней мере на протяжении этнографически обозримого отрезка времени. Признание стрельбы из лука как наидостойнейшего мужского занятия отражено в фольклоре. Основной характеристикой богатыря здесь выступает поэтическая формула: «Держащий лук в руке, привычной к луку» [Мифы..., 1990. С. 160]. Со стрельбой из лука связан и предмет, который орнаментировали восточные и северные ханты, — костяные пластинки для защиты руки. Способы орнаментации, однако, не совпадали у обеих групп: узоры на изделиях восточной группы создавала точечная, циркульная и контурная резьба, а северохантыйские пластины покрывались изображениями «медведя», «выдры», «бобра», исполненными контурной резьбой. У восточных хантов зафиксированы орнаментированные экземпляры деревянного колчана для стрел, украшенного трехгранно-выемчатой резьбой, и костяных пряжек с циркульной резьбой, дополнявших ножны. Другим предметом, подсажившим художественному оформлению, являлись ножны, но их декоративная отделка еще более неоднородна, чем у защитных пластин. Нельзя установить единого канона для северной группы, где контурная резьба по дереву в верхней части предмета бытовала одновременно с гравировкой на сложных ножнах из кости и кожи, не говоря уже об общих параллелях с восточной,

для которой была показательна как трехгранно-выемчатая резьба на деревянных ножнах, так и сквозная резьба по жести, сочетавшаяся с подкладным фоном на составных экземплярах ножен. Собственно нож, точнее его ручка, у северных хантов никрустировались оловом.

Если рука мужчины должна была быть привычна к луку, то относительно «дочери-девицы» употреблялся эпитет «держущая иглу и работающая концами пальцев» [Мифы..., 1990. С. 160]. Предметная сфера женского рукоделия, в отличие от мужского, содержит в себе несколько декоративных звеньев, общих для восточных и северных хантов. Во-первых, это — кроильная доска из дерева, верхний конец которой украшался бордюром в технике трехгранно-выемчатой или контурной резьбы. Особняком стоят шийки среднеобских хантов, всю нерабочую поверхность которых покрывали узоры, составленные из резных треугольников.

Вторым общим звеном являются игольники круглой или квадратной формы, выполненные из ткани, часто с меховой опушкой по краям. Центральную часть игольника занимает розетка, составленная из треугольников, или косоугольного креста с перекрестьями, причем восточнохантыйские материалы позволяют проследить эволюцию от одной орнаментальной формы к другой. Орнаментальная техника представлена мозаикой или аппликацией. Дополнительное убранство предмета состоит в нашивании пуговиц и бисерной окантовки. Из общего контекста выпадают игольники, зафиксированные у усть-обских хантов. На ромбовидной поверхности предмета исполнялась сложная оформленная розетка. На более ранних экземплярах она наносилась на ровдугу путем раскраски и расшивания оленьим волосом, а более поздние образцы изготовлены из ткани, и узор имеет мозаичный или аппликативный характер. Прикрепляемый к игольнику футляр для наперстка образует третью точку пересечения декоративного творчества восточных и северных хантов. Небольшая квадратная поверхность предмета сплошь покрыта орнаментом, нашитым из бисера. Обычно сочетания по пять бисериннок образуют квадратную сетку, но иногда узор принимает и вид косоугольного креста с перекрестьями.

Все прочие орнаментированные образцы предметов, связанных с женским рукоделием, отмечены лишь у восточной группы хантов. Прежде всего это — костяные миниатюрные пряслица и крепилки, сплошь покрытые резным орнаментом с использованием различных технологических приемов. Местом локализации подобных изделий является река Васюган. Деревянный скребок для обработки шкур обладает насыщенной и законченной орнаментальной композицией, составленной из резных треугольников, но представлен единичным экземпляром конца XIX в. Чаше встречались

выбивалки снега из одежды, но декор их был сведен к скупой профилировке краев у ручки. Детали ткацкого станка, отмеченного на Салыме, украшала сквозная и выемчатая резьба.

Внутреннее убранство жилища у восточных и северных хантов отличает простота и полное отсутствие предметного излишества. Орнаментальная отделка касается практически лишь циновок. Узоры, состоящие из несложных геометрических фигур, возникают за счет вплетения окрашенных стеблей травы. Атрибуты мебели, которые сведены, главным образом, к низкому столику для еды и полочкам, изредка покрывают резные узоры. Отличием северохантыйского жилища являлось наличие в нем таких декоративно значимых деталей, как яркие накладки из ткани на подушки и сундуки, о чем речь шла выше. Покрытые затейливой резьбой деревянные крюки для колыбелей также отмечены лишь у северной группы этноса.

Несмотря на скупость внутреннего интерьера и его декоративной отделки, внутренний вид традиционного хантыйского жилища не оставляет впечатления эстетически обедненного. Роль декоративной доминанты играют в нем предметы, назначение которых — вместители для хранения самых разных вещей. Однако реальные формы воплощения этих вместителей различны у восточных и северных хантов. У первых преобладает орнаментированная берестяная утварь, у вторых — узорные сумочки и мешки из меха. Будучи расставленными на полочки и развешенными на стенах жилища, эти богато украшенные изделия придают внутреннему пространству особый уют и теплоту, в которых так нуждается человек, окруженный суровыми условиями северной природы.

Ведя речь об орнаментированной бересте, следует иметь в виду, что она зафиксирована у восточных и северных хантов, но у последних далеко не все группы имеют возможность получать из природного окружения соответствующий материал: усть-обские и шурышкарские ханты приобретают уже готовые изделия. В сфере орнаментированной бересты наблюдается большое сходство декоративных традиций восточных и северных хантов: форма предметов, орнаментальная композиция, техника изготовления, — все это в основных моментах совпадает у обеих крупных этнических групп. На рубеже веков исследователи нередко фиксировали низкие четырехугольные или округлые вместители из бересты, называя их чашками, корытцами, коробками, в которых подавались на стол и хранились продукты питания. На всей внутренней поверхности таких чашек выскабливались узоры: на дне помещалось стилизованное изображение, а стенки украшали бордюры. Поверхность дна и стенок окаймляла узорная рамка из двух параллельных полос и несложным орнаментом между ними в виде зигзага или наклона

ных полос. Сходными композиционной и технической характеристиками обладали орнаментированные берестяные черпаки хантов, исчезнувшие, как и чашки, из декоративного творчества народа в XX в.

Кажущиеся несовпадения в орнаментации кузовков у восточных и северных хантов снимаются восточнохантыйскими заплечными кузовами, на которых встречаются обе композиции: бордюр в виде аппликации по зачерненной бересте, идущий по устью сосуда, что характерно для первых, и розетка, выскобленная в центре широких стенок, что было показательно для северохантыйских кузовков.

Наибольшим композиционным разнообразием и сложностью узоров отличаются круглые берестяные коробки и сосуды, но и здесь при сравнении северо- и восточнохантыйской традиций преобладает тождественность, а не специфика. В декоре предметов у обеих групп встречаются три основных композиционно-технических решения. Первое состояло в бордюре из треугольников, уголков, полос, расположенном по устью коробки и имевшем вид аппликации с подкладным фоном из ткани. Второе решение предполагало членение стенок у коробки на ярусы, в каждом из которых располагался бордюр из несложных элементов: треугольники, уголки, полосы. У обеих групп композиция реализовывалась через выскабливание, но существовали и технические нюансы: у восточных хантов применялась еще и аппликация с подкладным фоном, а у северных — раскраска. Третий способ декоративной отделки круглых берестяных коробок сочетает в себе преобладающее выскабливание и резьбу по черемуховой коре как дополнительное техническое средство. Орнаментальная композиция включает основной бордюр, занимающий почти всю поверхность предмета, и несложные окаймляющие бордюры. Последние исполняются на черемуховых обручах, опоясывающих коробки сверху и снизу. Основной бордюр имеет вид как единой орнаментальной полосы, так и секционное строение. Оформление вертикальных перегородок у зонсокий обнаруживает небольшое расхождение: на восточнохантыйских коробках выскабливаются несложные бордюры с вертикальным ритмом, а на северохантыйских перегородки выполняются из черемуховой коры с резным орнаментом.

Более существенные отличия, присущие орнаментированным коробкам восточных хантов, состоят, во-первых, в применении аппликации по зачерненной бересте при исполнении основных и окаймляющих бордюров. Во-вторых, для изготовления круглых коробок сургутские ханты используют пихтовую кору. При этом орнаментальная композиция не выходит за описанные рамки, но

техника нанесения основного узора иная — раскраска; дополнительные бордюры также вырезаются на черемуховой коре.

Низкие чашки, кузовки и кузова, а также круглые коробки сверху покрывались крышками, орнаментация которых у северных и восточных хантов состояла из высокобленных розеток или стилизованных изображений в центре и окаймляющего бордюра по краям. Восточнохантыйской традиции известен еще один способ узорной отделки крышек: аппликация по зачерненной бересте располагалась не на самой поверхности крышки, а на ее стенках, заходящих на сосуд или коробку. У северных хантов зафиксированы костяные ручки для берестяных сосудов. Поверхность ручки украшал резной бордюр.

Специализированными местами являлись миниатюрные берестяные табакерки. Основные композиционно-технические приемы их орнаментации сводились у восточных хантов к следующему: пара контурных линий членила поверхность стенок на ярусы или зоны-секции, внутри которых располагались бордюрные мотивы, нанесенные штампом или выполненные аппликативно с применением подкладного фона. У южных хантов табакерка зафиксирована в единственном числе, и ее орнаментация, за одним исключением, вписывается в восточнохантыйские традиции: место бордюра занято здесь изображением птицы, имеющим двойной контур. Оригинальной декоративной трактовкой отличались северохантыйские табакерки-рожки. Поверхность рожка покрывала циркулярная резьба и ижрустация оловом. В последнем случае бордюрные мотивы возникали из комбинаций зубчатой линии. Такой вид берестяной утвари, как солонки, эпизодически отмеченные у восточных хантов, обладали орнаментальной композицией, аналогичной табакеркам.

Коробки, сплетенные из корней кедр, — корневатки — обнаруживаются у восточных (сургутские) и северных (казымские) хантов. Их стенки и крышки покрывают розетки, в роли которых часто выступают стилизованные изображения. Узор возникает за счет вплетения окрашенных корней.

Дневные колыбели фигурируют в литературе как яркий пример этнолокальной специфики, присущей различным группам хантов [Лукина Н. В., 1985 а]. Этот вид изделий разграничивает северных и южных хантов, с одной стороны, и восточную группу, с другой. Специфика проявляется как на уровне материала, так и в декоративном оформлении предмета. Деревянные колыбели восточных хантов лишены каких бы то ни было художественных деталей, в то время как северо- и южнохантыйские берестяные образцы сплошь покрыты орнаментом. Основные композиционные линии на спинке и стенках намечены перегородками из черемуховых

прутьев, покрытых простыми резными узорами. В образованных таким образом зонах выскоблены стилизованные изображения, бордюрные мотивы, розетки. Обязательным атрибутом декора, несущим важную семантическую нагрузку, является изображение птицы [см.: Чернецов В. Н., 1948; Иванов С. В., 1954 и др.], которое помещается в верхней части спинки. Очевидно, присутствие орнитоморфного изображения — атрибут древней декоративной традиции, ведь сведения об украшении берестяных колыбелей «ногастыми зверями», «крылатыми зверями» содержатся в северохантыйских богатырских сказках [Мифы..., 1990].

Подытоживая рассмотрение хантыйской берестяной утвари, следует прежде всего отметить присутствие здесь единых основ орнаментации, представленных на четырехугольных низких сосудах, кузовках и на круглых берестяных коробках. Признаками, на которых базируется хантыйская декоративная традиция в области бересты, являются следующие. Во-первых, приоритетность выскабливания в технике; во-вторых, охват орнаментацией всей поверхности изделия; в-третьих, контурные параллельные линии, простые или включенные в состав несложных бордюров, служащие композиционными ориентирами на поверхности предмета; в-четвертых, бордюрно-секционная организация орнаментальной поверхности; и пятых, стилизованные изображения, помещаемые в зонах-секциях. Безусловно, каждая из указанных черт в пределах этнической группы приобретает специфический оттенок. Так, у восточных хантов на рубеже веков выскабливание в значительной мере дополнялось аппликацией по зачерненной бересте. У северных и южных хантов композиционные линии на круглых коробках принимают вид планок из черемуховых прутьев с несложными резными узорами. Стилизованные изображения гораздо многочисленнее и разнообразнее у северных хантов, прежде всего казымоких, чем у восточных, для которых было характерно лишь изображение «медведя». Однако несмотря на этнолокальные нюансы, орнаментальная общность хантыйской бересты проявляется весомо и наглядно, что позволяет единичные южнохантыйские находки уверенно увязывать с массовыми северо- и восточнохантыйскими материалами. Устойчивость общехантыйских правил декорирования бересты подтверждается их присутствием даже на предметах с этногрупповой спецификой — колыбелях.

Орнаментальный облик хантыйской бересты прочно связан с выскабливанием. Однако в нем, хотя и слабо, проступают аппликативные узоры, образованные из треугольников в их различных сочетаниях. Подобные орнаменты наносились на круглые коробки и табакерки. При этом обязательной деталью являлось использование подкладного фона из зачерненной бересты или ткани. В ком-

позиционном плане аппликативные орнаменты также отличались от выскобленных: для них была неприемлема прямоугольная секционность в организации бордюра и далеко не всегда они заполняли собой всю поверхность берестяного изделия.

В противоположность берестяной деревянная утварь практически не отражена в орнаментальном творчестве хантов. Единичные образцы декоративных изделий зафиксированы, главным образом, у восточной группы. Узоры из ромба и зигзага выполнялись преимущественно контурной резьбой и заполняли собой незначительную часть поверхности предмета: чашки, ступы, черпака. В описанной манере орнаментировались и ручки у ложек — единственный предмет из дерева, чей декор сближает творчество северной и восточной групп этноса. Стремление украсить такой оригинальный объект, как продукты питания, также свойственно обеим группам. Черемуховые лепешки отделялись отгиском ножа. Хлеб принимал эстетический вид у северных хантов за счет зашипов пальцами, а у восточных фигуры прочерчивались ножом.

Степень распространенности женских меховых сумочек у северной группы хантов несравненно больше, чем у восточной, где роль вместилищ играют берестяные коробки. Однако различие в количественных показателях не сопряжено с качественной природой вещей: конструктивные, технические и декоративные характеристики сумочек в своих основных чертах едины у обеих групп, а у восточных хантов они даже разнообразнее. Так, лишь у восточнохантыйских женщин зафиксированы плоские сумочки, украшенные мозаичными вертикальными бордюрами из полос и парных треугольников. Основной же формой реализации предмета являются объемные сумочки, материалом изготовления служит мех, а техническим средством декорирования — мозаика.

Из этого правила можно выделить два исключения. Во-первых, у северных хантов наряду с мозаичными узорами активно применяются такие декоративные средства, как длинная ровдужная бахрома и снизки бус, бисера, создающие плотную декоративную завесу, которая скрывает собственно орнамент. Второе исключение касается восточнохантыйских сумок из шкурок оленьих лбов, где отсутствует меховая мозаика.

Орнаментальное убранство широких и узких стенок имеет свои композиционные особенности. Узкие стенки предстают в виде мозаичного бордюра, материалом для которого иногда служит ровдуга. Широкие стенки имеют три варианта орнаментального оформления: квадратную сетку, бордюры в вертикальном ритме и стилизованные изображения. Первый вариант зафиксирован лишь у восточных хантов и относится к редко встречаемым, а между

тем есть основания предполагать его более раннее происхождение сравнительно с остальными.

Первым аргументом служит простота составляющих сетку рядов из квадратов и их архаичность для сибирской территории [см.: Иванов С. В., 1961]. Вторым является такая особенность компоновки вертикальных бордюров, как размещение их в квадратно-прямоугольных зонах-секциях, чьи перегородки контрастны по цвету самим изделиям. Принцип шахматного эффекта обязателен для квадратной мозаичной сетки восточных хантов, поскольку цветовой ритм является здесь основным средством при создании узора, ведь ячейки сетки не содержат мотивов.

В основе композиции из вертикальных бордюров, таким образом, лежит то же композиционное правило, что и у сеток, хотя в данном случае оно не столь обязательно, так как ритм цвета существенно дополняется ритмом формы, причем весьма сложной. К тому же квадратно-прямоугольная конфигурация самих зон-секций близка квадратным ячейкам сетки. Стилизованные изображения также иногда заключаются в декоративную зону с помощью несложного бордюра, правда, здесь она принимает округлые очертания предмета. И последнее обстоятельство. Орнаментация широких стенок у объемных меховых сумочек, свойственная хантам, знакома саамским женщинам и коми. У первых отмечены вертикальные мозаичные бордюры в прямоугольных зонах-секциях, у вторых — квадратная сетка, обрамленная с боков вертикальными бордюрами [см.: Десять экспедиций..., 1990]. Конфигурация мотивов в обоих случаях тождественна хантыйским образцам. Экземпляр, отмеченный у коми, сочетает в себе особенности двух вариантов орнаментальной композиции на широких стенках объемных сумочек и, очевидно, сможет служить наглядным выражением переходного этапа в эволюции узорной структуры.

Сведения об орнаментальной отделке мужских сумочек касаются лишь восточных хантов, хотя конструктивно им близки северохантыйские [см.: Лукина Н. В., 1985]. В целом их декор у восточных хантов хорошо проецируется на орнаментацию женских сумочек. Так, на плоских сумочках для оселка и кисетах прямоугольной формы обнаруживаются те же мозаичные узоры из ткани, что и на женских плоских сумочках — сдвоенные треугольники и полосы. Расположение узоров на объемных мужских сумочках и кисетах, округлых и с клапанами, также в некоторых чертах повторяет декор женских аксессуаров: розетки на широкой части и бордюры на узкой. Совпадают и технические показатели: меховая, иногда ровдужная мозаика. Особенностью отделки мужских сумочек и кисетов можно считать более широкое использование при орнаментации бисера, пуговиц, встречается здесь и вышивка цветными

питками. Композиционное своеобразие воплощено в рядах горизонтальных бордюров на широких стенках сумочек. Если к сказанному добавить замечание о свободе мастериц при создании мотивов, что влечет за собой появление нетрадиционных форм, например, цветочных, то напрашивается вывод о перенесении на мужские сумочки орнаментальных традиций с женских образцов, что сопровождалось раскрепощением творческой фантазии мастериц. Это объясняет и отсутствие на мужских аксессуарах более ранних орнаментальных композиций и большую вариативность в выборе материала, техники и мотивов.

О курительных принадлежностях с точки зрения их декора сложно вести речь, так как материалы крайне малочисленны и разноречивы.

Рассмотрев декоративное искусство народа применительно к предметам, которые отражают мир, созданный человеком, обратим свой взгляд на самого творца, вернее на эстетику его внешнего облика. Одежда, обувь, головные уборы, различные украшения, — все это создает овеществленный портрет своего владельца, где индивидуальное по мере возможности вплетается в традиционную канву. Безусловный приоритет в узорной отделке хантыйской одежды принадлежит ее женским видам. И особенно наглядно это проявилось в декоративном творчестве южной и северной групп, сравнительно с которыми искусство восточных хантов много скромнее.

Холщовые женские рубахи южных хантов, богато украшенные вышивкой и насыщающие несколько вариантов орнаментальной композиции, являются своего рода вершиной в декоре хантыйской одежды. С декоративно упрощенными разновидностями южнохантыйских рубах хорошо согласовывались северохантыйские, сшитые из хлопчатобумажной ткани и отделанные с помощью аппликации. На этом фоне холщовые рубахи восточных хантов выглядели более чем скромно: по краям нагрудного разреза и обшлагам пришиты в ряд металлические отливки, обрамленные с обеих сторон тройными бисерными нитями (темная в середине и светлые по краям). И этот декоративный минимум оказался единственной связующей нитью в разнообразном убранстве хантыйских женских рубах, так как при всеподавляющем великолепии вышивки на южнохантыйских образцах обязательно присутствуют вокруг нагрудного разреза и на краях рукавов скромные полосы из нанизанного бисера.

То же самое можно утверждать и относительно северохантыйских изделий. Узенькие полосочки, сплетенные из бисера, заменили собой отливки, но декоративная композиция при этом осталась незыблемой: края рукавов и нагрудного разреза. Процесс естественного развития южнохантыйской традиционной одежды на рубе-

же веков прервал мощный поток национально безликих фабрично-городских изделий, но у восточной и северной группы этноса трансформация рубах в рубахи-платья сопровождалась изменением и в орнаментальной отделке. Аппликативные полосы акцентируют конструктивные детали края. Часто полосы дополняются орнаментом. Однако обшлага рукавов по-прежнему отделяются с помощью уборов, нашитых из бисера. Особенности в декоре платьев у хантов, проживающих в самых северных районах Западной Сибири, — шитое различие деталей края — становятся понятными при обращении к художественным традициям их соседей-ненцев.

В области распашной женской одежды отчетливо проступает близость орнаментальных традиций южной и северной групп этноса и обособленное положение восточной. Эта ситуация вырисовывается в свете как самых ранних этнографических материалов, так и современных. Наиболее архаичной из зафиксированной распашной одежды являлись суконные сахи (саки) хантов с орнаментальными металлическими нашивками.

Края восточнохантыйских саков отделаны контрастными по цвету надставными полосами сукна, и в местах их соединения с изделием расположены ряды отливок: на рукавах, подоле и правой доле, где особо выделен уголок (рис. 4, 2). Пришивание к саку декоративной полосы сукна, скорее всего, объясняется традицией пошения нескольких саков одновременно. К этому способу прибегали для того, чтобы подчеркнуть зажиточность их владельца. В фольклоре восточных хантов формула обилия подносимых даров выглядит следующим образом: «Их одевают во столько одежд, сколько их плечи могут поднять, и наряжают во столько одежд, сколько их плечи могут поднять» [Мифы..., 1990. С. 235]. Композиция оловянных отливок, характерная для сака, обнаруживается и на восточнохантыйских кафтанах, с той лишь разницей, что металлические пластины здесь заменяют узорные полосы из нализанного бисера.

Декоративное соотношение северо- и южнохантыйской распашной одежды отличается большим разнообразием. Суконные сахи северных хантов, отмеченные в XVIII в., орнаментировались с помощью тех же материалов, что и восточные, — литых металлических отливок. Однако это сходство лишь оттеняет различия в композиционном решении узорного убранства. На северохантыйских сахах ряды отливок располагались в виде галунов на обеих долях, охватывали края рукавов и подола, уголки последнего, шли по пелерине или большому воротнику. Описанным сахам северных хантов композиционно близки суконные кафтаны южных хантов рубежа XIX—XX вв. (рис. 2, 6). Отсутствие орнаментированных пелерины или воротника компенсировалось здесь гипертрофирован-

ным декором уголков и орнаментальным выделением нагрудных и наспинных швов, что хорошо сочеталось с возможностями иного материала — бисера. Нанизанные из него тоненькие полосы узорной паутиной оплетали наспинную часть изделия.

Холшовые сахи части северных и южных хантов конца XIX — начала XX вв. совпадали как по способу оформления — «русская вышивка», так и в плане композиции (рис. 2, 5 и 6, 3). Последняя несла на себе отпечаток суконных северохантыйских сахов и южнохантыйских рубах. Первая составная определила галунообразное оформление обеих полок, акцентирование уголков, вторая — сплошное украшение рукавов горизонтальными бордюрами и вертикальные узоры, параллельные разрезу и отстоящие от него на расстоянии вшивной передней полосы. Облик современных сахов у северных хантов определяют изделия из хлопчатобумажной ткани с аппликативными узорами. Орнаментальная структура здесь проста и построена по классическим для распашной одежды канонам: обрамление орнаментом краев обеих пол, подола, рукавов. Своеобразной композиционной чертой хлопчатобумажных сахов служат боковые полосы, параллельные разрезу. Через них проходит связь более ранней орнаментальной традиции с современными правилами оформления сахов, во многом утратившими былую декоративную пышность.

В декоре хантыйских шуб присутствуют как сквозные, так и локальные черты. Общехантыйским является сам принцип оформления изделия — использование в отделке двух приемов: цветового контраста меха между основной частью выкройки и надставной полосой на подоле, полах, а также мозаичные орнаментальные полосы, вшиваемые между указанными частями. Топография орнамента на поверхности шубы была аналогичной у южных и северных хантов и отличалась своеобразием у восточных. Для южной и северной групп характерны узорные полосы на обеих полах изделия, для восточной — лишь на правой. В зонах активных культурных контактов северных и восточных хантов, каковыми являются реки Пим и Тромъсан, бытует северохантыйский вариант орнаментированных шуб, получивший наибольшее развитие. Описанная композиция дополняется здесь орнаментальными полосами, идущими на рукаве, вдоль боковых швов и на спинке, где они возникли под влиянием топографии металлических отливок на старинной женской одежде [см.: Лукина Н. В., 1985].

На экземплярах рубежа веков верхняя точка боковых и наспинных узоров приходилась на уровень, где рукавный клин соединяется со станом. Орнаментальные полосы на полах у вышитых холшовых и аппликативных хлопчатобумажных сахов и на боковых клиньях вышитых рубах также доходили до этого уровня (рис. 2,

1, 5 и 6, 3). Подобная особенность орнаментальной топографии труднообъяснима с точки зрения аппликативных и мозаичных узоров, ведь не существует препятствий для продления узора вверх, до плеча, или для его укорачивания, что наблюдается на современных образцах (рис. 6, 4).. Данная композиционная черта, однако, приобретает вполне утилитарное толкование, если вспомнить, что вышивкой украшали несшитые части одежды, так что подняться выше означенного уровня декор просто не мог: он упирался в край детали.

Таким образом, орнаментальная композиция на женской одежде имеет сходное проявление у северных и южных хантов и ставит в обособленное положение восточную группу этноса. Для последних не свойственно обильное украшение в данной предметной области, а декоративный минимум подчинен специфике запахивающейся одежды. Южно- и северохантыйские женщины гораздо больше внимания уделяли орнаментальной отделке предметов своего гардероба, и расположение узоров на поверхности изделия здесь согласовано с традицией ношения распахнутой одежды встык. В орнаментальных композициях последней заметны две линии развития. Одна определена суконным сахом, украшенным металлическими отливками, и прослеживается в кафтанах с бисерным декором и холщовых вышитых сахах. Вторая делает сопоставимыми вышитые рубахи и сахи, хлопчатобумажные сахи с аппликативным орнаментом и шубы.

В орнаментации мужской одежды отражен примерно тот же межгрупповой расклад декоративного потенциала, что и в женской: лидирующее положение занимали южные ханты, несколько уступают им северные, а завершает ряд восточная группа.

Особенно ярко установленная градация отражена в натальной одежде. Красочные вышитые рубахи и штаны южных хантов не имели аналогов в восточно- и северохантыйской среде, за исключением салымских и среднеобских хантов, ни по технике, ни по композиционным приемам орнаментации, если не принимать во внимание такую универсальную схему расположения орнамента, как обрамление краев изделия: подола, рукавов, нагрудного разреза. Способы вышивки на мужских и женских рубахах тождественны, чего нельзя сказать о компоновке узоров на изделии. Каждый из трех вариантов орнаментальной композиции на мужских рубахах особо подчеркивает какую-либо деталь кроя, будь то полкип, пришивная полоса снизу, нагрудный разрез или уголок нагрудного разреза (рис. 2, 9—10). Декор последнего интересен тем, что построен на такой же Т-образной основе, что присутствует на распахнутой женской одежде у всех групп хантов. Украшенные вышивкой штаны особенно подчеркивают художественное своеоб-

разне южнохантыйской мужской одежды, поскольку у других крупных этнических групп данная деталь одежды не орнаментируется вовсе.

Декоративная отделка мужских рубах у северных хантов подчинена тем же правилам, что и женских рубах-платьев. Полосы и аппликативные узоры из ткани светлых тонов располагаются вдоль наиболее выразительных конструктивных швов и обрамляют края изделия (рис. 6, 7). Мужские рубахи восточных хантов не являются современным объектом декоративного творчества, и в этнографически обозримом отрезке времени орнаментация этой части мужской одежды просматривается слабо: нашивки по подолу; обшивание оленьим волосом краев прямоугольного воротника.

Орнаментированная верхняя одежда мужчины отражена в материалах по восточным и северным хантам и практически не представлена у южных. Декоративное оформление глухой меховой одежды у первых двух групп во многом сходно. Единство композиционно-технических приемов наблюдается применительно к гусю (кумышу): сложная полоса мозаичного узора из ткани выступает в роли обшлаггов — единственной декоративной детали изделия. Гусь, зафиксированный у южных хантов как одежда для куклы, был украшен меховыми мозаичными полосами по низу подола и рукавов. Декоративная отделка малицы также осуществляется в едином ключе у северных и восточных хантов: аппликативные полосы ткани, преимущественно красного цвета, вставляемые в конструктивные швы. Чехлы к малицам, однако, не столь единообразны в оформлении. У восточных хантов они украшаются наподобие малицы, а у северных иначе: сложный аппликативный узор из ткани располагается на подоле. Особняком в ряду орнаментированных чехлов стоит казымская наверхница, чье орнаментальное решение совпадало с северохантыйской паркой: мозаичные полосы располагались по сторонам переднего и заднего полотнища, по низу рукавов и подола. Капюшон, вносивший своеобразие в покрой парки, определял наличие на ней дополнительных узорных полос. Расхождение в материале изделия отражалось на характере мозаики: у парки — меховая, у чехла к малице — из ткани.

Суммируя вышесказанные наблюдения по декоративному оформлению одежды у хантов, нужно особо отметить следующие обстоятельства. Общехантыйские черты проявляются здесь крайне слабо. По существу, речь можно вести лишь о декоративном минимуме на женских рубахах. Гораздо отчетливее проступают локальные параллели и специфика, причем в области женской распашной одежды яснее наблюдается сходство орнаментальных традиций южных и северных хантов, а глухая одежда из меха у мужчин дает несколько иной расклад. Те ее виды, которые нашли отражение

и современности, по своим характеристикам сближают прикладное творчество северной и восточной групп. Вместе с тем вышедшая из употребления парка и утраченная орнаментация наверхниц к малицам обнаруживали те же черты, что проступали и в южнохантыйском декоре одежды.

На орнаментальной общности южно- и северохантыйской одежды следует остановиться подробнее. У южных женских рубах, обильнее всего украшенных вышивкой, у северной парки и у камысской наверхницы к малице орнаментальная топография акцентировала переднее и заднее прямоугольные полотнища, особенно его боковые стороны. На северохантыйских образцах наверхниц эти полотнища выделялись не орнаментально, а за счет цветового контраста с боковыми клиньями. На глухой одежде указанная черта орнаментальной композиции вполне логична в свете особенностей кроя. Однако сходные композиционные линии бытуют и на распашной женской одежде, проходя между станом и широкой пришивной полосой (холщовые и хлопчатобумажные сахи, шубы), т. е. и особенности кроя, и отражающая его орнаментация передней части у распашной одежды близки глухим ее видам.

В литературе утвердилось положение о первичности в хантыйской одежде распашных ее видов, высказанное Н. Ф. Прытковой (1953). В подобную интерпретацию исторических приоритетов не вполне укладываются элементы декора, ведь, как отмечалось выше, особенности исполнения общих композиционных черт на распашной одежде объясняются лишь в орнаментальном контексте глухой. Данные по орнаментальной топографии лучше согласуются с точкой зрения Ю. Б. Симченко (1976), по которой история одежды древних уральцев предполагала параллельное существование обоих ее видов — распашной и глухой. Последний был представлен лус-лузаном, состоящим из одного или двух прямоугольных полотнищ, не сшитых по бокам. Орнаментальная композиция передней части глухой и некоторых видов распашной одежды, наблюдаемой у северных и южных хантов по этнографическим данным, также строится в соответствии с прямоугольностью полотнища.

Пояса, будучи дополнительным элементом, демонстрируют больше общехантыйских черт, чем собственно одежда. Единственным является круг материалов, из которых изготавливались пояса: шерстяные шитки, кожа, ткань, бисер. У южных хантов не отмечены изделия из ткани и бисера, но это вполне объяснимо. Бисер стал употребляться для изготовления самого предмета сравнительно недавно. К этому времени традиционная культура южных хантов прекратила свое существование. Прототипом коротких поясов из ткани послужили кожаные изделия [Лукина Н. В.,

1985], а поскольку первые зафиксированы у южных хантов, логично предположить наличие в их культуре и первоосновы.

Обнаруживается сходство в орнаментальной технологии и композиции поясов. Для сплетенных из шерстяных ниток и нашитых из бисера экземпляров создание собственно изделия и его декорирование неразрывно связаны, и ширина изделия совпадает с шириной украшающего его бордюра. Декоративное оформление всей поверхности изделия характеризует все варианты поясов у всех групп хантов. На поясах из кожи и ткани хорошо прослеживается постепенное изменение орнаментального убранства. Наиболее ранней нужно признать следующую схему оформления: три бисерные нити, темная в центре и светлые по краям, обрамляют края изделия и делят его на квадратно-прямоугольные зоны-секции, в которых нашиты металлические отливки. В дальнейшем исчезает секционность, бисерное обрамление становится пунктирным: нашивается ряд, состоящий из утроенных бисериннок, темная в центре и светлые по бокам. На смену отливкам приходят ряды или фигуры из пуговиц. Последние заменяются бисерной сеткой, чье разбиение на различные по цвету прямоугольники напоминает о былой секционности. Нашиваются бисеринки для сетки поодиночке или в сочетании по пять штук, причем центральная контрастирует по цвету с окружающими.

У каждой этнической группы возобладала определенная новация, чем и объясняется некоторое своеобразие в декоре поясов. Так, для северных хантов характерно нашивание бисериннок по пять штук, для восточных — по три. У последних широкое распространение в современном оформлении получил бисер, а у северных популярны и плетеные опояскы. Отделка поясов подвесными украшениями свойственна всем хантам, но их присутствие заметно всего на восточнохантыйских, где в качестве подвесок на опоясках выступают бисерные ленты, а на поясах — пуговицы, бусы, отливки, колокольчики, свисающие на тонких бечевках, цепочках, бисерных нитях. У южных хантов преобладали шерстяные кисти на плетеных опоясках, а у северных встречалась бахрома из бус на кожаных поясах.

Сравнивая декор хантыйских рукавиц, можно отметить некоторую близость творчества северных и южных групп, что отражали рукавицы с матерчатым верхом. Их тыльную часть украшали горизонтальные ряды бордюров в технике аппликации. Эту же композиционную схему воспроизводят узоры на вязаных северохантыйских рукавицах. Восточные ханты украшали матерчатый верх рукавиц двумя рядами вертикальных бордюров, состоящих из двоянных треугольников, в технике мозаики. Все прочие приемы художественного оформления рукавиц лишь подчеркивают специ-

фику отдельных групп. У южных хантов отмечены суконовые рукавицы, расшитые бисером: крестообразная розетка. У восточных на рубеже веков бытовали меховые рукавицы, внешняя ровдужная поверхность которых содержала сложную розетку, построенную на основе S-образной фигуры. Узор исполнялся раскраской с оконтуриванием оленьим волосом. Северохантыйское своеобразие проявилось в суконовых рукавицах, содержащих аппликативное стилизованное изображение, дополненное бордюром.

Хантыйская обувь несет в себе как сквозные черты, так и параллели на уровне этнических групп. Общехантыйское единство проступает в оформлении унтовиidной меховой обуви с помощью цветовых переливов различных частей кроя и вставок белых полосок меха, позднее — ткани в швы на голенище. Устойчивость наработанных приемов в декоре традиционной меховой обуви оказалась столь велика, что обусловила единые формы декора на новационных по своему характеру образцах обуви — кисах. Их голенище украшают вертикальные мозаичные полосы, топография которых тождественна унтовиidным изделиям.

Ровдужная обувь рисует не столь однозначную картину. По орнаментации чирков заметна близость южной и северной групп этноса. Обе украшали ровдугу бисером, нашивая его по одной или в сочетании по пять штук. Но у южных хантов бисерная отделка покрывала всю поверхность чирка, и в ней декоративно вычленялась область взъема и собственно головки, у северных же хантов украшался взъем и края головки. На взъеме бисер часто нашивался горизонтальными рядами, и эту общую традицию северные ханты сохранили при замене бисера на полосы из ткани. Восточнохантыйские каноны декора на чирках включали орнаментальную раскраску с оконтуриванием оленьим волосом, которая заполняла всю поверхность предмета, но при этом также различалось оформление взъема, где помещалась розетчатая фигура, и головки с бордюрным узором.

В орнаментации ровдужной обуви с длинным голенищем ощущаима близость восточных и северных хантов: единый технический прием — раскраска, единые композиционные зоны — взъёмный клин и края голенища. Бытовало у обеих групп и сплошное орнаментальное оформление голенища вертикальными бордюрами, но у северных хантов оно относилось к поршневиidной обуви, а у восточных хантов — к башмаковиidной обуви [см.: Лукина Н. В., 1985]. Последнюю указанный автор считает более поздним вариантом, равно как и иной способ ее орнаментации у восточных хантов; мозаичная лента узора между головкой и суконым голенищем. Одна декоративная особенность на северохантыйской обуви подтверждает эту мысль: в нижней части голенища на поршне-

видной обуви северных хантов располагались две орнаментальные полосы, а в верхней — одна, т. е. нижняя часть обладала более насыщенным декором. Именно в этом месте и создаются мозаичные узоры па башмаковидной обуви у восточных хантов.

Если суммировать все сведения по орнаментальной отделке ровдужной обуви у хантов, то обнаруживается единая композиционная заданность — декоративная отделка взъёмной части и верхних краев изделия. Эта схема присутствует на всех видах обуви как обязательная, и в зависимости от особенностей покроя в нее вносятся дополнения, порой весьма существенные, например, сплошное заполнение вертикальными узорами длинного голенища. В наиболее устойчивом виде общехантыйская схема декора сохранялась на ровдужных чирках северных хантов, вместе с тем наполнявшее ее расшивание бисером вторично по отношению к ровдужной раскраске. Вторичной следует признать и ровдужную мозаику. В целом история художественной отделки на ровдужной обуви у хантов представляется следующим образом. Орнаментальная раскраска взъёмного клина и верхних краев на чирках, развиваясь, охватила у восточных хантов всю поверхность головки, у северных хантов произошла замена орнаментального материала и технологии, а южнохантыйские изделия вместили в себя оба указанных направления. У северных и восточных хантов орнаментация чирков оказала влияние на формирование декоративных стереотипов и на обуви с длинным голенищем. При этом, однако, восточной группе удалось выработать иные правила и формы орнаментации на обуви с суконным голенищем.

Дополняющие обувь вязаные чулки характерны для южных и северных хантов, а на востоке они отмечены лишь на Салыме. Украшением служила орнаментальная полоса, вывязываемая в верхней части изделия. Преобразование чулок в гольфы на современном этапе сопровождается усилением декоративной отделки: горизонтальные бордюры располагаются в ярусном порядке и охватывают практически всю поверхность изделия. Специфической чертой восточных хантов являются плетеные подвязки для мужской обуви; их несложный декор, например в виде полос, дополняется кистями.

Платок выступает в качестве основного головного убора женщин у всех групп хантов, однако единые декоративные каноны при этом не отмечены. Наиболее орнаментированные экземпляры изделий были характерны для южных хантов и части восточных (р. Салым). При этом в украшении предмета хорошо прослеживается определенная преемственность, имевшая, видимо, и хронологическую направленность. С четырехугольного холщового платка на «татарскую косынку» перешли декоративная отделка соедини-

тельных швов, построение орнамента в виде квадрата в прямых углах предмета и вышивка как основное техническое средство декора. «Татарская косынка» дополнила все это подвесными украшениями из бисера и отливок, расположенными на ее прямоугольном конце. Последние перекечевали на один из углов у покупных платков. У восточной и северной групп зафиксированы лишь платки фабричного производства, которые хантыйские женщины дополнительно отделывали бахромой по периметру всего изделия, либо окантовывали полосой ткани. Общехантыйским элементом является женская шапка-капор из меха, на которой вдоль опушки и в затылочной части помещаются мозаичные полосы или узор, преимущественно из меха, однако у южных хантов в начале века фиксировалась и ровдужная мозаика. Обязательным атрибутом шапки служат различного рода подвески на конце головного убора, выполняющие эстетическую и утилитарную функции. Восточнохантыйскую специфику отражают шапки, сплошь орнаментированные меховыми мозаичными орнаментами.

Неотъемлемую часть женского костюма составляют всевозможные украшения. У южных и восточных хантов встречалось налобное украшение в виде повязки из ткани с тесемками. На основную часть предмета нашивались металлические отливки, бисер и готовые узорные полосы из него; использовались подвески из этих же материалов. В северохантыйских материалах налобные повязки не представлены. Однако у данной группы, так же как и у южной, отмечены головные украшения, вышедшие из употребления в конце XIX—XX вв. — длинные полосы, обвивающие голову и спускающиеся на спину. У северных хантов материалом служила налимья кожа, а способом орнаментации — раскраска. Длинная полоса из ткани южнохантыйского происхождения имела тот же набор материалов и те же способы орнаментации, что и налобные повязки. В приведенном фактологическом контексте не лишено смысла предположение о производности хантыйских налобных повязок от головных украшений и о вторичности таких материалов, как бусы, бисер, подвески, при отделке декоративных атрибутов женского костюма.

Далеко не последнюю роль во внешнем облике человека играло убранство волос. Видом прически с одновременным ее украшением служили ложные косы, бытовавшие у южных и северных хантов. У первых ложные косы состояли из длинных жгутов с орнаментальными лентами из нанизанного бисера и подвесками, а у вторых в их состав входило еще и теменное украшение из ткани овальной формы, зашитое бисером, пуговицами и также дополненное подвесками. В восточнохантыйском убранстве волос присутствовало только четырехугольное теменное украшение, декор кото-

рого аналогичен северной группе за вычетом подвесок. Таким образом, северохантыйский вариант рассматриваемого украшения являлся наиболее полным, совмещая в себе черты декора южной и восточной групп. Мужские прически убраны здесь одним лишь теменным украшением. С ложными косами у северных хантов был связан и головной убор в виде венца с тесемками, сплошь зашитый бисером. У других групп этноса данный убор с рубежа веков не встречался, впрочем, это вовсе не означает его отсутствия и в более ранние времена. На эту мысль наводит шаманский венец с лентами, отмеченный у восточных хантов. Венец изготовлен из ткани, и его убранство состоит из бисерных нитей, нашитых таким образом, что возникают несложные геометрические фигуры.

Яркость и красочность прически достигалась также с помощью накосников. Этот вид художественного убранства бытовал у южных и восточных хантов и состоял либо из влетаемых в косу узорных лент, нанизанных из бисера и обрамленных на концах пышными кистями из шерстяных ниток или подвесками, либо из пучка бисерных нитей с бусами, пуговицами, отливками и т. п. на концах.

Среди шейно-нагрудных украшений хантыйских женщин особую популярность в XX в. приобрели ленты со сложным узором, нанизанные из бисера. Вместе с тем совокупность орнаментального этнографического материала позволяет выявить здесь много, более раннего лидера, задававшего общий декоративный тон и определившего межгрупповые этнические особенности — воротники. В зоне бытования женских вышитых рубах: южные ханты, частично восточные (р. Салым) и северные (среднеобские и казымские) — имели хождение жесткие стоячие воротники, заменявшие собой шейные украшения. Очевидно, по этой причине на указанной территории приоритет принадлежал нагрудным украшениям. У восточных хантов — и это одна из наиболее ярких их самобытных черт — получили распространение воротники со свисающими на грудь прямоугольными концами. Пришитые к сакам, они делали излишним присутствие на одежде нагрудных украшений, и у восточной последние распространены значительно меньше, чем у других групп этноса. Зато некоторое развитие получили здесь шейные украшения, гармонирующие с формой воротника. Несмотря на различную конфигурацию, воротники обнаруживают единый общехантыйский стиль художественного оформления: три бисерные полосы, темная в центре и светлые по бокам, обрамляли края предмета и членили его поверхность на квадратно-прямоугольные зоны-секции, в которых располагались металлические отливки. Небольшая поверхность посередине воротника оставалась при этом неорнаментированной. Особенности конфигурации вносили свои

коррективы в композицию. Так, на широких свисающих концах зоны-секции совмещались с ярусами. Декор на воротниках претерпевал сходные трансформации во времени: металлические отливки сменялись фигурами, нашитыми из бисера, исчезли зоны-секции. Шейные и нагрудные украшения хантов восприняли и развили эти художественные традиции: сначала на основу из ткани нашивались узоры из бисера, а затем исчезла сама тканевая основа, и украшения стали представлять собой ленты или полуovalы, канизанные из бисера, на их концах размещались различные подвески, шерстяные кисти.

Особо следует выделить такую общехантыйскую черту в женском наряде, как наличие большого количества украшений из белого металла: серьги, кольца. Похоже, что не существует никаких ограничений в их количестве, и эстетическим руководством служит правило: «чем больше — тем лучше».

Сведения о художественной отделке хантыйских культовых предметов крайне скудны и отрывочны, что предопределяет их малую сопоставимость. Так, например, у восточных хантов зафиксирован шаманский костюм, а у северных хантов — культовая атрибутика в виде ковриков, жертвенных покрывал. Южнохантыйские материалы не известны нам вовсе.

Итак, число общехантыйских черт среди орнаментированных предметов не так уж велико и включает в себя весла с профилированными краями ручек; мозаичные пояса из ровдуги для оленя; выскобленные узоры на берестяных вместилищах; отделку металлическими отливками и бисером женских рубах таким образом, что узор располагался по краям нагрудного разреза и рукавов; Т-образное оформление уголков на распашной одежде; пояса из кожи и ткани, сплошь орнаментированные бисером и металлическими отливками; женское головное украшение в виде лент, опоясывающих голову и спускающихся на спину, наиболее ранние образцы его изготовлены из налимьей кожи с орнаментальной раскраской, а более поздние — из ткани и бисера; комплексное украшение волос, состоящее из теменного и собственно накосного; обильное использование украшений из белого металла (кольца, серьги); декорирование унтовиной меховой обуви с помощью узких белых полосок меха, вставляемых в швы; орнаментальная раскраска взъемной части и верхних краев на ровдужных чирках; женская меховая шапка-капор, украшенная полосами меховой мозаики и подвесными украшениями. Многие составные в этой декоративной общности отмечены печатью глубокой арханки, о чем свидетельствуют особенности орнаментальных композиций на предметах, например, отделка краев изделия: ручки весел, женские рубахи; набор используемых материалов: ровдуга, налимья

кожа, металлические отливки, мех, береста, большинство из которых имело природное происхождение; технические способы орнаментации: профилировка краев, раскраска, декоративные вставки в швы изделия. По мере своего развития многие исходно общие моменты в орнаменте приобретали у разных групп специфические формы проявления или вообще предавались забвению, так что до нас, как правило, дошли лишь орнаментальные осколки былого сходства, часто кажущиеся на первый взгляд малосопоставимыми. Так, трансформация головных уборов в палобные повязки у южных и восточных хантов не имела аналогов в северной группе; сложное накосное украшение у северных хантов существовало в нерасчлененном виде, а у южной и восточной групп имело вид составного; орнаментация чирков у восточной и северной групп сказалась на отделке ровдужной обуви с голенищем, а у южных хантов новации коснулись лишь орнаментальных материалов и техники. Подобный перечень можно продолжить, но и сказанное достаточно наглядно демонстрирует расхождение декоративных традиций у различных групп этноса по мере исторического развития как самих художественных канонов, так и их создателей.

На фоне орнаментированных предметов также проступают локальные особенности и связи между различными подразделениями хантыйского этноса. Вместе с тем сила и характер этих связей различны. Так, декоративная параллель восточные—северные ханты проходит, с одной стороны, через орнаментальную отделку предметов, активно используемых в современности: женские рубахи-платья, покупные платки, малица, парка (кумыш), а с другой стороны, к ней относятся предметы, не зафиксированные у южных хантов вообще: деревянные ложки, принадлежности женского рукоделия, объемные меховые сумочки, ошейник из черемухового прута для оленя. Последний круг предметов не исключает их бытования у южных хантов и отсутствия в этнографической информации по причине неполноты последней. Юго-восточное направление декоративной спецификации включает в себя лишь сплетенные из бисера пакосники — сравнительно поздний этап в развитии хантыйских украшений. Таким образом, связи восточных хантов с их южными и северными родственниками в области орнаментированных предметов незначительны.

Иная ситуация возникает при сопоставлении декоративного творчества южной и северной групп хантов. Сходство их художественных традиций хорошо проступает на фоне восточнохантыйской специфики и охватывает предметы культового характера, связанные с шаманством и жертвоприношением оленя — коврики и покрывала; накидки на сундуки и подушки; дневные колыбели; женскую распашную одежду и наиболее архаичные виды мужской;

жесткие воротники-стойки к женской одежде; рукавицы и вязаные чулки. Специфика севера и юга сравнительно с восточной группой проявляется неоднозначно; в полном отсутствии у последних определенных предметов (жертвенные коврики и покрывала, накидки, вязаные чулки); в незнании восточными хантами не самих предметов, а декора на них (дневные колыбели); в различии орнаментальных композиций на сходных вещах (одежда, воротники, рукавицы). При этом следует особо отметить, что по линии орнаментальных материалов и технических приемов декора обособленность восточнохантыйских традиций исчезает и, более того, намечается их сближение с северными хантами. Оригинальность южнохантыйским орнаментам придавало широкое внедрение вышивки.

Глава 2

УЗОРЫ

Рубрикация, предлагаемая здесь и во всем последующем тексте, включает в себя несколько позиций. Первая из них характеризует излом орнаментальной линии:

- 1) прямолинейный,
- 2) криволинейный.

Вторая позиция отражает категорию орнаментальной симметрии:

- 1) бордюры,
- 2) розетка,
- 3) сетка.

Третья позиция относится только к бордюрам и означает принцип построения мотива:

- 1) непрерывный,
- 2) прерывистый.

У розеток и сеток отсутствие данной позиции обозначается 0. Четвертая позиция указывает номер орнаментальной группы, выделяемый с учетом композиции и элементного состава, а пятая позиция — номер орнаментальной подгруппы (если таковая выделяется).

Разъясню это на конкретных примерах. 1. 1. 1. 2. 1 — прямолинейные (1.) бордюры (1.), непрерывные мотивы (1.), вторая орнаментальная группа (2.), первая подгруппа (1.). Другой пример: 1. 2. 0. 3 — прямолинейные (1.) розетки (2.), отсутствие признака (0.), третья группа (3.); подгруппы здесь нет.

§ 1. Прямолинейные бордюры: непрерывные мотивы (1.1.1)

Восточная группа

В данном параграфе анализируются прямолинейные мотивы, образованные за счет изломов непрерывной контурной линии и за счет цветового контраста орнаментальных площадей по обе стороны от этой линии, что в сумме создает узор из широкой ленты. Именно эти узоры воплотили в себе характерные особенности обско-угорского орнамента: «...строго геометрическая форма, прямолинейность, силуэтность, излом под прямым углом, отрезки и основа, состоящая из широкой ленты» [Иванов С. В., 1952 а, С. 90]. В ходе исследования восточнохантыйские непрерывные бордюры разбиты на девять групп. Исходными принципами при этом послужили особенности композиции и элементный состав мотивов.

1. 1. 1. 1. *Первую группу* образуют два наиболее простых мотива: зубчатая полоса, именуемая обычно *сорт панк* «щучьи зубы» или *чухох* — «головы тучи», и ромб на треугольном основании — так называемые «головки» (рис. 7, 2, 6). Графически они выглядят одинаково (рис. 7, 1). Пик в центральной части мотива совпадает с плоскостью симметрии и делит его на два равнозначных элемента: наклонную линию в одном случае и зигзагообразную в другом. Чрезвычайная простота данных мотивов может служить достаточным основанием и для иного подхода — отождествления элемента и мотива.

«Щучьи зубы» и «головки» в восточнохантыйском орнаменте распространены необычайно широко. Первые составляют узорную основу почти всех орнаментированных изделий из кости и дерева: пряслица, крепыжки, швейные доски, черпаки и культовые молоты и т. д. Богатое орнаментальное убранство этих предметов создано за счет игры ритма у описанного мотива. Многократно повторенная и расположенная по разнонаправленным композиционным линиям полоса из зубцов создает насыщенный узор на поверхности предмета. «Щучьи зубы» характерны и для берестяной утвари, однако здесь обнаруживается определенная направленность в их развитии. В начале XX в. мотив играл роль основного и наносился в технике аппликации по зачерненной бересте на устья кузовов. В настоящее время зубчатая полоса выполняет функцию окаймляющего бордюра и выскабливается на стенках коробок. Зубчатые полосы встречаются при аппликативной отделке платьев и чехлов к малице, причем являются здесь обычно самым замысловатым по конфигурации мотивом, так как дополнением к ним служат простые полосы. В бисерных украшениях сака, наоборот, «щучьи зубы» чаще служат окаймляющим мотивом. Не обходится без них

и орнаментация зимней меховой обуви, меховых сумочек — аппликативная полоса ткани в виде фигурного канта.

Для «головок» самой характерной сферой приложения является берестяная утварь. На протяжении всего XX в. они исполняются аппликативно по зачерненной бересте на стенках крышек или кубов, причем в качестве основного узора, а также высекабливаются дополнительно к более сложным узорам на крышках и стенках коробок. Исполнение мотива в бисере отмечается на саке. Здесь «головки» выступают либо в роли основного бордюра на поле, либо окаймляющего на подоле. Изредка узор встречается среди аппликативной отделки чехла к малице. Чаще он присутствует как окаймляющий среди орнаментальной мозаики сумочек.

Несмотря на количественную репрезентативность обоих мотивов, из них развилось не так уж много узоров, и почти все случаи усложнения вариантов «головок» зафиксированы на рубеже веков. Художественное насыщение обоих бордюров идет за счет введения в композицию мотива параллельного переноса, вследствие чего обычно возникает новый элемент — вертикальная черта или зигзаг (рис. 7, 3, 10, 11). Возможно, что в основе описанной трансформации «головок» лежит бордюр, исполненный в вертикальном ритме и утративший плоскость симметрии или сходный с ним (рис. 7, 7, 8). По крайней мере, такие узоры своим названием «тучи на небе» прочнее связаны с одним из названий исходного мотива, чем те, что созданы с использованием параллельного переноса. Номинация последних включала в себя несколько вариантов: «стая кедровок (соек)», «туловище соболя», «тучи на небе». В ряде случаев в качестве узора выступает фоновая часть, созданная за счет введения в полосу двух рядов «головок» (рис. 7, 12). Современные мастерицы пытаются строить узоры из треугольников и «головок», помещая их в рамки структуры, характерной для мотивов второй группы (рис. 7, 4, 5, 9, 13).

1.1.1.2. У второй группы мотивов очень ярко выделяется на графике зависимость обратного свойства в центральной части узора — наивысшая точка (рис. 7, 17). В свою очередь, каждая из половин также делится на части, однако зависимость в данном случае менее тесная. Определив величину смещения для каждого из рассмотренных пиков и соотнеся ее с мотивом, получаем, что центральный пик отражает плоскость симметрии в мотиве, а боковые — двойную наклонную ось в каждой из двух частей мотива. Выделенные внутри мотива элементы совпадают друг с другом. Узор, таким образом, является результатом симметрических преобразований с одним и тем же элементом. Последний заполняет схему таким образом, что узор оказывается заключенным в равнобедренном треугольном пространстве, при этом вершина тре-

угольника находится внизу и совпадает с композиционным центром мотива, где сходятся все наличные элементы симметрии (рис. 7, 18). Сходящиеся внизу стороны треугольника служат главным ограничителем площади, где происходит формирование узора. По наклонной оси симметрии фон и узор взаимозаменяются — закономерность, отмеченная еще С. В. Ивановым (1963). Можно выделить четыре элемента, комбинации которых в пределах описываемой второй группы дают следующие четыре подгруппы мотивов.

1.1.1.2.1. Полоса с отростком на одной стороне формирует *первую подгруппу*. В ее основе лежит один из наиболее характерных для восточных хантов узор, известный под названием *чеур петль* — «заячьи уши» (рис. 7, 19). Этот узор представлен почти во всех техниках, известных восточнохантыйской орнаментике: мозаичные полосы на ровдужной обуви, аппликация из ткани на саке, меховая мозаика на шубе, выкабливание по бересте и раскраска по коре на стенках коробок. На рубеже веков «заячьи уши» встречались чаще на стенках у крышек к берестяным вместилищам в технике аппликации по зачерненной бересте. 1970-е гг. отмечены широким проникновением мотива в бисерные полосы, предназначенные для сака. На протяжении столетия узор «заячьи уши» бытует в качестве основного, и только в самое последнее время на предметах с наиболее сложным орнаментальным убранством он изредка встречается в качестве окаймляющего.

Строение «заячьих ушей» классическим образом иллюстрирует композиционную схему второй группы: треугольное пространство узора очерчено резко и точно благодаря тому, что прямая сторона элемента совпадает с линией, ограничивающей это пространство. В усложнении мотива заметны два варианта. Во-первых, идет развитие элемента за счет его удлинения, присоединения к нему дополнительных отростков, чаще в виде креста (рис. 7, 20, 23). В сложном элементе появляются внутренние связи, выявляются элементы дробного порядка, но основные композиционные закономерности данной группы, ось и плоскость симметрии, сохраняются. Второй вариант связан с изменением самой композиционной схемы: исчезают одни элементы симметрии и появляются другие. Утрата мотивом наклонных осей симметрии имеет следствием нарушение зеркального равенства фона и узора (рис. 7, 25). Затейливые по конфигурации узоры возникают при соединении «заячьих ушей» с плоскостями симметрии или скользящего отражения (рис. 7, 21). Встречаются орнаментальные образцы, композиционные нововведения в которых сочетаются с упрощением исходного мотива (рис. 7, 24). Обращает на себя внимание то обстоятельство, что все усложненные варианты «заячьих ушей» зафиксированы во второй половине нашего столетия. При всем новаторстве поиска

отличия вновь созданных мотивов от базового перекрываются их аналогиями: сходные элементы komponуются тем же образом — в пространстве треугольника, и это обеспечивает визуальное сходство мотивов с «заячьими ушами».

1.1.1.2.2. Вторая подгруппа узоров образована ромбом (рис. 7, 26). О сфере приложения орнамента можно сказать то же, что и о предыдущем, с той лишь оговоркой, что в отличие от «заячьих ушей» он нередко выполняет роль окаймляющего бордюра. Не имеет узор и устойчивого названия. От образца, подчиненного всем правилам композиции, которые действуют в пределах второй группы, отличен вариант, где наклонные оси симметрии дополнены параллельным смещением (рис. 7, 27). Последний мотив стал необычайно популярным в последние десятилетия и трансформировался в элемент, из которого активно строятся новые мотивы для бисерных орнаментальных лент за счет параллельного переноса (рис. 7, 29). Развитие мотива идет и за счет включения в композиционную схему дополнительного элемента — ромба или шой фигуры (рис. 7, 28, 30). Созданию новых орнаментальных форм служит также прием зеркального отражения бордюра в горизонтальной плоскости симметрии (рис. 7, 31). Следы описанного элемента прослеживаются и при формировании современных орнаментальных образцов у прерывистых бордюров.

1.1.1.2.3. В основе третьей подгруппы мотивов лежит изображение креста (рис. 7, 34). Узор по степени распространенности уступает орнаментам первых двух подгрупп. Формой его реализации в начале XX в. служила аппликация по зачерпленной бересте на сосудах. К настоящему времени эта техника сузила сферу своего распространения, а в меховую мозаику и нанизывание бисером узор еще не внедрился достаточно широко. Тем не менее он хорошо знаком мастерицам под определением *амп ляголь* — «лапа собаки». Превращения, которые претерпевает данный мотив, затрагивают исключительно бисерные узоры и на начальном этапе связаны с потерей наклонных осей симметрии в композиции (рис. 7, 36). Это создает необходимое условие — нарушение равенства фона и узора — для дальнейших, более принципиальных изменений: узор становится фоном и наоборот (рис. 7, 37, 38). При использовании обеих композиций встречаются случаи, когда крестообразный элемент незначительно видоизменяется за счет присоединения к нему простых элементов (рис. 7, 35).

1.1.1.2.4. Последняя, четвертая подгруппа исходным имеет Г-образный элемент с острым концом (рис. 7, 40). Хронологически роль его в восточноазиатском орнаменте значительно уменьшается, и это имеет те же формы проявления, что и у предыдущего мотива «лапа собаки». Несмотря на низкую популярность узо-

ра у современных исполнительниц орнамента, они дают ему однотипное название *касам путлих* — «развилки тагана». Современная орнаментация утратила особый вариант исполнения узора, когда иная стилистика видоизменяет элемент и из Г-образного он трансформируется в разновидность «головок» (рис. 7, 44). Этот вариант имел и собственное имя — «след соболя». Современные формы декоративных вариаций орнамента «сошки тагана» имеют двойственную природу. Один вариант трансформации мотива связан с его упрощением: Г-образный элемент теряет отросток (рис. 7, 41). Такие узоры очень редки. Второй вариант видоизменяет элемент, используя при этом симметрическое преобразование — зеркальное отражение. Мотив получает иное конфигурационное оформление (рис. 7, 42). Несмотря на свое достаточно позднее проявление, узор демонстрирует яркую динамику: его сложность заметно возрастает вследствие удлинения элемента с одновременным увеличением числа его отростков (рис. 7, 43). Материализация узора осуществляется путем нанизывания бисера и меховой мозаики. Таким образом, четвертая подгруппа значительно изменила свои конфигурационные характеристики на протяжении рассматриваемого отрезка времени.

1.1.1.3. *Третья группа* непрерывных бордюров, к рассмотрению которой мы переходим, не охватывает такого разнообразия мотивов и элементов, как вторая. Из ее композиционной схемы следует, что характер связи элементов в узоре очень близок ко второй группе, с тем лишь отличием, что здесь отсутствует плоскость симметрии (рис. 7, 46). Это ведет, во-первых, к асимметрии узора и, во-вторых, к тому, что главным разграничителем пространства при формировании узора выступают не сходящиеся, а одна наклонная сторона композиционного треугольника.

1.1.1.3.1. Первая подгруппа мотивов образована тем же элементом, что и «заячьи уши», — полосой с отростком на одной из ее сторон (рис. 7, 47). График позволяет выделить элементы в мотиве (рис. 7, 45), однако правомерно в данном случае совмещение элемента и мотива. Дело в том, что при анализе мотивов на уровне элементов целесообразно установить единый предел выделения последних. Исходный принцип данного исследования — композиционные особенности узора — при этом не нарушается.

В начале XX в. узор украшал берестяную утварь и выполнялся в технике выскабливания и аппликации. В это время единственным направлением эволюции мотива являлось его удлинение и наращивание числа отростков (рис. 7, 48). Усложненный вариант определяется мастерицами как «щучьи зубы». В настоящее время заметны лишь слабые попытки реанимировать в области меховой мозаики практически утраченный для восточнохантыйского орна-

мента мотив. Как ни странно, по в мозаичных лентах зафиксировано нарушение синонимии фона и узора, что еще раз свидетельствует о забвении навыков выполнения данного орнамента. Вместе с тем, хотя и очень слабо, пробивает себе дорогу новый вариант трансформации мотива — присоединение к полосе сложного отростка в виде знакомого мастерицам крючкообразного элемента с отростками или параллельный перенос элемента (рис. 7, 49—50).

1.1.1.3.2. Вторая подгруппа бордюров образована Г-образным элементом-мотивом с отростком (рис. 7, 55). Этот мотив со второй половины XX в. исчез из художественного актива восточнохантыйских мастериц, между тем как в начале века он неоднократно зафиксирован на бересте, причем в статичной форме и с устойчивым именем — «рога оленя». Едва ли не единственным отголоском прервавшейся орнаментальной традиции можно считать мозаичный узор, в котором исходный элемент дополнен новым фигурным отростком (рис. 7, 54).

1.1.1.4. Мотивы следующей, *четвертой группы* наиболее популярны у восточных хантов, а поэтому и группа, которая их объединяет, многочисленнее прочих. Центральное место здесь, бесспорно, принадлежит узору, который сами мастерицы определяют как *сугмент юх* — 'ветви березы', часто добавляя уточнение *ай* — 'маленькие' (рис. 7, 59). Элементы и композиция орнамента являют собой классический образец для всей группы. По графику можно определить общие характеристики внутренней структуры сгруппированных бордюров (рис. 7, 57). Примерно одинаковы по амплитуде пик в центре узора и по два с каждой из сторон, таким образом, весь мотив делится на две части, которые, в свою очередь, делятся еще на три. Поскольку центральный пик соответствует зеркально-поворотной оси в центре мотива, то элементы по обе стороны от него сходны. Соотношение выделенных более мелких элементов следующее: два из них совпадают и переходят друг в друга с помощью двойной наклонной оси и смещения; между ними, вдоль оси и линии смещения, расположен еще один, как бы соединительный элемент, по которому фон и узор меняются местами. Таким образом, двойная зеркально-осевая симметрия и смещение с двойной осевой симметрией — основные черты композиции мотивов четвертой группы. Ее схематическое воплощение показывает, что формирование узора, так же как и у второй группы, происходит в пространстве треугольника, однако лишено симметрии (рис. 7, 58). Визуальное воплощение указанных двух особенностей внутренней структуры мотива — это соединительный элемент, который подчеркивает одну из сходящихся сторон треугольника больше, нежели другую.

«Маленькая березовая ветвь» широко представлена в орнаментальном творчестве восточных хантов на протяжении всего XX столетия, но если на его начало подавляющее большинство узоров составляли исполненные на берестяной утвари с помощью аппликации и выскабливания, то на вторую половину приходится явное преобладание меховой мозаики и лапизывания бисера. Изредка на рубеже XIX—XX вв. мотив фиксировался в ровдужной мозаике, столь же редко его проявления в современных аппликативных узорах из ткани. Эта же тенденция характеризует и модернизированные варианты узора.

Сложность «березовой ветви» нарастает четырьмя путями, причем первые два сохраняют композиционную основу мотива, а последующие ведут к ее изменению.

Первый вариант трансформации мотива хорошо прослеживается с рубежа веков до наших дней. Его основу составляет развитие элемента переноса за счет присоединения к линии дополнительных элементов. Конфигурация последних представлена двумя формами. Первая имеет вид полосы с несколькими отростками, вторая — крючкообразного элемента с отростком (рис. 7, 64—65). В обоих случаях получаются узоры с более замысловатыми изгибами орнаментальной линии, что нашло отражение и в названии, к которому добавляется эпитет *ектль*, и полное имя мотивов звучит как «ветвь большой березы».

Развитие элемента переноса сопровождается во многих орнаментах изменением смещаемого элемента — второй вариант трансформации мотива «березовая ветвь». При этом наблюдается прямая зависимость между формой соединительного элемента и модификациями элемента смещения. Добавление полосы с отростками привело к упрощению последнего (рис. 7, 60). Такие узоры, отмеченные в начале века под определением «заячье ухо», практически не прослеживаются в современной декоративной традиции восточных хантов. Она, эта традиция, включила в себя «березовые ветви» с крючкообразными фигурами в составе соединительного элемента и подвергла их дальнейшей и серьезной модификации, в ходе которой значительно эволюционировали элементы смещения (рис. 7, 66, 67). Полосы с отростками, Т- и Г-образные, крючковидные фигуры, вписываясь в рамки соединительного элемента и попадая под воздействие центральной зеркально-поворотной оси, отразились фигурами подобной конфигурации и в составе элементов смещения. При этом нужно учитывать следующее: композиционная схема в первом и во втором вариантах трансформации мотива остается неизменной, а изменения в соединительном элементе не затрагивают его основного начала — продолжительной линии. Благодаря этому самые сложные по конфигурации мо-

тивы не утрачивают черт сходства со своим лаконичным прототипом. Следует отметить еще одно немаловажное обстоятельство: пик декоративной насыщенности в восточнохантыйских непрерывных бордюрах приходится именно на усложненные мотивы «березовой ветви» второго варианта. Особая витиеватость орнаментальной линии отличает юганские образцы мотивов, украшающие мозаичной лептой ровдужную мужскую обувь или стенки коробок из коры в технике раскраски. В более северных районах встречаются не столь замысловатые по рисунку мотивы второго варианта (рис. 7, 61, 68).

Лишь у мастериц с Югана отмечен третий вариант усложнения «березовой ветви». Он затрагивает также соединительный элемент, но сводится к его коренному преобразованию, а не видоизменению, как в первом варианте. Соединительный элемент теряет в своей конфигурации прямую линию. Она заменяется полосой с отрезками, крестовидными фигурами, что ведет к утрате мотивом характерного для четвертой группы облика (рис. 7, 69). Узор растет вверх за счет достраивания одного элемента над другим, выходит из рамок треугольного пространства, теряет зеркально-поворотную ось в центре. Мотив предстает в виде набора элементов, каждый из которых примерно равнозначен при формировании узора. Количество изменений в рамках варианта перерастает в иное качественное состояние — подобные мотивы обособляются в рамках всей группы и по своим элементным и композиционным характеристикам не соответствуют ее стандартам.

Аналогичные последствия вытекают и из последнего, четвертого варианта преобразований мотива «березовая ветвь». Основной чертой варианта является упрощение узора, сопровождающие его признаки известны по другим вариантам: потеря зеркально-поворотной оси в центре, видоизменение элементов переноса и вращения. Одна часть мотива близка по построению к образцу: элемент переноса аналогичен, соединительные элементы близки; вторая же часть мотива отличается своеобразием. Элемент переноса — часто в виде креста, а соединительный элемент почти сведен к наклонной линии (рис. 7, 62—63). Последнее меняет форму пространства, где komponуется мотив: она задана параллельными наклонными линиями, что особенно наглядно демонстрирует последний иллюстративный образец. Подобное явление встречается и в узорах третьей группы (1.1.1.3.). Строго говоря, орнаменты четвертого варианта занимают пограничное состояние между третьей и четвертой группами. Описанный вариант в развитии «березовой ветви» начался недавно и представлен лишь в бисерных узорах пимских и тромъеганских хантов.

1.1.1.5. Узоры пятой группы под названием *ай каранют* — «маленькие оленьи рога» значительно уступают по популярности «заячьим ушам» или «березовой ветви», но и к редко встречаемым их не отнесешь (рис. 7, 75). В течение столетия форму узора отличает постоянство, чего нельзя утверждать относительно технических характеристик орнамента. Их динамика от выскабливания и аппликации по бересте к панизыванию бисера типична для восточнохантыйских непрерывных бордюров в целом. Композиционная схема «оленьих рогов». точно такая же, как у мотивов четвертой группы (1.1.1.4.), сходны графики, одинаков и расклад элементов: соединительный и смещаемый (рис. 7, 73—75). Различие кроется в самих элементах. Они более просты, можно сказать, предельно просты: квадрат и линия с отростком. Но их лаконизм в сочетании со сложной композицией создает один из наиболее гармоничных и привлекательных мотивов восточнохантыйского непрерывного орнамента.

Прием для усложнения «оленьих рогов» выработан во второй половине XX в. и сводится, во-первых, к переносу соединительного элемента, что иногда дополняется его дальнейшим развитием и, во-вторых, усложнением переносного элемента (рис. 7, 76). Соединительный элемент снабжается Г-образным окончанием, отростками, а элемент вращения приобретает вид такового у «березовой ветви» (рис. 7, 77—78). Подобные мотивы аккумулируют в себе черты двух групп: элемент вращения — третьей, элемент переноса — четвертой. Сохранение визуального сходства узоров с «оленьими рогами» обеспечивается, таким образом, благодаря соединительному элементу, видоизменения которого не затрагивают его конфигурационной основы — линии с загибом. В усложненных образцах мотива отчетливее проявляется его композиционное своеобразие — косичкообразное расположение элементов. На Васюгане в начале века был зафиксирован в единичном экземпляре мотив «оленьи рога», представляющий иной вариант развития узоров пятой группы (рис. 7, 79). Признаком этого варианта — изменение соединительного элемента за счет превращения загиба в «сухарики». Общая конфигурация узора при этом принимает иной вид — предрасположенность к горизонтально-симметричному строению мотива. Следует указать, что во второй половине XX в. такие орнаменты у восточных хантов не отмечены вообще. Считать подобный орнамент исчезнувшей традицией было бы неправомерно, поскольку его появление в начале века носило лишь эпизодический характер.

1.1.1.6. В шестую группу узоров входит значительная часть восточнохантыйских непрерывных бордюров. Ее композиционное своеобразие наиболее ярко воплощает в себе узор, именуемый

некоторыми мастерицами *лаху нёл* — 'лошади нос' (рис. 7, 83). График мотива совпадает с таковым у второй группы (рис. 7, 81). Сходны у групп и символы симметрии, определяющие внутренние закономерности строения мотива: плоскость симметрии в центре и наклонные оси по сторонам, а также элемент, который попадает под действие соответствующих символам симметрии преобразований — отражения и вращения. Присутствие в композиции элемента смещения несколько меняет график. Но главное отличие элементов шестой группы коренится в соединении их таким образом, что композиционный центр узора, т. е. место пересечения всех символов симметрии, приходится не на нижнюю, а на верхнюю точку узора, и последний оказывается не внутри равнобедренного треугольного пространства, а по сторонам от него (рис. 7, 82). В описываемой схеме при сращивании элементов акцентируется прямоугольность, но при этом заметна роль и треугольника, двух его сходящихся сторон. По ним происходит смена фона и узора. Из приведенного сопоставления видно, что для композиции мотива важны не только симметрические преобразования, но и границы узорного пространства, в которых они осуществляются.

1.1.1.6.1. Первую подгруппу шестой группы создает узор «нос лошади». Его место в общей картине восточнохантыйского орнамента возрастает по мере движения к современности: на рубеже веков мотив встречается эпизодически на бересте, а в 1970-е гг. он нередко присутствует как на берестяных, так и на бисерных узорах. Разновидности орнамента представлены двумя вариантами.

Первый полностью сохраняет композиционные особенности мотива и сообщает им большую наглядность. На протяжении столетия формы реализации варианта не оставались застывшими. В начале века к зубчатой части элемента присоединялись ромбики, что создавало фигуру «головок» и в силу композиционных особенностей видоизменяло верхнюю и нижнюю части узора. Таким образом, для этого отрезка времени был показательнее усложненный вариант мотива, а не более лаконичный образец. При вариациях в конфигурации название оставалось аналогичным — «нос лошади». Для второй половины XX в. типично насыщение узора через развитие элемента — удлинение его зубчатой части. Это даст рост узора ввысь и вширь (рис. 7, 84).

Однако в чистом виде такие мотивы редко присутствуют в восточнохантыйских орнаментах. Большей частью они, как и в начале века, дополняются «головками». Прямоугольность узорного пространства выступает при этом все рельефнее. Многократное повторение «головок» создает узор в узоре, и, хотя при усложнении ни одна из описанных выше композиционных черт не нару-

шена, все они «приглушены» повторяемостью простых фигур (рис. 7, 86). У описанных мотивов произошла смена названия — *нанк лорт* — 'корни лиственницы' (кедра). Второй вариант присущ современным орнаментам и зафиксирован на бисерных узорах реки Пим. Наиболее лаконичная форма мотива «нос лошади» выступает здесь в качестве элемента. Иные по конфигурации орнаменты возникают за счет добавления новых фигур, либо за счет дальнейших симметрических преобразований: параллельного переноса и плоскости симметрии (рис. 7, 85, 87—88). Последний образец дает начало новообразованиям в области прерывистых бордюров.

1.1.1.6.2. Узоры второй подгруппы присутствуют в орнаментальном творчестве восточных хантов со второй половины текущего столетия. Они исполняются с помощью различных технических приемов и по конфигурации практически инвариантны. Элемент, их составляющий, имеет развитую конфигурацию, но в основе ее лежит полоса или Г-образная фигура с несколькими отростками, в том числе обязательно крестовидными (рис. 7, 92). В орнаментальных формах начала века встречается только один мотив, обнаруживающий сходство со второй подгруппой. Его элементом служит Г-образная полоса с отростками, один из которых напоминает усеченные «головки» (рис. 7, 93). Название узора — «корень сосны» — вписывает его в шестую группу. Вместе с тем видеть в данном орнаменте начальный вариант второй подгруппы вряд ли оправданно как в силу единичности узора, так и по причине того, что асимметричный вариант «корней сосны» был чрезвычайно распространен в начале XX в. среди восточных хантских орнаментов и именовался «соболем».

1.1.1.6.3. Третья подгруппа шестой группы тяготеет к современности и создана на основе крючкообразного элемента с отростками (рис. 7, 95). Здесь нет такого единообразия форм, как во второй подгруппе, и мотив, построенный по всем композиционным правилам шестой группы, обнаруживает дальнейшую эволюцию. Ее ступенями являются такие симметрические преобразования с исходным мотивом, как параллельный перенос и горизонтальная плоскость отражения (рис. 7, 96—97).

На рубеже веков зафиксирован случай заполнения композиционной схемы шестой группы элементами, характерными для иной орнаментальной структуры — восьмой группы (рис. 7, 94). Здесь название сохранило связь между новообразованным узором и шестой группой: орнамент именуется как «корень лиственницы». Однако такой путь трансформации мотивов не превратился в традиционный и исчез из восточных хантских орнаментики.

1.1.1.7. Соотношение следующей, *седьмой группы* с предыдущей можно определить через понятия «часть» и «целое», что наглядно отражает композиционная схема (рис. 7, 98—99). Утрата плоскости симметрии в ней ведет к асимметрии мотивов. Отметим сразу, что последние представлены в рассматриваемой группе большим разнообразием вариантов и способов их развития, чем в шестой группе.

1.1.1.7.1. Для первой подгруппы узоров наиболее характерным мотивом можно определить тот, что изображен на рис. 7, 100. Ось симметрии как единственный вид симметрических преобразований в рамках мотива отражена на графике слабо, вместе с тем график представляет сведения, позволяющие выделить элементы. Одним из них — полосой с острым концом — образован соответствующий симметрический узор из шестой группы (рис. 7, 83), второй элемент — зигзаг — возникает как средство замыкания узора на бордюрной площади в условиях асимметрии. Номинация мотива аналогична его симметричному варианту — «нос лошади». Самая лаконичная форма узоров рассматриваемой подгруппы на протяжении XX в. значительно уменьшила свое представительство в восточноазиатском орнаменте. Этого не произошло с более развитыми по конфигурации узорами: с начала века прослеживаются два варианта эволюции исходного мотива.

Первый вариант заключается в развитии элемента посредством присоединения к нему зигзага (рис. 7, 101). Дополнительным средством создания новых форм служит присоединение к мотиву несложных фигур: треугольников или ромбов — «головок» (рис. 7, 102). В рамках седьмой группы эти два приема усложнения мотива не разъединены хронологически, как в шестой (1.1.1.6.1.). Орнаменты первого варианта именуются иначе, чем их праформа — «корни лиственницы» (кедра, травы). Соединение названия с формой являет собой образец ассоциативных аналогий: сложные изгибы и завитки орнаментальных линий действительно напоминают корни кедра, приготовленные для плетения корневатиков.

Второй вариант трансформации мотива используется мастерами значительно реже, чем первый. По его правилам узоры возникают благодаря использованию параллельного переноса одного из элементов, а иногда и частичной модификации последнего (рис. 7, 103). Образуется как бы вертикальный ритм в самом узоре.

1.1.1.7.2. Узоры второй подгруппы выстраиваются в эволюционный ряд, начало которому кладет лаконичный мотив с набором следующих элементов: «головки» и зубчатая линия (рис. 7, 106). Два варианта изменения орнамента не новы для шестой и седьмой групп — удлинение зубчатой линии и параллельный пе-

ренос мотива (рис. 7, 107—108). Третий встречается значительно реже и связан с иной стилистической манерой исполнения «головок», в результате чего они трансформируются в крючкообразный элемент с отростком (рис. 7, 105). Возникает новая форма элемента, но она не получает дальнейшего развития ни в количественном, ни в качественном смысле. Вместе с тем из всей подгруппы именно последняя разновидность мотива дошла до современности. Названия узоров подгруппы включают в себя разные определения: «зубы белки», «лапа песца», «след дичи», но все они известны еще и под именем «корень лиственницы».

1.1.1.7.3. Третья подгруппа за редкими исключениями встречается лишь в материалах начала XX в. Речь идет о своеобразном узоре под названием «соболь». Его образуют зигзаг и полоса с отростками, где в качестве обязательного встречается отросток в виде «головки» (рис. 7, 109). Узор настолько сложен и соразмерен по витиеватости изгибов у орнаментальной линии, что трудно придать его облику еще больше декоративной насыщенности. Этим, видимо, объясняется устойчивость формы «соболя». Небольшие изменения в его облике связаны с усечением ромба в отростке-«головке», что иногда сопровождается введением в узор ромбиков (рис. 7, 111). Подавляющее большинство описанных орнаментов исполнялось в начале века на бересте в технике аппликации, реже — раскраски, еще реже — меховой и ровдужной мозаики. В наши дни в меховой мозаике встречается орнамент, который можно рассматривать как видоизмененный вариант «соболя»: фигурный отросток принимает здесь вид креста (рис. 7, 110). Область распространения подобных узоров определяется Пимом и Тромбеганом.

Две последние подгруппы созданы непрерывными бордюрами, след которых в современном восточнохантыйском орнаменте практически прерван.

1.1.1.7.4. Четвертая подгруппа численно мала и состоит из орнаментов *танки пенк* — «зубы белки». Их элементная основа проста: зигзаг и треугольник (рис. 7, 115). Особенностью данных узоров является отклонение от строгого правила непрерывных хантыйских бордюров — излома узорной линии лишь под прямым углом.

1.1.1.7.5. Пятая подгруппа более весома в численном отношении и характеризует декоративное творчество восточных хантов лишь начала века. Эту группу от остальных отличает не только своеобразие элементов, но и стилистика их исполнения как в области композиции, так и конфигурации (рис. 7, 116). Наиболее лаконичной формой в рамках варианта обладает мотив в виде Г-образной фигуры, состоящей из наклонной полосы и треугольника

(рис. 7, 117). По мере его усложнения в верхней и нижней частях мотива появляются треугольники (рис. 7, 118). Узор напоминает образцы первой подгруппы, но в отличие от них составлен не из цельных мотивов, а предстает как сумма наклонных полос и треугольников. Такая расчлененность элементов создает возможность для много их комбинирования, и как следствие, возникают новые орнаментальные формы (рис. 7, 119). Итак, формирование мотива не в виде слитной широкополосной фигуры, а как совокупности относительно самостоятельных элементов — первая отличительная черта конфигурационной стилистики описываемой подгруппы.

Вторая черта заключается в том, что излом орнаментальной линии происходит здесь не под прямым углом, отчего очертания элементов приобретают нехарактерную для восточнохантыйских узоров остроконечность. Композиционную особенность формируют наклонные полосы в составе мотива. Они преобразуют в параллелограмм прямоугольное узорное пространство, характерное для шестой группы. Особое положение орнаментов пятой подгруппы подчеркивается и их названием — «щучьи зубы», — которое отражает важную роль треугольников в создании мотива. Все узоры размещены на берестяной утвари, главным образом в технике выкабливания. Пограничное состояние между первой и пятой подгруппами занимает орнамент, отмеченный лишь один раз: элемент и излом орнаментальной линии сближают его с пятой подгруппой, а характер узорного пространства и соединения элементов — с первой. Название «щучьи зубы» акцентирует связь с пятой подгруппой.

1.1.1.8. Мотивы *восьмой группы* чаще всего представлены узором с несколькими названиями: «стая кедровок», «рога большого оленя» (рис. 7, 123). Его график внешне сходен с таковыми у пятой группы (1.1.1.5); тождественно и толкование: композиционная черта, столь ярко воплотившаяся в центральном пике, есть зеркально-поворотная ось симметрии (рис. 7, 121). Но если в пятой группе она дополнена иными элементами симметрии, не отраженными на графике, то в седьмой является единственной. Смена фона и узора происходит лишь по этой оси. В результате схема мотива имеет своеобразный вид, и характер узорной площади не падает ни под одно из описаний у всех предшествующих групп (рис. 7, 122). Формирование мотива пространственно ограничено двумя параллельными углами, плоскость симметрии у сторон которых параллельна оси переносов. Данная схема благоприятствует созданию симметричных узоров, но не с перпендикулярной, а параллельной к оси переносов плоскостью симметрии. В восточнохантыйских непрерывных узорах данная тенденция, однако, осталась нереализованной. Оригинальность схемы дополняется несхо-

жестью элемента с выделенными в других группах. Его образует фигура, напоминающая «головки» в соединении с зигзагом (рис. 7, 123).

1.1.1.8.1. Первую подгруппу создает базовый мотив группы, и корни его обнаруживаются с рубежа веков. Переходя с берестяной аппликации на меховую мозаику и напизывание бисера, узор усиливает свою роль в современном восточнохантыйском орнаменте, особенно в северных его районах. Трансформацию узора выражают два варианта. Первый был присущ орнаментальному творчеству начала века и практически сошел на нет в наши дни. Суть его состоит в удвоении или утроении части элемента, напоминающей «головки», что достигается ее параллельным переносом в сочетании с таким симметрическим преобразованием, как вращение (рис. 7, 124). Второй вариант мотива рушит композиционные каноны и превращает непрерывный бордюры в прерывистый с вертикальным ритмом, подвергая мотив дальнейшим симметрическим преобразованиям — вертикальному отражению (рис. 7, 125—126). Узоры восьмой группы, таким образом, перекидывают мостик от одного вида бордюров к другому.

1.1.1.8.2. Вторая подгруппа орнаментов основана на мотиве с видоизмененным элементом: в последнем сохранена зубчатая линия, но отсутствует ромб. Данная конфигурация является неподходящей для композиционной схемы восьмой группы, и орнаментальная структура трансформируется за счет смещения зеркально-поворотной оси из центральной в боковую часть мотива. Для замыкания узорной площади используется линия в виде «сухариков», в которую превращается ромбическая часть элемента (рис. 7, 134). Возникший таким образом мотив представляет собой упрощенный вариант базового и встречается только в современных меховых орнаментах. Два варианта видоизменения применены к описываемому мотиву. Первый связан с его параллельным переносом, второй — с дальнейшим упрощением мотива (рис. 7, 130—131).

Последняя орнаментальная фигура стала для восточнохантыйских мастериц тем декоративным кирпичиком, из которого они умело строят смелые по новизне узоры. Предельно простой по конфигурации мотив превращается в элемент и дает начало целому направлению в орнаментальном творчестве. Основные принципы создания новых узоров включают в себя, во-первых, параллельный перенос мотива, во-вторых, вписывание мотива в рамки композиционной схемы второй группы непрерывных бордюров, в-третьих, соединение обонх присмов и, в-четвертых, превращение фоновых частей в орнаментальный позитив (рис. 7, 132—136). Собственно говоря, второй вариант мотивов, активно развиваясь буквально

на наших глазах, превращается в новые узоры, которые уже выходят за рамки второй подгруппы нашей классификации. Процессы современной творческой переработки исходного мотива восьмой группы затрагивают бисерные узоры сургутских хантов и не распространяются на творчество васюганско-ваховских групп.

1.1.1.9. *Девятая группа* отражает процессы, сопровождающие создание новых орнаментальных форм современными мастерицами. Географически она локализована у сургутских хантов, точнее на реках Пим и Тромъеган, а ее техническим показателем служит напизывание бисера. Поскольку эта группа более характерна для орнаментального искусства северных хантов, нежели восточных, то подробное описание ее будет дано в соответствующем разделе. Здесь же следует отметить наиболее показательные черты композиции и элементов группы. Строение мотива осуществляется с помощью зеркально-поворотных осей в каждой из двух его половин. Набор элементов — произвольный, что не позволяет определить четкую схему компоновки узора. Восточнохантыйские образцы девятой группы строятся на основе усложненного варианта восьмой группы (1.1.1.8.2.), к которому добавляются либо крест, либо элемент, созданный исходя из особенностей мотивов седьмой группы (1.1.1.7.3.) — (рис. 7, 138—139). В распоряжении современных исполнительниц узоров находится и такой творческий прием, как простое суммирование несложных элементов без использования симметрических преобразований, что делает безосновательным рассмотрение композиционной схемы (рис. 7, 145—146).

Северная группа

При рассмотрении её бордюров использовалась группировка аналогичных мотивов, осуществленная на материале по восточным хантам. Подробная характеристика элементного состава и композиционных основ построения мотивов группы дается лишь в случае расхождения таковых с восточнохантыйскими показателями.

1.1.1.1. Костяк *первой группы* составляют ромб на треугольном основании и полоса из треугольников (рис. 7, 2, 6). Оба мотива очень широко распространены у северных хантов и присутствуют на большинстве орнаментированных предметов. Зубчатая полоса — *пав* (не переводится) или *сорт пенк* — «щучьи зубы» — находит широкое применение как основной орнаментальный мотив при украшении платьев, сахов и мужских рубах. Ее частое появление на женских шубах оформлено в виде фигурного канта из ткани, вставляемого в швы по краям от основных узоров. Этот же принцип применяется при изготовлении меховых женских сумочек

и мешков. На берестяной утвари выскобленная зубчатая полоса окаймляет сложные узоры либо заполняет собой черемуховые обрuchi и вертикальные перегородки, но исполняется в этом случае в технике выемчатой резьбы по коре. Усложненных непрерывных мотивов с треугольником в качестве их элементной основы у северных хантов зафиксировано мало. Редкие образцы таких мотивов не оригинальны по сравнению с восточнохантыйскими (рис. 7, 3—4).

Ромбы на треугольном основании — *нав ух* — «голова пав'а», или «головки» — по частоте встречаемости немного уступают зубчатой линии, но в декоративном плане они более значимы, так как чаще выполняют функцию основных, а не окаймляющих узоров. Это относится к украшению женской одежды, берестяных коробок. Еще один момент разделяет два простейших ленточных мотива: ромб на треугольном основании часто исполнен в технике меховой мозаики и не используется в качестве фигурного канта на меховых изделиях, встречается он и в бисерных плетеных украшениях. Сближает оба узора их частое присутствие в виде аппликативных узоров, основных и окаймляющих, на платьях и сагах. Своеобразие северохантыйской интерпретации заключается, во-первых, в паличии разрядки между ромбами и в частой замене треугольного основания на зигзаговое (рис. 7, 14), во-вторых, в усечении ромба по горизонтали или вертикали (рис. 7, 15). При использовании обеими группами хантов одного и того же приема для создания новых орнаментов — горизонтальное отражение исходного узора в плоскости мотива — результаты получаются разные. Причиной тому служат как разрядка, так и совмещение исходных элементов у северных хантов (рис. 7, 16). Как восточно-, так и северохантыйским «головкам» присущи такие симметрические преобразования, когда элемент помещен не в вертикальной, а в горизонтальной плоскости симметрии, но параллельного переноса в мотиве у северных хантов не наблюдается (рис. 7, 7—8). Второй образец мотива интересен своей близостью к основному элементу восьмой группы (рис. 7, 123). Среди модификаций рассматриваемого мотива у северных хантов встречается сдвоенный ромб на треугольном основании (рис. 7, 9). Как и два предыдущих узора, он хорошо соотносится с вертикальным ритмом орнамента.

1.1.1.2. *Вторая группа* непрерывных бордюров представлена у северных хантов теми же четырьмя подгруппами, что и у восточных. 1.1.1.2.1. Первая подгруппа, включающая в себя мотив *вон шовр пал* — «большие заячьи уши» (рис. 7, 19), принадлежит к числу весьма распространенных. «Заячьи уши» — любимый мотив при украшении берестяной утвари. Здесь он выполняет роль как основного, так и окаймляющего бордюра.

Лишь в первом качестве описанный мотив присутствует в аппликативных орнаментах на платьях. Реже встречаются «заячьи уши» в меховой мозаике и бисерном плетении. В большинстве из зафиксированных случаев этот мотив оформлен с предельным лаконизмом. Трансформации мотива у северных хантов присущи те же варианты, что и у восточных. При первом из них изменение узора «заячьи уши» идет по пути его усложнения, насыщения новыми формами при сохранении композиционной схемы. Элементу мотива — полосе с отростком — сообщается большая замысловатость почти исключительно путем присоединения к нему креста. Возникающий таким образом мотив хорошо известен и восточным хантам (рис. 7, 20).

Второй вариант связан с изменением композиционных основ мотива, форма элемента при этом статична. Такого рода вариации «заячьих ушей» исполнены у северных хантов почти целиком на бересте. Здесь происходит нарушение непрерывности узора за счет размыкания мотивов и элементов (рис. 7, 22). В рамках описываемого варианта встречается и прием, известный также восточным хантам, — удвоение мотива за счет горизонтальной плоскости симметрии (рис. 7, 21).

1.1.1.2.2. Вторая подгруппа узоров именуется северными хантами двойко: *ай шовр пал* — «уши маленького зайца» или *кали ханши* — «узор тагана». Последнее название созвучно восточнохантыйскому. Представителями подгруппы являются как классический, так и модифицированные варианты мотива. Первый (рис. 7, 26) проявляется у северных мастериц значительно чаще, чем у восточных и, главным образом, в качестве основного мотива среди аппликативных орнаментов, помещаемых на женскую одежду. Еще чаще встречается модифицированный вариант рассматриваемого мотива (рис. 7, 27). Он выступает как обязательное дополнение к сложным аппликативным узорам на платьях и халатах, бытует среди выкобленных орнаментов на бересте. Как и у восточных хантов, у северных популярность данного мотива имеет не только количественное, но и качественное выражение: на его основе создаются новые орнаментальные формы. При этом в развитии мотива (рис. 7, 28—29) наблюдается как общее, так и специфическое только для северных хантов: меняется характер расположения элементной плоскости симметрии к оси переноса — от перпендикулярного к параллельному. Мотив как бы ставится набок и вследствие ленточного соединения теряет симметрию (рис. 7, 32—33). Традиционное визуальное восприятие узора достигается при наличии вертикального орнаментального ритма.

1.1.1.2.3. У мотивов третьей подгруппы, за одним исключением, не зафиксированы названия. Данная подгруппа, по срав-

нению с описанными выше, немногочисленна, образующие ее орнаменты встречаются чаще на бересте. Помимо базового мотива — классического образца элементной и композиционной характеристик подгруппы (рис. 7, 34) сюда входят его производные, видоизмененные в незначительной мере. Нововведение состоит в присоединении к узору простейших элементов: треугольников (рис. 7, 35) и ромбов (рис. 7, 39). Мотив, увенчанный ромбами, определен как «шаманский узор» — *сярт хантыл*. Изменения не затрагивают композиционной схемы, зеркальное равенство фона и узора остаются неизменными, а это исключает возникновение новых орнаментов путем превращения негатива в позитив, что имеет место у восточных хантов в рамках настоящей подгруппы.

1.1.1.2.4. Замыкающей вторую группу является четвертая подгруппа. Здесь наличествуют все восточнохантыйские варианты Г-образных элементов (рис. 7, 40—43). Мотив (рис. 7, 42) встречается неоднократно и носит имя *воп сури тухл* — «большой чайки крылья». Название *йис ханши* — «старинный узор» — относится к не очень витиеватому по форме варианту мотива (рис. 7, 40). Он же, но дополненный в верхней части ромбами, представлен в номинации как «шаманский узор» — *сярт хантыл*. Аналогичное определение получил и мотив третьей подгруппы. Сходство между этими двумя случаями заключено в декоративной отделке мотивов с помощью ромбиков. Вероятно, название «шаманский узор» связано не с мотивом, а со средством его преобразования, тем более что ситуация, аналогичная описанной, имеет место при обращении к орнаментальным именам из других групп (1.1.1.4. и 1.1.1.7.3.).

1.1.1.3. Третья группа непрерывных бордюров в количественном и качественном отношении у северных хантов более весома, чем у восточных, хотя и выражена теми же подгруппами.

1.1.1.3.1. Первая подгруппа создана из полос с отроостком (рис. 7, 47). Устойчивое название, однако, для мотива не выработано, иногда он именуется *шовр толан* — «заячья лапка». Основной формой реализации мотива является аппликация на женской одежде из ткани, реже — меховая мозаика, причем в орнаментальной полосе он играет ведущую роль, будучи дополненным окаймляющими рядами из треугольников, ромбов и «головок». Технический спектр, в котором бытуют усложненные формы мотива, менее стабилен и более широк: к нему добавляется выкабливание по бересте, вязание шерстяными нитками, резьба по дереву. Нарастание сложности описываемого узора аналогично восточнохантыйскому варианту: удлинение полосы с увеличением числа отроостков на ней (рис. 7, 48), параллельный перенос искомого

элемента в мотиве (рис. 7, 49). Приспособление мотива к вертикальному ритму орнамента наблюдается у северных хантов и в данной подгруппе (рис. 7, 51).

Узоры, скомпонованные по правилам третьей группы на основе полосы с отростком, не отличаются устойчивостью формы. Их качественное развитие идет за счет усложнения отростков у элемента. Необходимо отметить узор, в котором один из отростков имеет загиб, придающий мотиву У-образную форму (рис. 7, 52). Этот орнамент имел и редкую сферу приложения — резьбу на борту у лодки. Мастерницы часто приспособляют орнаментальные формы, характерные для иных групп, к данной, пополняя ее многообразие. Например, фоновые части узоров четвертой группы с минимальными изменениями дают узоры, отвечающие требованиям описываемой подгруппы (рис. 7, 63). Отростки могут принимать форму элементов шестой группы и восьмой (рис. 7, 50, 53). У восточной группы такие узоры редки, а у северной они встречаются значительно чаще.

1.1.1.3.2. Вторая подгруппа орнаментов третьей группы крайне малочисленна. Она образована Г-образным элементом с отростком (рис. 7, 56). По сравнению с восточным северохантыйский вариант имеет отличную конфигурацию вследствие иного расположения отростка. В орнаменте также нарушено равенство фона и узора. *Сумыт нув* — «сук березы» — таково образное восприятие орнамента мастерницами. Встречаются и крестообразные отростки, в этом случае конфигурация узора напоминает восточнохантыйский образец (рис. 7, 54). Приведенный образец обнаруживает свою разновидность: Г-образный элемент трансформируется в полосу с крестообразным и прямым отростками. Таким образом, современная орнаментация делает грань между двумя подгруппами зыбкой и подвижной.

1.1.1.4. Четвертая группа непрерывных бордюров — одна из самых обширных у северных хантов. Обилие и разнообразие узоров, составляющих ее, цементируется мотивом, который исполняется совершенно одинаково в разных районах и на разных предметах. Это *хор онгат* — «оленьи рога» (рис. 7, 59). При полном совпадении конфигурации узора с восточнохантыйскими образцами наблюдаются различия в его номинации: у восточных хантов для этого же мотива существует устойчивое название — «березовая ветвь». Северохантыйские мастерницы также подметили это несоответствие и дают по данному поводу следующее разъяснение: орнамент «березовая ветвь» пришел к нам от сургутских хантов, но здесь его стали называть «оленьи рога» [ПМ Н. В. Лукиной, 1987]. В некоторых случаях эта интерпретация введена в само название мотива — *сорхантыл нянгат хор онгат* — «сургутских женщин оленьи ро-

га». Даже в том случае, если устная традиция хранит память об истинных истоках описываемого мотива, необходимо признать, что на протяжении всего XX в. узор «оленьи рога» является неотъемлемой составной орнаментального творчества северных хантов. Он широко представлен среди берестяных выскобленных узоров, меховой мозаики и аппликации из ткани и всегда в качестве основного бордюра. Последнее характерно для мотивов всех последующих групп, поэтому в дальнейшем этот момент оговариваться не будет.

У восточных хантов мотивы в рамках четвертой группы не обнаруживают более дробной локализации. Это, однако, ни в коей мере не означает их единообразия. Богатство форм достигается за счет усложнения узоров по четырем направлениям, особенно значимы и показательны для восточных хантов первое и второе; третье и четвертое проявляются в гораздо меньшей степени. Северохантыйские орнаменты четвертой группы можно разбить на две подгруппы.

1.1.1.4.1. Первая подгруппа во многом совпадает с восточнохантыйскими мотивами, но имеет и свою специфику. Так, у северных хантов отсутствуют узоры, демонстрирующие первый и третий варианты восточнохантыйского изменения базового мотива. Для северохантыйских мотивов первой подгруппы более всего характерны второй и четвертый варианты их трансформации. Суть второго — усложнение элемента переноса при одновременном сохранении в его конфигурации прямой линии (рис. 7, 61). Иногда это совмещается с упрощением элемента вращения (рис. 7, 60). В результате меняется форма узорного пространства, и треугольное поле, в котором формируется мотив, преобразуется из вертикально-симметричного в горизонтально-симметричное, т. е. узор как бы вытягивается вдоль оси переносов.

Четвертый вариант видоизменения мотива «березовая ветвь» связан с нарушением основ композиционной схемы, упрощением мотива, и у восточных хантов представлен незначительно. У северных хантов он получает более широкое развитие, имеющее не столько качественную, сколько количественную природу. Общим для орнаментального фонда обеих групп является мотив на рис. 7, 62. Своеобразие северохантыйским мотивам четвертого варианта придает такая популярная конфигурация, которая не присутствует в узорах восточной группы. Ее черты определяет предельный лаконизм (рис. 7, 70), создающий базу для новой орнаментальной формы. В ней получают развитие фоновые части, и образующиеся на их основе узоры по композиционным характеристикам оказываются близкими третьей группе лепточных бордюров (1.1.1.3.), о

чем речь шла выше (рис. 7, 63). Следующий шаг в развитии мотива — его зеркальное удвоение.

1.1.1.4.2. Вторая подгруппа непрерывных бордюров отличается не многочисленностью, а большой устойчивостью конфигурации мотивов (рис. 7, 71). Композиционная схема четвертой группы претерпевает здесь изменение — исчезают наклонные оси симметрии, но центральная зеркально-поворотная ось, а также треугольный характер узорной площади сохраняются. Нет также дифференциации элементов на соединительные и соединяемые, но в их конфигурации проявляется сходство с общегрупповыми элементами: полоса с отростком и прямая линия с изломом. *Вон хор онгат* — «рога большого оленя» — это название для узоров подгруппы подчеркивает их близость к мотивам рассматриваемой группы. Измененные варианты орнаментов, а их немного, есть результат упрощения исходной формы (рис. 7, 72). Суммируя преломление орнаментальных традиций у восточных и северных хантов применительно к мотивам «березовая ветвь» — «оленьи рога», можно отметить следующее. У восточных хантов разнообразнее набор элементов, используемых для насыщения формы у элемента переноса, ведь в их творческом багаже три варианта его усложнения, а не один, как у северных хантов. К тому же самые замысловатые по узорной линии мотивы получаются у восточных хантов при развитии элемента смещения, а орнаментальные образцы северной группы не отличаются хитросплетением линий, зато здесь весомее представлен вариант упрощения мотива. Отсюда напрашивается вывод, что более строгие и лаконичные формы орнамента «оленьи рога» — «березовая ветвь» составляют своеобразие северохантыйского орнаментального искусства по сравнению с восточнохантыйским. Положение не меняет присутствие дополнительной подгруппы среди северохантыйских орнаментов в силу ее малой репрезентативности и консервативности.

1.1.1.5. Узоры на бересте, на ткани и мехе — такова область распространения мотивов *пятой группы*. На их примере наблюдается почти полное совпадение орнаментального искусства восточной и северной групп хантов. Единая конфигурация ведущего мотива (рис. 7, 75) дополняется совпадением названия: *ай хор онгат* — «рога маленького оленя». Одинаковы и способы преобразования: за счет параллельного переноса соединительного элемента (рис. 7, 76), что иногда сопровождается усложнением переносного элемента. В последнем случае возникает пограничный узор между четвертой и пятой группами, что было отмечено выше (рис. 7, 77). Подобные узоры у восточных хантов имеют более разветвленную конфигурацию вследствие оформления соединительного элемента в виде полосы с отростком Г-образной фигуры (рис. 7, 78) — и

этот стилистический шюанс не позволяет ставить знака полного равенства между восточно- и северохантыйскими бордюрами пятой группы. Второе отличие проявляется в особой манере их уложивания у северных хантов. Форма соединительного элемента приобретает более замысловатый вид путем добавления «сахариков». Орнамент, возникающий в результате такого нововведения, напоминает горизонтально-симметричные уголки (рис. 7, 79). Третий разграничивающий признак — упрощенная трактовка «оленьих рогов» у северных хантов (рис. 7, 80). Предельный лаконизм мотива достигается здесь через максимальную простоту соединительного элемента.

1.1.1.6. меховая мозаика служит основным техничским средством воплощения для мотивов *шестой группы*, весомо представленной в орнаментальном искусстве северных хантов. В качестве ключевого мотива здесь выступает тот, что именуется *ай сури тухл* — «крылья чайки» (рис. 7, 83) и по конфигурации полностью совпадает с восточнохантыйским образцом. С учетом неоднородности элементного состава возникает необходимость вести речь о трех подгруппах, входящих в состав шестой группы.

1.1.1.6.1. Мотив «крылья маленькой чайки» аккумулирует композиционное и элементное своеобразие первой подгруппы. В творчестве мастериц он претерпевает различные превращения, которые можно свести к трем вариантам. Первый аналогичен восточнохантыйскому: удлиняется зубчатая линия у элемента; вследствие чего узор, разрастаясь, как бы закручивается по обе стороны от центра (рис. 7, 84). Дополнительная отделка мотивов с помощью ромбиков у северных хантов не зафиксирована.

Совпадает и второй вариант трансформации мотива: надстраивание узора за счет подключения к нему новых элементов. Применяемые для этого средства, однако, специфичны. Большая сложность «крыльев чайки» почти не достигается введением в узор шевронов, что наблюдается у восточных хантов (рис. 7, 87). Для северных групп характерно учетверение исходного элемента в хитросплетениях орнаментальной линии (рис. 7, 85). Следует отметить, что мастерицами осознается пресметенность между знаковым мотивом и производными от него в рамках второго варианта. *Вон сури тухл пушанга* — «двойные крылья большой чайки», — так звучит название вторичных мотивов. Относительно узоров, принявших первый вариант видоизменения, это можно утверждать лишь отчасти. Наряду с их определением «крылья большой чайки» существует иное — «челюсть лошади на две стороны», сближающее данные орнаменты с седьмой группой.

Третий вариант в развитии мотива «крылья чайки», что специфично лишь для северных хантов, связан с его упрощением. Пер-

вым шагом здесь, очевидно, явилась компоновка полосы с отростком в рамках традиционной схемы (рис. 7, 89). Последующее совмещение элементов привело к возникновению очень скупого по форме мотива (рис. 7, 90). Он прекрасно сочетается с техническими особенностями аппликативных узоров, не требующими зеркального равенства и ленточности в построении орнамента, поэтому бытует исключительно в технике аппликации. Это отражает и название узора: *ярнас ханши* — «орнамент для платья». Хотя усложненные варианты мотива существуют в единичных экземплярах (рис. 7, 91), большая популярность «орнаментов для платья» у северохантыйских рукодельниц дает основание видеть в них благодатную почву для реализации в настоящем и в будущем творческих потенций мастериц.

1.1.1.6.2. Вторая подгруппа узоров шестой группы создается сложным элементом в виде Г-образной полосы с отростком и крестом (рис. 7, 92). Такой сложный набор составных композиционно значимого элемента говорит о вторичности узора. Он возник путем заполнения уже отработанной композиционной схемы повообразованным элементом. В пользу такого предположения говорит отсутствие названия при широте распространения и стабильности воспроизведения мотива. «Головки», «крест», «соболь» — вот слагасмые замысловатого описательного названия звучащего как рассказ: *аси вой ухы омасты ярнаянг нюхс кат пялака* — «на голове небесного зверя сидящий соболь с крестом на две стороны».

1.1.1.6.3. Третья подгруппа состоит из Г-образного элемента с отростками. Узор встречается на всей территории северных хантов, устойчив во времени, по крайней мере на протяжении второй половины нашего столетия, и исполнен в самых различных технических приемах. С ним довольно прочно соотносится название (*вон*) *сури тухл* — «крылья (большой) чайки» (рис. 7, 95).

1.1.1.7. По численности и разнообразию входящих в нее непрерывных бордюров велика *седьмая группа*. Она представлена на различных предметах в нескольких технических интерпретациях, но наиболее частыми оказываются меховые мозаичные узоры на женских сумочках и шубах. Под симметрические преобразования этой группы попадают четыре разновидности элементов, что дает основания для деления на подгруппы.

1.1.1.7.1. Первая подгруппа строится на основе полосы с отростком и зигзага. Мотив, наиболее наглядно воплощающий в себе характерные особенности подгруппы (рис. 7, 100), именуется по-разному, но чаще других встречается версия, строящаяся на аналогиях с частями тела лошади: *ай лов цунгал олинг* — «челюсть

маленькой лошади» или *лов охыл* — «голова лошади». Эта версия близка восточнохантыйской, так же как и один из двух вариантов усложнения исходного мотива. Суть первого варианта — развитие элемента в виде полосы с отростком путем подсоединения к нему зигзага, в результате чего происходит разрастание узора (рис. 7, 101).

Второй вариант модификации мотивов первой подгруппы присущ только северным хантам и заключается в частичном выпрямлении линии, создающей узор. Это достигается выпрямлением зигзагообразного элемента (рис. 7, 104). Время фиксации подобных узоров — 1970—80-е гг. Восточнохантыйский вариант развития мотива за счет параллельного переноса в нем элемента у северной группы не представлен.

1.1.1.7.2. Вторая подгруппа непрерывных бордюров седьмой группы образована Г-образным элементом с отростком (рис. 7, 105). По численности и внутренней динамике она значительно уступает первой подгруппе. Лишь единожды отмечен усложненный вариант узора: к его элементу добавлены ромбы, что отражено в названии — «шаманский узор». В орнаментальном творчестве восточных хантов начала века прослеживаются истоки узоров из Г-образных элементов. Данный хронологический срез в северохантыйских материалах почти не представлен, а потому узоры второй подгруппы выглядят случайными вкраплениями среди орнаментального разнообразия седьмой группы.

1.1.1.7.3. Репрезентативность третьей подгруппы сравнима с первой, т. е. ее мотивы очень популярны у северохантыйских мастериц. Эту подгруппу создает сложный элемент в виде полосы с отростками и с присоединенными к ней фигурами. В зависимости от формы фигур можно выделить три варианта мотивов в пределах третьей подгруппы. Первый вариант бытует на всей территории проживания северных хантов, именно ему подгруппа обязана своей многочисленностью. Его отличительный признак — крестообразный отросток на полосе (рис. 7, 110). Точно такие же мотивы, но реже, встречаются и у восточных хантов. Если у последних они организованы только в бордюры, то для северных хантов характерно вычленение мотива и оформление его в виде розетки, заключенной в зоне-секции.

У мотивов второго варианта место крестообразного отростка занимают элементы, характерные для четвертой и восьмой групп (рис. 7, 112, 114). Подобные мотивы у северных хантов фиксируются нечасто, а у восточных не представлены вообще. Главным образом на Казыме встречается третий вариант — орнамент *нюхс* — «соболь». Его отличие — фигурный отросток на полосе в виде Г-образного загиба с треугольником. Эта фигура иногда вычленяется из мотива, и возникают самостоятельные узоры, причем не

обязательно по правилам симметрии, присущим седьмой группе (рис. 7, 113). Подобные орнаменты, однако, исключительно редки. Мотив «соболя» в оформлении ромбов именуется как «шаманский узор» (рис. 7, 111).

1.1.1.7.4. Четвертая подгруппа у северных хантов включает в себя лишь один мотив, возникающий из зигзага и треугольника (рис. 7, 115). Количественная невыраженность, отсутствие конфигурационных вариантов у данного мотива сближает северо- и восточнохантыйские бордюры друг с другом.

1.1.1.7.5. Пятая подгруппа связана как с изменением формы у элемента, так и с трансформацией композиционной схемы. На месте полосы с отрезком присутствует Г-образный элемент, а каковая ось симметрии в композиции мотива занимает вертикальное положение относительно оси переносов. Эти изменения придают прямоугольный вид пространству, в котором идет формирование мотива (рис. 7, 116, 120). Последний приближается к меандровидному орнаменту, и как логическое завершение в реализации композиционных потенций предстает классический меандр. Узоры описываемой подгруппы бытуют с начала нашего века по сей день и носят название *сорт пянк* — «щучьи зубы».

1.1.1.8. *Восьмую группу* мотивов следует признать самой распространенной у северных хантов. Это обстоятельство служит показателем их орнаментального своеобразия на фоне ленточных восточнохантыйских бордюров, где роль этой группы гораздо менее заметна. Различия воплощены в модифицированных вариантах узоров, поскольку количество групп и создающие их мотивы едины у обеих крупных этнических групп.

1.1.1.8.1. Базовый мотив первой подгруппы распространен в своем классическом виде на всей территории бытования северных хантов (рис. 7, 123), но устойчивого названия при этом не имеет: *хо шоп* — «пол человека», *овлях сап* — «шея утки» и др. За исключением первого, два других варианта изменения данного мотива свойственны только северным хантам. Все варианты связаны с новационным характером той части элемента, что оформлена в виде ромба. Таким образом, возникает необходимость в расчленении элемента (рис. 7, 123) на его составные — более дробные элементы первого порядка: зигзаг и элемент, напоминающий «головки». Суть первого варианта заложена в умножении последнего элемента с помощью симметрической операции вращения (рис. 7, 124). В некоторых образцах есть еще одно отличие — зеркальная ось в центре исчезает и элементом, завершающим образование мотива, становится зигзаг (рис. 7, 127). Во втором варианте трансформации мотива рассматриваемый элемент усложняется за счет линий, отходящих от ромба; они приобретают вид «сахариков» (рис. 7, 128). В возникших таким образом узорах особо подчерк-

нута заложенная в базовом мотиве тенденция к горизонтально-симметричному строению. Третий вариант локализован на реке Казым и возникает при замене элемента «головки» на полосу с отростком (рис. 7, 129). В этом случае мотив получает довольно устойчивое имя *вухсар кунш оланг* — «локоть лисницы».

1.1.1.8.2. Вторая подгруппа мотивов восьмой группы основана на мотиве, известном повсеместно у северных хантов, но лишь на Казыме ему дано образное название *сумат нув* — «березовая ветвь» (рис. 7, 131). Интересно отметить, что разновидность данного мотива, знакомая восточнохантыйским мастерицам (рис. 7, 134), у северных хантов не зафиксирована. В отличие от узоров первой подгруппы, вторая находит воплощение не в меховой мозаике, а в аппликативных узорах из ткани на женской одежде. Видоизмененные варианты мотивов подгруппы, в основном, совпадают с восточнохантыйскими (рис. 7, 130, 132—133). Частичное расхождение выражено в меньшей развитости у северных хантов симметричных узоров, созданных на основе рассматриваемых мотивов. В качестве примера виртуозного владения искусством создания новых узоров, подчиненных традиционным канонам, можно привести сложнейший орнамент на рис. 7, 137. Его структура соответствует всем условиям композиционной схемы восьмой группы, в то время как элементы претерпевают существенные изменения. Зигзаг существенно удлиняется, а место «головки» занимает «заячий уш» — радикальное новшество. Глядя на этот сотворенный узор, ощущаешь всю его новаторскую мощь и в то же время глубокое родство с хантыйскими непрерывными орнаментами.

1.1.1.9. Основополагающая черта последней, *девятой группы* непрерывных бордюров — эклектизм. Его проявление особенно заметно у северных хантов, где узоры такого рода создают хорошо заметное скопление, очерченное определенными рамками. Среди восточнохантыйских узоров образцы, принадлежащие к данной группе, выглядят лишь оригинальными локальными вкраплениями. Если для мотивов предыдущих восьми групп характерны определенные композиционные схемы и элементный состав, а трансформация узоров в них идет, как правило, в заданных этими двумя параметрами границах, то общее правило девятой группы составляет смешение различных элементов при очень гибкой композиционной заданности. Преобразующую роль в симметрических построениях выполняют зеркально-поворотные оси в каждой из двух частей мотива; в центре ось отсутствует. По значимая роль срединной точки в мотиве сохраняется, меняется лишь ее функция. Эта точка перестает быть местом прохождения оси симметрии, но превращается в рубеж, разделяющий две части мотива, каждая из которых имеет свой орнаментальный элемент. Необычные сочета-

ния в рамках одного мотива элементов, заимствованных из разных групп, придают своеобразный облик орнаментам девятой группы. Такая эклектичность открывает необъятный простор для творчества и выражения каждой мастерицей своего индивидуального «я». Теоретически число возможных комбинаций орнаментальных элементов очень велико, учитывая количество групп и их наполнение разнообразными мотивами. Но процесс создания нового сопряжен в народном искусстве, в том числе и орнаментальном, с консервативным воздействием традиционного канона. В результате этого рука мастерицы и с Нижней Оби, и с Казыма, и с Сыни выводит узоры, как две капли воды похожие друг на друга.

1.1.1.9.1. Первая подгруппа непрерывных бордюров девятой группы создана на основе узоров восьмой группы. В ней формы северохантыйских узоров достигают наивысшего развития. Поэтому вполне понятно, что народными умелицами часто используются хорошо им знакомые элементы и способы их соединения из данной группы (рис. 7, 129—130). Они образуют половину мотива, вторая достраивается путем присоединения также хорошо знакомых по другим группам элементов: крест, полоса и Г-образный с различными отростками (рис. 7, 138—141). Компилятивный характер узоров отражают и их названия. Так, узор на рис. 7, 138 называется — *мултас нувун пярнаянэ пушанг сумат нув* — «с лиственной веткой двойная березовая ветвь с крестом». Не название, а мини-рассказ о путях сложения узора.

1.1.1.9.2. Вторая подгруппа мотивов наполовину воссоздает элементы четвертой и пятой групп: крест и ромб плюс соединительный элемент (рис. 7, 61—62, 75). Другая половина строится по принципу, действующему и в первой подгруппе: присоединение элементов из других групп (рис. 7, 142—143). О дальнейшей трансформации созданных непрерывных бордюров свидетельствует узор на рис. 7, 144. Изменение сводится к преобразованию непрерывного бордюра в прерывистый.

Дополнительным средством для мастериц при создании узоров служит прием простого суммирования элементов в мотиве, являющийся ведущим применительно к прерывистым бордюрам (рис. 7, 145—147). При этом возникают узоры с изломом линии не только под прямым углом, но и под острым, что сопровождается вертикальным, а не наклонным к оси переносом расположенным мотивом (рис. 7, 147). Сходные образцы таких узоров наблюдаются в орнаментальном творчестве восточных и северных хантов (1.1.1.7.4—5), но у последних формы их менее однотипны. Стилистические и композиционные особенности описанного свойства прослеживаются в северохантыйских узорах других групп — 1.1.1.1 и 1.1.1.7.1, 1.1.1.2.2 и 1.1.1.3.1.

Южная группа

Непрерывные бордюры в орнаментальном творчестве южных хантов занимают явно подчиненное положение относительно узоров с прерывистыми очертаниями. Это проявляется как в значительно меньшем разнообразии форм, так и в декоративной подчиненности: в южнохантйской вышивке непрерывные бордюры присутствуют лишь в качестве окаймляющих орнаментов, а основная эстетическая нагрузка падает на прерывистые узоры. Иной расклад наблюдается в орнаментальном искусстве восточных и северных хантов, где непрерывные бордюры, исполненные на разнородных предметах и различной техникой, образуют обширнейшую декоративную область с внутренними закономерностями развития. Именно орнаментальные данные по восточной и северной группам позволили упорядочить многообразие хантйских непрерывных бордюров и представить их в сгруппированном виде. Поэтому описание соответствующих южнохантйских узоров дано с учетом произведенной группировки, а характеристика последней содержится в разделах, посвященных орнаменту восточных и северных хантов.

Описанные ниже узоры в своих основных чертах сходны с *первой группой* непрерывных бордюров, выделенной в орнаменте восточных и северных хантов — 1.1.1.1. Ряды из треугольников вышиты лишь в технике *керем ханч* и существуют как мотив либо как один из элементов в составе мотива. Следует отметить, что для южнохантйских орнаментов характерна фигура прямоугольного треугольника и что расположен он относительно оси переносов двояко. На одних образцах треугольник обращен к оси гипотенузой, на других — катетом. Ряд из треугольников служит также основанием, которое надстраивается фигурой ромба. В редких образцах меховой мозаики встречается именно такой мотив. В вышивке *керем ханч* треугольное основание часто представлено двойной параллельной линией и изредка дополнено простыми элементами. Иногда фантазия мастериц разнообразила узор, например, за счет удвоения ромбов или расположения их по обе стороны от зигзага. Мотивы из ромбов на треугольном основании присутствуют на женских вышитых рубахах с орнаментальной композицией лишь первого варианта.

1.1.1.2. *Вторая группа*, сильно проявляющаяся в орнаменте северных и восточных хантов, в вышивке южных обнаруживает лишь слабые отзвуки. Мысообразное окончание узора на нагрудном разрезе женских рубах часто обрамлено узором из широкоплоскостного уголка на зигзаговой или ромбической линии (ил. 18, 2). На некоторых сахах присутствовал усложненный вид мотива: уголок в сочетании с зубчатой линией приближает очертания фигуры к треугольнику. Техническим показателем мотивов служит

вышивка *ханты ханч*. Узоры из усеченной фигуры косоугольного креста с перекрестьями чаще сочетались с вышивкой *север ханч* (ил. 18, 13).

Розетки на женских рубахах в области плеча окаймлены Т-образным мотивом. Он выполнен разной техникой — *ханты ханч* и *руть ханч* и в разной стилистической манере — линия узора имеет как ромбическое, так и прямоугольное сплетение изломов (ил. 21, 10). Последнее представлено разнообразнее и помимо простых форм имеет более сложные, когда верхняя часть мотива надстраивается с помощью фигуры ромба на ножке с выемчатой вершиной или с помощью двоянных треугольников (ил. 21, 13). Мотивы из крючкообразных развилки с различными декоративными дополнениями также пополнили запас окаймляющих непрерывных бордюров у южных хантов (ил. 21, 11—12). Они, как и Т-образные узоры, имеют сходные формы среди непрерывных бордюров *шестой группы*, выделенной в орнаментах северных и восточных хантов — 1.1.1.6.

К *седьмой группе* северо- и восточнохантыйских бордюров — 1.1.1.7 — тяготеют меандрообразные узоры южнохантыйской вышивки. Наиболее лаконичным из всех является Г-образный мотив. Он вышивался в технике *керем ханч* на женских рубахах, занимая место окаймляющего бордюра в нагрудной части, либо вокруг розеток на плече. Такие же композиционные характеристики имеет и другой узор — меандр с тремя отростками в верхней части (ил. 21, 5). Технические характеристики его, однако, другие: вышивка *ханты ханч*, реже — *руть ханч*. Мотив можно считать уникальным в смысле неизменности формы при большой частоте встречаемости. Только в нагрудной части женских рубах присутствуют Ч- и Ш-образные формы на ножке, вышитые в технике *ханты ханч*. Их возникновение связано с преобразованием меандра: усики превратились в узор. Об этом свидетельствует сходство в топографии орнаментов на предмете, в технике, а также значительно меньшая численность производных мотивов сравнительно с первичными.

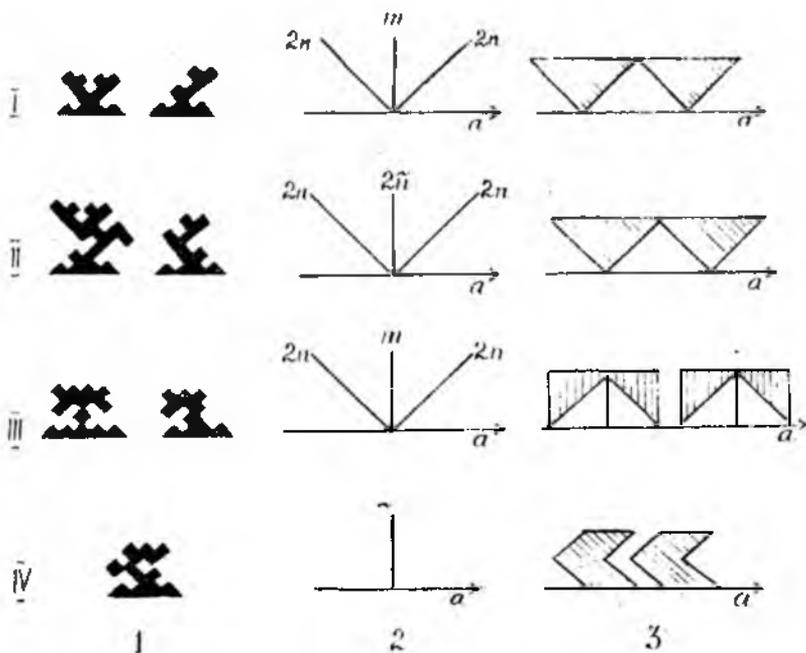
Лишь одна разновидность южнохантыйских непрерывных бордюров не соотносима с северо- и восточнохантыйскими орнаментами. Речь идет об окаймляющих узорах в виде ромба с выемчатой вершиной, поставленных на ножку. Он вышит *ханты ханч* и обладает ступенчатой конфигурацией. Гипертрофирование ступенчатости видоизменяет мотив. К часто встречаемым среди окаймляющих узоров данные бордюры отнести нельзя, кроме того, первый бытует чаще не в роли мотива, а в качестве элемента (ил. 21, 13).

§ 2. Сравнительный анализ

В результате проведенного выше анализа выяснено, что все многообразие форм непрерывных хантыйских бордюров по составу элементов и характеру связи между ними укладывается в рамки девяти групп. При оценке композиционного своеобразия мотива важными предстали как симметрические преобразования, управляющие расположением элементов, так и характер той части орнаментального пространства (в данном случае полосы), которое отведено для этих преобразований. Забвение одного из данных показателей и соответственно гипертрофирование значимости другого ведет к размыванию границ у выделенных групп. Так, если исходить лишь из набора элементов симметрии, то композиция у второй (1.1.1.2) и шестой (1.1.1.6) группы оказывается единообразной, и, напротив, акцент только на характере узорного пространства нивелирует различия между второй (1.1.1.2) и четвертой (1.1.1.4) группами. Композиционное своеобразие мотивов следует признать более четким дифференцирующим признаком в осуществленной группировке непрерывных орнаментов, так как не раз отмечалась общность между разными группами по тому или иному элементу (1.1.1.2—4, 1.1.1.6—7 и др.). Однако полностью сбрасывать со счетов элемент также неоправданно. На примере четвертой (1.1.1.4) и пятой (1.1.1.5) групп можно наглядно убедиться, как при тождественности композиционных схем своеобразие фокусируют в себе элементы, особенно соединительные, а это, в свою очередь, влияет на характер их расположения, что со всей очевидностью проявляется в усложненных вариантах мотивов.

Выделенные группы мотивов распределены далеко не хаотично в том двумерном пространстве признаков — элемент и композиция, — на котором базируется предложенная мною систематизация. Выше уже шла речь о близкой связи типа «часть — целое» между узорами второй и третьей групп (1.1.1.2, 1.1.1.3), во-первых, шестой и седьмой (1.1.1.6, 1.1.1.7), во-вторых. Указывалось также на тесное соседство четвертой и пятой групп (1.1.1.4, 1.1.1.5), в-третьих, и на обособленность восьмой группы (1.1.1.8), в-четвертых. Выявившаяся между группами корреляция позволяет ставить вопрос о вторичной систематизации материала, теперь уже на уровне разрядов. В I разряд вошли вторая и третья группы, II разряд составили третья и четвертая группы, III разряд включил в себя пятую и шестую группы и IV разряд представлен восьмой группой (ил. 9, 1).

При осуществлении вторичной группировки первая и девятая (1.1.1.1, 1.1.1.9) группы не учитывались по следующим причинам. Предельный лаконизм исходных орнаментальных форм у бордю-



Ил. 9. Группировка непрерывных хаятйских бордюров по четырем разрядам

ров первой группы делает нецелесообразным членение мотивов «щучьи зубы» и «головки» на элементы и, таким образом, лишает оснований для построения композиционной схемы мотива. А именно эти два параметра — элементы и композиция — заложены в основу первичной и вторичной систематизаций. Применение обоих анализируемых признаков к девятой группе затруднено в силу ее гибкости и подвижности: здесь встречаются элементы различных групп и отсутствует базовый мотив, в предельно сжатой форме аккумулирующий в себе своеобразие группы; композиционная схема не поддается графическому воплощению в силу разнообразной конфигурации наполняющих ее элементов.

Сравнительная характеристика разрядов, приводимая ниже, включает в себя симметрические преобразования и особенности узорного пространства как атрибуты композиции, а также состав орнаментальных элементов.

У I—III разрядов симметрия включает в себя по три элемента: две оси вращения по бокам и либо плоскость симметрии, либо зеркально-поворотную ось в центре; в IV состоит из одного—

центральной зеркально-поворотной оси (ил. 9, 2). В первых трех разрядах симметрические преобразования осуществляются наклонно и перпендикулярно к оси переносов, в IV — лишь перпендикулярно, т. е. по элементам симметрии заметно сближение I, II и III разрядов друг с другом и отдаление их от IV. Общность первых трех разрядов, равно как и обособленность их от IV, воплощают в себе наклонные оси симметрии. При анализе первичной группировки мотивов обращалось внимание на то, что с утратой боковых осей происходит нарушение зеркальности фона и узора, если взамен не возникает зеркально-поворотная ось в центре. Иными словами, достичь синонимии фоновых и узорных частей в орнаменте можно двумя путями: либо за счет двойных осей по бокам, либо за счет зеркальной оси в центре. В I—III разрядах реализуется первый путь, в IV — второй. Расположение осей вращения относительно оси переносов при этом не постулируется, поэтому наклонный характер осей вращения в I—III разрядах и вертикальный в IV следует считать формой проявления указанного правила.

Сравнение узорных пространств у разрядов также отдаляет IV от первых трех, где существенна роль треугольников, чьи сходящиеся стороны являются ограничителями узорной части бордюрной площади от фоновой (ил. 9, 3). С учетом бордюрного переноса узор оказывается локализованным по одну сторону зигзаговой линии, состоящей из треугольников, а фон — по другую. При переносе же узорного поля у IV разряда зигзаговая линия не возникает. Итак, анализ композиционных схем показывает большую близость первых трех разрядов друг к другу, чем к IV разряду.

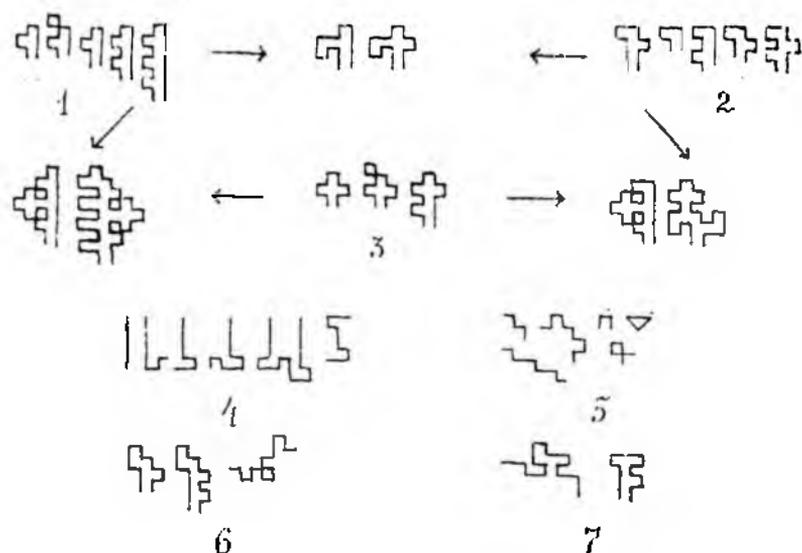
Вместе с тем связь между I, II и III разрядами также неоднозначна. Элементы симметрии роднят I и III разряды и выделяют II. В качестве объединяющего начала выступает плоскость симметрии, а передающего специфику — зеркальная ось. Однако симметричность по вертикали в силу своей древности и универсальности вряд ли может быть достаточным основанием для отождествления I и II разрядов, не будучи дополнена иными композиционными характеристиками. И правильнее вести речь о том, что элементы симметрии подчеркивают скорее оригинальность II разряда, нежели сходство I и III. Иная картина вырисовывается с учетом характера узорного пространства. Наклонные оси симметрии четко обозначены в I и II разрядах, по ним происходит смена фона и узора друг другом, что обуславливает ярко выраженную треугольную форму пространства узора. Композиционный центр приходится на нижнюю точку в мотиве, и узор как бы растет снизу вверх. В III разряде наклонные оси также служат границей между фоном и узором, за которой происходит их смена. Однако узорное пространство сочетает в себе прямо- и треугольность, причем с преобладанием первой, что выступает отчетливее в услож-

ненных вариантах мотивов данного разряда. Композиционный центр приходится в мотиве на его верхнюю точку, соответственно и узор словно спускается сверху вниз. В целом сходные черты у I и II разрядов в области композиции более убедительны, чем у I и III.

Обратимся теперь к составу элементов, из которых слагаются хантыйские непрерывные орнаменты, и попытаемся эволюционно упорядочить их и сравнить со вторичной группировкой мотивов. Более половины всего многообразия элементов сводится, по существу, к трем из них: полоса с отростком, крест, Г- или крючкообразный элемент (ил. 10, 1—3). Эти элементы, выделенные в сложных хантыйских узорах на основе математических закономерностей с помощью ЭВМ, хорошо проецируются на эволюционистские воззрения самого народа о природе хантыйского орнамента. Так, к простым, основополагающим узорам хантыйские мастерицы с Казыма относят квадрат на треугольном основании, полосу, зигзаг, крест, полосу с отростком, Г-образную фигуру [См.: Молданова Т. А., 1988]. Последние три элемента фиксируются на различных стадиях своего усложнения; возникают и сложные варианты, имеющие в своем составе, например, фигуру креста и Г-образный элемент. Значительная часть этих элементов сосредоточена в I разряде мотивов. Характерны они и для II разряда, но здесь состав элементов дополнен соединительными в виде изогнутой линии, а также оригинальными (ил. 10, 4, 7). I, II и III разряды объединяет всего один элемент — полоса с отростком — в его первоначальном варианте. Только в III разряде ведущую роль в усложнении мотива играют простые элементы: различного вида зигзаги, «головки», реже — треугольники (ил. 10, 5). Элементы IV разряда не характерны для других (ил. 10, 6).

Таким образом, сравнение состава элементов между четырьмя разрядами подтверждает ситуацию, выявленную по композиционным данным: особое место IV разряда и связь между I, II, III разрядами, причем заметнее всего она выражена между I и II.

Непрерывные бордюры составляют неотъемлемую часть орнаментального искусства северных и восточных хантов на протяжении всего XX в. При сравнении творчества обеих групп отчетливо проступает его общность: тождественны композиционные схемы всех четырех разрядов, а также наполняющие их элементы. Оба этих орнаментальных слагаемых прочно постулированы в художественных традициях групп, что проявляется в полном сходстве не только всех наиболее лаконичных узоров в разрядах, но и большинства их конфигурационно витиеватых вариантов (см. рис. 7). Такая степень сходства орнаментальных традиций может быть объяснима лишь равнозначным участием северных и восточных



Ил. 10. Группировка элементов непрерывных бордюров

хантов в создании и последующем развитии непрерывных бордюров.

Вместе с тем на межгрупповом уровне обнаруживаются некоторые отличия, и о полном совпадении указанных бордюров вести речь нельзя. Во-первых, не имеет восточнохантыййских аналогов одна из подгрупп, составляющих II разряд (1.1.1.4.2). Это тем более интересно, что ее исходный мотив обнаруживает глубокие корни на территории проживания северных хантов, тянущиеся к усть-полуйской керамике [см.: Чернецов В. И., 1953]. Во-вторых, степень проявления и развитости каждого из четырех разрядов не одинакова у обеих групп этноса. У восточных хантов пик орнаментального творчества падает на II разряд, именно его мотивы отличает самая замысловатая игра орнаментальной линии. Для искусства северных хантов центр популярности — узоры IV разряда, и мастерицы подвергают их декоративной переработке чаще остальных.

В-третьих, различна приоритетность способов орнаментальной модификации у северных и восточных исполнительниц непрерывных узоров. Процесс создания новых орнаментальных форм у восточных хантов чаще сопряжен с помещением в традиционную схему мотива нетрадиционных для него элементов, и это объясняет сход-

ство самых замысловатых образцов с более лаконичными канонами (1.1.1.2). Творческий поиск северохантыйских мастериц нередко принимает черты упрощения либо предполагает ломку традиционных композиционных правил и создание новых принципов создания элементов (1.1.1.4). Последнее с особой наглядностью реализуется в девятой группе бордюров (1.1.1.9), которая является своего рода орнаментальным модернизмом на фоне устоявшихся узорных форм. Следы проявления этой группы заметны и на территории проживания восточных хантов — на Пиме и Тромъегане. Поскольку восточнохантыйский путь преобразования узоров прослеживается с рубежа веков, а модернизм северных хантов отчетливо обнаруживает себя со второй половины текущего столетия, то можно заключить, что приверженность традиционным способам характеризует процесс создания новых орнаментов у восточных хантов, а у северных в ней преобладает дух новаторства.

В-четвертых, неоднороден преобладающий предметный контекст, на фоне которого бытуют непрерывные бордюры у северных и восточных хантов. Впрочем, здесь нет единства и внутри групп, и описываемый показатель хорошо согласуется с их диалектным делением. Так, васюганско-ваховские ханты покрывают непрерывным орнаментом берестяные коробки в технике выскабливания, а в начале века и аппликации по зачерненной бересте. Непрерывные узоры покрывают коробки из коры и бересты также на Агане и Югане, но наносятся они с помощью раскраски. Здесь же существует традиция украшения обуви меховой и ровдужной мозаикой, а, кроме того, на Агане встречаются халаты, украшенные бисерными полосами с непрерывным орнаментом. Для хантов рек Пим и Тромъеган характерно исполнение непрерывных бордюров путем нанизывания бисером и размещение их на халатах; распространена у них меховая мозаика на шубах. У пимских хантов непрерывные бордюры представлены в виде аппликации на одежде (сак, малица, кумыш). Для северных хантов в качестве предметной основы у непрерывных бордюров выступают меховые женские сумочки и мешки, женские шуба и сах, при этом в среднеобских районах преобладает аппликация из ткани на сахе, а усть-обские женщины слызут мастерицы по меховой мозаике.

Итак, различия между северными и восточными хантами в области непрерывных бордюров не носят принципиального характера и выявляются не по признаку «наличествует — отсутствует», а с учетом преобладания той или иной черты. Эти различия стали оформляться, когда основная масса непрерывных бордюров была уже создана. Творчество северных хантов обнаруживает в своем развитии меньшее тяготение к устоявшимся традициям, чем восточных. Среди последних, однако, выделяются пимские и тромъ-

еганские ханты, которые по своему орнаментальному искусству больше тяготеют к северной группе, нежели к восточной.

§ 3. Прямолинейные бордюры: прерывистые мотивы (1.1.2), прямолинейные розетки (1.2.0), сетки (1.3.0)

Южная группа

1.1.2. Бордюры: прерывистые мотивы

Группировка данных бордюров основана на видах симметрии, предложенных А. В. Шубниковым (1972) — ил. 1, и на визуально выделенных элементах, которые в силу своей простоты иногда являются одновременно и мотивами. Именно указанная разновидность орнаментов придает характерный облик южнохантыйским узорам, внушительны ее количественная представительность и разнообразие форм. Исходя из видов бордюрной симметрии, южнохантыйские бордюры разбиты на семь групп.

1.1.2.1. *Первая группа* в количественном отношении значительно превалирует над остальными. С точки зрения симметрии ее отличительной особенностью является построение мотива, подчиненное двум плоскостям симметрии: вертикальной и горизонтальной к оси переносов — $a \cdot t : t$. Неоднородный состав элементов, образующих мотивы данной группы, диктует необходимость внутрigrуппового деления.

1.1.2.1.1. *Первая подгруппа* первой группы южнохантыйских бордюров основана ромбом в его различной интерпретации. Первый вариант ромбических узоров предельно прост — сросшиеся уголки фигуры (рис. 8, 1—2). Самым распространенным видом реализации таких узоров являлась плетеная бисерная лента, нашиваемая на края обшлагов у женских рубаш. Бисерные узоры из ромбов можно встретить на женских украшениях: воротнике, головной повязке, накоснике. В вышивке техникой *керем ханч* и *ханты ханч* орнамент выполнял роль окаймляющего бордюра и располагался по мысовидному окончанию нагрудной орнаментальной зоны. При использовании *ханты ханч* у ромбов возникли усикообразные окончания. С таким бордюром в качестве декоративного элемента мы встретимся в сложных узорах четвертой подгруппы (1.1.2.1.4, четвертый вариант). На бисерных лентах присутствуют узоры, созданные из ромба, который подвергается двукратному отражению — в плоскости скользящего отражения и плоскости симметрии (рис. 8, 5).

Второй вариант подгруппы образовали бордюры из ромбов, в треугольном пространстве между которыми размещены неслож-

ные углообразные фигуры. Вышивке *керем ханч* свойственны узоры из соединенных ромбов с косым крестом либо крестом из крючков в центре, размещенных между двумя зигзаговыми линиями (рис. 8, 7). Такие узоры шли по краям горловины на спинке, подола, обшлагов у женских рубах. Вышивке *ханты ханч* соответствовали орнаменты, в которых стороны ромбов представляли собой зигзагообразный элемент, именуемый «шиповником» (рис. 8, 8). Крючкообразные отростки, обрамляющие ромб и образующие уголки, придавали узору легкость и ажурность. Места размещения орнаментов — татарский платок и горизонтальная полоса в середине рукава на женской рубахе. Еще одна стилистическая манера исполнения орнаментов второго варианта представлена вышивкой *керем ханч* в нагрудной части рубахи: ряд из чередующихся больших и маленьких ромбов, внутри которых чаще помещены кресты с загнутыми концами, а реже — крючкообразные уголки (рис. 8, 9). На иллюстративном образце, самом сложном из всех, узорное пространство уплотнено до предела мелкими элементами: кресты, S-видные детали, уголки с соединенными отростками. Эти мелкие элементы возникают из фоновых частей орнамента. Бордюры из ромбов и уголков, ромбов и треугольников в их простейшей конфигурации зафиксированы у южных хантов в единичных экземплярах.

Третий, не очень многочисленный вариант, включает в себя вышитые узоры из входящих друг в друга параллельных ромбов (рис. 8, 15). Вследствие ограничения узорной площади бордюрной полосой, внешние ромбы деформируются в уголки, а места соприкосновения последних выглядят косыми крестами. Все это создает возможность для иного декоративного прочтения узоров третьего варианта, а именно: уголки, внутреннее пространство которых заполнено ромбиками, а внешнее — треугольниками. В этом случае соподчиненность ромбов как главных фигур и уголков как производных меняется на противоположную. Такие орнаменты из уголков и ромбов исполнены только посредством бисерного называния (рис. 8, 16). Только на южнохантыйских материалах установить близкую связь между этими двумя разновидностями мотивов было бы затруднительно, поскольку обе представлены уже сложившимися орнаментальными формами, а исходная отсутствует. Однако среди восточнохантыйских орнаментов рубежа веков зафиксированы узоры, из которых выводимы мотивы как из параллельных ромбов, так и из сходящихся уголков (рис. 8, 14).

Четвертый вариант, весомый в количественном отношении, представлен ромбами с продленными в виде развилок сторонами. Последними бывают снабжены лишь две вершины исходной формы (рис. 8, 20). Подобных узоров немного, и половина их приходится на вышивку *керем ханч*. Этой же техникой исполнены бор-

дюры, в которых ромбы описанной конфигурации сочетаются с иной: продление сторон наблюдается на всех четырех вершинах элемента (рис. 8, 18). Расположены бордюры на обшлагах женских и по подолу мужских рубах. На различных предметах встречаются орнаменты из ромбов с четырьмя развилками: вязаные шерстяные чулки, бисерные украшения, разные виды вышивки. Самый витиеватый из образцов исполнен техникой *ханты ханч* (рис. 8, 19). Ромбы здесь нанизаны на горизонтальную полосу и помещены в разомкнутые фигурные шестигольники. Так называемые решетчатые ромбы характерны для вышитых орнаментов, украшающих женские рубахи четвертого варианта в области нагрудного разреза и рукавов. Как правило, такие мотивы дополнены уголками, сросшимися или разъединенными. Технические приемы вышивания различны. Для южнохантыйского орнамента мало характерны ромбы с лучевидными отростками на сторонах (рис. 8, 22). Техника — *руть ханч*, место расположения — обшлага рукавов у женских рубах.

Ромб, продленные стороны которого образуют крючкообразную развилку, лежит в основе пятого варианта. Продленные стороны могут пересекаться в двух углах фигуры (боковых, верхнем и нижнем) либо в четырех (рис. 8, 27). Последний образец носил имя «лягушка». В состав мотивов часто входят простые образцы ромбов четвертого варианта или элементы, сходные с деревьями четвертой подгруппы (1.1.2.1.4). В некоторых случаях крючкообразные отростки разрастаются настолько, что становятся доминирующим декоративным началом в мотиве, оттесняя ромб на второй план (рис. 8, 28). Орнаменты пятого варианта представлены вышивкой в технике *керем ханч* и *руть ханч* на женских и мужских рубахах, а также татарских платках. Единственный экземпляр, исполненный в *ханты ханч*, отличается композиционно и стилистически (рис. 8, 29). Бордюрная структура задана здесь ромбической линией, внутри которой помещены ромбы с крючкообразными развилками на углах и сросшимися треугольниками по сторонам. Бисерным украшениям свойственна сходная с описанной конфигурация ромба с крючками, но за вычетом сросшихся треугольников по сторонам.

Орнаменты из ступенчатых ромбов создают шестой вариант. Они представлены лишь вышитыми образцами и украшают нагрудную часть женских рубах. В зависимости от техники исполнения разнятся и стилистические особенности бордюров. При *керем ханч* внутреннее пространство ромбов, соединенных друг с другом прямой линией, занимает крючковидный крест. На площади между ромбами находятся сдвоенные уголки со сросшимися треугольниками внутри. Все выступающие части узора и фона декорированы уголками. Узорная линия состоит из нескольких

параллельных линий (рис. 8, 32). Применение техники *руть ханч* сопряжено с исчезновением или заменой крючковидного креста; слиянием треугольников в узорную линию, из которой строятся ромбы и уголки; численным ростом ступенчатости у основных фигур орнамента.

Последний, седьмой вариант образовали самые сложные бордюры третьей подгруппы. Ромбы задают здесь общий композиционный тон узору, но сами теряются в том обилии элементов, которыми отделаны они сами и все пространство полосы, отведенное под узор. Кресты, кресты из ромбов, маленькие ромбики, треугольнички — все эти элементы наряду со сложной конфигурацией узорной линии, что достигается путем изгибов, отростков, параллельности линий, создают причудливый и очень плотный орнаментальный рисунок, в котором фон сведен к минимуму (рис. 8, 33—34). Если первый из приведенных образцов напоминает бордюры первой группы, в которых декоративно гипертрофирована средняя часть деревьев, а птицы заменены треугольником со сложной узорной линией (1.1.2.1.4), то второй имеет в основе ромб с крючкообразными отростками. Встречаются и такие узоры, что не имеют аналогов в других подгруппах и являются результатом творческого поиска создавшей его мастерицы. Новаторский характер всего варианта в целом, построенного на основе переработки традиционных форм либо создания оригинальных, проявляется и в том, что здесь нет узора, аккумулирующего в себе особенности всех прочих орнаментов. Бордюры данного варианта вышиты в технике *руть ханч* на полах у женских халатов и на мужских штанах.

1.1.2.1.2. Вторая подгруппа первой группы составлена крестообразными фигурами, разновидности которых представлены тремя вариантами.

Наиболее весом первый вариант как в количественном отношении, так и с точки зрения разнообразия форм. Косые кресты, его формирующие, бытуют в предельно лаконичном виде на бисерных полосах, окаймляющих края женских рубах и служащих нагрудными украшениями (рис. 8, 35). Это — главная сфера приложения описываемых мотивов. Кроме того, в качестве вышитых они украшают мужскую одежду и женские халаты; техника при этом единообразна — *руть ханч*. Несмотря на простоту конфигурации узоры выполняют роль основных и в вышивке окружены окаймляющими. Косой крест с перекрестьями на концах встречается в южнохантыйских орнаментах нечасто и главным образом в виде вышивки *севем ханч* на женских и мужских рубахах (рис. 8, 37), иногда его присутствием отмечены бисерные узоры.

До сих пор речь шла о контурной манере исполнения косых крестов, однако более характерна для южнохантыйских узоров широкоплоскостная манера со сплошным либо декоративным за-

полнением узорного пространства. В первом случае фигура именовалась «мухомором» и дополнялась элементом, сходным по конфигурации с деревьями (рис. 8, 36). Узор отличается как статичность форм, так и стабильность технико-прикладных черт: вышитый *ханты ханч* орнамент расположен исключительно на обшлагах женских рубах, выполняя роль основного бордюра. Во втором случае, при орнаментальном заполнении, различаются косые кресты, вышитые *ханты ханч* и *керем ханч*. Для одних характерно создание крестообразных форм из треугольников (рис. 8, 38). Эти элементы помещены в зонах-секциях, создаваемых еще одним элементом орнамента — сросшимися друг с другом деревьями. Для *керем ханч* свойственно решетчатое оформление косых крестов, между которыми находятся ромбы с крестом из крючков либо же кресты расположены в середине. Края таких узоров обрамлены элементами в виде зигзаговой линии или ромба на треугольном основании (рис. 8, 39). Вышивка располагается в разных местах на женских рубахах, в том числе на груди и обшлагах рукавов. В бисерных узорах нагрудных украшений косой крест нашел меньше применения и отличался простотой: ромб или контурный крест в его срединной части.

Второй вариант бордюров с прямым крестом в основе слабо представлен в южнохантыйских орнаментах. Основной элемент сочетается здесь с уголками или треугольниками. Техническим исполнением узоров служило панзювание бисера (рис. 8, 42), а предметной областью приложения — нагрудные и накосные украшения. Образец вышивки, в элементный состав которой входила фигура прямого креста с перекрестьями, — нетрадиционный для южных хантов орнамент. Подобная вышивка *север ханч* украшала нагрудную часть женских рубах с орнаментальной композицией четвертого варианта.

Третий вариант, также численно незначительный, вобрал в себя узоры, образовавшиеся за счет крестов из ромбов. Орнаменты вышиты *руть ханч* прежде всего на татарских платках и выполняют функцию окаймляющих бордюров. Узор предстает в виде полосы из сросшихся элементов (рис. 8, 43). Изредка описанный ромб снабжен перекрестьями, дополнен ромбами на треугольном основании, принимающими необычный вид вследствие особенностей вышивки (рис. 8, 44). Такие усложненные образцы выступают в качестве основных узоров. Как исключение, описанный набор элементов встречается и в технике *керем ханч* (рис. 8, 45). На бисерных полосах уголки из ромбов сочетаются с треугольниками и маленькими ромбиками (рис. 8, 46).

1.1.2.1.3. Границы третьей подгруппы первой группы распространяются на бордюры, возникшие за счет сросшихся вершинами уголков.

Первый вариант составили узоры, в которых уголок имеет стрелообразную конфигурацию: в его вершине помещается ромб с присоединенным к нему треугольником (рис. 8, 51). Данный узор именовался как «изображение медведя». Более развитой формой мотива отличаются орнаменты, в которых уголки приобретают крючкообразные отростки по сторонам, а соединение элементов происходит через фигуру ромба. Узоры первого варианта отличает небольшое количество при высокой стабильности мотивов. Их предметно-техническая реализация — бисерные нагрудники и накосные украшения.

Мотивы второго варианта образованы сросшимися уголками с загнутыми крючкообразными сторонами (рис. 8, 52). Будучи выполнены путем нанизывания бисера, они часто приобретали криволинейные очертания. Если предыдущие узоры второго варианта украшали воротнички к женским рубашам и налобные повязки, то последующие встречаются на накосниках и нагрудных украшениях. Их художественная специфика — усиление декоративности: появление у уголков соединительного ромба, крючкообразных загيبов (рис. 8, 53). Этот путь усложнения мотива встречался и в первом варианте. Своеобразные модификации второго варианта отражает соединение уголков через перемычку, что отделяет их друг от друга. В подобного рода орнаментах наличествуют элементы, напоминающие ромбы с продленными вершинами. Уголки с перемычками нашли воплощение и в вышитых южнохантыйских платках; техника — *руть ханч* (рис. 8, 54). В отличие от бисерных образцов элементам вышитых орнаментов придана более замысловатая конфигурация. Особенно показателен в данном плане иллюстративный образец: стороны у уголков и продленные вершины ромбов вытягиваются и закручиваются меандрообразно, а перемычка между уголками оформляется в виде деревьев.

1.1.2.1.4. Четвертая подгруппа первой группы включает в себя один из самых популярных у южнохантыйских мастериц мотивов — стилизованные изображения птиц и деревьев. Эти узоры расположены преимущественно на женских вышитых рубашках. Местом их композиционной локализации являются края переднего и заднего полотнищ в области проймы у рубах первого варианта, широкие горизонтальные полосы в средние рукава у рубах третьего и четвертого вариантов и на полах у халатов. Степень сложности форм у двух ведущих элементов находится в широких пределах: от лаконизма до витневатости. Соответственно этому речь пойдет о семи вариантах в пределах четвертой подгруппы.

Первый вариант отличается устойчивостью и лаконизмом формы у элементов (рис. 9, 1). Фигура птицы состоит из треугольной головы и сплошного туловища, прямого длинного хвоста с мысовидным окончанием и прямой ноги. Расположение птиц в мотиве отличает

двойное противостояние: попарно-горизонтальное и вертикальное в каждой из двух пар. Между противостоящими фигурами птиц помещен элемент, который условно назовем «внутренним деревом», поскольку он находится в центре мотива. Еще одному элементу, разграничивающему мотивы из пар противостоящих птиц, дадим название «внешнего дерева». В первом варианте роль внутреннего дерева выполняет фигура ромба, а внешнее предстает в форме стержня с развилками на концах, простыми или имеющими загнутые концы. В срединной части бордюра имеет горизонтальную полосу, на которую как бы нанизаны составляющие мотив элементы. Бордюры первого варианта представлены лишь в вышивке, главным образом на женских рубашках. Узоры отличает устойчивая локализация в пределах общей композиции — расположение по краям переднего или заднего полотнищ в области плеча, реже — в виде горизонтальной полосы в средней части рукава. Техническими приемами исполнения мотивов являлись *ханты ханч*, *руть ханч* и *север ханч*. Во всех случаях использования последнего вида техники элементы обильно снабжались отростками-усиками в виде коротких прямых стежков, крючкообразных или крестиков. При дальнейшем описании эта черта особо оговариваться не будет.

Второй вариант бордюров имеет более сложную конфигурацию элементов. Туловище птицы приобретает квадратно-прямоугольную форму с полостью внутри, а развилка на концах дерева — форму отростков (рис. 9, 2). Усложненные образцы узоров отличает конфигурация внутренних деревьев — крест из ромбов, звездчатая фигура, ступенчатый треугольник, а также большая реалистичность в изображении птиц за счет изображения двух крючкообразных ног. В единственном экземпляре зафиксирован узор, декоративная насыщенность которого достигается путем заполнения дополнительными фигурами фоновых частей у элементов, в том числе и птиц. Это деформирует конфигурацию последних и ведет к измельчению мотивов орнамента. Такая манера исполнения не характерна для южнохантыйской вышивки.

Топография узоров на предмете и технические характеристики бордюров второго варианта аналогичны первому за исключением двух моментов. Во-первых, здесь не используется техника *руть ханч*, и, во-вторых, отростки у элементов более витиеваты. В одном случае изображению птицы, характерному для данного варианта, было дано название «тетерка».

Третий вариант рассматриваемого мотива отличается усилением декоративной роли элемента, по сторонам которого размещаются птицы — внутреннего дерева: ромб увеличивается в размерах и в его внутреннем пространстве помещается изображение креста с перекрестьями или с загнутыми концами (рис. 9, 3). Аналогичные фигуры появляются и в развилках внешних деревьев,

срединная часть последних дополняется ступенчатыми квадратами. Исполнение птиц отличается схематичностью. Все образцы данного варианта вышиты техникой *руть ханч* и расположены либо горизонтальной полосой в середине рукавов у женских рубах, либо на полах сахов. Иное направление принимает усложнение внутренних деревьев в узорах с техникой *ханты ханч*: к ромбу присоединяются две крючкообразные развилки. Фигура ромба возникает и в средней части внешних деревьев. Стилизация птиц усиливается, достигая той же меры, что и в первом варианте. Место узоров в общей декоративной композиции строго не определено, но чаще находится на краях заднего полотнища в области проймы.

Четвертый вариант включил в себя бордюры с внешними деревьями усложненной формы. Изображения птиц не претерпевают изменений сравнительно со вторым вариантом. Насыщение конфигурации деревьев связано с появлением ромба в их средней части, внутри которого находится фигура еще одного ромба с продленными сторонами либо креста. Техника вышивки — *руть ханч* и *сеем ханч*. Применение *ханты ханч* связано с более замысловатой конфигурацией орнаментов (рис. 9, 4), покрывающих почти всю поверхность рукава либо нагрудную часть рубахи. В основе их создания лежит тот же принцип — декоративная насыщенность прежде всего внешних деревьев, — но формы его реализации отличаются от уже описанных бордюров четвертого варианта. Ромб в середине внешних деревьев оформлен здесь в виде розетки, составленной из ромбов с внутренними отрезками, и элементов, vznikших как результат упрощения и слияния птиц в единую орнаментальную фигуру. Этот процесс будет описан ниже, в седьмом варианте. Стороны розетки отделаны рядами из ромбов. Изображение птиц имеет максимальную степень реализма, достигаемую в южнохантыйских орнаментах: треугольная голова, шея, треугольное туловище, две крючкообразные ноги, два крыла в момент взмаха, «двойной хвост». Внутренние деревья состоят почти из тех же фигур, что и внешние, но оформлены не в виде розетки, а в виде стержня.

Пятый вариант характеризует усложнение срединной части узора за счет одновременного развития деревьев обоих видов. Птицы имеют те же черты, что и во втором варианте (рис. 9, 5). Эволюция внутренних деревьев сходна с той, что представлена в третьем варианте. Средняя часть внешних деревьев приобретает вид ромба, вписанного в разомкнутый прямоугольник с подчеркнутыми уголками. Помимо описанного в южнохантыйской вышивке представлены, хотя и в значительно меньшей степени, еще два направления, по которым узор разрастается вширь вследствие развития его срединной части. Второе направление связано с использованием ромба и сдвоенных треугольников для оформления

внутренних деревьев; двоянного ромба и крючкообразной развилки с отростками для внешних деревьев. Своеобразие третьего направления заключено в появлении элемента, производного от сросшихся птиц, квадрата и развилки в составе внутренних деревьев. Сложная розетка из ромба с продленными сторонами и вписанной в него звездчатой фигуры или креста с перекрестьями возникает в срединной части внешних деревьев. Ряды из ромбов, отходящие от центра внутренних деревьев, предельно насыщают конфигурацию мотива. Если для первого направления приемлемы различные техники вышивки и расположение на спинке вдоль проймы, то для двух последних — лишь *ханты ханч* и материализация в широкой вертикальной полосе на рукаве.

Коренное отличие шестого варианта — полное использование в композиции мотива особенностей симметрии первой группы. У всех предшествующих пяти вариантов подчеркивалась явно, как у первых двух, или в декоративно замаскированной форме, как у трех последних, срединная горизонтальная линия в узоре. В результате чего композиционно доминируют горизонтальные оси симметрии, и орнамент воспринимается как состоящий из двух соединенных половинок: верхней и зеркальной ей нижней. В узорах шестого варианта все оси симметрии уравниваются прежде всего за счет исчезновения срединной линии и прочного слияния обеих пар птиц в мотиве (рис. 9, 6). Стилизация птиц переходит здесь в их орнаментально-абстрактную обработку, и элемент во многом утрачивает черты сходства со своим прототипом. Качественные превращения касаются и деревьев: на месте стержня с развилками появляется ромб с крестом из крючков внутри. Почти для всех узоров характерна вышивка *руть ханч*, встретился среди них и образец нанизанного бисера. Небольшое число узоров с вышивкой *керем ханч* имеет композиционное своеобразие: усиленные роли вертикальных плоскостей симметрии происходит здесь путем разбиения птиц попарно не по горизонтали, а по вертикали усложненными формами деревьев обоих видов.

Упрощение элементов с последующей их модернизацией составляет суть последнего, седьмого варианта четвертой подгруппы. Возникающие в его рамках мотивы отличаются новаторством и могут служить строительным материалом при создании усложненных образцов по правилам предшествующих вариантов. Схематизм элементов достигает здесь пределов, за которыми теряется связь с изначальными формами, имеющими определенный реализм. Бордюры первого и второго вариантов в границах седьмого принимают вид геометрических узоров, которым можно приписать абстрактный характер, не зная звеньев в общей цепи развития мотива (рис. 9, 7). Прочное соединение птиц в шестом варианте для седьмого трансформируется в розетку (рис. 9, 8). Но большая часть

орнаментов седьмого варианта создана вследствие слияния парных птиц в единую фигуру (рис. 9, 9). Одна из форм использовалась в качестве элемента при усложнении части мотивов четвертого и пятого вариантов.

1.1.2.1.5. Пятая подгруппа вобрала в себя значительное количество бордюров, вышитых обычно *ханты ханч*, редко — *керем ханч*. Возникновение данной подгруппы есть результат качественных преобразований, затронувших мотивы подгруппы. Суть этих изменений состоит в исчезновении птиц как важнейшего элемента и замене их на иные фигуры. В тех же редких случаях, когда изображение птицы имеет место в узоре, его декоративная роль сведена до минимума.

Первый вариант пятой подгруппы берет свое начало от третьего варианта четвертой, той его части, что отмечена техникой *ханты ханч*. Форма внешних деревьев если и обнаруживает, то незначительные отклонения, например, появление креста из ромбов или ромбов в средней части. Птицы исчезают, что компенсируется увеличением в размерах внутренних деревьев — крючкообразных развилок (рис. 10, 1). Эволюция описываемых бордюров идет по пути усложнения именно этого элемента. При всех его превращениях, в конфигурации угадывается исходная фигура — крючкообразные развилки, создающие X-образную форму (рис. 10, 2). Локализация бордюров в пределах общей орнаментальной композиции вышитых женских рубах охватывает срединную часть рукава, реже — края переднего или заднего полотнищ у проймы.

Особенность второго варианта — появление нового, пальметообразного элемента, помещаемого между деревьями (рис. 10, 3). Последние определены одной из мастериц как «пихтовый сук». Форма деревьев, как и отделка их ромбической середины бордюрами из мелких ромбиков, а также пальметок очень устойчива и воспроизводилась многократно практически без изменений. Фоновый элемент пальметки в виде ромба на развилке, образованный за счет появления отростков на сторонах фигуры, именовался «медвежья лапа». Местом размещения данных бордюров являлась центральная полоса в средней части переднего полотнища женских рубах либо середина рукава, по которой узор строился в горизонтальном ритме. Нарастание сложности бордюров второго варианта происходит путем параллельного переноса элемента по вертикали в обе стороны от центра (рис. 10, 4). При этом орнамент разрастается вширь и, будучи помещен вертикально на поверхности рукава, занимает почти всю его поверхность. Число повторов элемента может достигать четырех на каждой из сторон, что создает дополнительно к вертикальной ритмике узора еще и горизонтальную ритмичность элементов. Бордюр становится визуально очень сходен с сетчатым орнаментом. Оформление средней части

узора напоминает о его бордюрном строении. Эту же роль выполняют и фигуры птиц, помещенных иногда над верхними пальметками.

Третий вариант бордюров пятой подгруппы не имеет в своем составе сформировавшегося декоративного канона. Мотивы, образовавшие его, отличаются новаторством в поиске форм и их сочетаний. Принцип, объединяющий самые разные проявления творческой фантазии мастериц-создательниц узоров, заключается в соединении деревьев с нетрадиционными для них элементами. Один есть итог симметрических преобразований с внешним деревом (рис. 10, 5). Другой обнаруживает аналогии с мозаичными узорами восточных и северных хантов (рис. 10, 6). Конфигурация последнего орнамента негармонична с точки зрения построения хантыйских узоров: линии, создающие элементы, должны быть здесь параллельны. Устранение этого несоответствия наблюдается в бордюре, где произошла трансформация дерева. В основе построения последнего лежит не ромбическое, а квадратное сочленение орнаментальных линий (рис. 10, 7). Приведенный образец знаменует завершение процесса преобразований, наблюдаемых в рамках третьего варианта: изменения охватили все элементы, в том числе и деревья. Создана качественно новая форма, что вывело развитие орнаментального искусства на новый виток, прерванный глубинными изменениями всей традиционной культуры народа. Зафиксирован лишь один узор с эволюцией новой формы деревьев.

1.1.2.1.6. В шестую подгруппу объединена оставшаяся часть двукратно-симметричных мотивов. Если варианты всех предыдущих подгрупп включали в себя сходные по композиции и элементному составу мотивы, то в данной подгруппе содержание вариантов отличается по обоим показателям. Исходя из двух обстоятельств, целесообразно распределить разнообразные узоры не по подгруппам, а по вариантам. Во-первых, близкие друг другу мотивы количественно не сравнимы с объемом прежних подгрупп: если там речь шла о нескольких десятках узоров, то здесь набирается не более одного десятка. Во-вторых, бордюры в рамках рассмотренных подгрупп выстраиваются в эволюционную цепочку, узловое звено которой соответствуют вариантам. У узоров, помещенных в шестую подгруппу, конфигурация либо изменяется незначительно, либо варьирует в очень широких пределах, так что проследить различные стадии развития мотива не представляется возможным. Итак, описываемая подгруппа вобрала в себя различные мотивы. Более того, среди орнаментального обилия встречаются узоры, повторение которых исчисляется единичными случаями. Такие орнаменты образуют единый вариант в пределах под-

группы. К выделению сборных подгрупп и вариантов автор будет прибегать и при дальнейшей группировке материала.

Первый вариант шестой подгруппы имеет мотивом простой или декоративный шестиугольник: продленные в виде перекрестья стороны, два ромба на уголках и два треугольника выступа на сторонах (рис. 11, 1). Иногда шестиугольник заменен ромбом, а продленные стороны снабжены загибами на концах. В случае криволинейности очертаний, обусловленных техникой, орнаментальная фигура приобретает большое сходство с антропоморфными изображениями обских угров [См.: Иванов С. В., 1954]. Самую замысловатую конфигурацию имеют узоры, в которых шестиугольники отделаны крестами из ромбов и утроенными ромбиками (рис. 11, 2). Все разновидности бордюров исполнены из бисера в технике нанизывания и помещены на воротниках к женским рубашам и украшениям.

Второй вариант сборной подгруппы образовали узоры с композиционной основой из восьмиугольников, стороны которых в некоторых случаях снабжены отростками. Внутреннее пространство фигур заполняют обычно кресты из ромбов, реже — розетки из стрелообразных уголков с загнутыми краями (рис. 11, 3). Иногда здесь размещены сложные оригинальные фигуры, например розетка из ромба с вильчатыми отростками на углах и из квадрата с треугольниками на углах. Вышивка *ханты ханч*, помещаемая на груди у женских рубаш третьего варианта, чаще всего содержит описанные мотивы.

Третий вариант составили лучистые фигуры. Одна их форма имеет четыре луча, другая — восемь. Первая дополнена еще одним элементом: стержнем с вильчатыми развилками (рис. 11, 4). Этот бордюр встречается обычно на шерстяных вязаных чулках, выполняющая роль окаймляющего, и получил название «*севем ханч*». Один раз мотив был зафиксирован в вышивке, техника которой действительно соответствовала орнаментальному имени — *севем ханч*. Вторая форма лучистых фигур — восьмиконечные — исполнена на женских воротниках путем нанизывания бисера (рис. 11, 5). Композиционным своеобразием узоров служат прямоугольные зоны-секции для мотивов.

Четвертый вариант охватил редко встречаемые в южнохантыйских орнаментах мотивы. Это — прямоугольник с трапециями внутри (рис. 11, 6). Узор бытовал в неизменной форме на бисерных украшениях. На вышитых женских рубашках в качестве основных и окаймляющих можно встретить звездчатые орнаменты, имеющие разное стилистическое решение. Некоторая стабильность формы присутствует в окаймляющих узорах; техника — *керем ханч*. S-образные ступенчатые элементы входят в мотив, повторяясь четырехкратно; пространство между ними заполнено лучистой фигурой:

усечение последней в виде пальметки обрамляет мотив сверху и снизу (рис. 11, 7). Этому орнаменту свойственна стабильность конфигурации и расположения на предмете — вдоль нагрудного разреза на рубахах, вышитых *ханты ханч*. Узоры из сросшихся попарно треугольников присутствуют на воротничках из бисера, женских вышитых рубахах как окаймляющие бордюры и на берестяной колыбели. Составляя основу бордюра, они имеют различную отделку и сопутствующие элементы (рис. 11, 8). Свообразным обликом отмечены вышитые в технике *керем ханч* узоры. Их слагаемые — прямо- и шестиугольники, ромбы с зубчатыми вершинами и разомкнутый зигзаг (рис. 11, 9). Еще одна составная — S-образная фигура — возникает из фона. Узор вышивался настолько плотно, что доминирует над фоном, и последний начинает восприниматься как узор в узоре. В отношении квадратов южнохантыйская орнаментика не выработала декоративных канонов. Встречаются диагонально пересеченные квадраты, квадраты с внутренними отрезками в сочетании с деревоподобными элементами и квадраты, отделанные ромбиками, и более сложными элементами.

1.1.2.2. Симметрические преобразования, наблюдаемые во второй группе южнохантыйских бордюров, сведены здесь к зеркальному отражению элементов. Плоскость симметрии перпендикулярна к оси переносов — *a : t*. Группа велика по численности, и подавляющее большинство ее мотивов приходится на первую и вторую подгруппы.

1.1.2.2.1. Содержанием первой подгруппы являются узоры из птиц и деревьев. В зависимости от конфигурации элементов выделяются два варианта узоров.

В первый вариант входят изображения птиц со следующими характеристиками: треугольная голова на прямой шее; наклонное туловище прямоугольной или близкой к ней трапециевидной формы, переходящее в прямой мысообразный хвост; наличие ног в виде вертикальной или наклонной полосы — необязательный признак. Узоры, где птицы отвечали бы всем перечисленным условиям, не очень заметны в общем объеме варианта (рис. 12, 1). Форма их отличается статичностью, включая и деревья, разве что ножка последних может иметь вид треугольника. Несколько чаще встречается упрощенно-модифицированный вид птицы: крючкообразная голова, ромбическое туловище, прямой хвост. Особенностью узоров с подобными птицами является заметная декоративная роль внутренних деревьев, оформленных как стержень на треугольном основании с развилкой и поперечной линией. Еще одна отличительная черта подобных узоров касается технических характеристик — вышивка *руть ханч*, в то время как почти все остальные бордюры первого варианта исполнены *ханты ханч*. Наибольшее распространение в рамках первого варианта имеют стилизованные изобра-

жения птиц, в которых линии шеи и ног сливаются, образуя единый стержень, отсекающий часть туловища, в результате чего очертания последнего приближаются к треугольному (рис. 12, 2).

В комбинациях с птицами выступают деревья, чья конфигурация также обнаруживает некоторое своеобразие при единой основе. В качестве таковой служит стержень с развилкой на вершине — самый популярный вид; вершина может иметь отростки или загнутые концы (рис. 12, 1—2). Развилка в некоторых случаях приходится не на вершину, а на середину дерева. Все перечисленные формы деревьев встречаются в наборе с самым распространенным видом птиц, для двух прочих характерна лишь та конфигурация деревьев, что включает в себя стержень с развилкой, часто снабженной отростками. Вне зависимости от формы элементов орнаменты первой подгруппы чаще всего вышиты на обшлагах рукавов как верхний окаймляющий бордюр, реже они присутствуют в качестве окаймляющих узоров в нагрудной части рубах или основных горизонтальных узоров на спине.

Оригинальность орнаментам второго варианта придает стилистическое решение как птиц, так и деревьев. Изображение птиц строится на основе крестообразной головы, наклонного ромбического туловища, крючкообразного хвоста; иногда в виде прямого отростка присутствуют ноги (рис. 12, 3). Сочетания уголков, ромбов и крючкообразных отростков создают фигуры внутренних и внешних деревьев. Среди узоров встречаются более стилизованные изображения птиц второго варианта, причем материалы позволяют вести речь о двух путях схематизации элемента. Первый мало затрагивает деревья, а в изображениях птиц сначала произошла замена крючкообразного хвоста на прямой, дополненная затем размыканием туловища (рис. 12, 4). В итоге получился узор, чье происхождение от мотивов из птиц и деревьев устанавливается лишь с помощью переходных форм орнаментов. Абстрактность такого узора возрастает при построении его с учетом симметрических преобразований первой группы (1.1.2.1). Однако подобные образцы представлены в последней исключительно редко, и поэтому не получили иллюстративного отражения.

Второй путь нарастания условности в изображении птиц связан с укорочением хвоста и последующим изменением формы головы на крючкообразную (рис. 12, 5). Здесь существенно трансформируется и форма деревьев, хотя по-прежнему она основана на уголках и ромбах. Большая вариабельность при гораздо меньшей численности отличает бордюры второго варианта от первого, что отражает меньшую степень канонизации мотивов. Еще один разделяющий оба варианта фактор связан с техническими характеристиками: узоры второго варианта вышивались лишь *керем ханч*, а не *ханты ханч*. Сближает варианты композиция бордюров на

женских рубахах: за исключением спинки декоративные участки совпадают.

Реальная картина всегда богаче даже самой подробной схемы. В подтверждение этому заметим, что южнохантыйская орнаментика содержит в себе смежные образцы, сочетающие черты обоих вариантов. Часть таких узоров представлена на бисерных украшениях. В смешанном стиле решены бордюры, вышитые *руть ханч* и *севел ханч*, причем все элементные составные принимают здесь витиеватую форму. Да и в вышивке *керем ханч* присутствует стилистическая компилятивность: птицы — одного, а деревья — другого варианта слиты в едином мотиве.

Третий вариант сродни седьмому в четвертой подгруппе первой группы (1.1.2.1.4). Суть его заключается в предельном лаконизме традиционных форм, с одной стороны, и создании новых путем упрощения и перегруппировки старых, с другой (рис. 12, 6—8). Нетрудно заметить, что часть из приведенных мотивов тождественна узорам упомянутого варианта, правда, с учетом поправок на иные симметрические характеристики. Среди иллюстративных образцов особую популярность получил последний, его можно довольно часто видеть в роли окаймляющего бордюра на нагрудной части женских рубах. За некоторыми исключениями, относящимися к вышивке *руть ханч*, все прочие орнаменты имеют техническим показателем *ханты ханч*. Композиционно-прикладные черты у орнаментов те же, что и у первых двух вариантов, а роль их в декоративном плане определена окаймлением основных узоров.

1.1.2.2.2. Вторая подгруппа бордюров численно велика, ее образцы можно встретить почти на каждом вышитом изделии. Вместе с тем ее роль в декоративном убранстве минимальна, поскольку речь идет о простых формах, созданных, главным образом, на основе ромба и выполняющих функцию окаймляющих бордюров.

Конфигурация ромба насчитывает три разновидности. Первая воплощена в ромбиках с продленными на одной вершине сторонами и на вертикальной ножке (рис. 12, 9). Это самый популярный вид мотивов второй подгруппы. Наряду с ним встречаются и бордюры, отмеченные творческим поиском их создательниц: ромбики, соединенные с зигзагом или ромбиками. Вторая, также широко представленная разновидность, образована ромбом на ножке с продленными через вершины сторонами (рис. 12, 10). Описанные ромбические бордюры исполнялись в технике *ханты ханч* на рубахах с третьим и четвертым вариантами орнаментальных композиций. Последняя, третья разновидность мотивов встречается на женских халатах и мужских штанах в виде вышивки *руть ханч*. Она содержит самые развитые по форме ромбы, но не отличается большой численностью. Очевидно, в данном случае мы имеем дело с

новационными образованиями, еще не утвердившимися в качестве декоративных канонов. Фигуры ромбов получают развитие за счет параллельного переноса и использования вильчатых, угло- и крючкообразных отростков (рис. 12, 11).

Доля прочих фигур, образующих окаймляющие бордюры второй группы, минимальна в сравнении с ромбом. На рубахах с орнаментальной композицией четвертого варианта вышнты своеобразные мотивы: вильчатая фигура на ножке, у основания которой помещен крючкообразный элемент с отростком (рис. 12, 12). Форма мотива видоизменяется, при этом сохраняется стержнеобразующая роль вильчатого элемента, который изредка выступает и в роли самостоятельного элемента. Среди окаймляющих бордюров иногда встречаются уголки с загнутыми концами (рис. 12, 13). К неустоявшимся формам следует отнести X-образные мотивы и двоянные ступенчатые треугольники.

1.1.2.3. Элемент симметрии *третьей группы* — *a · t* — представляет плоскость симметрии, параллельную к оси переносов. Многочисленную группу назвать нельзя, однако в ней содержатся мотивы, конфигурация которых отличается как витиеватостью, так и устойчивостью.

Лаконичные узоры первого варианта — шевроны — представлены в бисерных лентах, нашитых на края обшлагов у женских рубах (рис. 8, 56). Орнаменты, усложненные ромбическими рядами, появлялись на рубахах в плечевой части стана.

Второй вариант составили уголки с крючкообразными загнутыми сторонами и вершиной в виде ромба (рис. 8, 57). Фоновая часть последнего имеет форму креста с головками. Такие фигуры вышивались в технике *ханты ханч*, а локализация их на женских рубахах с орнаментальной композицией второго и третьего вариантов охватывает плечевую часть стана.

В создании мотивов третьего варианта участвовала фигура ромба, соединенного с уголком, стороны которого снабжались различными отростками и выглядели очень декоративно (рис. 8, 58). Отличительным свойством узора являлось плотное сорасположение мотивов. Один узор входил в другой, и ромб на вершине последующего упорядочивал компоновку отростков на сторонах у предыдущего, высвобождая для себя пространство. В итоге ромб покоился на вершине уголка, стороны которого также воспроизводили форму ромба на углообразном основании. Замысловатость конфигурации у подобных бордюров достигалась двумя путями. Во-первых, увеличивались стороны уголков и число отростков на них. Последние принимали вид крючков, полос с одно- и двусторонними поперечными полосами, зубцов. Второй путь состоял в развитии фигуры ромба. Он преобразовывался в двоянный ромб, в крест из ромбов, либо заменялся усложненным шестигольни-

ком, внутренние отростки которого создавали фоновые S-образные фигуры (рис. 8, 59). В бисерных украшениях встречаются орнаменты, соединяющие в себе оба из перечисленных пути усложнения мотива. За исключением отмеченного, все прочие образцы узоров воплощены в вышивке *керем ханч* и расположены на женских рубахах с орнаментальной композицией первого, редко — второго вариантов. Местоположение бордюров — центральная и окаймляющие полосы в средней части переднего полотнища и по лоса по краю плечевой части стаца.

1.1.2.4. Зеркальная симметрия в сочетании с плоскостью скользящего отражения составляют симметрические характеристики

ки *четвертой группы* южнохантыйских бордюров — *а:т·а*. По популярности она не уступала первым двум. Узоры, в соответствии с особенностями конфигурации мотивов, распадаются на две подгруппы, примерно равные по численности.

1.1.2.4.1. Мотивы первой подгруппы возникают из изображения птиц и внутренних деревьев. Внешние деревья здесь осуществляют, их декоративную функцию разграничения мотивов исполняет зигзаг. Все зафиксированные образцы орнаментов бытовали в вышивке, главным образом *ханты ханч*, и располагались на груди и обшлагах рукавов у женских рубах.

Первый вариант подгруппы создан тем видом птиц, характерным всем вышерассмотренным группам (1.1.2.1.4 и 1.1.2.2.1) — рис. 13, 1. Узоры варианта не добавляют новых оттенков в процесс орнаментальной схематизации птиц. В той или иной мере все обозначены здесь ступени утраты реалистических черт были отмечены ранее: замена двух Г-образных ног на одну в виде вертикальной полосы и исчезновение прорисовки полого туловища; исчезновение ног и равнозначность конфигурации головы и хвоста дают симметричную фигуру сдвоенной птицы; предпосылки к симметризации элемента создает и деформация туловища и хвоста; предельная сжатость и геометризм линий, отличающих исполнение птиц в *руть ханч*. При активном изменении вида птиц форма деревьев остается статичной: стержень с ромбической вершиной и поперечным треугольником, заканчивающийся развилкой в виде угла, простого или с отростками. От концов развилки отходят горизонтальные полосы с треугольным окончанием, служащие верхней и нижней границами бордюрной полосы.

Второй вариант птиц отличается наиболее реалистичной проработкой деталей, и как совокупное целое он характерен лишь для четвертой группы: выпуклое туловище с треугольной полостью, Г-образный хвост и Г-образная развилка, передающая взмах крыльев; конфигурация головы, шеи и ног аналогична первому варианту мотива (рис. 13, 2). В первой и второй группах этот вид

птиц присутствует лишь эпизодически. Форма деревьев в основных чертах также совпадает с первым вариантом, но имеет одну устойчивую оригинальную черту: вершина стержня принимает вид трезубца, что изменяет и окончания отростков — ограничителей узорного пространства. У мотивов второго варианта отмечена лишь одна форма модификации, связанная с исчезновением крыльев и изменением конфигурации ног. Интересно, что трансформация птиц сопряжена с видом деревьев первого варианта.

Третий вариант, значительно уступающий в количественном отношении первым двум, имеет мотивы, создаваемые зигзагом и деревьями (рис. 13, 3). Пространство, освобожденное от птиц, занято усикоподобными отростками сложной формы. Изолированная фигура дерева в силу своей конфигурации создала благоприятные возможности для развития мотива в виде усеченной розетки. По этому пути и пошла эволюция узоров третьего варианта (рис. 13, 4). В основе усеченной розетки находится изображение ромба, от его углов отходят стержни с ромбическими окончаниями. Различие мотивов создавалось элементами, присоединенными к стержню либо расположенными вокруг него. Замена стержнеобразной фигуры на пальметку ознаменовала новый шаг на пути творческой переработки деревьев. Однако он остался на уровне новации, и закрепления его в традицию не произошло по причине ломки всей традиционной культуры народа. Упрощение деревьев также не привилось в южнохантыйских орнаментах четвертой группы, хотя отдельные попытки имели место (рис. 8, 66).

1.1.2.4.2. Вторая подгруппа бордюров — сборная. Пестрота форм при отсутствии устоявшихся орнаментальных стереотипов — такова ее основная черта.

Первый вариант подгруппы создан зигзагом. Простой зигзаг встречается в узорах, нанизанных из бисера и идущих по краям нагрудного разреза, по плечевому шву и по пройме женских вышитых рубах (рис. 8, 64—65). В вышивке *керем ханч* зафиксированы бордюры из двойного зигзага. В горизонтальных бордюрах на спинке зигзаг дополнен треугольником таким образом, что фоновая часть имеет форму уголка с отростками и воспринимается как узор. Основной бордюр на обшлагах имеет иное оформление: двойного зигзага: его изломы предстают как ромбы с продленными сторонами; разомкнутый зигзаг и уголки заполняют пространство между изгибами (рис. 8, 70). Равенство площадей фона и узора создает здесь эффект их взаимоперехода.

Второй вариант бордюров составлен из одних уголков и исполнен в бисере (рис. 8, 71). Орнаментальные полосы нашиты по краям обшлагов у вышитых женских рубах.

Минимальный набор элементов для третьего варианта — треугольник (рис. 8, 72). Такие узоры можно встретить в бисере, а в

вышивке *керем ханч* треугольник дополнен двойным зигзагом, причем расположен зеркально относительно последнего. В более сложных бордюрах подобные треугольники служат строительным материалом для создания ступенчатых треугольников (рис. 8, 73). Если лаконичные орнаментальные формы вышивались на обшлагах у женских рубах, то более замысловатые — вокруг нагрудного разреза.

Четвертый вариант в качестве элементной основы включает в себя зигзаг и усеченные ступенчатые ромбы, часто с дополнительными ромбиками на вершинах (рис. 8, 67). Обычно зигзаг обладает сложной орнаментальной проработкой. Вышивка *ханты ханч* и расположение на обшлагах у женских рубах характеризуют узоры варианта.

Отличительная особенность пятого варианта — образование зигзага из вытянутых шестиугольников, соединенных через квадрат (рис. 8, 68) и именовавшихся «ячмецем». В изгибах зигзага размещены уголки. Техничко-декоративные черты узоров аналогичны предыдущему и последующему вариантам. Особенностью данного служит устойчивость орнаментальной формы, самая высокая во всей подгруппе.

Конфигурация бордюров пятого варианта — зигзаг из продолговатых шестиугольников. Но между последними здесь находится ромб на зубчатой линии (иногда в качестве фоновой части), а внутреннее пространство шестиугольников заполнено либо линией из ромбов, либо ступенчатым шестиугольником с ромбическими вершинами (рис. 8, 69).

Шестой вариант — сборный. Сюда вошли сложнейшие бордюры из зигзага и пальмето- и крестообразных элементов со сложными перекрестьями. Свообразную форму имеют узоры, созданные Ж-видными элементами в зигзаговом построении и деревьями. Вышивка *ханты ханч* и расположение на обшлагах или вокруг нагрудного разреза объединяют эти орнаменты.

1.1.2.5. *Пятая группа* бордюров отмечена единственным элементом симметрии — параллельный перенос — *a*. Таким образом, узор предстает как чередование асимметричных мотивов.

1.1.2.5.1. Первая подгруппа узоров создана наклонными полосами. В бисере исполнялись узоры предельно лаконичной формы, которые пришивались по краям нагрудного разреза, обшлага, вдоль проймы (рис. 13, 5). Скрепляющие бордюр верхние и нижние ряды бисера придавали мотивам вид параллелограмма. Одна из мастериц за счет подключения к симметрии форм симметрии цвета создала орнаментальный ряд из так называемых «уточек»: бисеринки одного цвета образовывали наклонную полосу и прилегающие к ней части верхних и нижних рядов. В вышивке *ханты ханч* на рубахах со вторым вариантом орнаментальных

композиций встречается усложненный вид бордюра из наклонных полос: между последними находятся ряды из ромбиков. Такие орнаменты помещены на краях переднего и заднего полотнищ.

1.1.2.5.2. Вторая подгруппа — сборная. Первый вариант составили S-образные мотивы, названные «гнездом змеи» (рис. 13, 6). В общей картине южнохантыйского орнамента они едва уловимы, так как встречаются редко и в различной предметной среде: на бисерных воротниках, в качестве окаймляющих вышитых узоров (*керем ханч*, где роль мотива выполняет фоновая часть, и *руть ханч*) на пройме и вокруг плечевой розетки. Окаймление декоративного убранства нагрудного разреза и розеток в области плеча — сфера композиционного приложения бордюров второго варианта. Они — результат трансформации «птиц», причем самой радикальной: корпус птицы располагается не наклонно, а строго горизонтально; к тому же исчезает противопоставление этих элементов в композиции мотива (рис. 13, 7). Третий вариант представлен лишь вышивкой *руть ханч*: исполненный наклонно мотив «уточки» с поперечным отростком (рис. 13, 8). Вероятно, узор возник вследствие преобразования крючковидного креста, так как «уточка» отсутствует в южнохантыйской орнаментике описываемого периода. Бордюры четвертого варианта связаны с орнаментальными композициями женских рубах третьего и четвертого вариантов. Они имеют Ж-образный вид, вышиты только *севел ханч* и окаймляют горизонтальный орнамент в средней части рукавов либо узор на обшлагах (рис. 13, 9). Пятый вариант вобрал в себя единичные экземпляры мотивов, например, ступенчатые прямоугольники с крючковидными отростками, исполненные вышивкой *руть ханч* на женском халате, или узор, составленный в традиции мозаики и украшающий рукавицу из ткани.

1.1.2.6. *Шестая группа* бордюров — одна из самых малочисленных — содержит мотивы, построенные с помощью оси вращения — $a : 2$. Число сходных орнаментов не достигает здесь и десятка, конфигурация их единообразна.

Основной бордюры на подоле женских рубах первого варианта часто имел вид зигзага с продленной и крючкообразной вершиной (рис. 8, 78). Внутреннее пространство зигзага заполнено ромбом на зубчатом основании. Все сказанное относится к технике *керем ханч*, которой исполнены почти все образцы орнамента. В редких случаях применения *ханты ханч* или *руть ханч* мотив изменяется незначительно в сторону упрощения.

1.1.2.7. *Седьмая группа*. Ее присутствие в южнохантыйских орнаментах также может оказаться незамеченным в силу малочисленности узоров. А между тем они представляют совершенно своеобразный вид симметрии бордюров: параллельный перенос, дополненный плоскостью скользящего отражения — $a \cdot a$.

Зигзаг с отростками по его сторонам на нагрудных украшениях, нанизанных из бисера, отражает узоры с указанным видом симметрии (рис. 8, 80). В нанизанных из бисера узорах воплощена и другая орнаментальная форма, имеющая прямые аналогии с непрерывными бордюрами северных и восточных хантов (рис. 8, 81). Вышитые в *керем ханч* рубахи первого варианта в качестве основного иногда содержат в нагрудной части бордюр, составленный из спиралевидного элемента, дополненного X-образными мотивами. Соединение спиральной конфигурации с симметрическими особенностями группы создает S-видный мотив. Возможно, что подобные бордюры есть усложненный вид уже встречавшихся S-образных узоров (1.1.2.5). Но если ранее они возникали из фоновых частей орнамента, то здесь их образует конфигурация узорной линии.

1.2.0. Розетки

Если правило формирования бордюров сопряжено с параллельным переносом мотива вдоль одной оси, то еще одна орнаментальная категория — розетки — возникает при вращении мотива. Число повторов искомой фигуры определяет порядок вращения. За редким исключением почти все южнохантыйские розетки имеют порядок вращения, равный четырем, и симметричный мотив, что выражается формулой $4 \cdot m$. Таким образом, с точки зрения симметрических преобразований все южнохантыйские розетки составляют *одну группу* — 1.2.0.1., — а имеющие место вариации мотивов умещаются в рамки внутрigrупповых различий. Еще одна общая черта южнохантыйских розеток — заданность орнаментального пространства ромбом и отделка окаймляющими бордюрами. Единственной сферой приложения розеток служили вышитые женские рубахи, а именно, третий вариант орнаментальных композиций, плечевая часть.

1.2.0.1.1. Первая подгруппа в количественном плане явно доминирующая среди прочих. Изобразительную суть ее первого варианта составили мотивы из птиц и деревьев. Причем наблюдается высокая степень устойчивости как конфигурации мотивов, так и их технических характеристик. Розетки составлены из стилизованных форм сросшихся птиц и вышиты *руть ханч* (рис. 14, 1). Формы птиц аналогичны бордюрным образцам (1.1.2.4 и 1.1.2.2.1). Отклонения в розетках от указанных норм как в сторону большей стилизации, так и реализма минимальны. В некоторых случаях нарушение симметричности в изображении птицы подводит узор под вид симметрии $2 \cdot m$.

Второй вариант розеток связан с орнаментальными преобразованиями деревьев. При описании бордюров четвертой группы отмечалось (1.1.2.4.1), что по мере стилизации мотива форма де-

решив приближалась к розетчатой. В полном виде эта форма предстает как крест с ромбическими окончаниями и ромбом в центре. Соотношение перечисленных элементов могло быть различным. В одних случаях место птиц занято элементом, в строгой геометрии которого едва уловимы силуэты стилизованных птиц (рис. 14, 2), а в других случаях птицы вытеснены окончательно, и лишь крайне стилизованная форма деревьев составляет основу розетки.

1.2.0.1.2. Вторая подгруппа розеток также строго приержена единой форме и технике *керем ханч*. Мотивом, составляющим орнамент, служит уголок, к вершине которого присоединен ромб, а фоновые части внутреннего пространства образуют ромб на треугольном основании за счет присоединения к сторонам углов треугольников (рис. 14, 3). Этот элемент уже встречался в бордюрных построениях третьей группы (1.1.2.3.1). Розетки описываемой подгруппы отличает от прочих одна стилистическая деталь — двойной окаймляющий бордюр вокруг их сторон. Внешнее окаймление точно такое же, как и у других подгрупп, но наряду с ним присутствует еще и внутреннее: узкая бордюрная полоса из треугольничков либо прямоугольничков с крючкообразными отростками, фоновые части которых дают S-образную фигуру.

В значительной степени условно к данной подгруппе можно отнести и те немногочисленные образцы розеток, что зафиксированы у южных хантов на берестяных колыбелях и крышках сосудов. Мотивом, создающим розетку, служат здесь входящие друг в друга параллельные уголки. В случае соединения последних асимметричными перемычками преобразуется вид симметричного орнамента — 4 л. Подобные розетки представлены шире у восточных и северных хантов (см. рис. 16, 7).

1.2.0.1.3. Третья подгруппа — сборная и включает розетки, мотивы которых образованы не столь популярными в южнохантыйских орнаментах фигурами, как птицы и деревья. Это — пальметкообразные мотивы и мотивы, хитросплетение линий которых напоминает прямые кресты с фигурными перекрестьями (рис. 14, 4—5). Они вышиты *ханты ханч*. Первый образец оформлен таким образом, что напоминает мысовидные окончания бордюров в грудной части. Такое решение розеток — явление не единичное на южнохантыйских рубахах. Кроме того, продольная полоса бисерного орнамента также подчеркивает расчлененность розетки на две бордюрные полосы. Оба розетчатых мотива обладают двойниками среди прерывистых бордюров (см. 1.1.2.4.2, шестой вариант).

1.3.0. *Сетки*

Рассматриваемая орнаментальная категория возникает при параллельном переносе мотива вдоль не одной, а двух осей переноса.

12. Заказ 2006. «Очерки культурогенеза народов Западной Сибири». 177

что создает двойной ритм в узоре. Напомним, что в зависимости от симметрии и параметров ячеек сетки могут быть с квадратной, треугольной, ромбической, прямоугольной и параллелограммной системами узлов. В южнохантыйских орнаментах представлены квадратная, прямоугольная и ромбическая сетки.

1.3.0.1. Первые два вида очень малочисленны и поэтому объединены в *первую группу* — квадратно-прямоугольную. Квадратную структуру орнамента отражает единственный экземпляр, построенный из квадратов и вписанных в них ромбов с отростками на сторонах и крестами с ромбическими окончаниями. Пространство между квадратами занято звездчатыми фигурами, возникшими из уголков со сторонами из треугольников. Прямоугольную сетку составили фигуры из сросшихся треугольников, называвшихся «еловой ветвью» (рис. 14, 6).

1.3.0.2. *Вторую группу* создали ромбические орнаментальные сетки. Она, в свою очередь, делится на две подгруппы, одна из которых обнаруживает связь с бордюрными структурами, другая является классическим образцом именно сетчатых орнаментов.

1.3.0.2.1. Первая подгруппа объединила узоры, имеющие в основе элементы из птиц и деревьев. В ее рамках первый вариант сеток сходен с частью бордюров первой группы (1.1.2.1.4, четвертый вариант), возникая в результате зеркального отражения всего бордюра (рис. 14, 7). Второй вариант проявляет сходство с другой частью бордюров указанной группы (1.1.2.1.4, пятый вариант) и является логическим завершением развития срединной части, которая, разрастаясь, преобразует одно качество в другое: бордюры — в сетку. Сходные процессы отмечались и в развитии бордюров из пальметкообразных фигур, но черты бордюрной организации остались здесь преобладающими (1.1.2.1.5). Набор элементов, сопровождающих птиц и деревьев, включает в себя решетчатые и ступенчатые ромбы, пальметки, ромбы со свастикой, тюльпанообразные фигуры, X- и зигзаговидные, именовавшиеся «серпом». Композиция на предмете сеток первой группы характеризуется заполнением верхнего рукавного полотнища.

1.3.0.2.1. Вторая подгруппа ромбических сеток наполнена тремя вариантами узоров. Первый предстает как узор на уголках пол у женских кафтанов (рис. 14, 8). Причем ромбическая система узлов сочетается здесь с треугольной. Бисерные полосы с несложным орнаментом, пересекаясь, создают на кафтанах сетку, ячейки которой не заполнены мотивами. С помощью разной толщины бисерных лент подчеркивается T-образная фигура, очевидно, послужившая основой для развития всей сетки.

Второй вариант вобрал в себя узоры из ступенчатых ромбов (рис. 14, 9). При технике *керем ханч* внутреннее пространство указанных элементов занимали крючковидные кресты, при *ханты ханч*

они отсутствовали, а ступенчатые ромбы дополнялись простыми, с отходящими от них отростками из утроенных треугольников. Местом нанесения данных орнаментов были рукава женских рубах.

Третий вариант — сборный. Он представляет ромбическими сетками классического вида, помещенными на женских рубахах в нижней части переднего полотнища. Вышивкой *керем ханч* исполнены сетки с мотивами из ромбического креста с квадратами внутри; из креста с окончаниями в виде развилки; из ромба, составленного из квадратов; из решетчатых ромбов с крестами из крючков; из фигуры, скомпонованной из уголков и представленной также в розетках; из квадратиков с отростками. Все перечисленные узоры зафиксированы в единственном экземпляре.

Восточная группа

1.1.2. *Бордюры: прерывистые мотивы*

1.1.2.1. *Первую группу* прерывистых восточнохантыйских бордюров составляют мотивы, попадающие под вид симметрии *a: t · t*, который определяется плоскостями симметрии, параллельными и перпендикулярными к оси переносов. Среди прочих пяти групп данная является самой многочисленной и представлена семью подгруппами.

1.1.2.1.1. В основе первой подгруппы, охватывающей большое количество орнаментов, лежит ромб. Способы его декоративной отделки насчитывают шесть вариантов.

Первый вариант составляют узоры в виде ромбического ряда, при этом орнаментальную фигуру отличает наибольшая простота. Ромбы исполняются как в широкоплоскостной, так и в контурной манере; они либо соединены друг с другом через уголки, либо разомкнуты (рис. 8, 1—4). По сравнению с началом века для второй его половины характерны следующие подвижки в орнаментальной традиции. Во-первых, значительно сузился круг технических приемов исполнения узоров: из резьбы по кости, выемчатой резьбы по дереву, аппликации по зачерненной бересте, штампа и выскабливания по бересте, а также из нанизывания бисера в настоящее время встречается практически лишь последняя техника. Единичные экземпляры узоров присутствуют и в выскабливании. Другое изменение орнаментальной традиции выразилось в количественном сокращении узоров из лакопичных ромбов. При создании ромбических орнаментов восточные ханты пользуются таким приемом, как создание новых форм за счет симметрических преобразований элемента, конфигурация которого остается неизменной. При этом у восточной группы зафиксированы как южно-, так и северохантыйские формы реализации указанного приема: компо-

зиционное воздействие на ромб с помощью плоскости скользящего отражения и плоскости симметрии, либо только через плоскость симметрии (рис. 8, 5—6). Подобные орнаменты на протяжении всего столетия имеют вид лент, нанизанных из бисера.

Второй вариант отличает насыщение орнаментальной полосы треугольниками, которые гармонично дополняют ряд из ромбов (рис. 8, 10). Такие бордюры занимают заметное место среди восточнохантыйских орнаментов, нанизанных из бисера. Конфигурация их подвержена динамике в минимальной степени, что касается стилистики исполнения, то широкоплоскостная манера иногда заменяется контурной и треугольнички преобразуются в уголки (рис. 8, 11). Тонколинейность присуща резному орнаменту, нанесенному на деревянную ступу. К исключению из правил восточнохантыйской интерпретации ромбических мотивов второго варианта следует отнести появление узора, который в творчестве северной группы этноса присутствует на протяжении всего XX в. Имеются в виду перекрещенные внутри ромбы и уголки в виде «заячьих ушей» (рис. 8, 13). На Салыме помимо бисерных узоров встречались и вышитые. Последние демонстрировали большое разнообразие форм в рамках мотивов из ромбов и уголков-треугольников. При этом средство, ведущее к усложнению конфигурации элементов, оставалось неизменным — придание очертаниям фигур ступенчатости и дополнительное обрамление ромбов (рис. 8, 12). Ступенчатое исполнение ромбов и уголков встречено и на Пиме.

Мотивы, цементирующие третий вариант ромбических узоров, отмечены лишь на рубеже веков и состояли из взаимопроникающих параллельных ромбов. Крайние ромбы по причине ограничения бордюрной площади полосой превращались в уголки, а места соединения мотивов напоминали косые кресты из уголков (рис. 8, 14). Контурная резьба по дереву и прочерчивание по бересте служили техническими характеристиками таких узоров. Во второй половине XX в. формой бытования подобных узоров является расшивание бисером на манжетах у женских платьев (рис. 8, 16). До наших дней не дошла разновидность орнаментов третьего варианта, в которой доминирующим элементом стали не ромбы, а сходящиеся уголки (рис. 8, 17). Подобные узоры встречались главным образом на Салыме и только в виде лент, нанизанных из бисера.

Четвертый вариант представлен ромбами с продленными в виде развилки вершинами. У восточных хантов, как и у южных, наблюдается традиция двоякого решения данного орнаментального приема: возможно продление сторон как через четыре, так и через две вершины ромба (рис. 8, 18—20). Вместе с тем у первых узорный рисунок предельно прост и не включает в себя иных декоративно значимых элементов, кроме ромбов. Укоренившимся канонам непрерывных бордюров следует объяснять факт помещения

многоугольной мастерией ромба в непривычный для него инскет (рис. 8, 21). Значительно шире, чем у южной и северной групп этноса, у восточных хантов распространены мотивы из ромбов с лучевидными отростками на сторонах (рис. 8, 23). При такой отделке фигуры ее стороны выглядят в виде полосы с отростком — элемента, пронизывающего большинство непрерывных бордюров. В салымской вышивке описанные элементы дополнены прямыми отростками на вершинах, что усиливает «лучистость» ромба (рис. 8, 24). Только у восточных хантов наблюдается еще одна разновидность ромба, представляющая собой промежуточную ступень между четвертым и пятым вариантами: ромб с лучистыми отростками дополнен крючкообразными развилками, расположенными на двух его вершинах (рис. 8, 25). Фигуру характеризует устойчивость конфигурации и популярность у современных мастериц. Она известна под именем *сопырки* — «лягушка».

Ромбические мотивы пятого варианта с крючковидными развилками у восточных хантов, в отличие от южных и северных, не встречаются.

Ступенчатые ромбы, лежащие в основе шестого варианта узоров, среди восточнохантыйской орнаментики встречались лишь в салымской вышивке рубежа XIX—XX вв. Они исполнялись в технике *керем ханч* и обладали теми же чертами, что и их южнохантыйские аналоги (рис. 8, 32). Вышивка *руть ханч* применительно к данным мотивам у восточных хантов, в отличие от южных, не зафиксирована.

Сложные по насыщенности элементов и их конфигурации ромбические узоры, представленные в южнохантыйской вышивке, в орнаменте восточной группы отсутствуют.

1.1.2.1.2. Вторая подгруппа прерывистых бордюров первой группы имеет в качестве основного структурообразующего элемента крест. Как и у южных хантов, различия в конфигурации элемента дают начало трем вариантам орнаментов.

Первый из них включает узоры из крестов. Контурная манера исполнения последнего встречается редко и относится главным образом к началу века. Ряд из косых крестов, дополненных точками, вырезался на костяных деталях упряжки. Иногда кресты разграничивались вертикальными перегородками, и мотив напоминал диагонально пересеченный квадрат. Зафиксированы орнаменты из косых контурных крестов и среди украшений из бисера, нашитых или нанизанных. Дополнительными элементами иногда выступали треугольники, ромбы, квадраты. Более характерна для восточнохантыйского декоративного творчества широкоплоскостная стилистика при создании крестообразных узоров. В начале века она бытовала в салымской вышивке и на бересте (рис. 8; 36, 40). Причем в последнем случае наглядно отражено

возникновение косо́го креста как результат соединения четырех уголков, а вертикальные перегородки между мотивами создают тот же эффект, что и на костяных изделиях. Во второй половине XX в. узоры из широкоплоскостных крестов присутствуют на саке в виде пришитых бисерных лент. Косой крест в силу лаконизма орнаментального рисунка выступает в роли элемента и мотива одновременно, лишь изредка он бывает дополнен маленькими ромбиками. Полосы наизнанного бисера служат основной областью внедрения мотива из косо́го креста с перекрестьями (рис. 8; 37). В начале века он выскабливался на берестяной утвари, при этом мотивы изолировались друг от друга вертикальными линиями-перегородками. В современных бисерных образцах перегородки либо отсутствуют, либо принимают вид вертикального ромбического ряда и воспринимаются как дополнительные элементы. Несмотря на смену материала и техники исполнения мотив пронес через столетие неизменным свое название — «лапа собаки». Своеобразие восточнохантыйских крестообразных орнаментов по сравнению с таковыми у других групп этноса заключено в мотивах, где косой крест слагается из квадратиков (рис. 8, 41). Подобные узоры, однако, редки и бытуют на корневатиках или в бисерных нашивках.

Эпизодично присутствие в восточнохантыйских орнаментах мотивов из прямого креста — второй вариант второй подгруппы (рис. 8, 42). Бисерные узоры начала XX в. имели конфигурацию, аналогичную южнохантыйской: крест и парные уголки-треугольники по бокам от него. К этому же времени относился орнамент на бересте в технике аппликации с подкладным фоном. Здесь треугольники заполняли пространство между перекрестьями основной бордюрной фигуры. В 1970-е гг. на Пине зафиксирован узор, состоящий из прямых крестов с перекрестьями и сросшимися ступенчатыми уголками между ними.

Третий вариант узоров ключевой фигурой имеет крест из ромбов. В отличие от южно- и северохантыйской традиции, которая лишь едва коснулась указанного мотива, прерывистые бордюры из ромбических крестов у восточной группы занимают значительное место. Узоры из сросшихся крестов фиксировались лишь в начале века и в небольшом количестве (рис. 8, 43). Для восточнохантыйских орнаментов характерен крест из ромбов в качестве самостоятельной фигуры, несущей основную декоративную нагрузку в мотиве. Подобные узоры относятся ко второй половине XX в. и выполнены исключительно в бисере техникой наизывания. Кресты дополняются в мотиве треугольниками или уголками, как и у южных хантов (рис. 8, 46), но чаще в роли дополнительных элементов выступают ромбики. Встречаются орнаменты с усеченным мотивом, в этом случае фон имеет вид косо́го креста с загнутыми концами (рис. 8, 47). В салымской вышивке аналогичные образцы

были обильно снабжены дополнительными элементами и приобрели особую декоративную замысловатость.

О популярности у восточнохантыйских мастериц мотивов, строящихся на основе креста из ромбов, свидетельствует не только их количественная представительность, но и то обстоятельство, что мотив выполняет здесь функцию орнаментальной структуры, наличие которой новыми элементами дает начало целому направлению в развитии современных прерывистых бордюров. Эти процессы особенно наглядно демонстрирует орнаментальное творчество пимских и тромъеганских хантов, хотя заметны они и у сургутских хантов в целом. Стержнем новационных изменений при создании прерывистых бордюров является внедрение правил построения непрерывных, за исключением, естественно, того, что разграничивает оба вида бордюров, — непрерывности орнаментальной линии. В результате фоновые и узорные части становятся равнозначными с точки зрения их декоративной значимости, и их взаимопревращение зависит лишь от желания мастерицы. Возникновение узора той или иной конфигурации определяется тем, какие части орнамента при нанизывании бисера приобретут светлый фоновый оттенок. Если к этому добавить, что в прерывистых бордюрах используются элементы непрерывных, то становится очевидным сближение первых со вторыми и размывание четких граней между ними в современных образцах. Причину этого, очевидно, следует усматривать в том, что хантыйские девочки любят упражняться в развитии своей творческой фантазии, создавая орнаменты на бумаге, линованной в клетку, а последняя служит прекрасной структурной основой для построения непрерывных бордюров в силу их конструктивных особенностей.

Развитие крестов из ромбов сопряжено с заменой крайних ромбов на широкоплоскостные уголки — элемент-мотив, распространенный в непрерывных бордюрах (см. 1.1.1.2.2). Замена осуществляется в двух формах. При первой уголки вытесняют все боковые ромбы (рис. 8, 48). При обратном цветовом соотношении узором по правилам бисерных орнаментов станет фон. Последний может видоизменять свою конфигурацию, выступая в роли узора (рис. 8, 49). В свою очередь, фоновые части последнего бордюра также трансформируются в узор при зеркальном цветовом прочтении узора, тем более что фигура ромба с продленными сторонами, хотя и в иной декоративной манере, хорошо известна хантыйскому творчеству. Вторая форма трансформации креста, состоящего из ромбов, заключается в замене не всех, а лишь двух боковых ромбов, на уголки (рис. 8, 50). Обязательным элементом при этом являются вертикальные ромбические ряды. Такая форма также обладает двойственной узорной природой: светлые части орнамента при исполнении их в темном цвете превращаются в узор. Орна-

мент получает дополнительное развитие и за счет вертикального удвоения мотива. Как видим, процесс взаимопроникновения узорных и фоновых частей очень динамичен и открывает широкие возможности для реализации новаторских начал в орнаментальном творчестве. По новаторской мощи, заложенной здесь, описанные превращения сопоставимы лишь с последствиями нетрадиционной компоновки непрерывных бордюров девятой группы (1.1.1.9), свойственной орнаментальному искусству северных хантов, а также пимских и тромъеганских у восточной группы.

1.1.2.1.3. В третью подгруппу вошли узоры из горизонтально сросшихся уголков. В южнохантыйской интерпретации подгруппа представлена двумя вариантами мотивов. Эти же варианты обнаруживаются и в восточнохантыйском орнаментальном искусстве.

Первый вариант из стреловидных уголков зафиксирован лишь в начале века на Салыме и в единственном экземпляре (рис. 8, 51).

Второй вариант обнаруживает более широкий хронологический, географический и количественный диапазон. Уголки с загнутыми концами, чье срастание дает мотив косоугольного креста также с загнутыми концами, фиксируются с конца XIX в. в бисерных узорах салымских хантов. Во второй половине XX в. мотивы встречаются значительно чаще и на всей территории проживания сургутских хантов. Форма узора при этом статична: крест с загнутыми концами дополнен маленькими ромбиками и треугольниками (рис. 8, 52). Более замысловатые по конфигурации мотивы, где уголки имеют ромбическую вершину, крючкообразные загибы на концах и такие же отростки на сторонах, были распространены лишь на Салыме в начале века (рис. 8, 53). Обращает на себя внимание тот факт, что фоновые части дают изображение мотива первого варианта. Вышитые образцы отличала еще большая декоративная насыщенность, чем бисерные (рис. 8, 54). Салымские образцы сходны с южнохантыйскими. Еще одна разновидность мотивов второго варианта, распространенная у сургутских хантов во второй половине XX в., не имеет аналогов в орнаментах южной группы. Речь идет о бисерных узорах, где сросшиеся уголки имеют прямой отросток на сторонах и дополнены ромбиками (рис. 8, 55). Следует упомянуть, что простые уголки, составленные попарно в мотиве, не характерны для восточно- и южнохантыйских орнаментов.

Восточнохантыйская ситуация с орнаментами второго варианта проливает дополнительный свет на их генетическое соотношение, так как, по сравнению с южнохантыйской она представлена более широко в хронологическом плане. Исходной орнаментальной моделью здесь следует признать далеко не самый лаконичный орна-

мент (рис. 8, 53). Его, в свою очередь, можно рассматривать как результат композиционного удвоения вышитых в технике *керем ханч* узоров из уголков (см. 1.1.2.3). Сдвоенные уголки, вероятно, также бытовали в вышивке *керем ханч*, поскольку именно для нее характерно плотное зашивание узором декорируемого пространства, что создавало возможности для взаимопроникновения фоновых и узорных частей. Следствием последнего и явились узоры из сросшихся уголков первого варианта (рис. 8, 51). Однако на рубеже веков и исходный, и производный орнаменты перешли в бисерные украшения и зафиксированы именно в них, поскольку *керем ханч* к этому времени сохранялась в наиболее ослабленном состоянии по сравнению с другими видами вышивки. В бисере произошла дальнейшая трансформация узора в сторону его упрощения (рис. 8, 52). В вышивке *руть ханч*, для которой показательны самые декоративно насыщенные орнаменты, сросшиеся уголки оказались включенными в сложную бордюрную композицию (рис. 8, 54). Описанные процессы протекали в орнаментальном творчестве южных хантов и салымцев. Восточным группам оказалась знакома лишь самая простая разновидность сросшихся уголков — косой крест с загнутыми концами (рис. 8, 52). На появление данного мотива повлияли два обстоятельства: присутствие косого креста с загнутыми концами в бисерных орнаментах салымской группы и возникновение аналогичной фигуры как фоновой части в распространенных восточнохантыйских узорах из ромбического креста (рис. 8, 47). Собственно восточнохантыйской интерпретацией сросшихся уголков стал образец на рис. 8, 55. Его декоративное оформление, исключая крючкообразные загибы и отростки, вполне в духе орнаментальных традиций группы: здесь преобладают прямые отростки как в прерывистых, так и в непрерывных бордюрах.

1.1.2.1.4. В четвертую подгруппу вошли узоры, основанные на прямоугольнике. На рубеже XIX—XX вв. прямоугольник играл роль композиционной структуры, а средством ее воплощения служили параллельные полосы, прочерченные на бересте: полосы шли по верхнему и нижнему краям стенок у сосуда, а кроме того, вертикальными рядами вдоль всей боковой поверхности. Пространство между полосами иногда заполнялось узорами в виде «галочек», тисненными кончиком ножа. Прямоугольная поверхность оставалась свободной либо оформлялась с помощью тех же параллельных контурных полос, заполняющих ее угловые части (рис. 15, 1—2). Фоновые части при этом иногда приобретали вид ромба. Описанным образом орнаментировалась берестяная утварь на Вахе. У салымских хантов в начале века зафиксирован нанизанный из бисера узор, где прямоугольник выступает в качестве орнаментального мотива. В данной технике мотив бытует и по сей

день, но встречается крайне редко и обычно в преобразованном виде: с разомкнутыми или выемчатыми сторонами (рис. 15, 3—4).

1.1.2.1.5. Пятая подгруппа прерывистых бордюров исходной орнаментальной единицей имеет квадрат. Следы этого элемента-мотива обнаруживаются на протяжении всего XX столетия. В начале века он встречается на бересте под названием «след колонка», а затем перешел в нанизанные из бисера узоры, утратив при этом свое имя. Помимо метаморфоз с техникой, узор во второй половине XX в. претерпел и стилистические изменения: широкоплоскостную манеру исполнения дополнила контурная. Иногда внутреннее пространство квадрата принимает ромбическую конфигурацию. Очень редко встречается зигзаговое размещение элемента: один экземпляр такого орнамента относится к началу века, другой — к 1970-м г. (рис. 15, 5—6).

1.1.2.1.6. Шестая подгруппа узоров образована сплошной фигурой треугольника, который возникает как следствие диахромного решения диагонально пересеченного квадрата. Можно выделить два основных варианта сочетания треугольников. При первом мотив возникает из пары горизонтально или вертикально соединенных элементов (рис. 15, 7). В конце XIX в. такие бордюры располагались на сумочках и рукавицах в технике аппликации на ткани и на берестяных вместилищах в технике выскабливания и аппликации по зачерненной бересте, а также в резьбе по дереву. На рукавицах и мешочках бордюры располагались двумя вертикальными рядами, что создавало некоторое сходство с сетчатыми орнаментами. В наши дни описанная орнаментация рукавиц не отмечена. Редко можно увидеть парные треугольники на сумочках и берестяных вместилищах, чаще они наблюдаются в резьбе по черемуховой коре. Орнаменты бытуют лишь в качестве окаймляющих, обрамляя верхний и нижний края стенок, чаще на коробках из коры. В состав мотива иногда входят и вертикальные полосы, разграничивающие треугольные пары.

Второй вариант соединения треугольников в мотиве заключается в их четырехкратном повторе, при этом вершины элементов направлены в одну точку, а фоновая часть узора имеет вид косоугольного креста (рис. 15, 8). Такие орнаменты в качестве основных можно было встретить в резьбе по кости и дереву, а также на берестяных табакерках — резьба с подкладным фоном. На кости и бересте мотив оказывался заключенным в диагонально пересеченном прямоугольнике, образованном из параллельных контуров полос. При отсутствии таковых в орнаменте между треугольниками иногда прорезались вертикальные полосы. В арсенал современных орнаментальных средств узоры из учетверенных треугольников не вошли: лишь один раз они зафиксированы в выскабливании по бересте как окаймление к сложной розетке.

1.1.2.1.7. Седьмая подгруппа бордюров первой группы заметна в современном орнаментальном искусстве сургутских хантов и воплощена в бисерных узорах, пришиваемых к поле сака. Ее истоки со всей очевидностью уходят в ажурные металлические пашивки, украсившие восточнохантыйскую одежду в прошлом веке и фиксировавшиеся еще в начале XX в. (рис. 15, 9). Преемницей традиции использования отливок стала бисерная полоса, узорный рисунок которой воспроизвел наиболее характерную форму отливок, но в видоизмененном виде: квадрат из ромбов разомкнулся (рис. 15, 10). Дальнейшая трансформация мотива пошла по пути слияния половин у соседних мотивов в единую фигуру (рис. 15, 11). Очевидно, отсутствие металлических отливок в декорировании одежды у южных и северных хантов объясняет незнание мастерами этих групп описанных орнаментов.

Среди узоров салымской вышивки встречались образцы, состоящие из птиц и деревьев. Они тождественны южнохантыйским орнаментам (см.: 1.1.2.1.4. — рис. 9, 6). В силу своей малочисленности вышитые салымские орнаменты из птиц и деревьев остаются почти незаметными на общем фоне восточнохантыйских бордюров первой группы. Вряд ли было бы целесообразным их выделение в самостоятельную подгруппу, но оговорить факт наличия подобного рода бордюров необходимо для воссоздания всей полноты орнаментальной картины восточных хантов.

1.1.2.2. Отличительной чертой композиции *второй группы* прерывистых бордюров выступает плоскость симметрии в мотиве, перпендикулярная к оси переносов, что соответствует виду симметрии $a : m$. Репрезентативность этой группы в восточнохантыйских орнаментах значительно уступает первой: здесь нет устоявшихся узорных канонов и почти все мотивы отмечены в единственном числе. Поэтому изложение материала пойдет скорее в описательном, нежели классификационном русле.

Более половины всего количественного состава группы падает на салымскую вышивку, образцы которой одинаковы с южнохантыйскими. В мотивах из птиц и деревьев наблюдается как полное тождество (рис. 12, 2), так и некоторое несовпадение: порой восточнохантыйские образцы обладают большей долей изобразительного реализма. Однако этот реализм не выходит за рамки, характерные для южнохантыйской вышивки и представленные в первой и четвертой группах. Присутствовали в салымской вышивке и окаймляющие бордюры, идентичные южнохантыйским: X- и T-образные, ромбовидные и в форме крючкообразной развилки (рис. 12, 9, 10, 13). В последнем случае совпадают и элементы из треугольников, введенные в мотив. К числу оригинальных салымских узоров принадлежат, например, ромбы из квадратиков с продлен-

ными сторонами (рис. 15, 12). Техника вышивки — *керем ханч* — также сближает салымские и южнохантыйские узоры.

Бордюры второй группы попадаются и в других местах, но присутствие их здесь еще более фрагментарно, чем в салымской вышивке. Несколько раз зафиксирован лишь флажкообразный мотив на пимских костяных пряжках (рис. 15, 13). Узор из стержня с развилкой встречался в первой половине XX в. на Васюгане, исполнялся на берестяных сосудах в технике аппликации с подкладным фоном. Во второй половине века вертикально удвоенный элемент восточными хантами прочерчивается ножом на хлебе. Ряды из разомкнутых треугольников нашивались из бисера на культовые предметы, этой же техникой исполнялся орнамент и на воротнике одежды ваховского шамана (рис. 15, 14). Для бересты и бисера бордюры второй группы не характерны. Современные мастерицы только начинают осваивать этот вид симметрии, приспособливая под него хорошо известные непрерывные бордюры. Этим можно объяснить появление нетрадиционных орнаментальных форм в восточнохантыйском декоративном творчестве (рис. 15, 15).

1.1.2.3. *Третья группа* прерывистых бордюров представляет вид симметрии *a · m*, т. е. в узоре присутствует плоскость симметрии, параллельная оси переносов. Данная группа, как и предыдущая, включает в себя небольшое число восточнохантыйских бордюров.

Узоры первого варианта, состоящие из простых уголков, присутствуют у всех групп восточных хантов (рис. 8, 56). В начале века они выскабливались на бересте, тисненые кончиком ножа орнаменты на табакерках также имели форму вертикально-симметричных уголков. Ленты на головном уборе ваховского шамана покрыты бисерными нашивками в виде уголков с лучевидной вершиной. Во второй половине века описанные орнаменты изредка встречаются как вертикальные мозаичные бордюры на меховой обуви.

Второй, более замысловатый по конфигурации вариант бордюров образован уголками с загнутыми крючкообразными сторонами и декоративно оформленной вершиной. Этот вариант отражен лишь в салымской вышивке и аналогичен южнохантыйскому. Некоторые из узоров идентичны у обеих групп (рис. 8, 57, 59). Единственной особенностью салымских образцов является большая доля первой разновидности мотивов из уголков, у которой вершина декорируется внутри, а не вне уголка. В бисерном узоре на воротнике встретился мотив, являющийся упрощенной формой северохантыйских орнаментов третьей группы (см. рис. 8, 60).

1.1.2.4. В *четвертой группе* прерывистых бордюров вертикальная плоскость симметрии сочетается с плоскостью скользящего

отражения — *a · a : m*. В количественном отношении группа уступает лишь первой. Вместе с тем большого разнообразия мотивов здесь не наблюдается.

1.1.2.4.1. Узоры первой подгруппы из птиц и деревьев в единой композиции с зигзагом у восточных хантов присутствовали эпизодически лишь в салымской вышивке. При этом в последней были отмечены стилизованные фигуры птиц с криволинейными очертаниями, не имевшие аналогов у южных хантов. Мотивы из зигзага и деревьев у салымцев не зафиксированы.

1.1.2.4.2. Подавляющее большинство узоров второй подгруппы имеют у восточных хантов скупую конфигурацию зигзага — первый вариант, чем и отличаются от разнообразия неустойчивых южнохантыйских мотивов. Манера исполнения узора носит контурный и широкоплоскостной характер (рис. 8, 64—65). Зигзаг занимает весьма заметное место среди орнаментальных форм всего XX в., хотя в наши дни наблюдается сокращение сферы его приложения. В начале века зигзаг, состоящий из одной или нескольких параллельных линий, фиксировался на костяных и деревянных изделиях: частях оленьей упряжи, наконечниках стрел, посуде, музыкальных инструментах. Зигзаг, нашитый из бисерной нити, был превалирующим мотивом на шаманской одежде. Налобные и шейные украшения нанизывались из бисера в виде ажурной ромбической сетки, но цветовое решение было таковым, что украшение имело вид соединенных друг с другом горизонтальных зигзаговых линий. Во всех перечисленных случаях зигзаг представлял в качестве ведущего мотива. На берестяных табакерках он, дополненный горизонтальными и вертикальными линиями, выступал в роли узорной структуры, поскольку пространство между линиями в определенном порядке занимали штампы или тисненные узоры. Во второй половине века зигзаг преимущественно бытует в тех формах, что оставались мало заметными ранее: в полосах нанизанного бисера на саке, на берестяных коробках как окаймляющие мотивы. При большой устойчивости мотива название ему дается редко. «Полоски на спине брундука», — так определяли узор на рубеже веков.

Усложненных форм зигзага у восточных хантов немного. Одна из них аналогична южнохантыйской — прямые отростки на сторонах (рис. 8, 66). У восточных хантов, однако, нет декоративной двойственности в отношении пространства между изломами зигзага: оно является фоновым, а не узорным. Более знакома мастерицам вторая форма усложненного зигзага — продление его сторон за вершины в виде развилки (рис. 8, 74). Все усложненные образцы фиксируются в бисерных орнаментах преимущественно второй половины столетия.

Бордюры второго варианта из уголков также заметнее на общем восточнохантыйском фоне, нежели у южной группы. Среди салымских вышитых узоров есть образцы, где уголки располагаются не параллельно, а зеркально относительно излома зигзага. Значительно чаще, однако, уголки гармонично вписаны в зигзаг, повторяя конфигурацию его изломов (рис. 8, 71). Такие орнаменты на Салыме были исполнены в бисере, на Вахе они украшали берестяную утварь, будучи нанесены на поверхность предмета в технике аппликации с подкладным фоном, а на васюганской бересте встречалось выскабливание. Берестяные узоры часто состояли из параллельных уголков или уголков в сочетании с зигзагом. Современные мастерицы редко обращаются к орнаментам из уголков, и если это случается, то мотив подвергается серьезной декоративной обработке в духе непрерывных бордюров (рис. 8, 75).

Треугольники под воздействием плоскости скользящего отражения характеризуют третий вариант подгруппы (рис. 8, 72). С рубежа веков по 1930-е гг. узоры наносились главным образом на берестяные вместилища в технике аппликации с подкладным фоном. Реже наблюдались выскабленные узоры. Последние демонстрировали большую свободу выбора орнаментальных форм. Встречались треугольники с вертикально скошенными сторонами и сложная композиция из зигзага и треугольников, которые горизонтальными рядами заполняли пространство между изломами зигзага. Треугольники именовались по-разному: «голова», «след выдры», «ступня птицы и дикого зверя». В 1970-е гг. мотивы из взаимоотраженных треугольников внедряются только в узоры, нанизываемые из бисера. Светлая часть в форме зигзага образует фон — таково традиционное соотношение темных и светлых частей в бисерных орнаментах. На выскабленных берестяных узорах цветовой определительной: узором служит светлая часть. Поэтому аналогичные по конфигурации узоры в зависимости от техники и материала имеют различные мотивы — треугольник в бисере и зигзаг на бересте.

Салымская вышивка обнаруживает параллели с южнохантыйской. Общим присущи орнаменты из ступенчатых треугольников (рис. 8, 73) и из утроенных треугольников.

1.1.2.5. *Пятая группа* прерывистых бордюров строится на основе одного элемента симметрии — параллельного переноса а.

Подавляющее большинство восточнохантыйских орнаментов группы соответствует первой подгруппе южнохантыйских бордюров, созданных параллельными полосами (1.1.2.5.1). У восточных хантов данные орнаменты встречаются в большем количестве, поскольку речь идет об окаймляющих бордюрах, присутствующих на каждой орнаментируемой емкости из бересты. Края крышек и стенок очерчены одной или двумя параллельными полосами, которые

служат ограничителями пространства, заполняемого контурными вертикальными полосами. Композиционное упорядочение полос насчитывает три варианта: равномерное чередование, группировка по две и по три полосы (рис. 15, 16—18). Все три варианта прослеживаются с рубежа веков, из них наиболее часто встречается мотив утроенных параллельных полос, а наименее распространен мотив удвоенных полос. Первый вариант состоит как из наклонных, так и из вертикальных полос, а два остальных, как правило, из строго вертикальных. Помимо узоров, выскобленных на бересте, первый вариант встречается в резьбе по коре и кости, в напизанных из бисера полосах и на тканых повязках к обуви. Во всех перечисленных случаях вертикальные полосы выполняют функцию основного, а не окаймляющих бордюров. В аналогичной роли они изредка встречались на рубеже веков и на берестяной утвари.

Из прочих узоров пятой группы у восточных хантов зафиксированы X- и S-образные мотивы, сходные с южнохантыйскими (рис. 13, 6—8). Встречается и узор из полосы с отростками (рис. 15, 9). Все образцы можно отнести к редко встречаемым и бытовавшим лишь в салымской вышивке. Таким образом, количественная значимость группы не подкрепляется разнообразием орнаментального рисунка — эта восточнохантыйская ситуация не согласуется с южнохантыйской, где при меньшей численности наблюдается большее разнообразие узоров.

1.1.2.6. Бордюры *шестой группы* состоят из мотивов, созданных с помощью вращения и двукратного совмещения элемента — $a:2$. У восточных хантов данная группа малочисленна и выражена единообразным мотивом с более чем столетней историей бытования. Мотив строится из зигзага и художественно оформленного уголка в его изломах. Обязательным атрибутом в конфигурации уголка является вершина в виде крючкообразного загиба. Внутреннее пространство уголка имеет причудливые очертания, и его фоновые части предстают как непрерывный бордюр. В начале века фоновый бордюр состоял главным образом из простейших мотивов первой, второй и третьей групп непрерывных узоров (1.1.1.1—3). Вторая половина столетия отмечена усложнением фоновых бордюров, конфигурация внутреннего пространства уголков содержит мотивы непрерывных бордюров в качестве не только фоновых, но и узорных элементов, иногда исчезает и зигзаг (рис. 8, 79). Описанные мотивы характерны для коробок из коры и исполнены в технике раскраски, а местом их локализации служат реки Аган и Юган. Известен лишь один случай фиксации орнамента на Тромъегане. Новацией можно считать превращение асимметричного мотива в симметричный путем изъятия крючкообразного отростка на вершине уголка. Созданный таким образом узор попадает под четвертую группу прерывистых бордюров (1.1.2.4.).

1.1.2.7. Последняя, *седьмая группа* восточнохантыйских прерывистых бордюров характеризуется присутствием в мотиве плоскости скользящего отражения — *а · а*. Эта группа еще более малочисленна, чем предыдущая, образована тем же элементом, но подвергаемым не вращению, а отражению (рис. 8, 83). Узор встречался на рубеже веков, а в наши дни практически исчез, поэтому конфигурация мотива здесь более статична, чем в шестой группе, и не представлена усложненными образцами. В 1970-е гг. на Тромъегане встречен орнамент с обратным соотношением фоновых и узорных частей. В роли узора здесь выступает зигзаг с крючкообразными отростками на сторонах, а в изломах помещены парные мотивы «заячьих ушей», но не в их обычном, а в перевернутом положении. Узоры седьмой группы, помимо раскраски на коре, встречались и в технике выскабливания по бересте.

1.2.0. Розетки

Заметим, что в орнаментальном творчестве восточных хантов место их намного скромнее, чем бордюров. Вместе с тем симметрия вращения при создании узоров описывается здесь более разнообразными формулами, чем у южной группы.

1.2.0.1. *Первая группа* розеток обладает симметричным мотивом, число совмещений которого равно четырем — *4 · т*.

1.2.0.1.1. Первая подгруппа обнаруживается лишь в салымской вышивке — узоры из стилизованных птиц и деревьев, сходные с южнохантыйскими образцами (рис. 14, 1—2).

1.2.0.1.2. Вторая подгруппа розеток, состоящих из уголков, также имеет редкие образцы среди вышивки, бытовавшей на Салыме. Уголки здесь соединены друг с другом через ромбическую вершину и образуют узор такой же конфигурации, как и у южных хантов (рис. 14, 3). Однако большая часть орнаментов второй подгруппы выскоблена на берестяных вместилищах. Крышки берестяных коробок на рубеже веков содержали розетки из входящих друг в друга уголков. Центральная часть узора принимала вид креста (рис. 16, 1). Во второй половине века подобные розетки уступили место модифицированным вариантам: пространство между перекрестьями занимают уголки с отростками — «заячьи уши» (рис. 16, 2). Среди прямолинейных форм изредка встречаются розетки из параллельных уголков с загнутыми концами (рис. 16, 3).

1.2.0.1.3. Третья подгруппа принадлежит к числу самых распространенных у восточных хантов. В роли розетки здесь выступает фигура креста с перекрестьями, являющаяся одновременно и популярным бордюрным мотивом (рис. 16, 5). Частое появление данного узора обусловлено тем, что он является веду-

щим при украшении игольников, кисетов и меховых сумочек. Его технические характеристики разнятся: мозаика и аппликация из лкапи, расшивание бисером, меховая мозаика. Орнамент носит имя *или дяголь* — «лапа собаки».

1.2.0.1.4. Четвертая подгруппа розеток — сборная, и к ней причислены редко встречающиеся восточнохантыйские орнаменты. Среди них — бляшки и оловянные отливки в виде диагонально пересеченных ромбов или учетверенных ромбов, служившие в начале века украшением для кос и одежды. На некоторых экземплярах игольников центральная часть оформлена в виде мозаичного разноцветного квадрата, смена цветов у которого происходит по диагоналям либо срединным линиям. Элементами при этом выступают либо треугольники, либо маленькие квадратики. К единично представленным формам относятся розетки в виде ромба с продленными сторонами; круга, в который вписан крест с треугольниками в его перекрестьях, а также оригинальная розетка из креста, чьи окончания выглядят как сдвоенные стрелообразные элементы. Все эти розетки бытовали в начале века соответственно в вышивке, на деревянных ножнах и берестяном сосуде.

1.2.0.2. *Вторая группа* розеток по периоду вращения сходна с первой, а отличием служит асимметричность мотива — $4 \cdot n$. Декоративным лейтмотивом обеих групп являются розетки из входящих параллельных уголков. Асимметричность мотиву придает перемычки, соединяющие элементы (рис. 16, 7). Введение перемычек преобразует срединную часть мотива в косичкообразную. Иногда пространство между уголками заполняют простые мотивы из наклонных параллельных полос или косых крестов. Крышки берестяных коробок служили декоративным полем для подобных розеток, в качестве технического приема применялось выскабливание, а хронология имела нижней границей начало XX в. Все прочие орнаментальные формы, входящие в рамки второй группы, отражены в имеющихся материалах единичными экземплярами. Салымская вышивка содержит розетку из крестов с загнутыми концами. Насыщение композиционной схемы бордюрными элементами отличает розетки современных мастериц: четырехкратный повтор сложно оформленного уголка создает насыщенный узор на берестяном кузове, а в центральной части игольника помещена розетка из треугольников.

1.2.0.3. *Третья группа* восточнохантыйских розеток описывает формула $2 \cdot m$ — двукратное совмещение симметричного мотива. В количественном отношении группа представлена слабо, ее орнаменты отличаются нестабильностью: повторы мотивов если и встречаются, то максимум дву- или трехкратные. На Агане в настоящее время бытует розетка, форма которой отличается сложностью и соразмерностью. Мотивы орнамента воспроизводят формы, попу-

лярные среди непрерывных бордюров (рис. 16, 8). Стенки берестяных кузовов и меховых сумочек отделаны описанным узором. На женских рукавицах рубежа веков зафиксированы розетки, напоминающие стилизованные изображения животных (рис. 16, 9). Изменение фигуры состояло в конфигурационном уравнивании головы и ног, в оформлении тулова в виде ромбической розетки и в увеличении числа декоративных отростков. Техническим приемом нанесения узора служила раскраска по ровдуге, а местом обнаружения подобного рода рукавиц была река Вах. При изготовлении современных тромъеганских корневатиков выполняется узор, в конфигурации которого ведущую роль играет прямой крест (рис. 16, 10). Сдвоенные уголки с загнутыми концами, напоминающие X-образную фигуру, встречаются в наши дни на берестяных куженьках и игольниках. В последнем случае информатор определила фигуру как *казым-ими* — «казымская женщина», дух реки Казым.

1.2.0.4. *Четвертую группу* розеток представляют однократно-симметричные фигуры — *1 · т*. У восточных хантов таковые встречались крайне редко на Вахе и состояли они из ломаных и зигзаговых линий, иногда дополненных «головками» (рис. 16, 12). Приведенная фигура носила имя «чум». К началу XX в. подобные розетки исчезли.

1.2.0.5. *Пятая группа* розеток состоит из асимметричных фигур — *1 · п*. У восточных хантов эта группа включает в себя узоры на рукавицах, в основе которых лежит S-образный элемент (рис. 16, 16). Хотя подобные узоры встречались у восточных хантов на рубеже XIX—XX вв. и до наших дней почти не дошли, все же зафиксированные образцы позволяют вести речь об устойчивости орнаментальных форм. Неизменными оставались сложные отростки из ломаных линий, отходящие от основы, а также углообразный отросток в верхней ее части. Второй орнаментальной формой, входящей в состав пятой группы розеток, является асимметричная фигура на современных тромъеганских коробках — корневатиках (рис. 16, 17).

1.3.0. *Сетки*

Анализируемая категория симметрии представлена у восточных хантов такими же двумя группами, что и у южных. Однако наполнение групп конкретными орнаментальными формами различно как по степени сложности мотивов, так и по их техническим характеристикам.

1.3.0.1. *Первая группа* включает в себя сетки с квадратно-прямоугольной системой узлов. Чередование в шахматном порядке светлых и темных квадратов на сумочках и мешочках служит

украшением последних на протяжении всего XX в. (рис. 15, 20). Эти предметы являются основной формой воплощения квадратных сеток в творчестве восточных хантов. Для начала века была характерна и такая сфера приложения орнамента, как одежда: нашивные из бисера сетчатые узоры располагались на манжетах платьев, а свисающие прямоугольные концы воротников у детских рубах декорировались рядами металлических отливок квадратной формы. В настоящее время узоры из квадратиков в шахматном порядке изредка встречаются на свисающих концах воротников у женских шуб. Техникой их исполнения служит меховая мозаика. На Югане в 1970-е гг. зафиксированы жестяные ножны, поверхность которых отделана в виде прямоугольной сетки, а техникой при этом послужила резьба с подкладным матерчатым фоном. Наиболее замысловатые образцы квадратной сетки были воплощены на ципновках рубежа веков, но в наши дни такие орнаменты отсутствуют.

1.3.0.2. *Вторая группа* объединяет ромбические сетки. Как и в первой группе, большая часть узоров представлена здесь предельно лаконичными по форме образцами, в которых внутреннее пространство сетчатой ячейки не заполнено мотивами. Подобные сетки встречаются на нагрудных бисерных украшениях, иногда на ципновках. Ромбическая сетка на шаманской атрибутике подлежала дополнительному цветовому оформлению, в результате чего узлы ее переплетений принимали вид косоугольного креста. На женских поясах и манжетах платья ромбическая сетка имеет простые мотивы в виде ромбов (рис. 15, 21).

Полоса как главное декоративное средство мало характерна для восточнохантыйского орнамента. Чаще всего полосовые орнаменты бытуют на традиционной меховой обуви, где цветовое сочетание различных частей выкройки дополняется контрастными полосками меха или ткани, вставляемыми в швы. Параллельными аппликативными полосами из ткани иногда отделяются манжеты платья и сака. На рубеже веков существовал такой способ украшения нагрудного разреза женской рубахи, как нашивание вдоль него полос из бисера. Средняя полоса состояла из пуговиц. По этому же принципу декорировались женские шейные украшения в начале века. Ряды из пуговиц встречались также на полах кафтана и воротнике платья. Варьирование размеров данного орнаментального средства создавало декоративные ряды из пуговиц. При этом самые крупные из них образывали центральный ряд. Аппликативные полосы ткани составляют основное убранство некоторых экземпляров женских поясов из ровдуги. Дополнительным украшением служит нашивание бисера.

Помимо одежды полоса декорировала кожаные пряслица и микровместилца из бересты — табакерки. В прошлом веке поло-

сы стали широко использоваться в украшении берестяной утвари, служа основным орнаментальным средством при создании на поверхности предмета зон-секций.

Северная группа

1.1.2. Бордюры: прерывистые мотивы

1.1.2.1. В основе *первой группы* прерывистых бордюров лежит один из самых популярных видов симметрии у северных хантов. Он обусловлен вертикальной и горизонтальной плоскостями симметрии — $a \cdot m : m$. Репрезентативность материалов, входящих в данную группу, имеет не качественную, а количественную природу, что явствует из сопоставления с южно- и восточнохантыйской ситуацией (см. рис. 8).

1.1.2.1.1. Первая подгруппа мотивов, образованных из ромбов, представлена значительным количеством орнаментов. Они, однако, в подавляющем большинстве единообразны и предельно скупы по конфигурации: ряд из ромбов, соприкасающихся углами (рис. 8, 1—2). Это первый вариант мотивов, сближающий орнаментальное творчество северной группы с южной и восточной. Ромбы бытуют главным образом на женской одежде в виде аппликативных узоров или бисерной нашивки. В первом случае в силу технических особенностей мотивы отличает сплошное заполнение узорного пространства, во втором — контурное. В аппликативных орнаментах ряды из ромбов могут выполнять роль как основных, так и окаймляющих бордюров и соответственно сочетаться с полосами или сложными узорами непрерывного характера. Бисерные узоры состоят из одних ромбов и средством повышения их эстетического звучания становится цветовое решение узора. Среди других способов разнообразия узоров из ромбов следует указать на вертикальное удвоение последних (рис. 8, 6).

Ромбы с уголками и треугольниками как дополнительными элементами, заполняющими пространство между ромбами, — второй вариант мотивов — мало характерны для северохантыйских орнаментов. Это отличает их от восточной и южной групп, где такой набор элементов представлен значительно шире и разнообразнее. Северохантыйскому орнаментальному творчеству присуща оригинальная форма воплощения для мотивов второго варианта (рис. 8, 13). Ромб получает дополнительное оформление в виде отростков, расположенных на его сторонах и обращенных внутрь фигуры. Уголки также снабжены отростками, в результате чего образуется фигура, характерная для непрерывных бордюров — «заячьи уши». Орнаментальные комбинации ромбов с треугольниками встречались лишь в начале XX в. Бордюр, образованный из них, входил в состав розетки. Для вышивки крестом и квадратной

также была присуща орнаментальная структура, заданная ромбами и уголками. Как и у восточных хантов, северохантыйские ромбы и уголки имели ступенчатую конфигурацию. Пространство вокруг ромбов часто заполнялось узорной перекрестной линией (рис. 8, 12). В площади ромба располагались аналогичные фигуры, ступенчатые или составленные из треугольников, а также в виде звезд.

Ромбические орнаменты третьего варианта, имевшие исходной формой мотив из параллельных входящих друг в друга ромбов и уголков, воплощены в северохантыйской декоративной среде в тех же двух разновидностях, что и у восточной группы. Это — нашивание бисера в виде разноцветных параллельных ромбов, дополненных уголками, и парные уголки, добавлением к которым служат ромбики, встречающиеся на лентах из наанизанного бисера (рис. 8, 16—17).

Четвертый вариант мотивов представлен у северных хантов отдельными образцами. Продление сторон дает «решетчатые ромбы» (рис. 8, 18) — узор, общий для орнаментального творчества всех групп хантов. Таковым является и бордюр из ромбов с лучистыми отростками на сторонах (рис. 8, 23). Общность с восточными хантами наблюдается по линии ромбических узоров, где продление сторон происходит только через две вершины фигур (рис. 8, 20). Северохантыйскую орнаментальную специфику отражают орнаменты из ромбов, обладающих следующими чертами: лучистые отростки, направляемые не только вовне, но и внутрь фигуры, а также выемчатые вершины у последней (рис. 8, 26).

Крючкообразные загибы продленных сторон — показатель пятого варианта ромбических бордюров. У северных хантов они зафиксированы на бересте, но конфигурация узоров аналогична соответствующим образцам южнохантыйской вышивки (рис. 8, 27, 31).

1.1.2.1.2. Вторую подгруппу, численно уступающую первой, создают узоры, составленные из изображений креста. Наибольшее количество узоров приходится здесь на первый вариант, образованный с помощью повторов простейшего креста, ширококонтурного в аппликации по ткани и контурного в вышивке бисером. Никакие другие элементы не добавляются в мотиве (рис. 8, 36). *Пярна* — «крест», так звучит название узора. Вертикально удвоенный крест в сочетании с тремя вертикальными полосками бытует в качестве окаймляющего бордюра на крышках берестяных коробок. Узор выскабливается контурно, в то время как основной мотив имеет ширококонтурное исполнение. Изображение креста с перекрестьями именуется аналогично и присутствует в узоре, как правило, без дополнительных элементов (рис. 8, 37). Подобные орнаменты бытуют чаще всего на наанизанных из бисера нагруд-

ных украшениях, и декоративная отделка мотива может состоять в расположении на площади фигуры ее контура.

Второй вариант в южно- и восточнохантыйском толковании — прямой крест — у северной группы не представлен. Как единичные явления зафиксированы орнаменты из крестов и ромбов.

Эпизодичностью в орнаментальной картине северных хантов отличается третий вариант. Крест из ромбов выступает в узоре не изолированно, а вместе с другими мотивами и именуется *амп пант* — «собачья лапа» (рис. 8, 43).

Восточнохантыйские подгруппы узоров, которые созданы сросшимися уголками, прямоугольником, квадратом и треугольником (1.1.2.1.3.—7), у северных хантов, за одним исключением, не представлены. Информация, относимая к более раннему времени, чем описываемый период — конец XVIII в. — позволяет говорить о бытовании узоров, образованных из прямоугольников, в инкрустации оловом по рогу. Орнамент возникал за счет исполнения сторон у прямоугольной фигуры в виде полосы с отростками. Метод получения орнамента путем придания узорного характера линии, образующей простейшие геометрические фигуры, известен в современном орнаментальном искусстве не столько у северных, сколько у восточных хантов в резьбе по черемуховой коре и в резьбе по кости при отделке пряжек для оленя. Отличие лишь в том, что восточные ханты чаще используют при этом флажкообразные элементы. У северных хантов только однажды встречен узор из прямоугольников с зубчатым краем на разделительных планках из черемуховых прутьев. Техническим приемом орнаментации являлась глухая резьба по черемуховой коре. Берестяная коробка, украшенная такими планками, относится к середине нашего века.

Вышитые мотивы, встречавшиеся в северохантыйском орнаментальном творчестве, без всякого исключения укладываются в рамки южнохантыйских вышитых бордюров, отличительная особенность которых — орнитоморфная сюжетность как основа орнаментального рисунка (1.1.2.1.4.—5). В северохантыйских узорах представлены аналоги пятого варианта четвертой подгруппы и второго варианта пятой подгруппы (см. рис. 9, 5 и рис. 10, 4), а также седьмой вариант четвертой подгруппы. В последнем случае наблюдается некоторое своеобразие северохантыйской манеры стилизации: упрощение форм деревьев не сопровождается порой упрощением фигур птиц. Для всех северохантыйских образцов характерна техника *ханты ханч*.

1.1.2.2. *Вторая группа* прерывистых бордюров — *а : т* — очень слабо выражена в северохантыйских орнаментах. Речь идет главным образом о нескольких экземплярах вышивки, чьи мотивы хорошо проецируются на южнохантыйские узоры. Из основных бордюров здесь представлены те, что включают в себя птиц и де-

ровья в характерной для первого варианта конфигурации (рис. 12, 1—2). Северохантыйской спецификой является исполнение мотивов и технике *север ханч*. Из окаймляющих бордюров южнохантыйской вышивки в творчестве северных мастериц обнаружены крючкообразные мотивы (рис. 13, 8). Оригинальность северохантыйским узорам сравнительно с южной и восточной группами придают бордюры из «елочек», разделенных тремя вертикальными чертами (рис. 17, 1). Название, отнесенное к ним, звучит как «малой елки сучок» — *ай хол нуви*. Данные орнаменты статичны на протяжении всего XX в. по конфигурации, включая число «веток» у елочки; по технике и стилистике исполнения — контурное выскабливание; по предметному приложению — крышки берестяных коробок и, наконец, по функции на орнаментируемой поверхности — окаймляющие бордюры.

1.1.2.3. *Третья группа* мотивов, отличительной композиционной особенностью которых служит горизонтальная плоскость симметрии — *а · т*, — занимает в северохантыйском орнаменте более значимое место.

Бордюры из уголков в предельно лаконичной форме характеризуют первый вариант мотивов (рис. 8, 56). Они воплощены в разных материалах. В бисере уголки разделены пополам дополнительной горизонтальной линией. Мотивы второго варианта в виде уголков, стороны и вершины которых декоративно акцентированы, прослеживаются в северохантыйских материалах с рубежа веков. В начале XX в. на руках хантыйских женщин фиксировалась татуировка в виде описанных бордюров (рис. 8, 60). В середине века бытовал орнамент, выскабленный на стенке берестяного кузова (рис. 8, 61). Его генетическая связь с уголком устанавливается лишь в контексте южнохантыйской вышивки и татуированных фигур (см. рис. 8, 58, 60). В наши дни описанный орнамент не встречается, но широкое распространение в аппликативных узорах получил его упрощенный вид (рис. 8, 62). Именно эти узоры являются типичными северохантыйскими представителями третьей группы. В современных узорах усложнение конфигурации уголков наблюдается редко: вершина оформляется в виде популярного мотива непрерывных хантыйских бордюров — «заячьих ушей» (рис. 8, 63).

1.1.2.4. *Четвертая группа* — *а · а · т* — в целом может быть охарактеризована восточнохантыйскими мерками: значительна в количественном выражении, но не отличается разнообразием мотивов.

Среди орнаментов четвертой группы у северных хантов отсутствуют узоры из птиц и деревьев. По этому показателю их творчество сближается с восточной группой и разнится с южной (см.: 1.1.2.4.1).

1.1.2.4.2. Во второй подгруппе преобладающее положение занимают узоры первого варианта. Они созданы зигзагом, причем исполненным главным образом в ширококонтурной манере (рис. 8, 64—65). Именуется орнамент *сюканэ* — кривая. Основной формой его реализации являются аппликативные узоры на одежде, где зигзагу иногда принадлежит ведущая роль, и тогда он обрамлен полосами, но чаще сам зигзаг выполняет функцию бордюра, окаймляющего сложные непрерывные узоры. Контурный зигзаг создают нашитые из бисера узоры, идущие по краям деталей у платья, на женской обуви. Усложнение зигзага путем присоединения к нему отростков отмечено однократно (рис. 8, 66).

На долю оставшихся вариантов приходится мизерное количество орнаментов. Второй имеет единичного представителя: зигзаг дополнен уголками с конфигурацией «заячьих ушей». Третий вариант с мотивами из взаимотраженных треугольников не обнаруживается, в отличие от южных и восточных хантов.

Вместе с тем у северных хантов бытуют оригинальные мотивы, объединяющиеся в сборный вариант. За одним исключением он составлен из вышитых орнаментов; техника — *керем ханч*, реже — *седем ханч*. Структура узоров задана здесь зигзагом, он присутствует в мотиве либо непосредственно, либо опосредованно, через сорасположение элементов. В треугольном пространстве, очерченном зигзагом, располагаются различные элементы: ступенчатые прямоугольники, шестиугольники с ромбами, помещенными на их сторонах (рис. 8, 76). Последний мотив сходен с южнохантыйскими образцами (см.: рис. 8, 68), но обладает особенностью — элементом в виде стержня с прямоугольным основанием и треугольной или ромбической вершиной, который расположен в изломах декоративного зигзага. Оригинальной композицией отличается орнамент, выскобленный на берестяном ведре в начале XX в. (рис. 8, 77). Зигзаг здесь дополнен вертикальными линиями, отходящими от его изломов. Бордюры в композиционном отношении представляет иссечение из сотовой орнаментальной структуры. Интересен и элемент, который находится в ячейках, о нем речь шла выше (1.1.2.3).

1.1.2.5. Пятая группа бордюров, помимо своеобразия симметрических характеристик — параллельного переноса а, — отличается еще и тем, что образована простейшими узорами.

1.1.2.5.1. Первая ее подгруппа имеет в основе окаймляющие вертикальные полосы. Они выполняются выскабливанием на бересте исключительно в контурной манере. В подавляющем большинстве случаев — это наклонные полосы, начало их фиксации относится к рубежу XIX—XX вв. Значительно реже употребляются северохантыйскими мастерницами строго вертикальные полосы. Полосы обоих видов, как правило, заключены между двумя кон-

турными линиями, так что целиком мотив предстает как параллелограмм или прямоугольник (рис. 15, 16). Мотивы из наклонных и вертикальных полос — единственная сквозная черта, сближающая асимметричные узоры всех групп хантов.

Ни южнохантыйское разнообразие форм, ни восточнохантыйские комбинации полос не представлены среди узоров пятой группы у северных хантов. Зато последними созданы оригинальные по конфигурации орнаменты — вторая подгруппа 1.1.2.5.2. Они реализуются только в одежде как аппликативные узоры, представлены здесь очень широко и, несмотря на свою чрезвычайную простоту, выступают в роли основных бордюров. Название мотива *каранг васы* — «утиный выводок». Первый вариант, наиболее многочисленный, создан двумя сросшимися треугольниками на ножке (рис. 17, 2). Распространяющийся в последнее время прием пришивания не подрезанной полосы ткани, а вырезанного узора ведет к его деформации — утрачивается ножка. Превращение полосы, на которой располагаются мотивы, в зубчатую линию является еще одним нововведением, у мастериц с обостренным чувством новизны оно дополняется включением зубчатой линии в сам мотив (рис. 17, 3). Менее популярен упрощенный вариант описываемого орнамента — единственный треугольник на ножке. Этот вариант претерпевает почти все превращения, случающиеся с его усложненным собратом (рис. 17, 4).

1.1.2.6. *Шестая группа* не прослеживается в орнаментальных материалах по северным хантам.

1.1.2.7. В *седьмой группе* бордюров объединяющим началом служит зигзаг с прямым отростком, подчиненный правилам симметрии *a-a*. Узор выполняется на бересте, и техника его нанесения зависит от конфигурации отростка: зигзаг с отростком-развилкой (рис. 8, 84) в первой половине XX в. чаще раскрашивался растительной краской, реже выскабливался, а мотив зигзага с зигзагообразным отростком (рис. 8, 85), наоборот, главным образом выскабливался как окаймляющий бордюр. Его название носит абстрактный характер: *шуканы* — «кривая». Усложненные образцы орнаментов сохраняют связь с базовым мотивом, но приобретают и определенную самостоятельность, выступая в роли основного узора и имея широкоплоскостной рисунок. Статичностью формы и широкой географией бытования отличается узор, в котором зигзаг дополнен популярным мотивом «заячьи уши». Часть узоров описываемой группы создает сочетание зигзага с меандрообразным элементом (рис. 8, 86). Последнему придается как предельно простая форма, так и витиеватая за счет присоединения Г-образного и иного рода отростков. Иногда такие же отростки присущи и вершинам зигзага. Следует отметить, что подобные

узоры представляют самые декоративно насыщенные образцы не только среди орнаментов группы, но и всей орнаментируемой бересты в целом. Хочется остановиться еще на одном орнаменте, интересном как своеобразной манерой художественной обработки зигзага — присоединение элементов к вершине, а не к сторонам последнего, — так и вторым своим элементом — сдвоенным треугольником (рис. 8, 87). Это единственный случай, когда данный элемент бытует на бересте, а не в аппликации из ткани (см. 1.1.2.5.2).

Орнаменты с оригинальным элементом, присоединенным к зигзагу, встречались в 1940-е гг. на Казыме (рис. 8, 88). Г-образный отросток соседствовал здесь с элементом, очень распространенным среди криволинейных узоров. В данном случае он исполнен в прямолинейной манере. Заслуживает внимания и то обстоятельство, что имя элемента — «заячье ухо». Мастерница, таким образом, отождествляет два узора, различающихся по характеру изгибов орнаментальной линии и по форме. Вместе с тем нельзя не отметить, что непрерывный мотив с аналогичным названием и рассматриваемый элемент сближает структура строения, базирующаяся на уголке с раздвоенными сторонами. Несхожесть элементов сообщают стилистически разные решения.

1.2.0. Розетки

В силу особенностей своего формирования — достижение повторяемости элементов за счет симметрии вращения — поверхность, благоприятная для расположения розеток, должна иметь либо округлую форму, либо приближаться к квадратной. В северохантыйской орнаментальной традиции существует больше предпосылок для развития орнаментов означенной категории, чем у восточных хантов, поскольку помимо крышек у берестяных коробок и женских игольников, поверхность которых соответствует описанным нормам, здесь распространено членение горизонтально протяженной поверхности на зоны-секции. Насколько реализуются скрытые потенции, может показать сравнительный анализ материала как на уровне межгруппового сопоставления, так и на внутривидовом уровне самого орнамента, прежде всего по линии бордюры — розетки. Восточнохантыйские прямолинейные розетки распределились по пяти группам, определяемым видами симметрии $4 \cdot t$, $4 \cdot n$, $2 \cdot t$, $1 \cdot t$ и $1 \cdot n$.

1.2.0.1. *Первая группа* розеток с видом симметрии $4 \cdot t$ — одна из наиболее репрезентативных у северных хантов.

1.2.0.1.1. *Первая подгруппа* розеток, как и у восточных хантов, представлена эпизодически и лишь вышитыми орнаментами, характерными для среднеобских и обских хантов с казым-

ским диалектом. Стилизованные изображения птиц и деревьев составляют основу орнаментального мотива. Конфигурация указанных элементов сходна с южнохантыйскими образцами (рис. 14, 1-2). Специфика северных хантов имеет технический оттенок: узоры вышивались чаще *север ханч*, а не *ханты ханч* и *руть ханч*, как у южной группы.

1.2.0.1.2. Вторая подгруппа северохантыйских узоров родственна восточнохантыйским. Выразителем этой подгруппы стала розетка с элементом вращения в виде параллельных уголков. Последние состыкованы таким образом, что в центральной части орнамента возникает изображение креста (рис. 16, 1). Розетки из уголков фиксируются на крышках берестяных коробок с начала XX в., к столь же раннему времени относятся и их декоративно более замысловатые варианты. Техникou выскабливания был нанесен узор, в котором линия, образующая уголки, принимает форму «сахариков». Другой вышитый орнамент примечателен тем, что мотив создан здесь из уголков, имеющих вид «заячьих ушей». Такая творческая переработка встречается и у восточных хантов (рис. 16, 2). Оригинальность северохантыйским розеткам второй группы придает гармоничная фигура, исполненная на напольнике в технике мозаики по сукну (рис. 16, 4). Ее интерпретация неоднозначна: мотив может трактоваться как уголок, замкнутый зигзагом с ромбиком, либо вся фигура предстает в виде диагонально пересеченного ромба с декоративными вершинами и отрезками на сторонах.

1.2.0.1.3. Третью подгруппу розеток составляет крест с перекрестьями (рис. 16, 5). Как и в восточнохантыйских орнаментах, данная подгруппа превалирует в количественном отношении над остальными. Аппликация из ткани на игольничках, выскабливание на спинках детских колыбелей — вот предметная сфера данного орнамента. Его форма сохранилась на протяжении XX в. Отмечен лишь один случай усложнения креста с перекрестьями в качестве орнаментальной розетки, представленный выскобленным узором на колыбели.

1.2.0.1.4. Четвертая подгруппа — сборная, в нее вошли розетки в виде квадрата с декоративными отрезками по сторонам, между ними размещены как простейшие, так и сложные фигуры (рис. 16, 6). Перекрестное расположение бордюров, нанизанных из бисера, составляет композиционную основу розетки, украшавшей в начале XX в. рукавицу из ткани. Дополнительными элементами являлись вышитые бисером «елочки», лучеобразно отходящие от перекрестья.

1.2.0.2. Вторая группа — $4 \cdot n$ — численно также мала, но отличается устойчивостью формы на протяжении всего исследуемого отрезка времени — XX в. Она тесно связана с уже рассмотренными

розетками (1.2.0.1.2) по технике исполнения, проявлению прикладного начала, мотиву: выскобленный узор на крышке берестяной коробки, в котором элемент вращения — уголок. Единственное, но существенное отличие — перемычки между уголками (рис. 16, 7). Эта стилистическая особенность рушит симметрию элемента и ведет к свособразному оформлению центральной части элемента, напоминающей непрерывные мотивы (1.1.1.5).

1.2.0.3. *Третья группа* розеток — $2 \cdot m$ — имеет разнородный состав, подвижность форм и мизерное численное выражение. Ситуация тождественна восточнохантыйской. Совпадает и один из узоров (рис. 16, 8). Он составлен из хорошо известных хантыйским женщинам непрерывных мотивов. Такой же принцип компоновки узора — непрерывный мотив плюс плоскость симметрии — демонстрируют и другие образцы розеток. Пополняет группу стилизованное «изображение рыбы» — *хул хур* (рис. 16, 11).

1.2.0.4. *Четвертая группа* розеток внушительна в количественном отношении. Ее определяет вид симметрии $1 \cdot m$, и речь идет о зеркально симметричных фигурах. Каких-либо устойчивых орнаментальных форм не удалось выявить в рамках группы, хотя некоторые образцы обнаруживают сходство на уровне структуры. Фигура треугольника и близкий к ней уголок очерчивают границы узорного пространства у розеток, помещаемых на тутчанах (рис. 16, 13). Еще одна общая черта заключается в том, что основные декоративные узлы приходится на вершину и основание композиционной фигуры. При традиционной устойчивости общих правил построения формы реализации их изменчивы. Иллюстративный образец, за вычетом верхней части, тождествен по форме элементу уже описанной розетки, бытовавшей на рубеже XIX—XX вв. (рис. 16, 4). Понску новых форм воплощения традиционных композиционных канонов обязан своим появлением орнамент, где описанная узорная схема решена с помощью S-образных фигур (рис. 16, 14). Средством декоративной отделки являются элементы, характерные для прямолинейных непрерывных бордюров. То же самое можно утверждать и относительно редких экземпляров стилизованных изображений животных, исполненных в прямолинейной манере (рис. 16, 15). Название изображений подтверждает высказанное замечание: *сури тухл вой хура верум* — «крылья чайки к изображению животного приделали».

1.2.0.5. *Пятая группа* розеток исключительно малочисленна и образована аппликативными орнаментами из S-образных фигур, нашитых на суконные рукавицы северных хантов (рис. 16, 16). В композиционном отношении это розетки с асимметричным элементом переноса и числом его совмещений, равным единице — $1 \cdot n$.

1.2.0.6. *Шестая группа* включает в себя большое количество орнаментов. Ее отличительную особенность составляет использо-

вание непрерывных мотивов, изъятых из контекста бордюра, в замкнутом квадратном пространстве. Иными словами, происходит превращение непрерывного орнамента в розетку. Такого рода орнаментальные фигуры заполняют собой зоны-секции горизонтально протяженных площадей: стенки берестяных коробок, колыбелей, жертвенные покрывала и т. д. Из всего многообразия непрерывных бордюров предпочтение отдается лишь двум мотивам — «соболем» и «щучьим зубам» (рис. 16, 18—19). Зеркальность фона и узора определяет двойное совмещение элемента, в случае его симметрии получается вид $2 \cdot m$, асимметрии — $2 \cdot n$. В орнаментах восточной группы хантов нет параллелей описанным розеткам.

В целом следует отметить, что при наличии в северохантских прямолинейных розетках разнообразия форм и воздействующих на них симметрических преобразований они не отличаются традиционной устойчивостью. Она свойственна лишь малому количеству розеток. Крест с перекрестьями, узоры из параллельных уголков — вот составные этой малой части, создающей канонизированное ядро в области орнаментальных прямолинейных розеток. В основной же своей массе фигуры, заключенные в зоны-секции, поверхность которых способствует образованию розетчатых орнаментальных структур, решены на основе бордюрных мотивов. Не характерно для северных хантов исполнение в строго прямолинейной манере стилизованных изображений.

1.3.0. Сетки

Рассматриваемая область орнаментального творчества имеет у северных хантов еще меньший удельный вес, чем розетки. Малая численность сетчатых орнаментов сопровождается их декоративным аскетизмом и унификацией форм, что отражает групповой состав.

1.3.0.1. *Первая группа* выражена квадратными сетками. В нашем веке узоры, построенные на основе цветового контраста квадратиков из меха, расположенных в шахматном порядке, можно встретить лишь на женских сумочках для рукоделия (рис. 15, 20). Кантом из ткани, вставленным в швы, меховые квадратики разделены на горизонтальные ряды. На рубеже веков встречались плетенные из камыша шнурки с более сложным сетчатым орнаментом: мотивы в ячейках сетки были составлены из квадратиков. К середине XIX в. относится квадратная сетка сложного строения, зафиксированная на рукояти ножа и выполненная в технике инкрустации оловом. Собственно сетка здесь декоративно еще не оформлена, а мотив ячейки составил диагонально перекрещенный ромб и треугольники.

1.3.0.2. *Вторая группа* сеток — ромбических — реализована только в бисерных узорах, где используются два технических приема: напизывание и расшивание в наборе по пять бисериннок. Прикладная сторона орнамента определена нагрудными женскими украшениями и платьем, точнее такими его деталями, как манжеты, разрезы на груди и подол. У одних орнаментов наличествует лишь сама сетка, у других оформлению подлежат и ячейки, которые заволяются фигурами ромбов (рис. 15, 21). Важным средством художественного оживления столь скупых по форме узоров становится разноцветие обеих структурных составных орнаментальной сетки: собственно сетки и мотивов в ее ячейках.

§ 4. Сравнительный анализ

Бордюры, построенные по принципу сочетания самостоятельных фигур, по-разному проявляются в декоративном творчестве у трех групп хантыйского этноса. Для южнохантыйских узоров они являются определяющей композиционной моделью, реализуемой в вышивке и в напизывании бисера, что служило украшением одежды, и прежде всего женских рубах. Богатство форм южнохантыйской вышивки в подавляющем большинстве слагалось из фигур птиц и деревьев в различной степени их стилизации. Орнитоморфные мотивы стали орнаментальным символом южнохантыйской культуры.

У восточных хантов прямолинейные прерывистые бордюры заметно потеснены в декоративных работах как непрерывными, так и криволинейными прерывистыми бордюрами. Вместе с тем на орнаментальных лентах, напизанных из бисера, ряды из несложных геометрических фигур и во второй половине XX в. не менее популярны, чем витиеватая по конфигурации изломов орнаментальная полоса непрерывных бордюров. Орнаментальные свидетельства рубежа веков позволяют вести речь о более широком внедрении в декоративное творчество восточных хантов прерывистых бордюров. Параллельный перенос ромбов, треугольников, уголков, иногда сопровождаемый использованием других элементов симметрии, создавал узоры в резьбе по кости, дереву, аппликации по зачерненной бересте и в выскабливании по бересте. Особенно искусные композиционные сочетания возникали из треугольников в резьбе по дереву, например, па ножках. Резной декор последних, так же как и костяных частей оленьей упряжи и штампованные узоры на берестяных табакерках, где в силу технических особенностей господствовали прерывистые бордюры, — все это входило в сферу мужского орнаментального творчества. Яркий взлет и расцвет женского декоративного искусства и практически сошедшее на нет мужское — две стороны единого процесса, рисую-

мого на основе этнографических данных XIX—XX вв. и именуемого генезисом восточнохантыйского орнамента. Следствием указанной тенденции и явилось уменьшение роли прерывистых бордюров среди узоров. Этому способствовали и подвижки в развитии женского орнаментального творчества, произошедшие в течение XX в.: почти исчезла аппликация с зачерненным фоном на бересте, а в выскабливании явно доминирующими стали криволинейные формы и прямолинейность почти целиком перешла в окаймляющие бордюры.

В творчестве северной группы хантов прерывистые бордюры выражены слабо. Это связано с тем, что сферой их приложения служит орнаментированная в технике выскабливания берестяная утварь — материал, редко встречающийся в местах проживания некоторых групп северных хантов. И несмотря на то, что прямолинейные прерывистые узоры на бересте имеют здесь порой более развитую конфигурацию, чем у восточной группы, вследствие небольшого количества они теряются на общем декоративном фоне. Скромным дополнением к бересте являются орнаменты, нашитые на женские платья. Хотя прерывистые бордюры и исполняются аппликативно, но степень их проникновения в эту область орнаментальной техники невелика. Декоративная аппликация на ткани не может служить благоприятной сферой для развития прерывистых бордюров: данный способ орнаментации включает в себя нашивание прорезанной согласно узору полосы ткани, что вполне согласуется с особенностями непрерывных бордюров и противоречит характеру прерывистых.

Межгрупповое сопоставление хантыйских прерывистых бордюров по видам симметрии дало следующие результаты. Виды симметрии $a \cdot m : m$ (1.1.2.1) и $a \cdot a : m$ (1.1.2.4) популярны у всех трех групп этноса, и мотивы, построенные с учетом указанных элементов симметрии, относятся к числу наиболее излюбленных у хантыйских мастериц. Вместе с тем у южных и северных хантов наблюдается специфическая избирательность в пользу и других симметрических характеристик. Так, в южнохантыйской орнаментике сильны позиции вида $a : m$ (1.1.2.2), а в северохантыйских узорах довольно часто заметно подчинение виду $a \cdot m$ (1.1.2.4) и намного весомее, чем у других групп этноса, представлен вид a (1.1.2.5). Каждый из указанных видов бордюрной симметрии наполнен вполне конкретными орнаментальными формами, которые и являются зримым воплощением традиционных стереотипов соразмерности, всецело господствующей в узорных пространствах.

Общехантыйский фонд элементов, слагаемых в прерывистые бордюры, включает в себя основополагающие геометрические фигуры: ромб, косой крест, шевроны, зигзаг (рис. 8,

1—2, 35—36, 56, 64—65). Такой элементный набор прослеживается на обширной территории: в Сибири, Средней Азии, Кавказе, Восточной и частично Западной Европе. Сходство, имеющее под собой евразийскую почву, объясняется унаследованном многими народами древнего искусства, которое повсеместно отличалось единообразием и простотой форм, четкостью и ясностью рисунка. В рамках сибирского региона истоки подобного орнамента берут начало в неолите и бронзе [Иванов С. В., 1963]. Хантыйская орнаментальная традиция, однако, донесла до наших дней не только первоначальные формы, но и их переработанные варианты. Так, для бордюров данного этноса характерен не только ромб, но и составной ромб с уголками, решетчатые ромбы и ромбы с прямым отростком на сторонах (рис. 8, 14—16, 18, 22—23). Каждый из данных мотивов в отдельности также обнаруживает широкую территорию бытования и глубокие корни: решетчатые ромбы, например, восходят к неолитической ямочно-гребенчатой керамике лесной зоны европейской части России и Западной Сибири [Иванов С. В., 1963]. По сочетанию мотивов в виде единой ромбической триады образует тот общий орнаментальный стержень в хантыйском декоративном творчестве XIX—XX вв., от которого отходят столь различные на первый взгляд ветви, как южнохантыйская вышивка с ее торжественной нарядностью красок и буйством форм (рис. 8, 7—9, 33—34), с одной стороны, и сдержанные бирюзовые узоры восточных хантов (рис. 8, 10—11, 17), с другой. Стоит обратить внимание и на то, что подобное ромбическое триединство не встречается ни в одном из сибирских орнаментальных типов, выделенных С. В. Ивановым (1952, 1961).

В хантыйском орнаменте изображение косоугольного креста отличается статичностью своей конфигурации, поскольку его декоративная проработка, хотя и весьма развитая, встречалась лишь в южнохантыйской вышивке (рис. 8, 38—39). Строгая канонизация присуща и единственной хантыйской разновидности креста — мотиву, снабженному перекрестьями (рис. 8, 37). Устойчивость формы приобретает еще большую значимость, если учесть частое появление данного мотива, особенно среди восточно- и северохантыйских узоров. Динамизм присущ лишь кресту, составленному из ромбов (рис. 8, 43—50), однако и здесь присутствует исключение: бордюры северных хантов воспроизводят только самый лаконичный вариант. Следовательно, косой крест, простой и с перекрестьями, крест из ромбов — вот три общехантыйские формы реализации одного из древнейших и широко распространенных мотивов.

Особое внимание в литературе уделено кресту из ромбов как наиболее вероятному прототипу многих современных обско-угорских орнаментов, его происхождение, в свою очередь, связывается

с вышивкой [Иванов С. В., 1963]. О степени влияния данного мотива на генезис непрерывных орнаментов хантов и манси речь пойдет в соответствующем обобщающем разделе. Здесь же следует отметить возможные пути возникновения собственно ромбического креста. Первый связан с саморазвитием бисерных узоров: в них заложены два компонента, соединение которых дает необходимый мотив. Это ромбы, с одной стороны, и крестовидные фигуры, с другой. Второй путь возникает в мозаичных орнаментах на мехе, ткани, ровдуге, где интересующая нас фигура образуется при серьезной трансформации традиционных мотивов (рис. 7, 20—21, 43). Указанные обстоятельства позволяют рассматривать вышивку лишь как один из возможных, но не единственный источник зарождения мотива в виде креста из ромбов.

Уголки на общехантыйском фоне выглядят скупыми и лаконичными шевронами (рис. 8, 56). Декоративное развитие мотива разграничивает хантыйские узоры на групповом уровне, и сквозных параллелей при этом не прослеживается.

Зигзаг как единый элемент хантыйской художественной культуры также обладает строгой и лаконичной конфигурацией (рис. 8, 64—65). Его единственная разновидность связана с размещением на сторонах отростков (рис. 8, 66). Однако роль зигзага в орнаментальном творчестве хантов заметно возрастает с учетом двойственности его функции: помимо элементной роли зигзаг выступает и в качестве композиционной основы. В последнем случае его непосредственное присутствие в бордюре часто заменено соответствующим расположенным элементом (рис. 8, 71—73, 75—76).

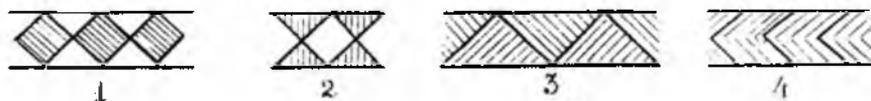
Итак, общехантыйский пласт прерывистых бордюров своими корнями уходит в глубокую арханку. Ромбы, косые кресты, уголки-шевроны и зигзаг — такой набор элементов в границах сибирского региона особо характерен для резьбы по кости и дереву южных народов — саяно-алтайский тип орнамента по классификации С. В. Иванова (1952, 1961). Саяно-алтайские узоры впитали в себя те же древнейшие формы, что и хантыйские. Более того, существовало сходство и по техническим показателям, ведь у восточных хантов на рубеже веков прерывистые бордюры зафиксированы в резьбе по дереву и кости. Но при этом декоративная отделка указанных фигур в тех и других узорах различна. Так, в саяно-алтайском типе не представлен ни один из хантыйских способов разнообразия исходных форм: ромб не снабжается отростками, не принимает вид «решетки» и не дополняется уголками; косой крест не имеет перекрестий, и в крестовидную фигуру не слагаются ромбы; зигзаг не обнаруживает отростков на сторонах. Приведенное сопоставление показывает значимость такого орнаментального признака, как традиционная стилистика оформления тех или иных фигур. Этот признак порой превращается в основной разграничи-

14. Заказ 2006. «Очерки культурогенеза народов Западной Сибири». 209

тель орнаментальных культур, особенно если речь идет об узорах, созданных на основе простейших геометрических построений.

Исходные фигуры общехантыйских бордюров сближают и композиционное пространство мотивов. Наиболее емкой оказывается структура узорного поля, заданного ромбом (ил. 11, 1). Бордюрная полоса неизбежно дополняет его треугольником. Таким образом, ромб и треугольник очерчивают рамки пространства, в котором размещаются элементы. Орнаментальная структура, определяемая косым крестом (ил. 11, 2), полностью наложима на ромбическо-треугольную. Эти два способа взаиморасположения орнаментальных элементов характеризуют наиболее популярный вид хантыйской бордюрной симметрии — $a \cdot t : t$. Сопоставима с ним и структура узорного поля у другого популярного вида

симметрии $a \cdot a : t$, которая задана зигзагом и где элементам отведено треугольное пространство (ил. 11, 3). Несколько оригинальнее композиционная схема бордюров, родственных шевронам (ил. 11, 4), но и она вместе с тем не выпадает из общего структурного контекста хантыйских прерывистых бордюров. Этот контекст создан переплетением трех компонент. Во-первых, ромбическое и треугольное пространство, в котором идет формирование мотива. Во-вторых, излом орнаментальной линии у фигур общехантыйских бордюров осуществляется под прямым углом. Случаи остро- и тупоконечного излома встречаются почти исключительно в вышивке (рис. 8, 57, 59, 73). В-третьих, сочетание первых двух черт имеет результатом наклонное расположение узорной линии с прямоугольными изгибами.



Ил. 11. Композиционные основы хантыйских прерывистых бордюров

Наряду с общехантыйскими орнаментальными чертами существуют и такие, что обнаруживаются отчетливее лишь у двух групп. Так, южную и восточную группы отделяет от северной гораздо большая степень представительности в декоративном творчестве узоров из косого креста и орнаментов, построенных на зигзаговой основе (1.1.2.1.2, 1.1.2.4 — рис. 8, 39—50, 67—75). Конкретные мотивы, воплотившие в себе указанные тенденции, однако, не столь сходны, сколько отличны. Южнохантыйским вышитым узорам присуща декоративная насыщенность элементов, отделанных усиками, снабженных дополнительной прорисовкой. Элементы

плотно заполняют узорное поле бордюра, и на фоновые части его приходится незначительная доля. Полосы нанизанного бисера у восточных хантов не обнаруживают такой витиеватой конфигурации мотивов. В развитии последних ощутимо влияние непрерывных бордюров, что сказывается как в использовании элементов, так и в заметной роли фоновых пространств, примерно равновеликих узорным. Сходные орнаменты обеих групп (рис. 8, 42, 45—47, 71—72) представлены бисерным нанизыванием и по своей декоративной стилистике тяготеют более к восточнохантыйским образцам. Еще одно пересечение орнаментальных традиций южных и восточных хантов приходится на мотивы из двоянных уголков (1.1.2.1.3 — рис. 8, 51—55). Их формы сходны как в бисере, так и в вышивке южных и салымских хантов.

Орнаментальную общность восточных и северных хантов отражает больший удельный вес симметрии $a \cdot a$ (1.1.2.7 — рис. 8, 83—88). По симметрическим характеристикам эти узоры близки непрерывным бордюрам, а у восточных хантов это сходство усиливают и тождественные элементы. Орнаментальные фигуры северных хантов в указанной группе обнаруживают значительное своеобразие. Таким образом, одинаковая композиционная база оказывается наполненной различными формами, что дополняется несоответствием орнаментальной технологии: у восточных хантов узоры выполнены раскраской по коре и ровдуге, у северных — выкабливанием по бересте.

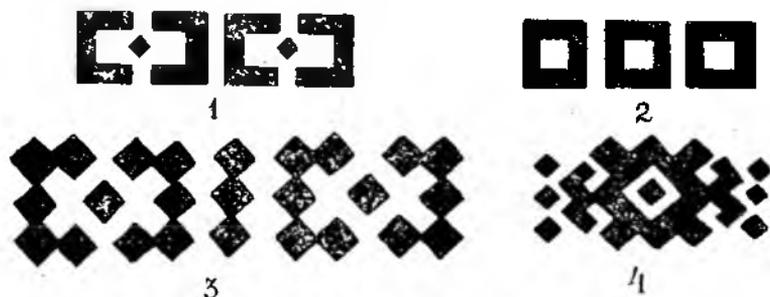
Параллель, проходящая сквозь творчество северных и южных хантов, строится на основе как мотивов, так и орнаментальной стилистики. Первая составная представлена узорами из горизонтально-симметричных уголков (1.1.2.3 — рис. 8, 57—62). Однако южнохантыйская вышивка и северохантыйские узоры на бересте и аппликация из ткани отражают различные подходы к орнаментации. Если для южной группы характерно стремление к предельному насыщению узорной конфигурации, то у северной доминирует строгость и лаконизм форм. Вторая составная имеет вид крючкообразных отростков, служащих средством разнообразия узора. У южных хантов отростки воплощены в вышивке чаще в виде усиков, у северных хантов они входят в состав мотивов на правах элементов (рис. 8, 27—28, 31, 87).

Таким образом, внутригрупповые параллели на общехантыйском орнаментальном фоне проявляются в виде тенденций, касающихся либо основ симметрии, либо самих орнаментальных мотивов, либо стилистики их исполнения. Степень выраженности этой тенденции и вносит в орнаментальную палитру групп оттенки одинаковой или разной насыщенности. Общий фонд хантыйских непрерывных бордюров видоизменялся в рамках группы под воздей-

ствием различных факторов, которые определяли направление декоративной трансформации и силу его проявления. Так, широкое внедрение в орнаментальную орбиту бисера у южной и восточной групп привело как к консервации в этом материале простых орнаментальных форм, построенных на зигзаге, так и к созданию сходных новационных образований — узоры из сдвоенных уголков. Меньшая интенсивность культурных контактов в силу географической отдаленности восточных и северных хантов, прежде всего с русским населением, определила сохранность здесь многих черт традиционной культуры, в том числе и художественной: узоры на ровдуге и бересте со своеобразной симметрией. Факторы, обусловившие орнаментальную параллель южные—северные ханты и практически исключившие из нее восточных, в настоящий момент установить трудно. Можно лишь констатировать, что определенные орнаментальные формы проявились в творчестве указанных групп значительно сильнее. И формы эти древнего происхождения. Уголки с загнутыми концами и продленной вершиной генетически связаны с татуировкой северных хантов, исчезнувшей к середине XX в., а меандроподобные элементы хорошо представлены в орнаментах усть-полуйской керамики — исторической предвестнице северохантыйского этноса [см.: Чернецов В. II., 1953].

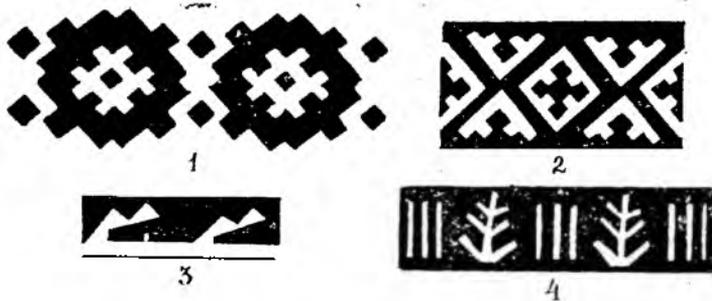
В области прерывистых бордюров наблюдается и этнографическая специфика узоров. Оригинальные восточнохантыйские мотивы выполнены в бисере и состоят из несложных фигур прямоугольников и квадратов с их минимальной переработкой, из ромбических сцеплений и ромбов определенной стилистики (ил. 12). Узоры из квадратов и прямоугольников фиксируются с глубокой древности, датируются эпохой неолита и встречаются в декоративном искусстве многих народов. На территории Сибири они несомненно представлены у народов, заселяющих ее северную окраину, и составляют основу северосибирского орнаментального типа. Круг бытовых предметов, на которых первоначально вырабатывался данный тип, включал в себя одежду из кожи или меха, посуду и утварь из бересты, дерева, глины [Иванов С. В., 1963]. Поскольку орнаментация одежды у восточных хантов развита слабо, то, очевидно, посуда и утварь послужили той основой, с которой узоры были перенесены в бисер. Это предположение находит подтверждение в современных этнографических реалиях: среди технических приемов исполнения бордюров из квадратиков и прямоугольников преобладает панзывание бисера, но иногда встречается резьба по черемуховой коре, бересте, кости. Истоки еще одной группы специфических восточнохантыйских мотивов, созданных из ромбических сцеплений (ил. 12, 3), следует искать в ажурных металлических нашивках на женских суконных саках XIX в. Форма этих нашивок в несколько трансформированном виде была перенесена в по-

лосы наизнанного бисера. При этом предметная область и композиция на одежде остались незывлемыми. К восточнохантыйскому своеобразию мотивов следует добавить и особую конфигурацию ромба: прямые отрезки на сторонах фигуры — общехантыйская основа — дополнены Г-образными развилками на боковых вершинах (ил. 12, 4).



Ил. 12. Прерывистые бордюры, отражающие специфику восточных хантов (1 — ТЮИАМЗ, № 1704, 2—4 — Луккина Н. В., 1979. Рис. 156, 8, 192, 5, 189, 2а)

Особенности северохантыйских мотивов состоят в определенной стилистической обработке ромбов, которая имеет две разновидности. Первая представлена бисерными полосами и заключается в том, что ромб с прямыми отрезками на сторонах обладает также отрезками, направленными внутрь фигуры, а кроме того, выемчатыми вершинами (ил. 13, 1). Вторая разновидность предполагает ромб лишь с внутренними отрезками, и обязательным элементом здесь выступают уголки с отрезками (ил. 13, 2). Материальной формой воплощения подобных узоров служит береста. В основе целой серии своеобразных орнаментов северных хантов лежит приспособление бордюров из треугольников и зигзага к технологическим особенностям аппликативных узоров на ткани (ил. 13, 3). Зигзаг и ряды из треугольников представлены у всех групп хантов, но лишь северная выработала определенную манеру их исполнения, так как именно у нее аппликация по ткани является одним из ведущих средств практической реализации бордюров, как прерывистых, так и непрерывных. Оригинальный штрих в северохантыйскую орнаментальную картину добавляют и окаймляющие бордюры берестяных вместилищ: в общехантыйский мотив из вертикальных полос здесь введены елочкообразные элементы (ил. 13, 4). Выскабливание в данном случае представлено контурной манерой исполнения.



Ил. 13. Прерывистые бордюры, отражающие специфику северных хантов (1 — МЭЭ ТГУ, 1980; 2,4 — МАЭ, № 2383—15, И—1159—1; 3 — ОХМКМ, № 1216)

Сравнивая орнаментальную специфику восточных и северных хантов, нельзя не отметить, что она во многом базируется на различных формах проявления единого начала — ромба как одного из общехантыйских мотивов. Неповторимый вид узоров может возникать под воздействием орнаментальной технологии. Степень сохранности архаичных форм, их воспроизведение наряду с более сложными мотивами также сообщает орнаментальному искусству определенные отличительные черты. В целом, однако, прерывистые бордюры северных и восточных хантов имеют больше общего, нежели различий, и это проявляется даже на уровне их специфики: костяк оригинальных мотивов в обоих случаях составляют основополагающие геометрические фигуры.

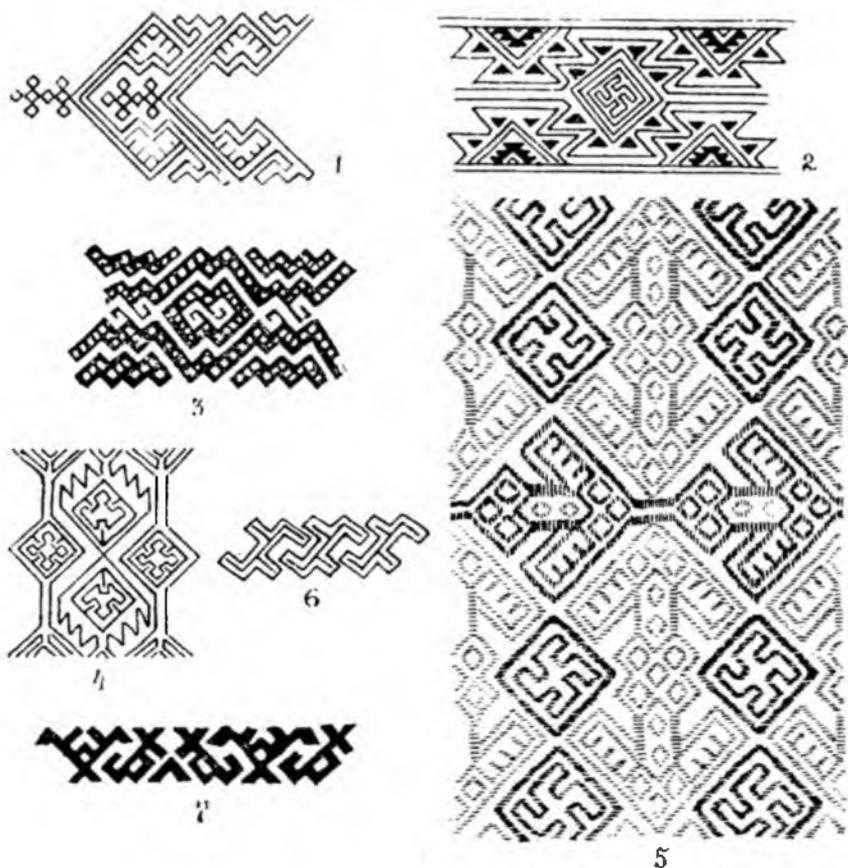
Совершенно иная ситуация выясняется при обращении к специфичным орнаментальным мотивам южных хантов. В области прерывистых бордюров их своеобразие выступает самым наглядным образом, поскольку именно на этот вид орнамента приходится подавляющая часть вышивки. Она образует обширную, яркую и самобытную область хантыйского декоративного искусства со своей внутренней структурой и упорядоченностью и достойна самого пристального внимания. Существовало четыре способа исполнения вышивки: *керем ханч* — «продернутая вышивка», *ханты ханч* — «хантыйская вышивка», *руть ханч* — «русская вышивка», *север ханч* — «плетеная вышивка». Каждая из указанных техник обладала своеобразием, проявлявшемся на уровне мотивов, стилистики их исполнения, взаимосвязи с определенным кругом предметов.

Для техники *керем ханч* показательны узоры из уголков с декоративными сторонами и вершиной, ступенчатых ромбов, фигур с зубчатым краем и S-образным фоном, пальметок, стреловидных

элементов, наклонных полос с загнутыми краями и отростками, орнитоморфных мотивов (ил. 14, 1—7). Почти все мотивы являются представителями серий сходных узоров, объединенных устойчивой манерой исполнения. Подробно речь шла об этом при классификации орнаментального материала. Здесь же отметим стилистические особенности, типичные для вышивки *керем ханч* в целом. Во-первых, это — двойной контур узора, иногда с внутренней прорисовкой. Во-вторых, плотное заполнение узором орнаментируемой площади. В-третьих, максимальное насыщение конфигурации прежде всего за счет отростков (прямой или крючковидной формы), присоединяемых к мотивам. Две последние черты служат слагаемыми такого явления, как переход фоновых частей в узорные. Крест с загнутыми концами в качестве мотива не прижился в хантыйских узорах, а вот с S-образным фоном подобная трансформация произошла. Правда, на технику *керем ханч* приходится лишь самое начало этого процесса, и S-образные мотивы здесь крайне редки, но в других техниках их присутствие отмечается чаще. Появление в южнохантыйской вышивке креста из ромбов также может восходить к фоновым частям *керем ханч*. Устойчивой формой отличается и негатив пальметок (ил. 14, 4), причем именно ему, а не собственно мотиву давалось название «голова медведя». За исключением орнитоморфного мотива, все прочие встречаются лишь на вышитых женских рубашках с орнаментальной композицией первого варианта, т. е. на тех, где вышивкой украшено все переднее полотнище и рукава.

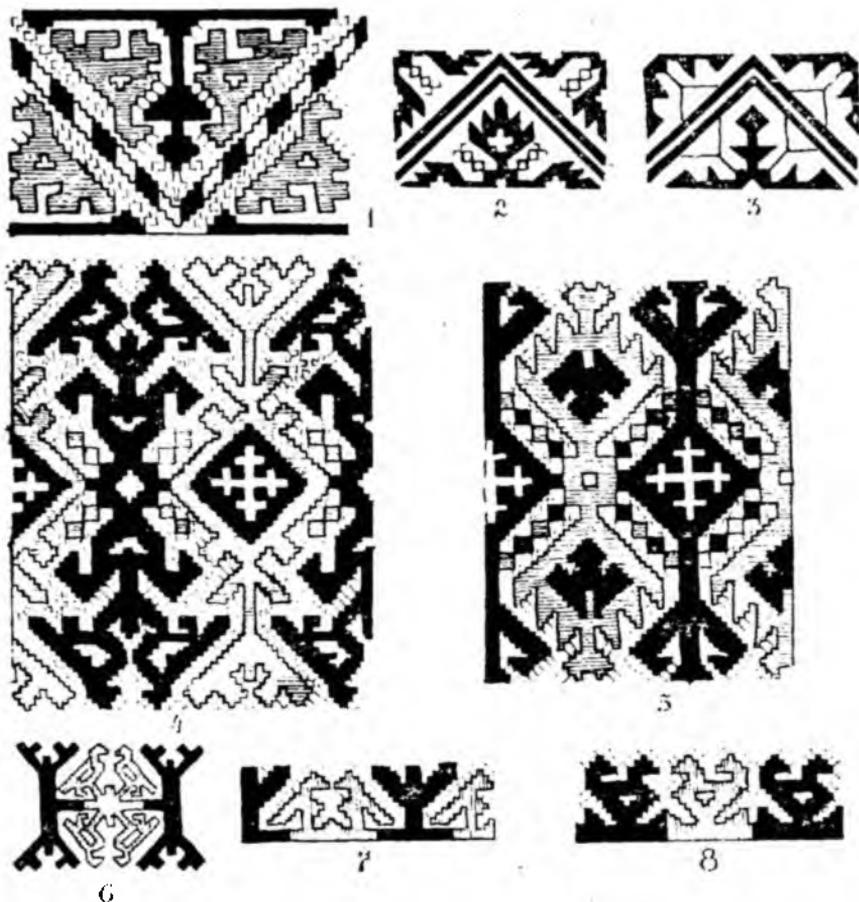
Несколько особняком среди узоров *керем ханч* стоят мотивы из парных птиц и деревьев (ил. 14, 7). Они утрачивают столь показательные для данной вышивки черты, как двойной контур и внутренняя прорисовка фигур. Область их размещения — тоже женские рубашки, но с орнаментальной композицией третьего варианта: орнамент располагается полосообразно на груди и рукавах, в виде розетки на плечевой части. Конфигурация птиц и деревьев в основе имеет образец вышивки *ханты ханч* (ил. 15, 6), но переработанный с учетом особенностей иной техники вышивания. Отростки, прямые и крючковидные, с исчезновением двойного узорного контура оказались размещенными не внутри орнаментальной фигуры, а продолжили ее линии, в результате чего хвост у птицы оказался загнутым, а на голове появилась развилка. Подобным образом были изменены и деревья (ил. 14, 7 и ил. 15, 6). Как исключительная редкость в *керем ханч* встречаются орнаментальные сюжеты из парных птиц, имеющие фоновое оформление.

Техникой, всецело связанной с орнаментами из птиц и деревьев, следует признать *ханты ханч*. Именно благодаря этому виду вышивки в хантыйской декоративной среде и сформировался орнитоморфный стиль, пронизавший все прочие способы вышивания



Ил. 14. Мотивы, характерные для хантыйской вышивки *керем ханч* (1—4, 6—7 — Vahter T., 1953. Ав. 27,1, 41,1, 39,2, 43,2, 47,5; 5 — Ostjakische Stickereien, 1921. Табл. 12,2)

и превратившийся в художественный символ южнохантыйской культуры. Птицы и деревья бытовали здесь в различной степени стилизации, их декоративное оформление отличалось насыщенностью замысловатыми формами или являлось аскетичным. Устойчивое триединство дерева и пары птиц иногда нарушает пальметообразный элемент, но он имеет явно второстепенное положение, так как встречается значительно реже и всегда вписан в орнаментальный контекст, характерный для птиц и деревьев. Но при всем



Ил. 15. Мотивы, характерные для хантыйской вышивки *ханты ханч*
 (1,3—8 — Ostjakische Stickereien, 1921. Табл. 22в, 1, 26,2, 14,1, 28в,1,
 30в, 2, 29в,4, 29а,2; 2 — ТГОИАМЗ, № ТМкп 7846)

многообразии проявления орноморфных сюжетов упорядочивающим их началом служат сухие формулы, описывающие симметрические преобразования в узоре. Каждый из видов бордюрной симметрии, наполненный мотивами из птиц и деревьев, обладает своими особенностями.

Вид *а · а : т* (ил. 15, 1) содержит наиболее реалистичные изображения птиц, а дерево здесь имеет явно усеченную форму, про-

изводную от крестовидной розетки. Отсутствие каких-либо дополнительных элементов свидетельствует о большой степени канонизации мотива. Резко очерченный зигзаг является неотъемлемой составной узора. Он задает композиционный тон, так как в его изломах размещены птицы и деревья. Компонировка последних в подчеркнуто треугольном пространстве усиливает впечатление производности мотива от розетки ромбического характера с крестовидным пересечением деревьев и птицами между шпиги. В хантыйской вышивке, однако, подобные розетки (рис. 14, 1—2) распространены значительно меньше, чем бордюры. Место геральдического сюжета в полосовом орнаменте нередко бывает заполнено либо одним деревом, либо мотивом из пальметок (ил. 15, 2—3). В любом случае остается нетронутой орнаментальная структура: зигзаг и заключенные в треугольном поле между его изгибами мотивы, имеющие характер усеченных розеток.

Вид симметрии $a \cdot m : m$ содержит самые замысловатые образцы орнитоморфных вышитых бордюров. Фигуры птиц и деревьев перемежаются в мотиве с пальметками, тюльпанообразными элементами, рядами из ромбов. Помимо этого сложной конфигурацией отличается фигура самих деревьев: ромб с внутренними и внешними отростками помещен в середине стержня, создающего дерево, а концы стержня венчают замысловатые развилки (ил. 15, 4). Место птиц иногда занимают пальметки (ил. 15, 5). Узоры описываемого вида связаны с сетчатой структурой, которая возникает в южнохантыйской вышивке либо вследствие вертикального умножения бордюров, либо к ней приближаются мотивы, расширяющиеся по обе стороны от ромбической середины деревьев (рис. 10, 4, 14, 7). Именно бордюры, симметричные по вертикали и горизонтали, дают наиболее полную картину схематизации птиц и внешних деревьев, поскольку содержат как самые реалистичные их изображения, так и значительно упрощенные. При описании орнаментов этому уделялось особое внимание, так что необходимость в сводном рисунке отпадает. К тому же подробнейшие подборки различной формы птиц и деревьев приведены в монографии С. В. Иванова (1963, рис. 42, 45).

Наиболее лаконичные образцы орнитоморфных мотивов встречаются не только у вида симметрии $a \cdot m : m$, но и переходят в иной вид — $a : m$ (ил. 15, 7—8). В последнем канонизация орнаментальной формы минимальна, и несложные изображения птиц и деревьев подвергаются различным модификациям, например, разного рода слияниям, что дает начало нетрадиционным узорам в вышивке. Если при этом нарушается симметричность мотива, то возникает новая характеристика бордюров — вид a .

Связующим все виды симметрии началом помимо геральдической композиции из птиц и деревьев является и единая стили-

стика исполнения, обусловленная орнаментальной технологией. При вышивке *ханты ханч* сначала на ткань наносится ступенчатый контур узора, а затем внутреннее поле последнего заполняется гладью. В результате этого элементы получаются ширококонтурными. Средством, увеличивающим витиеватость узоров, служат контурные усики, чаще прямые или крючкообразные, которыми обильно снабжаются орнаментальные фигуры.

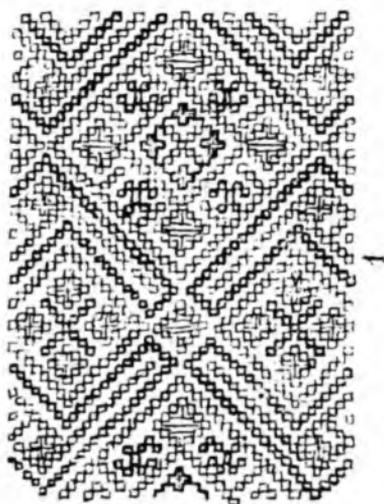
Мотивы, вышитые *ханты ханч*, покрывали женские рубахи с орнаментальной композицией первого варианта, где соседствовали с *керем ханч*, ими декорированы почти все рубахи второго варианта, частично третьего и четвертого, а также мужские рубахи второго и третьего вариантов. Самые богато орнаментированные женские рубахи, таким образом, связаны с двумя способами вышивания: *керем ханч* и *ханты ханч*. Причем на отдельно взятом предмете использовалась только одна из них; совмещение двух способов вышивки исключалось. Два различных орнаментальных стиля некоторое время существовали в рамках одной композиции параллельно. Далее их пути разошлись, и если техника *керем ханч* все больше забывалась, то *ханты ханч* применялась все чаще и была основным способом украшения, по крайней мере женских рубах, вплоть до исчезновения самой орнаментальной традиции. Период сосуществования двух техник вышивки не обошелся без их взаимовлияния: птицы и пальметки в *керем ханч*, мотивы из уголков, ступенчатых ромбов и крючкообразные усики в *ханты ханч*. Вместе с тем каждая из вышивок стойко сохраняла свою оригинальность. И если ведущий мотив *керем ханч* — уголок с декоративными сторонами и вершиной — воплотился в бисере, на бересте, в аппликации по ткани, а в модифицированном виде и в меховой мозаике, то геральдические сюжеты *ханты ханч* остались характерны лишь для вышивки.

Вышивка *руть ханч* впитала в себя мотивы, типичные как для *ханты ханч*, так и для *керем ханч*. Среди узоров, исполненных в данной технике, встречаются ступенчатые ромбы, уголки, мотивы из птиц и деревьев (ил. 16, 2—4). Собственными оригинальными мотивами данная техника не обладает и предстает как эклектичное соединение традиционных форм, выработанных в других способах вышивки. Наряду с этим «русская вышивка» отличается и относительно своеобразием, тройственным по своей природе. Первая оригинальная черта вышивки касается особой избирательности в пользу мотивов из ромбов. Ни в какой другой технике не встречается такое разнообразие ромбических бордюров, как в *руть ханч*. Причем традиционное оформление ромбов, например с использованном ступенчатой конфигурации (ил. 16, 2), часто соседствует с творческим решением. Внутреннее пространство ром-

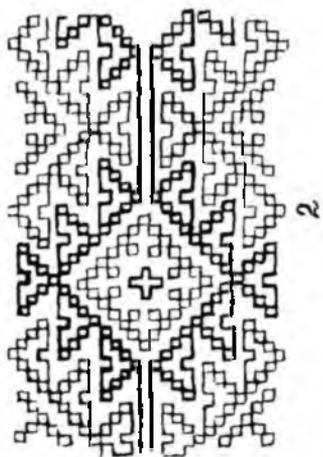
бов и фигур, помещенных между ними, плотно заполняется различными элементами (ил. 16, 1). Вторая отличительная черта вышивки *руть ханч* связана со стилистикой исполнения традиционных мотивов. В данной вышивке они принимают наиболее витиеватый вид за счет, во-первых, усложненного контура, состоящего из квадратиков, во-вторых, за счет широкого использования дополнительных элементов и нестандартного сочетания основных. Так, например, узор из сросшихся уголков оказывается совмещенным со стилизованными формами непарных птиц (ил. 16, 4). Третья оригинальная составная *руть ханч* связана с предметной областью бытования вышивки. Женские рубахи с орнаментальной композицией третьего и четвертого вариантов, холщовые сахи, «татарские платки», мужские рубашки с декоративной схемой первого варианта и холщовые штаны.

Суммируя особенности данной вышивки, следует указать на отсутствие в ее багаже оригинальных мотивов и связь с орнаментальными композициями далеко не самого архаичного образца, что особенно наглядно демонстрирует женская одежда. Эти наблюдения не позволяют присоединиться к мнению Т. Вахтер о первичности *руть ханч* и вторичности *ханты ханч* [Вахтер Т., 1953]. Круг своеобразных орнитоморфных мотивов, связь с древней композиционной схемой женских рубах позволяют предположить обратное временное соотношение этих двух техник вышивки. Само название «русская вышивка» указывает на источник ее появления, тем более, в русском декоре она, как хорошо известно, несет отпечаток архаики. Однако в русских орнаментальных материалах рубежа XIX—XX вв., относящихся к территории Сибири, данная вышивка не фиксируется, следовательно, обогащение одной орнаментальной культуры за счет другой произошло в более ранние времена, чем хронологический диапазон имеющегося этнографического материала. Обстоятельством, способствующим внедрению этой техники в хантыйскую вышивку, могло стать исполнение росписью (русское название вышивки) изобразительных сюжетов на полотенцах. А среди этих сюжетов не последнее место занимали геральдические изображения птиц и деревьев, но в характерной для русского искусства манере, отличной от хантыйской [см.: Изобразительные мотивы..., 1990].

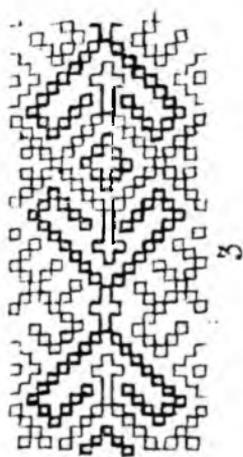
Вышивка *север ханч* представлена редкими образцами вышитых женских рубах четвертого варианта. Ею исполнялись орнитоморфные мотивы. При этом стилистика явно копировала *ханты ханч*: темный контур, даже намечены отростки в виде крестиков; сплошное заполнение внутреннего поля элементов. Учитывая невыраженность данной техники в вышивке хантов, ее явно подчиненное положение относительно *ханты ханч*, а также бытование на женских рубахах с поздней орнаментальной композицией, мож-



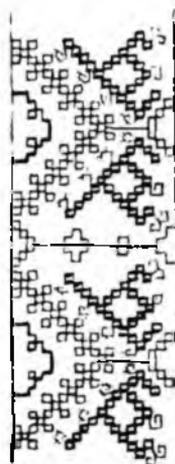
1



2



3



4

Ил. 16. Мотивы, характерные для хантыйской вышивки *руть ханч* (1,4 — ТГОИАМЗ, № ТМкп 7126, 7446, 2—3 — Ostjakische Stickereien, 1921. Табл. 36, 1, 10, 1)

но предположить трансформированный путь ее проникновения в декоративное творчество. Перекрестное расположение нитей было хорошо знакомо южным хантам по называнию и нашиванию бисера. В первом случае перекрестно переплеталась основа у ниток, а во втором сам перекрестный набор из пяти бисеринки предшествовал их нашиванию на ткань. Название «плетеная вышивка» также говорит в пользу того, что описанные процессы орнаментальной технологии, применяемые при работе с бисером, послужили стимулирующим фактором для появления вышивки крестом. Особенности *севем ханч* свидетельствуют о позднем внедрении данной вышивки в хантыйскую орнаментальную среду и о том, что овладение ею оказалось прерванным гораздо более сильным процессом — исчезновением традиционной культуры при ассимилятивном воздействии русской.

Как результат полного исчезновения орнаментальных традиций следует рассматривать фиксацию у иртышских хантов в первой половине XX в. рубах, вышитых на русский манер. Покрой, орнаментальная композиция, техника вышивки и сами мотивы — все это являлось полным копированием рубах, имевших широкое хождение в этноэтнической среде на рубеже XIX—XX вв.

Вышитые узоры были показательны и для орнаментального творчества части восточных и северных хантов, а именно салымских, среднеобских и обских с казымским диалектом. Материалы, характеризующие эту область декоративного творчества у названных групп, крайне малочисленны и создают фрагментарное впечатление об отражаемом ими предмете. Лишь экстраполяция этих материалов на южнохантыйскую вышивку упорядочивает их. Узором восточных и северных хантов присущи те же четыре приема вышивки: *керем ханч*, *ханты ханч*, *руть ханч*, *севем ханч* и аналогичный набор элементов: декоративные уголки, ступенчатые ромбы и треугольники, стреловидные фигуры, геральдические сюжеты из птиц и деревьев и др. Не оригинальны и символы сим-

метрики, описывающие структуру мотивов: $a \cdot m$; m , a ; m , $a \cdot a$; m , $a \cdot m$. Не зафиксировано ни одного узора, который не имел бы либо полного совпадения, либо тождественности с соответствующими южнохантыйскими образцами. Отрывочные сведения о предметной привязке и композиции вышитых орнаментов также согласуются с данными по южным хантам, т. е. вышивка восточных и северных хантов не выходит за пределы южнохантыйских характеристик, но отражает их далеко не полностью, поскольку творчество южной группы намного богаче и разнообразнее. Искусство салымцев, среднеобских и обских хантов с казымским диалектом дошло до нас в виде расплывчатого слежка с южнохантыйской вышивки, по которому можно проследить кое-какие контуры прош-

лого, но всей полноты изображения не восстановить. Фактор наибольшей географической близости к южным хантам именно тех подразделений в восточных и северных группах, у которых зафиксирована вышивка, может служить дополнительным аргументом в пользу тезиса о подчиненном положении их вышивки относительно южнохантыйской.

§ 5. Криволинейные бордюры: прерывистые мотивы (2.1.2), розетки (2.2.0), сетки (2.3.0), свободные композиции (2.4.0)

Восточная группа

Криволинейные формы в орнаментах восточных хантов представлены почти исключительно на берестяной утвари в технике выскабливания. На сегодняшний день ареал их бытования охватывает реки Васюган, Вах и Обь (александровские ханты). Большинство криволинейных узоров подчинено правилам бордюрной компоновки мотивов. Слагаемыми восточнохантыйских криволинейных бордюров являются основополагающие геометрические фигуры, чье сочетание дает мотив. Речь, таким образом, идет о прерывистых бордюрах с криволинейными очертаниями. Для непрерывных бордюров округленные формы не свойственны.

2.1.2. Бордюры: прерывистые мотивы

Способ их исследования тождествен тому, что применялся к соответствующим прямолинейным бордюрам, т. е. основывается на видах бордюрной симметрии и на визуальном выделенных с учетом симметрии элементах. Криволинейные бордюры при их наложении на виды симметрии оказались поделенными на семь групп с различной количественной представительностью.

2.1.2.1. *Первая группа* отражает вид симметрии $a:m \cdot m$ и отличается большим количеством входящих в нее узоров.

2.1.2.1.1. Явно лидирующее положение занимает здесь ширококонтурный ромб, образующий орнаменты первой подгруппы. Заметны два направления в развитии ромбических узоров. Первое связано с усложнением конфигурации самого ромба за счет появления отростков на его сторонах (рис. 18, 1—2). Все разнообразие форм у подобных узоров достигается исключительно за счет усложнения отростков. Они принимают Г-образный вид, из них возникает замысловатая по своим изгибам ломаная линия. Иногда фантазия мастерицы преобразует отростки в неожиданные формы, например скобообразные или напоминающие домики. Внутреннее пространство ромба декорируется минимально: зубцы, черточки, звездчатые фигуры. Пространство между ромбами ор-

ганизуется двояко: либо ромбы соединены друг с другом тонкой линией или через звездчатые фигуры, либо ромбы размещены в зонах-секциях, обладающих собственной декоративной отделкой в виде полос или цветочного фона. Между соединенными ромбами изредка вводятся дополнительные элементы, не отличающиеся сложностью форм. Придание ромбическим мотивам более замысловатого вида путем развития внешних отростков прослеживается в криволинейных узорах на протяжении всего XX в. Ромбы с раздвоенной вершиной и внутренними отростками представлены единичными экземплярами и лишь в материалах начала века. Данный прием отделки мотивов не характерен для орнаментального творчества восточных хантов, по крайней мере для рассматриваемого периода.

Второе направление в формировании ромбических узоров предполагает присутствие уголков, которые komponуются в пространстве между основными фигурами (рис. 18, 3). Это направление просматривается в орнаментах 1960—70-х гг., и, видимо, этим объясняется отсутствие каких-либо устойчивых общих черт в исполнительской манере различных мастериц. Конфигурация ромбов и уголков бывает как простой, так и усложненной, у ромбов чаще за счет внешних отростков, у уголков — загнутых сторон. Декоративное развитие мотива происходит главным образом через его насыщение дополнительными элементами, набор которых зависит от индивидуального почерка мастерицы. Дополнительные элементы выскабливаются во внутреннем пространстве ромбов и уголков и имеют вид кнехтообразных, вильчатых, звездчатых и иных фигур. Помимо набора основных фигур описанные бордюры сближаются слиянием всех элементных составных узора в единую орнаментальную ленту, что особенно наглядно демонстрируют образцы с контурными соединительными перемычками. Зоны-секции чужды орнаментам из ромбов и уголков.

Несмотря на свой сравнительно поздний возраст, второе направление предстает в динамике с четко выраженной тенденцией — возрастание роли уголков в мотиве при ущемлении художественных прав ромбов. Данная эволюция ромбических узоров характерна для творчества ваховских мастериц. В узоре появляются сдвоенные уголки, компоновка которых воспроизводит разомкнутый ромб. Именно эти уголки и являются композиционной доминантой бордюра (рис. 18, 4). Замена ромба на ломаную линию включает его декоративную деградацию (рис. 18, 5). Парные параллельные уголки — главные фигуры в бордюре — либо соединены, либо разомкнуты. В последнем случае они обязательно имеют зигзагообразные загибы у сторон. Уголки, помещаемые между ромбами, переходя в новую орнаментальную композицию, изменяют свой облик: вершина раздвигается, на сторонах возникают

отростки. Контурные перемычки, соединяющие элементы, а также усикообразная манера исполнения изгибов у орнаментальной линии сближают ваховские узоры на бересте.

2.1.2.1.2. Вторая подгруппа криволинейных бордюров в своей основной массе хронологически связана с рубежом XIX—XX вв., а в наши дни ее проявление заметно ослаблено. По способу образования узора подгруппа занимает особое положение среди восточнохантыйских криволинейных орнаментов. В процессе орнаментации декорируемая поверхность берестяной посуды разбивалась на квадратно-прямоугольные зоны-секции, в каждой из которых верхний слой бересты соскабливался таким образом, что фон принимал овальную конфигурацию. Вследствие преобладания фоновых площадей над выскабливаемыми как узор воспринимались именно первые, т. е. темные части бересты. Такое цветовое соотношение позитива и негатива в орнаменте противоречит современным декоративным представлениям народа, согласно которым узором являются выскабливаемые, т. е. светлые фигуры.

Фоновые овалы располагались в зонах-секциях изолированно, и в этом случае на их поверхности иногда выскабливались контурные ромбики в различных сочетаниях: попарно (раздельно или слитно) и учетверенно (рис. 18, 6). Из всех приведенных вариантов до наших дней дошел лишь последний, и то в виде не основных, а окаймляющих бордюров. Тымские мастерицы переработали сюжет из четыреховального, приспособив его к правилам хантыйской узорной бересты. В результате, вероятно, и возник кнехтообразный мотив: светлый фон гармонично сомкнулся в розетчатую фигуру (рис. 18, 7). Однако помимо тымской бересты рубежа веков подобные узоры у восточных хантов не отмечены. Большее географическое и хронологическое распространение получила иная модификация узора из четырех овалов. Она встречается во второй половине XX в. как в прежнем, так и в переработанном в сторону усложнения виде (рис. 18, 8). На протяжении всего столетия самым представительным из орнаментов с овальным фоном является тот, в котором фон принимает форму четырехлепесткового цветка (рис. 18, 9). В отличие от всех предыдущих орнаментов данный обладает и четко выраженным узорным элементом — зубцом. Размещение элемента вдоль сторон квадратной зоны-секции и дает цветочный фон. Причем следует отметить, что форма цветка строго канонизирована, а это предполагает такую же высокую степень композиционной устойчивости зубца.

2.1.2.2. Вторая группа криволинейных бордюров подчинена виду симметрии *a : m*. О непопулярности последнего в орнаментах восточных хантов свидетельствует малая численность группы. Основным ее представителем является окаймляющий зубчатый узор, изредка вершина зубца раздваивается (рис. 18, 10—11).

Некоторые мастерицы komponуют узоры из уголков с учетом лишь вертикальной плоскости симметрии (рис. 18, 12). Форма уголков при этом сходна с той, что присуща уголкам в ромбических узорах. Каждая из исполнительниц орнамента по-своему решает проблему перенесения знакомых фигур в иные композиционные рамки: встречается вертикальное удвоение уголков, обильное декорирование их ломаной линией, введение в узор различных дополнительных элементов. Флажкообразными мотивами на криволинейном основании, встречающимися на костяных тромъеганских пряжках для оленьей упряжи, можно завершить обзор орнаментов второй группы.

2.1.2.3. *Третья группа* — *a · t* — столь же мало заметна на общем фоне восточнохантыйских криволинейных бордюров, как и предыдущая. На рубеже веков выскабливались мотивы из зубца, различное расположение которого в зонах-секциях вело к образованию нескольких вариантов узора (рис. 18, 13—14). Подобные орнаменты близки мотивам с овальным фоном (2.1.2.1.2), как по своему хронологическому показателю, так и по стилистике: фоновые части дают изображение целостной фигуры, которая воспринимается глазом как узор. Присоединение к зубцу ромба, как на рис. 18, 13, усиливало звучание выскабливаемых частей. Разнообразят состав группы несколько узоров, явно происходящих от бордюров из уголков и ромбов и относящихся к 1960—70-м гг. (рис. 18, 15). Асимметричная трактовка параллельных уголков, иногда сросшихся, преобразует композиционные характеристики мотива и подводит его под иной вид — *a · t*.

2.1.2.4. На долю *четвертой группы* криволинейных бордюров — *a : t · a* — приходится едва ли не треть от их общего числа. Именно первая и четвертая группы определяют облик восточнохантыйских криволинейных орнаментов. Структурообразующим началом в данной группе служит зигзаг, а придание ему подчеркнутой криволинейности в некоторых узорах дает волнообразную форму. В чистом виде, т. е. не дополненные другими элементами, криволинейные формы зигзага редко фигурируют в восточнохантыйской орнаментике. Рука мастерицы легко и привычно заполняет различными элементами пространство между изгибами зигзага и волны. Часть из них глубоко и прочно укоренилась в декоративных традициях народа, другая часть отражает индивидуальный художественный вкус мастерицы. Фантазия исполнительниц особенно заметно разнообразит узоры александровской группы, здесь редко встречаются однородные орнаментальные образцы: волнистая линия обильно снабжается отростками и komponуется с вильчатыми, звездчатыми и иными фигурами. В зависимости от напол-

нения зигзаговой структуры устойчивыми элементами можно вести речь о трех подгруппах в составе четвертой группы.

2.1.2.4.1. Первая подгруппа хронологически тяготеет более к рубежу веков, чем к XX в., а ее географические границы охватывают Васюган и Вах. При всем разнообразии мотивов, выполняющих подгруппу, их сближает элементная основа — зубец. К отличительным чертам орнаментов первой подгруппы принадлежит и обязательное заключение мотива в треугольную зону-секцию, и замыкание фоновых частей, приобретающих вид законченных фигур. Различные варианты компоновки зубца в зигзаго-треугольном пространстве создают несхожие на первый взгляд мотивы. В орнаментальном творчестве наших дней не зафиксированы узоры, возникающие из зубца в основании треугольной зоны-секции, в то время как на рубеже веков подобные орнаменты отмечены неоднократно. Чаще всего зубец был дополнен звездчатой фигурой, которая в наиболее замысловатых мотивах снабжалась кнехтообразными отростками (рис. 19; 1). Более устойчивым оказался вариант мотива из трех зубцов, вписанных в треугольник и дающих цветочный фон (рис. 19, 2). А вот совмещение сторон треугольного поля с зубчатой линией следует признать орнаментальной новацией, поскольку такие узоры отмечены лишь с 1930-х гг. (рис. 19, 3). Мотив из двух зубчатых линий с волнообразным фоном присутствует в берестяных узорах восточных хантов на протяжении всего столетия (рис. 19, 4). Однако по сравнению с рубежом веков его декоративная позиция утрачивается: во второй половине XX в. орнамент выполняет роль только окаймляющего бордюра, а в роли основного не выступает. Этот мотив представлен в орнаментах васюганско-ваховских и александровских хантов, причем у последних заметно его некоторое оживление за счет введения в бордюр между зубцами параллельных наклонных полос с перемычками.

2.1.2.4.2. Вторая подгруппа включает в себя бордюры из зигзага и уголков и является самой многочисленной. Конфигурация элементов здесь далеко не однородна, что позволяет вести речь о четырех вариантах мотивов в рамках подгруппы.

Первый вариант прослеживается у васюганско-ваховской и александровской групп на протяжении всего XX в. и имеет самую скромную конфигурацию: вершины зигзага и уголков заострены, стороны последних иногда слегка загнуты и тоже заострены. Эта манера заострения углов орнаментальной линии и придает бордюрам криволинейность очертаний. Зигзаг и уголки ширококонтурны, но соединены друг с другом контурными парными перемычками (рис. 19, 5). Бордюр предстает в виде сплошной орнаментальной ленты, опоясывающей стенки берестяных сосудов.

Второй вариант характеризуется зигзагом с раздвоенной вершиной и декоративными уголками. На Вахе утвердилась устойчивая манера исполнения как уголков, так и зигзага. На рубеже веков первые имели раздвоенную вершину с кнехтообразной подвеской и двойной загиб сторон. От раздвоенной вершины зигзага отходили усики с зубчиками, которые соединялись друг с другом, образуя полуовал, и с окаймляющей бордюром линией. Фоновые части в изгибах зигзага оказывались, таким образом, замкнутыми узорной линией — принцип, свойственный для секционных орнаментов на бересте (рис. 19, 6). Узоры, которые ваховские рукодельницы выскабливали в конце 1960-х гг., почти не изменились по сравнению с описанными: у уголков на сторонах появляются отростки, кнехтообразный элемент соединяется с окаймляющей линией, а фоновые части в вершине зигзага дополняются зубцом. У александровских хантов сложилась своя интерпретация варианта. На бордюрах второй половины XX в. зигзаг часто уступает место волнистой линии с отростками, ее вершина, однако, оформляется так же, как и у зигзага (рис. 19, 7). Уголки часто не имеют загибов у сторон, вместо этого у последних появляются внутренние отростки; не раздвоены и вершины элементов. Особое своеобразие александровским узорам придают дополнительные элементы, заполняющие фон: звездчатые, в виде домиков, параллельные черточки, линии с отростками.

Третий вариант составляют узоры из параллельных уголков, а зигзаг не проявляется здесь в качестве элемента. В конце XIX в. на Тyme встречались орнаменты, интересные тем, что соединяли в себе ленточное слияние мотивов и такую черту секционности, как оформление фона в виде законченных самостоятельных фигур. Последнее привело к продлению сторон за вершины у внешних уголков. Орнаменты XX в. полностью освобождены от этой двойственности, и компоновка мотивов в них превращает бордюры в единую узорную полосу (рис. 19, 8). Обязательными элементами при исполнении подобных узоров являются раздвоенные вершины у уголков, загибы на концах их сторон и параллельные перемычки, соединяющие их в сплошную орнаментальную цепь.

Четвертый вариант знаком ваховским женщинам, он не имеет аналогов среди орнаментов прошлого столетия и стилистически тесно связан с третьим. Его особенность — пары параллельных полос с загнутыми концами, расположение которых дает разомкнутый зигзаг.

2.1.2.4.3. В третьей подгруппе бордюров зигзаговая основа наполнена ломаной линией с овально-цветочным фоном. Зигзаговая структура здесь принимает те же декоративные формы, что и в предыдущей группе: зигзаг с раздвоенной вершиной и усики-зубцами, зигзагообразно расположенные парные полосы с

перемычками и уголки с двойной вершиной (рис. 19, 9—10). Бордюры третьей подгруппы фиксируются у ваховских хантов с конца XIX в.

2.1.2.5. *Пятая группа*, где из симметрических преобразований присутствует лишь параллельный перенос a , невелика и удивительно однообразна. Из ваховских узоров сюда относятся лишь те, что созданы парами параллельных наклонных полос с загнутыми концами и перемычками (рис. 20, 1). Орнаментальное поле между полосами заполнено причудливыми изломами ширококонтурной линии, фоновые части которой имеют овально-цветочное очертание. У александровских хантов узоры пятой группы исключительно редки и состоят из наклонных полос с отростками либо из зигзага с асимметрично оформленной вершиной в сочетании с замысловатыми дополнительными элементами (рис. 20, 2). Все мотивы, вошедшие в пятую группу, собраны в 1960—70-е гг.

2.1.2.6. В мотивах *шестой группы* присутствует двойная ось вращения — $a : 2$. Подобные симметричные преобразования хорошо прослеживаются на криволинейных бордюрах восточных хантов с рубежа веков. Хотя численный состав группы не так уж и велик, она не теряется среди криволинейных орнаментальных форм благодаря значительной устойчивости некоторых из ее мотивов.

2.1.2.6.1. Первая подгруппа включает в себя секционные бордюры, созданные зубцом (рис. 20, 3—4). Расположение элементов в первом иллюстративном образце напоминает окаймляющие бордюры из двойной зубчатой линии (2.1.2.4.1). Второй мотив интересен своей композицией: секционность здесь проникает в себя самую, и элемент, словно перепрыгивая из одной структурной ячейки в другую, на ходу подвергаясь вращению, создает очень динамичный узор. В обоих случаях фоновые части выглядят завершенными фигурами, и глаз при определении узора отдает предпочтение им. Подобные бордюры выскабливались на бересте на рубеже веков и утрачены в современной орнаментальной традиции.

2.1.2.6.2. Вторая подгруппа связует собой орнаментальное искусство восточных хантов на протяжении всего XX в., локализуясь главным образом на Вахе (рис. 20, 5). Бордюры обладают зигзаговой структурой, воплощенной в декоративном зигзаге, уголках, параллельных полосах. Стилистика их решения тождественна описанной выше (2.1.2.4.2—3, 2.1.2.5). В треугольном пространстве между структурообразующими элементами помещается сложно оформленная линия с овально-цветочным фоном.

У александровских хантов зафиксирован единственный экземпляр данной группы — бордюр из волнистой линии с асимметричными отростками и множеством дополнительных элементов (рис. 20, 6).

2.1.2.7. *Седьмая группа* с симметрией $a \cdot a$ завершает ряд криволинейных бордюров. Ее небольшая количественная представительность компенсируется устойчивостью форм и географией их бытования, охватывающей значительную часть восточнохантыйской территории. Ядром, объединяющим группу, является орнамент, который отмечен на рубеже веков и в 1970-е гг. на Вахе, Югане, Оби. Сквозь времена и расстояния проходит одна и та же конфигурация мотива: зигзаг с присоединенным к нему зигзагообразным отростком (рис. 20, 7). Точно такой же бордюр зафиксирован и на чирке XVIII в. Из общей массы криволинейных орнаментов описанные выделяются не только своими симметрическими характеристиками, но и тем, что связаны не с узорной берестой, а с узорной ровдужой, точнее с ровдужной обувью. Судя по материалам, опубликованным Т. Вахтер [Vahter T., 1953], орнамент в нижней части женской и мужской обуви из ровдуги имел одинаковые очертания. Исполнялся узор техникой раскраски с получением красно-коричневого цвета, а затем оконтуривался прошивкой белого подшейного волоса оленя. Оконтуривание вело к появлению усикообразных окончаний в местах выпуклого излома орнаментальной линии, что придавало рисунку криволинейные очертания. Хронологическая устойчивость орнаментальной формы не означает ее застывшего состояния, и на рубеже веков часть ровдужной обуви декорировалась орнаментом, где отросток принимает вид сложной ломаной линии, зигзаг заменяется волной с зубцами на ее вершинах (рис. 20, 8). Замысловатость отростка подчас не позволяла так легко изменять его расположение в мо-

тиве согласно правилам симметрии вида $a \cdot a$, что вело к видоизменению отростка и отходу от строгих композиционных норм. На бересте описанные узоры встречались редко, не позднее начала XX в. и непременно со сложной конфигурацией отростка.

Незначительным дополнением к группе служат узоры, построенные на зигзаге, но с иным элементным заполнением его изломов. У александровских хантов в роли асимметричного отростка выступают уголок или звездчатые фигуры (рис. 20, 9). Приведенный образец позволяет установить ту исходную основу, на которой сформировалась более замысловатая конфигурация бордюров шестой группы (рис. 20, 2, 6). Криволинейные контуры имеют у восточных хантов и некоторые мотивы, известные по прямолинейным орнаментам, например те, что изображены на рис. 8, 79. Выскабливание на бересте служит техническим показателем всех перечисленных узоров.

2.2.0. Розетки

Искусство образования своеобразных орнаментальных фигур за счет вращения мотивов представлено у восточных хантов в достаточной мере.

2.2.0.1. Главенствующая роль здесь принадлежит *первой группе* с видом симметрии $4 \cdot m$, которая, в свою очередь, состоит из трех подгрупп.

2.2.0.1.1. Основным элементом вращения в первой подгруппе служит ширококонтурный уголок с загнутыми концами. Стилистическое решение элемента, а значит, и облик мотива имеют локальные варианты: ваховский и александровский. У первых мотив возникает из двух-трех параллельных уголков, соединенных контурными перемычками (рис. 21, 1). Концы сторон у элементов имеют двойной загиб. Иллюстративный образец назван «комковым орнаментом», а розетка из одинарных уголков — «головой ронжи». Следует отметить, что подобные розетки вкраплены в орнаментальное творчество ваховских хантов не позднее первой четверти XX в. Указанные фигуры иногда размещались в зонах-секциях на стенках берестяных вместилищ и в этом случае выступали в роли бордюрных мотивов. Розетки александровских хантов хорошо прослеживаются по орнаментальным материалам второй половины столетия. Конфигурационное насыщение мотива происходит здесь за счет использования фигурных перемычек между сторонами углов, а также путем размещения во внутреннем пространстве угла различных дополнительных элементов: И-образных, крестовидных, кнехтовидных, контурных уголков, параллельных черточек (рис. 21, 2). Средством разнообразия основного элемента служат отростки на его сторонах. Лишь один раз описанный узор помечен названием *алнат* — «лосиная голова». Розетки, подобные александровским, отмечены и на Васюгане.

2.2.0.1.2. Своеобразие второй подгруппы наиболее наглядно воплощает фигура ромба. Он находится в центральной части узора и задает тон дальнейшему развитию орнамента, которое опять-таки не совпадает у васюганско-ваховских и александровских мастериц. Наиболее отработанная схема розетки на Вахе состояла в создании параллельного декоративного окружения для центрального ромба, причем последний чаще имел раздвоенные вершины (рис. 21, 3). Внешняя фигура либо воспроизводила форму внутренней, либо обладала более замысловатой конфигурацией в вершинах. Внутреннее пространство розетки иногда оформлялось в виде крестообразной фигуры, образованной из зубцов. Для ромбов не существовало каких-либо декоративных ограничений, и мастерицы проявляли здесь свою фантазию, соединяя ромбы с нетрадиционными формами, например с крестообразным фоном ро-

зетки из уголков (рис. 21, 1) и ломаной линией с цветочным фоном.

У александровских хантов розетка возникает путем продления вершин ромба и их соединения друг с другом через полосу с отростком (рис. 21, 4). Каждая из исполнительниц орнамента, наполняя описанную композицию, разнообразит ее по-своему: продленная вершина ромба оформляется в виде развилки или звездчатой фигуры, отросток у соединительной полосы имеет простую или скобообразную конфигурацию; вводятся или опускаются перемычки между элементами; варьируют дополнительные элементы. Сердцевина ромба декорируется минимально. В случае ее заполнения косым крестом, как на иллюстрации, ромб именуется *итытыवास* — «окошки». Чаще, однако, в центре розетки размещается звездчатая фигура. Для александровских узоров характерно довольно широкое внедрение звездчатых фигур в качестве мотива или основного элемента, иногда они вводятся в зоны-секции бордюров, но обычно исполняют функцию розеток. В последнем случае встречается их учетверенное изображение.

2.2.0.1.3. Третья подгруппа — сборная и немногочисленная. Сюда вошли вахганские костяные креплки для сухожильных нитей с различным декоративным оформлением (рис. 21, 5), а также единичные розетки с вильчатым мотивом и мотивом из зубчатого элемента. Металлические отливки для наконечных украшений чаще всего представлены двумя параллельными входящими друг в друга окружностями. От внутренней окружности к внешней отходят четыре луча, простых или с утолщениями на концах, что преобразует их в звездчатую фигуру. Такие подвесные украшения попадают под вид симметрии 4 · т.

2.2.0.2. Вторая группа криволинейных розеток с симметрией 2 · т менее популярна у восточнохантыйских мастериц, чем первая. Об этом свидетельствует как ее меньшая численность, так и более разнородный состав мотивов.

2.2.0.2.1. Лишь для первой подгруппы возможно определение универсального канона — узора из уголков, которые декоративно равнозначны лишь попарно. При этом наибольшее сходство обнаруживается у ваховских экземпляров начала XX в. (рис. 21, 6) и александровских второй его половины (рис. 21, 7). Некоторое своеобразие, проявляющееся при оформлении загибов на сторонах уголков, всецело компенсируется композиционным и элементным сходством. На синхронно-хронологическом срезе 1960-х гг. преобладают различия, обусловленные орнаментальной динамикой на Вахе. Отход ваховских мастериц от устоявшегося стереотипа состоит в активном внедрении ломаной линии с цветочным фоном. Разрастаясь и охватывая основную часть декоративной поверхности, эта линия приглушает эстетическое звучание собственно угол-

ков. К этому следует добавить, что розетки из парных уголков в ваховских материалах встречаются чаще на рубеже веков, чем в более близкие к нам времена.

2.2.0.2.2. Вторая подгруппа — сборная, и здесь удается лишь определить основные тенденции, реализуемые в индивидуальном орнаментальном творчестве. Александровские исполнительницы приспособляют к правилам розетки мотивы, хорошо знакомые им по бордюрам, прежде всего ромбическим (рис. 21, 8). Мастерицы с Ваха создают узоры, в основу которых кладут тот же ромб, но окружают его замысловатыми хитросплетениями узорной линии (рис. 21, 9). У тех и других встречаются узоры, происхождение которых становится понятным лишь при сопоставлении их с восточнохантийскими стилизованными изображениями, вернее с декоративно переосмысленными формами последних.

2.2.0.3. *Третья группа* криволинейных розеток с симметрией 1 · n отмечена среди восточнохантийских узоров не позднее начала XX в. Основная масса орнаментов бытовала на ровдужных рукавицах и исполнялась в технике раскраски с оконтуриванием белым оленьим волосом. Узор наносился на палец и тыльную сторону рукавиц. Несмотря на разную степень замысловатости орнаментов, ясно прослеживается связь между ними, и розетка на пальце предстает как более лаконичный образец розетки, помещенной на тыльной стороне рукавицы (рис. 22, 1). В основе сходства лежит единая композиционная и элементная база — S-образная фигура с отростками, причем сходная конфигурация последних прослеживается на Средней Оби, Вахе, Балыке. Отросток в вершине принимает вид ромба, чему на усложненном орнаменте соответствует развилка с отростками или без них; нижний отросток у обеих розеток предстает как художественно оформленная развилка; боковые отростки на упрощенных вариантах узоров лишь намечены, а на декоративно насыщенных они превращаются в сложные ломаные линии. У розетки, изображенной на рис. 22, 1 зафиксировано название «червь». На Югане сходные розетки под аналогичным названием выскабливались на крышках берестяных коробок или на дне берестяных чашек. Существенное отличие берестяных узоров от ровдужных заключалось в характере орнаментальной линии: при выскабливании она состояла из трех параллельных контурных полос, вернее из двойного контура с внутренней прорисовкой, а раскраска давала ширококонтурную линию. Боковые отростки на юганских образцах были еще более витиеватыми, чем на ровдужных узорах. Последний раз S-образная розетка встретилась на васюганской бересте, но она уже не имела привычного облика: в ее декоративном убранстве доминировали не отростки, а дополнительные элементы. К тому же берестяной узор имел ширококонтурную линию.

2.2.0.4. *Четвертая группа* состоит из симметричных фигур — *1 · т*, относящихся к рубежу XIX—XX вв. Одна их часть размещалась на бересте, а другая на ровдуге, при этом каждому материалу соответствовала своя конфигурация узора, что заставляет вести речь о двух подгруппах.

2.2.0.4.1. Первая подгруппа розеток в качестве основополагающей имеет фигуру шестиугольника. На этот структурный костяк насаживаются по определенным правилам другие элементы. Вершина продлевается и заканчивается развилкой с отростками; продолжением нижнего конца становится уголок с отростками; от боковых углов отходят отростки в виде сложной ломаной линии, в начале которой часто помещаются кнехтообразные элементы с усиками (рис. 22, 2). Внутреннее пространство шестиугольника обязательно заполнялось либо зигзагом, либо ромбиками, либо тремя косыми крестиками, разделенными перегородками. При выскабливании узора на берестяной поверхности крышек или дна чашек узорная линия имела как двойной контур с прорисовкой, так и ширококонтурность. Сложность узора нарастала за счет витиеватости ломаной линии, присоединенной к фигуре. Розетки с различной степенью декоративной насыщенности именовались у восточных хантов «червем». Это же название получила и розетка новационной формы, составленная из четырехкратного повторения верхнего отростка и кнехтообразного элемента с усиками.

2.2.0.4.2. Вторая подгруппа фигур с симметрией *1 · т* характерна для ровдужной обуви, точнее для ее носочной части. Раскраской с оконтуриванием оленьим волосом здесь наносилась розетка, верхняя и нижняя части которой сходны с верхним и нижним отростками у «червей» (рис. 22, 2, 3). Данная конфигурация розетки прослеживается на Югане и Агане с рубежа веков до 1970-х гг. Единственное отличие современных фигур — добавление звездчатых элементов к нижней развилке. На Вахе в начале XX в. отмечена иная конфигурация у мотива на носке ровдужной обуви: подовальная форма с зубцами по бокам имеет боковые отростки в виде ломаной линии, а к ее верхним и нижним заостренным вершинам присоединены ромбы, причем нижний иногда входит в состав более сложного элемента (рис. 22, 4).

К четвертой группе частично принимают и такие редкие в этнографических материалах декоративные атрибуты, как бляшки для наконечников украшений и костяные пряжки. Симметричные изображения на первых представлены антропоморфными фигурами, конфигурация вторых неожиданна и разнообразна. Это — композиция из елки и звезды и серпя пряжек, на которых явно присутствует картежная символика.

2.3.0. Сетки

В орнаменте восточных хантов их почти нет, за исключением трех сеток из зубца, выскобленных на крышках: в двух он образует звездчатые фигуры на фоне овала (рис. 22, 8), у третьей четырехкратный повтор зубца дает цветочный фон.

2.4.0. Свободные композиции

В специальной литературе орнамент часто называют искусством ритма, подчеркивая тем самым определяющую роль, которую играет в его возникновении повторение формы и цвета. На симметрии как главном средстве достижения ритмичности построена цельная орнаментальная классификация, положенная в основу настоящего исследования. Однако реальная действительность всегда оказывается богаче самой стройной и детальной схемы. Подтверждением этого служит значительная группа хантских криволинейных узоров, в создании которых ритму не отводится никакой роли. Рука мастерицы, не стесненная ограничениями размерности и повторяемости, осваивает декоративное пространство легко и раскованно, поэтому подобные узоры определены условно как «свободные» орнаментальные композиции.

Основная масса свободных орнаментальных композиций создана у восточных хантов ломаной линией с цветочным, реже — овальным фоном (рис. 22, 5—6). Первый бытует на ваховских образцах, второй — на александровских, а на васюганских встречаются оба. При любой стилистике исполнения свободные композиции текущего столетия убедительно демонстрируют отчетливо выраженную криволинейность орнаментальной линии. Этого нельзя сказать о ломаной линии, присутствовавшей в ваховских композициях рубежа веков (рис. 22, 6). В конфигурации изломов орнаментальной линии здесь отсутствовала дугообразность — важнейший признак классической криволинейности, и изгибы имели зигзагообразный характер. Лишь шипообразные окончания изломов придавали узору оттенок криволинейности. Исполнительницы именovali подобные орнаменты «изгибамн». В это же время отмечено и введение в композицию несложных фигур, с которыми сростается ломаная линия: параллельные волнистые линии, уголки, четырехугольники, полуovalы (рис. 22, 7). Последний экземпляр получил поэтическое название «радуга». Подобный принцип разнообразия свободных композиций сохранился на Вахе и в наши дни, а среди фигур, организующих композицию, встречаются ромб, параллельные линии, изредка круг. Однако чаще всего в центре узора помещается уголок, один или двойной.

Свободные орнаментальные композиции украшают крышки вместилищ из бересты, иногда заполняют поверхность стенок, поделенную на зоны-секции, а на рубеже веков они выскабливались и на дне чашек.

Штампованные узоры на бересте, входящие составной частью в мужскую сферу орнаментального искусства, в XX в. сохранились лишь как слабые отголоски былых времен. 51 образец фигурного оттиска приведен в работе С. В. Иванова (1953) по материалам рубежа веков. К этой полной картине остается лишь добавить несколько образцов, отличающихся особой замысловатостью (рис. 22, 9—12). Среди небольшого количества штампов, отмеченных в текущем веке, преобладают простые фигуры, след которых заметен с рубежа веков (рис. 22, 13—15), а также явно новационные образования (рис. 22, 16—17).

Северная группа

2.1.2. *Бордюры: прерывистые мотивы*

В общей орнаментальной картине северных хантов — и в этом одно из ее существенных отличий от восточнохантыйской — криволинейные бордюры столь маловыразительны, что отпадает необходимость в группировке описываемого материала. Пожалуй, единственным предметом, на котором бытование бордюров с криволинейными очертаниями отличалось стабильностью, являлась ровдужная обувь. Взъемный клин ее содержал на своей поверхности узоры, нанесенные способом раскраски. Орнамент состоял из бордюра и свободной композиции. Первый имел вид зигзага с криволинейными отростками на его вершинах (рис. 23, 1). В качестве выскобленного окаймляющего бордюра на бересте зафиксирован узор с мотивом из раздвоенного зубца (рис. 23, 2). Наложение его на симметрию вида $a \cdot a : m$ придает фоновой части вид кривой линии с зубцами. Узорный позитив из кривой линии с кружками в ее изгибах встретился среди аппликативных орнаментов на платье (рис. 23, 3). Новационным является узор с поэтическим названием *сюпар из лоп панг* — «сказочницы весло» (рис. 23, 4). Его возникновение определило сочетание прямолинейного непрерывного узора седьмой группы (1.1.1.7) с криволинейным элементом. Подобного рода смешанные орнаменты мало характерны для северохантыйской традиции. На Нижней Оби состав описываемых бордюров пополняют прямолинейные непрерывные бордюры, исполненные в несвойственной для них криволинейной манере. Относящиеся к криволинейным циркульные резные узоры, украшавшие северохантыйские табакерки из рога в XVIII в., в XX вышли

из употребления. Вряд ли можно считать их отголоском кружковый орнамент из нанизанного бисера, единожды отмеченный на рубеже XIX—XX вв. у хантов с реки Таз.

2.2.0. Розетки

Именно орнаменты данной категории определяют вид криволинейных узоров у северных хантов. И ведущую роль в формировании этого вида играют стилизованные изображения. При их характеристике использована статья Т. А. Молдановой, посвященная стилизованным орнаментам у хантов реки Казым (1992). Этот район — своего рода заповедник в ареале распространения указанных орнаментов. Криволинейные розетки их исполнительницы относят к *воянг ханшет* — «животных узоры», несмотря на то, что среди них встречаются изображения с такими названиями, как «шишка», «зброшенное селение», «солнце» и др. Отличительная черта *воянг ханшет* — наличие строго определенных признаков, которые Т. А. Молданова называет «знаками». По существу, речь идет об элементах, из которых складывается изображение, т. е. об изобразительных элементах. В отличие от орнаментальных для них не обязательно повторение, т. е. ритм. Орнаментальные элементы, вводимые мастерицами в стилизованные изображения, представляют собой квадрат в криволинейном исполнении либо два сросшихся квадрата, которые создают дугообразную фигуру; они именуется *нув* — «ветка» (рис. 23, 5).

2.2.0.1. *Первую группу* розеток отражает вид симметрии $4 \cdot m$ — четырехкратное повторение симметричного элемента. Три точнохантыйские подгруппы, созданные из уголков, ромбов с отрезками на его сторонах и других фигур (2.2.0.1—3), не свойственны для орнаментального искусства северной группы этноса. Соответственно присущие северным хантам подгруппы получают порядковые номера четвертой и пятой.

2.2.0.1.4. Четвертая подгруппа своим определителем имеет элемент квадрата с ответвлениями по углам, построенными из овала и элемента *нув* (рис. 23, 6). Последний составляет неотъемлемую декоративную принадлежность почти всех северохантыйских розеток. Полное название описываемой розетки, по данным 1980-х гг., — *катра корт* — «зброшенное селение». В 1940-е гг. бытовала несколько иная стилистика при исполнении розетки — декоративная насыщенность ответвлений приходилась на верхнюю часть овала — и иное название: *анзи пай* — «куча шишек». В центре ромба помещались различные фигуры: крест, крест из ромбов и треугольников, ряды из ромбов, но чаще других — изображения птицы. Последнее обстоятельство становится понятным, если учесть, что подобные розетки выскабливались на детских люльках, а

изображение глухаря (тетери) магическим образом связывалось с представлениями северных хантов о душе ребенка [Чернецов В. Н., 1948; Прыткова Н. Ф., 1953 и др.]. Среди видоизмененных вариантов узора встречаются как упрощенные, так и исполненные творчески (рис. 23, 7). Новаторство последнего образца включает декоративное оформление ромба в стилистике прерывистых прямолнейных бордюров и замену элемента вращения на изображение птицы.

2.2.0.1.5. Пятая подгруппа своим маркером имеет круг, часто заключенный в квадрат, с декоративными «лучами» и именуется *хатл* — «солнце» (рис. 23, 8). Элемент переноса образован фигурой *нуз*. Данная розетка воплощена чаще в мозаике по сукну, чем детерминированы ее лаконичные формы. Выскабливание по бересте снимает технические ограничения, и здесь бытуют более замысловатые формы узоров, сходные с рис. 23, 6. Средством их декоративного насыщения становится умножение в элементе переноса фигуры *нуз*.

2.2.0.2. Вторая группа криволинейных розеток с симметрией $2 \cdot m$ у восточных хантов представлена незначительно, а у северных отсутствует вовсе. Все прочие группы северохантыйских розеток, наоборот, не имеют аналогов у восточных хантов.

2.2.0.3. Третья группа хорошо представлена среди северохантыйских криволинейных розеток и имеет в своем составе асимметричные стилизованные фигуры животных — $1 \cdot n$, выскабливаемые на бересте.

2.2.0.3.1. Первую подгруппу образует изображение глухаря — *лук* или «глухаря сна» — *ол ум лук*. Она локализована в пределах расселения казымских хантов. Опознавательными элементами «глухаря» являются следующие: голова, две лапы в виде прямых или гвоздеобразных отростков, крылья и хвост, обрисованные через криволинейные отростки сложной формы, и определенной формы туловище. Последнее может приобретать очертания полукруга; полукруга, дополненного треугольником, который возникает при образовании полости в крыльях; треугольника; ромба (рис. 23, 9). К необязательным признакам изображения глухаря в настоящее время причисляют зоб, гребень и когти. Их исполняют те мастерицы, которые помнят о более древних образительных канонах. Нарастание декоративной выразительности «глухаря» идет за счет развития криволинейных отростков на всех элементах, кроме головы, и достигает такой степени, когда за витиеватыми отростками едва улавливается изображение (рис. 23, 10). Последний образец служит переходной гранью между стилизованным изображением и свободной орнаментальной композицией.

2.2.0.3.2. Вторая подгруппа криволинейных розеток ведет свое начало от первой. Изображение «глухаря» служит базой

для возникновения новой стилизованной формы, называемой *хилев* — «чайка» (рис. 23, 11). Отличительные элементы последней состоят из плавного изгиба туловища и отсутствия «спины с крыльями». Орнаментальная обработка «чайки» заключается в разрастании оставшихся от исходного образца элементов, лап и хвоста, через использование криволинейных отростков.

2.2.0.3.3. Производной от первой является и третья подгруппа *шола моритум вой*, что означает «пополам сломанное животное» (рис. 23, 12). От своего прототипа — «глухаря» — его отделяет исчезновение таких элементов, как «живот» и «хвост». Орнаментальное развитие «лап» и «крыльев» с привлечением элемента *нув* приближает стилизованное изображение к розетке с симметрией 3 · т. Второй этап трансформации «глухаря» предстает в виде «дождевого червя» — *мувляр* (рис. 23, 13). Заложённая уже в изображении «сломанного животного» тенденция к преобразованию композиционной основы в зигзаг реализуется здесь путем присоединения нового элемента с традиционным декоративным убранством. Связь «дождевого червя» с праформой в виде «глухаря» затушевывается отчетливо выраженным стремлением к симметричности первого при явной асимметрии второго.

2.2.0.3.4. Четвертая подгруппа. Изобразительная традиция донесла с рубежа веков до настоящего времени изображение оленя» (рис. 23, 14) — *вулы хур* в почти неизменной форме. Довольно реалистическая манера исполнения не затронута орнаментальной отделкой, конфигурация всех частей тела животного строго канонизирована. В современном декоративном творчестве северных хантов изображение оленя развития не получает, оно — застывший художественный отголосок прошедших времен:

2.2.0.4. Четвертую группу криволинейных розеток составляют симметричные фигуры, на них приходится большая часть стилизованных северохантыйских изображений — 1 · т.

2.2.0.4.1. Несомненный перевес в ней имеет первая подгруппа, включающая «изображение медведя» — *пути хур* или *мойтыр* — «медведь». Из всех стилизованных фигур данная имеет самую широкую территорию бытования — практически весь ареал расселения северных хантов — и наиболее весомую количественную выраженность. К изобразительным элементам относятся следующие: голова в виде дуги, элемента *нув* или ромба (последний вариант типичен для Казыма); туловище, образованное из вертикально вытянутого шести- или пятиугольника; четыре разведенные в стороны лапы, имеющие дугообразную конфигурацию и оформленные с помощью криволинейных отростков (рис. 24, 1). Хвост и извилистая линия в центре — *сюканэ* — исполнены далеко не на всех изображениях. Очевидно, эти элементы воспринимаются в наши дни как необязательные.

В более ранние времена роль центральной линии осознавалась как исключительно важная — признак живого существа. Эта линия не всегда исполнялась в виде зигзага, она могла состоять из ромбов. Орнаментальное оформление «медведя» происходит за счет придания лапам более извилистой конфигурации, реже — появления новых орнаментальных отростков у туловища или орнаментального решения линии жизни. При всех хитросплетениях орнаментальных линий в стилизованных изображениях вплоть до последних лет мастера неукоснительно следовала правилу, диктовавшему равную толщину узорной линии на всем ее протяжении. Об отступлении от этого правила свидетельствуют некоторые современные образцы, интересные проявлением еще одной тенденции в развитии изображения «медведя»: симметрия по вертикали дополняется здесь горизонтальной, что описывается уже видом 2 · т.

Только для Казыма характерен еще один вариант изображения медведя — *пули хоса лольты хур* «медведь, стоящий на звездах» (рис. 24, 2). Созвездие Орион именуется здесь также *пули хур* — «изображение медведя». Термин *мойпыр*, обозначающий медведя как реальное существо, не употребляется применительно к описываемому изображению. Таким образом, данный вариант воспроизводит медведя лишь как священное животное. Изображение есть результат утроения *пули хур*: две горизонтально лежащие головы — это *пули ил сирл* — «медведь как внизу». Положенный в основу построения принцип при орнаментальном развитии изображения ведет к возникновению розетки с симметрией 3 · т.

2.2.0.4.2. Вторую подгруппу представляет изображение «трясогузки» — *вурсяк*. Оно встречается лишь на Казыме и передает форму летящей птицы с расправленными крыльями, что сообщает изображению симметричность. Конфигурация элементов: голова, туловище, крылья, ноги — тождественна тем, что составляют и асимметричное изображение «глухаря». Развитие ног и крыльев через использование элемента *нур* приближает изображение «трясогузки» к розетке с трехкратным совмещением элемента — 3 · т (рис. 24, 3).

2.2.0.4.3. Третья подгруппа в качестве основополагающего содержит изображение «двухголовой птицы» — *кот уханг вой* (рис. 24, 4), которое, в свою очередь, есть результат соединения изображения «глухаря» с плоскостью симметрии. В 1940-е гг. отмечалось бытование варианта, в котором туловище исполнялось в виде уголка, а все изображение именовалось «корень дерева» (рис. 24, 5). В 70—80-е гг. нашего века данный вариант уступил место другому: реалистическое изображение голов заменено декоративным, и в декоративном оформлении они сливаются с ногами (рис. 24, 6). Современный вариант получает иное название: *ухлы тор* — «безголовый журавль». Впрочем, появление обоих вариантов

изображения вряд ли оправданно напрямую и жестко увязывать с «двухголовой птицей». Скорее всего, их возникновение есть следствие сочетания в одном изображении различных модификаций. Так, более ранний вариант обнаруживает по форме много общего с «дождевым червем» (рис. 23, 13), современный же в верхней части изображения напоминает «медведя», а в нижней — «чайку» (рис. 24, 2; 23, 11).

2.2.0.4.4. Четвертую подгруппу криволинейных розеток составили стилизованные изображения *лованг хо* — «человек на лошади». В отличие от трех предыдущих подгрупп данная имеет основным техническим приемом исполнения не выскабливание по бересте, а мозаику по сукну. Узоры «человек на лошади» встречаются лишь на Кызыме. Давшее начало подгруппе реалистическое асимметричное изображение (рис. 24, 7) в процессе орнаментальной переработки претерпевает существенные изменения: голова всадника приобретает вид элемента *нув*, ноги всадника и лошадь сливаются в единую округлую линию с криволинейными отрезками. Возникшей орнаментальной фигуре присуща симметричность. Придание большей декоративности изображению идет за счет усложнения головы и рук всадника (рис. 24, 8).

2.2.0.4.5. Узоры пятой подгруппы отличительным элементом имеют овал, а в более старинных образцах два внутренних ромба и называются *нохр* — «шишка», а ромбы — *нохр сям* — «орешки». По окружности овала появляются отрезки сложной формы — удвоенные элементы *нув*, и «шишка» становится витиеватой орнаментальной фигурой. (рис. 24, 9).

2.2.0.4.6. Последняя из подгрупп — шестая — отличается творческим потенциалом, заложенным в ее узорах, и представлена двумя вариантами. Первый из них включает в себя узоры под собирательным названием *йис воянг хур* — «старинные изображения животных». Представленные в этом варианте образцы синтезируют в себе групповые орнаментальные черты. Так, например, у узора на рис. 24, 10 центральная часть отражает элемент «шишки», верхняя близка к изображению «человека на лошади», а нижняя сходна с орнаментальной отделкой лап «медведя». Новационный характер всего изображения в целом осознается мастерицами наряду с традиционностью составляющих его элементов, бытующих в рамках различных изобразительных форм. Эта двойственность отражена в названии — «изображение животного», но какого именно — не указывается, т. е. это — обобщенный изобразительный образ. Узоры подобного рода можно встретить на меховых женских сумочках. Розетки второго варианта также не имеют прямых аналогий с каким-либо из стилизованных изображений. Однако в отличие от первого варианта они раскладываются не на изобразительные, а на орнаментальные элементы *нув* (рис. 24, 11). Сфера

16. Заказ 2006. «Очерки культурогенеза народов Западной Сибири». 241

приложения таких орнаментов довольно широка: от игольничков древнего образца до современных трафаретов из бумаги для оформления школы. Названия у них не зафиксированы.

След криволинейных розеток последних двух групп тянется в орнаментальном искусстве северных хантов, не прерываясь, на протяжении всего XX в., хотя и прослеживается нечетко.

2.2.0.5. *Пятая группа* в качестве исходного имеет узор, зафиксированный на рубеже веков и нанесенный способом мозаики на наволочку из ткани. Композиционно и технически он близок изображениям на жертвенных покрывалах казымских хантов. Треугольная основа декорирована в узловых ее частях прямоугольными отростками. В 1980-е гг. аналогичное композиционное решение отличает узоры, технически адекватные описанному, но в иной стилистической манере исполнения — криволинейной. Отростки на углах структурной фигуры приобретают форму элемента *нув*, а розетки — вид симметрии $3 \cdot m$ (рис. 24, 12). Названия у узоров отсутствуют, по крайней мере современным исполнительницам орнамента они не известны.

2.2.0.6. Розетки *шестой группы* демонстрируют очень редкий для хантыйского орнамента вид симметрии $2 \cdot n$. Самый ранний образец относится к началу XX в. и исполнен на рукавице из ткани в технике мозаики. Его современные орнаментальные аналоги выскабливаются на бересте и именуются *кот уханг вой* — «двухголовая птица» (рис. 24, 13). Преобразования формы у розеток на протяжении столетия минимальны.

2.4.0. Свободные композиции

Сразу оговорим то обстоятельство, что в северохантыйских орнаментах они выражены в гораздо меньшей степени, чем у восточных хантов, и местом их локализации служит река Казым. Основным элементом является здесь *нув*, его ритм хаотичен, не подчинен каким-либо правилам и канонам, доминирующим при создании узора является творческое начало. Все это создает причудливые и неповторимые узоры, которые старые мастерицы сравнивают с тенью колышущихся листьев (рис. 24, 14). Вместе с тем максимальное раскрепощение в процессе творчества не сопровождается полной анархией: одним из правил исполнения изменяющегося орнамента является равная ширина элементов узора и стремление к равенству последнего с фоном. Второе ограничение касается самой манеры исполнения: криволинейные узоры северных хантов, в отличие от восточнохантыйских, не должны иметь усикообразных окончаний, для этого приходится ограничивать движения руки. Мастерицы признаются: «Так хочется дать свободу руке и тоже

сделать по-ваховски, но нельзя — меня приучили сдерживать руку» [ПМ Лукиной Н. В., 1987].

Изменяющиеся узоры не имеют названий и семантической нагрузки, их декоративный смысл сведен к заполнению свободных площадей на изделиях из бересты и ровдуги, что предполагает тесную связь между формой декорируемой поверхности и конфигурацией узора. Вместе с тем в современной орнаментальной ситуации наблюдается явное несоответствие между формами узора и площади, в которую он вписан. Большинство свободных орнаментальных композиций выскабливается на бересте, а она предлагает либо квадратную поверхность зон-секций, либо круглую крышечку. Конфигурация же меняющихся орнаментов в подавляющей массе воспроизводит треугольную площадь, прямоугольная встречается намного реже. В редких образцах ранних орнаментов, нанесенных краской на ровдужную обувь, этой несогласованности нет, поскольку криволинейный узор содержится здесь на взъёмном клине, форма которого близка к треугольной.

Если восточнохантыйским меняющимся орнаментам присуща группировка вокруг каких-либо фигур: ромбов, уголков, то относительно северохантыйских этого утверждать нельзя. Лишь изредка центральная часть свободных композиций занята треугольником или овалом. Образцы северохантыйских узоров, построение которых осуществляется на прямоугольной поверхности, обладают таким сочетанием элементов, которое сближает их со стилизованными изображениями. Например, орнамент на рис. 24, 15 может напомнить «медведя» (2.2.0.4.1) или «человека на лошади» (2.2.0.4.4). Подобного не наблюдается у восточных хантов в силу отсутствия стилизованных изображений. Фоновые части северохантыйских меняющихся узоров имеют только овальную конфигурацию, ее разновидность в форме цветочного фона, что имеет место у части восточнохантыйских узоров, здесь не представлена.

Большое место в орнаментации северных хантов занимает полоса. Попытки подвести ее под какую-либо категорию симметрии бесплодны, так как она — первооснова любого изображения, в том числе орнаментального. Особо велико значение полосы как средства создания аппликативных узоров на одежде. В меховых мозаичных узорах она выступает в роли канта, вставляемого в швы у обуви с длинным голенищем. Полосы нанизанного бисера, повторяя форму накосного украшения, идут от краев предмета к его центру, образуя овальную многоступенчатую розетку. Процесс развития сложных бордюров и розеток в орнаментальном творчестве северных хантов не сопровождается уменьшением роли полосы. Наоборот, заметно усиление ее декоративной значимости за счет новых технических приемов орнаментации, о чем шла речь при описании орнаментированных предметов.

Криволинейные формы орнаментов в южнохантыйском творчестве практически не отражены. Единичные исключения составила вышивка тамбурным швом на мужских рубашах: воротник, нагрудная планка, края рукавов и подола. Бордюры имели симметрию $a \cdot a$ и a (рис. 8, 82 и рис. 13, 10). Криволинейные очертания у небольшой части бордюров объясняются технической причиной — при плетении бисерных полос из нескольких нитей трудно выдержать прямоугольный контур узорной линии, что отмечалось выше (1.1.2.1.5).

§ 6. Сравнительный анализ

Криволинейные орнаменты показательны далеко не для всех групп хантыйского этноса. В декоративном творчестве южных хантов в рассматриваемый период они не обнаруживаются, а выскабливание в криволинейной манере изображения птицы на спинке дневной колыбели из бересты следует рассматривать как явление исключительное. Своего расцвета криволинейность достигает у восточной группы, точнее у васюганско-ваховских хантов, и реализуется здесь в виде художественной обработки вместилищ из бересты, техническим приемом при этом служит выскабливание. Криволинейные очертания в узорах сургутских хантов встречаются намного реже: приверженность им отмечается главным образом на Югане, и она касается ровдужной обуви и рукавиц, где криволинейные узоры наносились с помощью раскраски. Орнаментальное искусство северной группы хантов демонстрирует слабую тягу к криволинейным очертаниям узоров, последние зафиксированы здесь в виде раскраски на ровдужной обуви. Однако на общем фоне группы выделяются казымские узоры, где роль криволинейных форм не является эпизодичной, более того, в мозаике по сукну и выскабливанию по бересте криволинейные формы становятся ведущими.

Если приверженность к округлым орнаментальным линиям роднит творчество мастериц с Ваха и Казыма, то формы реализации этой общей декоративной тенденции больше развединяют их узоры, чем сближают. Криволинейные орнаменты восточных хантов чаще построены по принципу бордюров, реже — розеток и свободных орнаментальных композиций; для казымских же исполнительниц на первом месте стоят розетки, последним значительно уступают по популярности свободные композиции, а для бордюров криволинейные очертания не характерны вообще.

Конкретные орнаментальные формы, образующие то немногое, что составляло общий декоративный запас восточных и север-

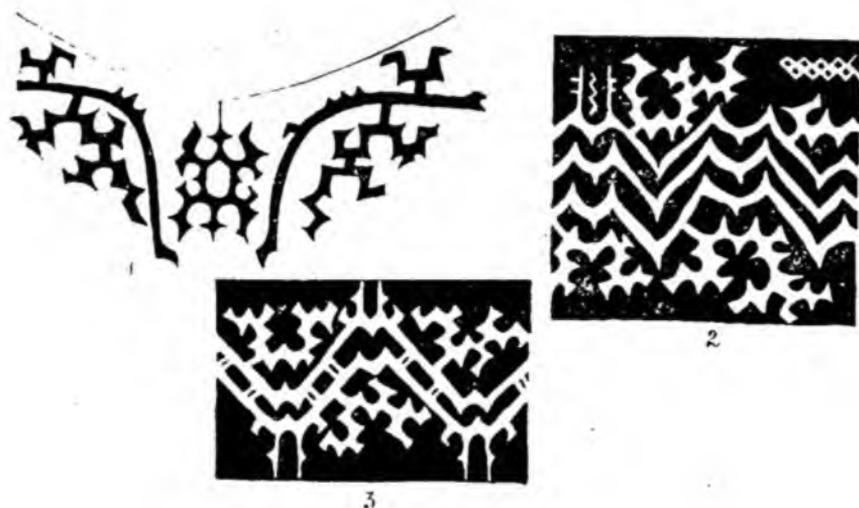
ных хантов на рубеже XIX—XX вв., включали в себя фигуры розетчатого строения с симметрией $1 \cdot m$, в которых воплощались стилизованные изображения животного: туловище в виде вытянутого пяти- или шестиугольника, от боковых углов которого отходит ломаная линия, обозначающая лапы, а голова и хвост имеют форму развилки, иногда с отростками; голова изредка оформлена и как ромб (рис. 22, 2 и 24, 1). У северных хантов это изображение ассоциировалось с медведем, а восточные называли его чаще «червем», реже — «рыбой». Во второй половине текущего столетия единственной сходной чертой в криволинейных орнаментах обеих групп являются свободные композиции из причудливо извивающейся ломаной линии, ширококонтурной и равноутолщенной во всех ее разветвлениях (рис. 22, 6, и рис. 24, 14). Стилистика исполнения линии, однако, неоднородна как у северных и восточных хантов, так и внутри последней группы: казымские и александровские женщины создают линию с овальным фоном, а ваховские — с цветочным. Применение узорной линии как декоративного средства, разнообразящего мотивы, наблюдается у восточных и северных хантов с той разницей, что первые вводят ее чаще в бордюры, а вторые — лишь в розетки.

Одним из наиболее ярких показателей восточнохантыйского орнаментального своеобразия является придание криволинейности бордюрным формам. Видами симметрии, упорядочивающими расположение орнаментальных элементов, чаще всего служат $a \cdot a \cdot m$ и $a \cdot m \cdot m$, прочие композиционные формулы мастерицы избирают намного реже.

Первый вид тесно связан с зигзагом, изломы которого заполняют разные элементы, но устойчивее остальных является сочетание зигзага с уголками (2.1.2.4.2). Именно на примере подобных узоров нагляднее всего проявляются стилистические особенности ваховских и александровских криволинейных бордюров. Для первых характерны такие приемы в художественной отделке мотивов, как удвоение вершин у зигзага и уголков; загибы на концах сторон у уголков и разомкнутого зигзага; разъединение зигзага, представляющего в виде наклонных парных параллельных полос. Ваховский стиль криволинейных узоров, выскабливаемых на бересте, настолько самобытен, интересен и ярко выражен, что нельзя обойти вопрос о возможных путях его формирования. При этом ответ на вопрос следует, очевидно, искать в рамках самой восточнохантыйской орнаментальной традиции, поскольку несмотря на широкое использование бересты в быту многих сибирских народов, ее декоративной отделкой выделяются главным образом обские угры, а у последних криволинейные бордюры, как отмечалось выше, присущи только восточной группе. Однако обраще-

ние лишь к берестяным узорам не позволяет определить ту исходную основу, с которой можно начать орнаментальную цепочку превращений с итоговым результатом в виде ваховского орнаментального стиля. Из всех используемых при орнаментации материалов ближе всего к бересте стояла ровдуга, по крайней мере две из стилистических характеристик объяснимы лишь при ее участии.

Во-первых, раздвоенные вершины зигзага и уголков могут быть производными от декоративного оформления взъёмной части ровдужных чирков (ил. 17, 1). Зигзаг, шедший по бокам предмета, здесь размыкался, и в образовавшееся пространство вписывалась стилизованная фигура подовальной формы. Криволинейный раскрашенный орнамент на чирках принадлежит к наиболее ранним орнаментальным источникам по этнографическим материалам



Ил. 17. Перенос манеры исполнения зигзага с ровдуги (1) на бересту

[См.: Messerschmidt D. G., 1968]. На стенках некоторых берестяных коробок рубежа веков встречались узоры, словно перенесенные с обуви, но в несколько трансформированном виде: зигзаг не размыкался, а в одном из своих изломов был сращен с подовальной фигурой, что потребовало образования выемки в вершине. Стилизованное изображение оказалось упрощенным до предела, и о его первоначальной сущности напоминал зигзаг — изобразительный признак живого существа — в центре фигуры, а также выступы на сторонах последней в виде черточек или зубцов, как на

ровдуге (ил. 17, 2). Бордюрные орнаменты обладают собственными симметрическими закономерностями, и ось переносов сделала свое дело: очевидно, сначала в каждом из мотивов была воспроизведена зигзаговая выемка, что дало раздвоение вершины, а затем стали повторяться и усикки с зубцами — все, что осталось от стилизованной фигуры (ил. 17, 3). Раздвоение вершины у зигзага повлекло за собой соответствующую декоративную операцию и с уголками. Этот прием, наряду с усиками-отростками, прочно укоренился в ваховских криволинейных орнаментах, что легко можно обнаружить на бересте, близкой к нам по времени (рис. 18, 4; 19, 6; 20, 5).

Для того, чтобы понять возникновение загибов на концах у уголков и разомкнутого зигзага, следует вспомнить такую восточноохантыйскую особенность ровдужных узоров, как оконтуривание оленьим волосом раскрашенных фигур. Вследствие оконтуривания изгибы орнаментальной линии приобретали на ровдуге усикообразную заостренность (рис. 20, 7—8). Техника выскабливания оказалась благодатной почвой для воспроизведения в ней фигур с заостренными оконечностями. Практически все ваховские криволинейные орнаменты на бересте отличает усикообразное оформление углов у фигур. На очертании элементов-уголков это сказалось в заострении вершин и незначительном загибе на концах сторон (рис. 19, 5). В дальнейшем именно по пути усложнения загибов пошло развитие указанных элементов, при этом заметную роль сыграла узорная линия с овально-цветочным фоном. Контуры уголков своей конфигурацией стали подражать ее изломам (рис. 19, 9). При разъединении зигзага на составные из паклонных параллельных полос концы последних приобретали те же загибы на концах, что и уголки (рис. 19, 10; 20, 1).

Процесс зарождения разомкнутого зигзага реконструируется по узорам из параллельных уголков или уголков и ломаной линии (рис. 19, 8, 9). Стороны уголков, соединенные перемычками, и создали разнонаклонные пары параллельных полос, напоминающие разомкнутый зигзаг. Строго говоря, их появление в ваховских криволинейных орнаментах есть результат разъединения не зигзаговой линии, а уголков.

Особенностью александровского стиля служит минимальная декоративная проработка основных элементов — зигзага и уголков, — а основным средством насыщения орнаментальной полосы является введение в узор большого количества разнообразных дополнительных элементов. Соединяя основные элементы друг с другом и заполняя фоновые части, они значительно уплотняют узорное поле орнамента, порой сводя его до минимума (рис. 19, 7). Исполнительскую манеру александровских мастериц отличает от ваховской и невыраженность узорной линии с овальным фоном

в качестве элемента, вводимого в мотив из зигзага и уголков. Данная линия присутствует в берестяных орнаментах александровских хантов лишь в виде свободной композиции.

Орнаментальные материалы с Васюгана свидетельствуют о том, что их исполнительницы владели как александровской, так и ваховской манерой декоративной обработки берестяных вместилищ [Лукина Н. В., Рындица О. М., 1984]. Это согласуется с высказанным в литературе положением о Васюгане как о месте, откуда началось расселение хантов по берегам Оби и Ваху [Лукина Н. В., 1972].

Вид бордюрной симметрии $a:m-t$ представлен у восточных хантов узорами из ромбов (рис. 18, 1—5). При этом наблюдается устойчивая традиция развития мотива за счет присоединения к серединам его сторон отростков, направленных вовне, и за счет помещения уголков между ромбами (2.1.2.1.1).

Таким образом, орнаментальная специфика восточных хантов в области криволинейных форм заключается в бордюрной организации узоров, составленных из зигзага и уголков, а также из ромбов. Если выйти за рамки условных ограничений, необходимых на начальном этапе группировки материала, и посмотреть на криволинейные узоры восточных хантов в контексте орнаментального искусства в целом, то обнаруживается, что они теснейшим образом связаны с прямолинейными прерывистыми бордюрами общехантыйского уровня. Общими являются не только такие основополагающие бордюрные мотивы, как ромб и зигзаг, имеющие древнейшие истоки на территории Сибири, но и приоритетные направления в развитии этих фигур: для ромба — это отделка сторон отростками и введение в бордюры уголков, а для зигзага — заполнение его изломов различными элементами, в том числе и уголками. Сходство фигур, определяющих структуру и облик бордюров, имеет следствием совпадение композиционных основ у криволинейных бордюров восточных хантов с общехантыйскими прямолинейными: полоса, сочетающая в себе ромбическое разбиение пространства с треугольным, а также зигзагово-треугольное пространство, которое отведено для размещения в нем мотива (ил. 11, 1—3).

Криволинейные формы восточнохантыйских розеток также хорошо проецируются на общий орнаментальный фонд северной и восточной групп, выделенный выше с учетом прямолинейности. В нем доминирует розетка из составленных крестообразно уголков (рис. 16, 1), а у восточной группы встречается ее усложненный вариант (рис. 16, 3), который обнаруживает полные аналогии в криволинейных формах (рис. 21, 1). Сам факт наибольшей популярности вида симметрии $4 \cdot t$ среди криволинейных розетчатых орнаментов также, видимо, объясняется тем, что по правилам

данного вида строилась самая консервативная форма прямолинейной крестовидной розетки. Хорошо знакомые мастерам розетчатые каноны при соединении с фактором новизны и творчества привели к образованию иных форм — розеток из сдвоенных неравнозначных пар углов с симметрией $2 \cdot m$ (2.2.0.2.1). Фигура ромба прекрасно отвечала требованиям, постулируемым на протяжении не одного столетия — четырехкратному повтору симметричного элемента. Изолирование ромба из характерного для него бордюрного контекста и превращение в розетку сопровождалось декоративными повествованиями на его сторонах и углах (2.2.0.1.2).

Криволинейной конфигурацией у восточных хантов оказались охвачены и S-образные розетки (2.2.0.3), чье исполнение в прямолинейной манере фиксировалось как у восточной, так и у северной группы (рис. 16, 16).

Особняком среди восточнохантыйских криволинейных форм стоит серия узоров, создаваемых зубцом. Ей нет аналогов среди прямолинейных орнаментальных форм ни на уровне группы, ни на уровне этноса в целом. А между тем подобные бордюры — явление отнюдь не эпизодического свойства в орнаментальной культуре восточных хантов, поскольку узоры из зубца построены с учетом разных видов симметрии, в том числе и самых популярных (2.1.2.1.2, 2.1.2.3, 2.1.2.4.1, 2.1.2.6.1). Сквозь все эти виды проходят единые правила построения орнамента. Основными из них являются: во-первых, расположение мотива в зоне-секции и, во-вторых, превалирование фоновых частей над узорными. При завершенности конфигурации последних они в качестве узора более приемлемы для глаза, чем собственно выскобленная поверхность бересты. У соседних с хантами народов узоры из зубца входили в орнаментальный фонд нарымских селькупов, где встречались на изделиях из бересты. Поэтому целесообразнее будет вернуться к описанным бордюрам после рассмотрения нарымско-селькупского орнаментального материала.

Наибольшее своеобразие казымским криволинейным розеткам придают стилизованные изображения птиц, именуемые обычно «глухарем», «трясогузкой», «чайкой». Изображения асимметричны и попадают под вид преобразований $I \cdot n$.

В орнаментальной ситуации хантов стилизованные изображения птиц дважды выступают на передний план. Помимо криволинейных изображений на казымской бересте, их роль особо ошущима в прямолинейной вышивке южных хантов. Хотя облик птиц очерчен разными по характеру линиями, основные черты профильного стиля, реализуемого на казымской бересте, легко угадываются и в вышивке: схематично очерченная голова; удлиненная шея; две лапы, прямые или крючкообразные; крылья в положении

взмаха; хвост, конфигурация которого аналогична отмеченной у лап. Туловище принимает очертания различных фигур: полукруга, треугольника, их сочетания, ромба (ил. 25, 2 и рис. 23, 9). Такие параллели, наблюдаемые на различных материалах в неадекватной технической манере исполнения и стилистически неоднородно оформленные (в вышивке птицы входят неотъемлемой частью в прямолинейные бордюры, а на бересте предстают в виде самостоятельных фигур с криволинейными очертаниями), безусловно, не являются случайными. Тем более, что орнитоморфные сюжеты в рисунках на бересте, а также в несвойственной для хантов графике строятся на одинаковой с орнаментами основе [См.: Руденко С., 1929]. Очевидно, что в творчестве хантов присутствовал устойчивый образ птицы, а причиной его канонизации могла служить та функциональность изображения, что была заложена в остяцких знаменах, так как среди последних далеко не последнее место занимало профильное изображение птицы (ил. 25, 3—4). Номинативная характеристика подтверждает сходство изображений на знаменах, рисунках и орнаментах: обычно профильные фигуры птиц именовались «тетерями», а на Казыме они часто соотносились с обликом глухаря. Рисунки сохранили довольно реалистичный характер прототипа, а в орнаментах южных хантов и тех, кто проживает на Казыме, он подвергся схематизации. Направления этой схематизации оказались не тождественными. Если в вышивке южных хантов она сопровождалась максимально возможным упрощением орнитоморфных фигур с их последующей модификацией, то на берестяных изделиях казымцев реализм растворился в витиеватых отростках, помещаемых на месте крыльев и хвоста.

Фасовое изображение птицы именуется на Казыме «трясогузкой» (рис. 24, 3). Для него характерна передача состояния полета. Трактовка головы и шеи аналогична профильному изображению, туловище имеет ромбическую конфигурацию, подчеркнуты расправленные крылья и хвост. Симметричная трактовка последних сообщает соразмерность всему облику птицы — *1.т.* Ближайшим изобразительным эквивалентом трясогузки, выскабливаемой на бересте, служат тамги хантов и манси, которые они именовали точно так же и наносили на руки в виде татуировки [См.: Руденко С., 1929]. Тамги имели тот же набор характерных черт и ту же меру схематизма, что и изображения на бересте. Отличие состояло лишь в том, что хвост и крылья при татуировке принимали очертания трезубца. Тамга, татуируемая на руке, в свою очередь, возводится к литым изображениям птиц усть-полуьского времени, и ее графический шаблон начинает складываться с XVIII в. [Симченко Ю. Б., 1965]. Фасовые рисунки птиц на бересте и бумаге имеют меньше сходства с орнаментальными, по-

скольку обладают значительной долей реализма, и в них обязательным изобразительным атрибутом являются ноги, часто трактуемые в форме, сходной с крыльями. Названия к рисункам давались следующие: орел, лебедь, утка, кукушка и др. [См.: Руденко С., 1929].

Таким образом, декоративно оформленные казымские изображения глухаря-тетери и трясогузки имеют прямые аналоги среди тамг и знамен обских угров, а следы тетери выявляются и в южнохантыйской вышивке. Из прочих стилизованных орнаментов хантов реки Казым ни один не обнаруживает столь заметных корней в изобразительном искусстве народа. «Чайка», «пополам сломанное животное», «червяк» и др. не отмечены среди хантыйских рисунков. Это, наряду с их конфигурацией, свидетельствует о вторичности подобных сюжетов по сравнению с двумя вышеупомянутыми. Оговорку необходимо сделать лишь для оленя. Его орнаментальный вариант близок изобразительному, однако популярность первого среди казымских узоров несопоставимо мала по сравнению с орнитоморфными сюжетами.

Первостепенное место узоров, основанных на изображении птиц, является одним из наиболее ярких отличий казымских криволинейных орнаментов от восточнохантыйских. Вторая особенность не так заметна, но тем не менее заслуживает упоминания. Казымским женщинам не чуждо построение узора на основе овала: такие мотивы, как «солнце» и «шишка», свидетельствуют об этом. Восточнохантыйским розеткам не свойствен овал, и его присутствие наблюдается лишь в качестве фоновых частей у ломаной линии.

РАЗДЕЛ 2

МАНСИ

Глава 1

ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ ПРЕДМЕТЫ

§ 1. Восточная группа *

Различные категории предметов отражены в имеющихся орнаментальных материалах по восточной группе манси неравномерно. Нет сведений о декоре на орудиях труда, минимум информации имеется по утвари, и на этом скудном фоне исходных данных своей репрезентативностью выделяется материал, характеризующий одежду.

Орнаментированная утварь восточных манси представлена круглой берестяной коробкой для соли [Vahter T., 1953]. Поверхность ее стенок отделана резными ажурными узорами с подкладным фоном. Центральный бордюру имеет ромбическую структуру и состоит из уголков и треугольников. Верхний, более узкий узор нанесен на профилированную по краям полосу бересты и прикреплен к коробке. В составе его элементов наклонные полосы и крестовидные фигуры. О знакомстве восточной группы этноса с техникой выскабливания свидетельствуют берестяные пластинки, покрытые узорами в указанной технике. Орнамент здесь имеет бордюрное, розетчатое и сетчатое строение.

Среди орнаментированных предметов восточных манси самым оригинальным, безусловно, является полотенце. Вовлечение этого предмета в круг декоративных традиций произошло под влиянием русской культуры. Однако манси внесли в орнаментальную отделку предмета черты, соответствующие их художественным канонам. Концы полотенца украшала квадратная сетка, узоры ее ячеек приобретали вид звездчатых фигур и выполнялись «мансийской вышивкой». Собственно узловая основа сетки состояла из ромбов, вышитых квадратным способом. В случае обрамления сетчатого орнамента сверху и снизу бордюрами они принимали очертания ромбов на ножке или крестиков.

* Сведения о предметах взяты из литературных источников: Sirelius U. T. (1904); Semayer W. (1908); Vahter T. (1953); Иванов С. В. (1963); Федорова Е. Г. (1978, 1987, 1988а, 1992); Гемуев И. Н. (1990), а также из музейных материалов: ГМЭ (С. И. Руденко), ГЭМ ЭССР (Э. Саара), МАЭ (И. К. Зеленова), МАЭС ТГУ (В. Н. Чернецова), ОХМКМ, ТГОИАМЗ, ЯНОКМ.

Одежда восточных манси в этнографических собраниях представлена почти исключительно женскими рубашками из холста. Их покрой, технические и композиционные черты декора аналогичны южнохантыйским образцам и описываются тем же набором признаков, что соответствует второму варианту вышитых женских рубаш, выделенному на основе орнаментальных материалов по южным хантам (рис. 2, 2). Основные черты этого варианта сводятся к следующему: обильное декоративное убранство нагрудной части рубашки и рукавов, орнаментация верхней части спинки. Вместе с тем проявляется некоторое декоративное своеобразие мансийских рубаш. Во-первых, здесь чаще фиксировалась сетчатая структура орнамента, украшающего нагрудную часть и рукава, при этом мысообразное окончание узорного поля на груди выдерживалось далеко не всегда (рис. 25, 7). Во-вторых, украшение нагрудного разреза двумя парами вертикальных бордюров не несло в себе четкой иерархичности последних: оба узора выглядели равноправно. Кроме того, в бордюрах не превалировала зигзагообразность построения, а композиционный тон задавали вытянутые 6-угольные фигуры. И в-третьих, наряду с «мансийской вышивкой», в плане технологии равнозначной *ханты ханч*, на мансийских образцах второго варианта присутствует и *керем ханч*, т. е. «продернутая вышивка». Орнаментация спинки с помощью вертикальных и горизонтального бордюра; два горизонтальных узорных ряда на обшлагах, основной и окаймляющий сверху, а также отделка узкими полосками, сплетенными из бисера, краев нагрудного разреза, а иногда и краев рукава,— все это имело место в декоративных канонах как хантов, так и манси.

Отмечено у восточных манси и убранство женских рубаш из хлопчатобумажных тканей, пришедших на смену холщовым, с использованием лишь бисерных лент. Узорные полосы с конфигурационно насыщенными мотивами нашивались вокруг нагрудного разреза и по краям обшлагов. Бисерные ленты, состоящие из разноцветных полос, располагались в области проймы и на рукавах. Описанная композиция мансийских рубаш полностью соответствует пятому варианту южнохантыйских, также отделанных бисером.

Неотъемлемой составной женской рубашки являлись пришитые воротники, выполняющие роль шейного украшения. Жесткая основа указанной детали покрывалась тканью, на которую по определенным композиционным правилам нашивался бисер: по краям предмета шли три полосы (темная в центре и светлые по краям); центральное поле либо делилось подобными полосами на прямоугольные зоны-секции, либо оставалось нерасчлененным. В обоих случаях узор образовывали бисерные фигуры в виде креста или прямого креста, а также лучистые. Нашиваемые металлические отливки размещались обязательно в зонах-секциях. Не-

большой участок в центре воротника оставался свободным от украшений, поскольку это место было занято косами. К концам воротников иногда крепились с помощью бисерных петель пуговицы или крупные бусины, а широкие бисерные ленты со сложным узором редко встречались в качестве подвесок к воротникам. В целом пришитые воротники восточных манси и южных хантов (рис. 1, 5) — явление, несомненно, одного порядка, но специфика мансийского декора заключается в большей простоте и лаконизме как мотивов собственно на воротнике, так и оформления подвесных украшений.

Еще одним декоративным атрибутом женской рубахи являлось нагрудное украшение: две ленты наизнанного бисера соединялись в верхней части через бисерные петельки узким шерстяным жгутом. Отделку их нижних концов составляли металлические подвески круглой формы на таких же бисерных петельках. Изредка ленты в середине дополнительно связывала узкая бисерная лента или нить. Орнаментальный мотив вертикальных бордюров, исполненных во всю ширину нагрудных лент, не отличался особой замысловатостью и состоял обычно из ромбов, простых или решетчатых, реже — из крестовидных фигур. Если проследить нагрудные украшения восточных манси на южнохантыйские аналоги (рис. 1, 1), то они предстанут как более лаконичный и упрощенный вариант: здесь нет сложных бордюров и дополнительных лент, играющих роль подвесок; менее тщательно и скрупулезно выполнена работа по соединению бисерных лент с основой из ткани, что выражается в отсутствии тройной окантовки краев у всего изделия.

Головным убором восточных манси, декор которого достигал наибольшей выразительности, являлись большие квадратные платки из холста (рис. 25, 6). Они зафиксированы и в качестве прикладов духам. Все поле платка, за исключением узкой полосы по краям, заполняла сетчатая вышивка с подчеркнутой ромбической структурой. В ячейках сетки находились сложные мотивы, значительную часть которых составляли учетверенные изображения птиц. Помимо ведущего орнитоморфного сюжета, мотивами вышивки служили звездчатые фигуры, ступенчатые ромбы, крестовидные фигуры из «елей», розетки из декоративно оформленных 6-угольников и некоторые другие. Цветовая палитра включала в себя два основных цвета: красный и синий, а технические приемы исполнения характеризовались «мансийской», реже «продернутой» и исключительно редко «русской» видами вышивки. Края холщового полотнища занимали вышитые полосы: в центре обязательно помещалась красная зигзаговая линия с шипами, а сверху и снизу ее обрамляли швы «косички», одиночные или удвоенные. Цвета последних включали в себя красно-коричневый и синий

(голубой). Более сложные узорные окаймления сетчатого орнамента являлись редкостью. Холшовую основу платка обрамляла широкая пришивная полоса из хлопчатобумажной ткани; уголки платка иногда отделялись квадратными швами иного цвета. Завершающим аккордом в декоре этого головного убора служила бахрома из шерстяных красно-коричневых ниток.

Лишь на одном из более чем тридцати платков зафиксировано другое композиционное решение вышивки. В центре находится квадрат, заполненный квадратной сеткой, мотив которой — ромб с продленными сторонами. По периметру этого квадрата идут пять широких бордюрных рядов, каждый со своим узором. Бордюры разделены швами-«косичками» [см.: Vahler T., 1953].

В состав головного убора также входила налобная повязка. Ее конструктивные и декоративные характеристики сходны с южнохантыйскими образцами: прямоугольная полоска ткани с завязками, отделанная бисером. Бисерное убранство представлено орнаментальной напизанной полосой, пришиваемой к краям повязки. В отличие от южных хантов, восточные манси украшали данный атрибут только одной бисерной полосой. У них зафиксированы также экземпляры, где убранство заключалось в нашивании бисера на ткань: по периметру всего изделия крепились в порядке контрастного чередования темные и светлые бисерные нити, а центральное поле занимали бисерные фигуры, лучистые или в виде косога креста (рис. 25, 5). С нижнего конца повязки свисала узкая ажурная полоса, нанизанная из бисера. Декоративные черты подобных налобных повязок очень близки жестким воротникам женских рубаш.

Оригинальность бисерным украшениям восточных манси на фоне массовых аналогий с южнохантыйским материалом придавало сложное убранство, включающее в себя налобную полосу, подвески к ушам и нагрудные ленты (рис. 25, 1). Налобное украшение в данном случае богаче декора на самостоятельных налобных повязках, так как имеет металлические подвески. Бисерные украшения, имитирующие длинные серьги, в качестве самостоятельного декоративного атрибута не фиксируются у обских угров в целом. Свообразием отличается и нагрудное украшение: два полукружия из бисерных лент, крестообразно соединенных друг с другом. Лишь один раз отмечено подобное нагрудное украшение, бытовавшее вне контекста всего описываемого комплекса.

Убранство волос у восточномансийских женщин осуществлялось двояко. Первый способ, связанный с искусственным удлинением кос, на рубеже XIX—XX вв. проявлялся слабо. Отмечен лишь один экземпляр ложных кос, сопоставимый с южнохантыйскими украшениями (рис. 1, 2), но более простой по исполнению. На кон-

цах жгута, сплетенного из шерстяных ниток, нашиты по шесть фигур цветочного вида из бисеринок; сверху и снизу от них спускаются пучки бисерных нитей (Vahter T., 1953]. Гораздо чаще использовались в указанный период подвесные украшения, вплетаемые в косы. Однако и их оформление по сравнению с южнохантыйскими изделиями являлось более унифицированным. В единый пучок соединялось несколько одинаковых по величине лент из нашитого бисера. В том случае, когда бисерные полосы отличались шириной и сложностью орнаментального рисунка, число их в пучке достигало трех. При ослаблении указанных признаков декоративная насыщенность украшения компенсировалась увеличением числа бисерных лент или сложной оформленных нитей до четырех или шести. В любом случае на концы накосных подвесок прикреплялись раковины каури с одной или несколькими бисерными петельками.

«Лентами для волос» именовались у восточных манси украшения, крепившиеся вокруг головы с помощью суконной ленты и спускавшиеся на спину (рис. 25, 4). Края этих лент обшивались бисерной ниткой таким образом, что возникал зигзаг или ромбический ряд. В центральной части украшения пришивалась еще одна нитка из более крупной бисера. Ей придавалась извилистая конфигурация. Верхние концы лент иногда отделялись металлическими нашивками, а на нижних сохранились лишь бисерные петельки. Возможно, что к ним крепились раковины каури. «Ленты для волос», а по существу наспинные украшения, сопоставимы с южнохантыйским головным украшением из длинной полосы ткани, расшитой бисером и спускающейся на спину.

Предметы одежды, связанные на спицах из шерстяной пряжи — рукавицы и чулки, — также подлежали орнаментальному оформлению у восточных манси. На наружной поверхности рукавиц вязальщица размещала ромбическую сетку с узорами из крестов, с перекрестьями или загнутыми концами, а также из решетчатых ромбов. Ладонная поверхность, за исключением большого пальца, имела более простой рисунок, в основе которого лежала опять-таки ромбическая сетка. Очень редко здесь встречались горизонтальные бордюры, расположенные ярусно, как на северохантыйских образцах (рис. 6, 8). У шерстяных чулок узор вывязывался в верхней части изделия и возникал из сложнооформленного зигзага или уголков. Ритм узора мог быть как горизонтальным, так и вертикальным. Последний служит отличительной чертой декора восточных манси, так как не встречается на орнаментированных чулках южных и северных хантов. Второй оригинальной особенностью восточномансийских экземпляров является отсутствие декоративной иерархии среди узоров: здесь не встречается членение бордюров на основные и окаймляющие.

Из шерстяных ниток восточные манси вручную плели узкие пояски, которые носились с рубахами. Сохранился лишь один экземпляр плетения. Чередование пряжи темного и светлого тонов в шахматном порядке создает на нем сложный узор. Прямых аналогий описанным опояскам у обских угров не имеется, и наблюдается лишь некоторое технологическое сходство между ними и плетеными широкими поясами из разноцветной шерсти у северных хантов.

§ 2. Северная группа

Степень репрезентативности орнаментальных материалов по данной этнической группе достаточно высока, однако они далеко не равнозначно характеризуют различные группы предметов. Практически выпадают из сферы освещения этнографическими данными орудия труда и средства передвижения. Известно лишь, что встречались орнаментированные экземпляры костяных предохранительных пластин для руки, деталей оленьей упряжи, мужских ножей [Федорова Е. Г., 1992]. В поэтической народной памяти закодирована информация о «разрисованном седле ... в образе золотой утки, в образе золотого гуся», об «украшенном изображением животных» женском ноже [Мифы ... 1990. С. 276, 325]. Материал, находившийся в моем распоряжении, из всего перечисленного содержит лишь орнаментированные ножи из дерева. Вся продолговатая поверхность одних поделена перегородками на три зоны, и боковые стороны каждой из них украшает трехгранно-выемчатая резьба, а центральное поле занято резными полосами с ромбиками по бокам [ГМЭ, № 1710—118]. Другие, найденные на культовом месте, обиты жестью, и на ней две параллельные линии точечного штампа создают зубчатый орнамент [См.: Гемусев И. Н., Сагалаев А. М., 1986].

Относительно средств передвижения фольклорные данные сообщают о раскрашивании бортов у челнока охрой и о веслах с изображением тетерева [Мифы..., 1990]. В фактологическом материале рубежа XIX—XX вв. запечатлены украшенные выемчатой резьбой и погремушками свадебные весла невесты. На рукояти весла нанесена та же орнаментальная композиция, что была описана на ножах, а лопасть украшали вертикальные бордюры из удвоенных в различных сочетаниях треугольников (рис. 26, б). Обычные весла декорировались скромнее: на ручке вырезались косые кресты, разделенные перегородками [МАЭС, № 869—60]. У манси отмечены орнаментированные пояса, которые дополняли оленью упряжь в том случае, если ездоком являлась женщина. Пояс представлял собой широкую мозаичную полосу сукна с не-

прерывным бордюром. Иногда предмет имел еще и окантовку, контрастную узорному фону, или бахромю с одного конца.

Орнаментированные предметы внутреннего убранства жилища также оставили малозаметный след в декоративном творчестве северных манси на рубеже веков. При этом, однако, следует иметь в виду общий лаконизм предметного мира в жилом помещении, граничащий с аскетизмом. В указанный период широкие хождение имели деревянные крюки для колыбелей. Их конструкция различалась, но и простые, и более сложные изделия покрывал резной орнамент из треугольников, реже — диагонально пересеченных квадратов (рис. 26, 3). Незаменимым предметом домашнего быта являлись циновки. Сохранились и орнаментированные экземпляры: на шивных полосах окрашенные стебли камыша создавали вертикальные бордюры из уголков, простых или сложно-оформленных. При соединении полос с орнаментальными мотивами, чередующимися в определенном порядке, возникал эффект коврового узора. В 1920-е гг. зафиксирован редкий объект для приобщения художественных навыков манси — деревянная полочка. Ее убранство заключалось в витиеватой профилировке краев, и ведущими элементами при этом выступали флажкообразные фигуры. На времена, не освещенные этнографическими источниками, некоторый свет проливают фольклорные сведения, согласно которым у северных манси бытовал полог, очевидно из шкурки осетра, с изображениями «крылатых зверей, ногастых зверей» [Мифы..., 1990. С. 419].

Единственное исключение из общего правила декоративной невыразительности предметов внутреннего убранства жилища составляли яркие, эффектные наволочки, прекрасно отраженные в материалах рубежа XIX—XX вв. Их сильнейший художественный эффект основан как на цветовом контрасте диахромности, так и на сложности орнаментальной конфигурации изображений, выполненных в технике мозаики из сукна. Орнаментальная композиция, представленная квадратно-секционной структурой, усиливает эффект цветового противоборства. Поверхность предмета, как правило, разделена на четыре зоны-секции, в которых размещены изображения двух видов (рис. 26, 9). В шахматном порядке чередуется цветное соотношение фона и узора в секциях, а расположение мотивов подчинено иному правилу: два одинаковых изображения размещаются попарно в центральных зонах, а два других — по краям. Каждая зона-секция обрамлена двойной контрастной рамкой. Среди мотивов встречаются стилизованные изображения, сочетания стилизованных изображений с единичными мотивами непрерывных бордюров, только лишь бордюры. Очевидно, в описанной последовательности и появлялись комбинации изображений на предметах, так как с последним вариантом про-

изошла трансформация, нарушившая устойчивые композиционные основы. Речь идет об исчезновении секционности, в результате чего вся поверхность наволочки отводилась под непрерывный бордюр. В общей массе орнаментального материала подобных образцов, однако, немного. Прямые аналогии орнаментации наволочек у северных манси находят в декоре соответствующих предметов у северных хантов.

Внешний декор жилища у описываемой группы включал в себя скульптурные изображения голов животных на коньках крыши. Над входом в жилище вырезались или наносились краской крестообразные фигуры, выполняющие функцию родового знака [см.: Чернецов В. Н., 1947]. В фотофонде архива В. Н. Чернецова в МАЭС ТГУ имеется изображение, на котором наддверной рисунок исполнен краской и принимает вид Ж-образной фигуры, косях крестов и зигзага с уголками, разделенных вертикальными линиями. Зафиксировано и убранство фронтона накладными деревянными фигурами в виде лучистого круга, одного или снабженного подвесками [Источники..., 1987].

По обилию и разнообразию орнаментированной берестяной утвари ситуация, наблюдаемая у северных манси на рубеже веков, сопоставима лишь с восточнохантыйской. Различие заключается в современных декоративных реалиях: если у восточной группы хантыйского этноса художественные традиции находятся в активно действующем состоянии, то мастерство северомансийских рукодельниц оказалось запечатленным главным образом в музейных коллекциях [см.: Федорова Е. Г., 1992]. Стремление украсить всю поверхность берестяного изделия характеризовало общий композиционный подход северных манси, вместе с тем формы его реализации были различными и укладывались в рамки двух вариантов.

Первый вариант представлен на коробках круглой или прямоугольной формы с низкими степками — чуманах (рис. 26, 7), а также на чирпаках и кузовках. Основу орнаментальной композиции здесь образует стилизованное изображение или возникшая из него четырехконечная розетка. Их узорная линия имеет двойной контур, иногда с дополнительной прорисовкой. Центральная фигура размещается непременно в квадратно-прямоугольном пространстве зоны-секции, очерченном двумя окаймляющими бордюрами. Внутреннее окаймление чаще принимает вид ширококонтурного непрерывного бордюра, а внешнее — контурного узора из ромбов, вертикальных или наклонных полос, зигзага. Порой сами окаймляющие бордюры разграничены еще одним, состоящим из двух параллельных линий и наклонных полос между ними. Технический прием исполнения всех частей орнаментального сюжета заключался лишь в выскабливании.

На чуманах описанная орнаментальная композиция занимала дно и внутренние стенки, иногда она встречалась и на наружной стороне дна; на черпаках орнаментальное убранство также наносилось на внутреннюю поверхность, а на кузовках располагалось на одной из двух широких стенок. Каждый из указанных предметов имел еще дополнительное декоративное убранство. К краям чумана с внешней стороны прикреплялась полоска бересты с выскобленным узором. Деревянная ручка ковша украшалась резными узорами из треугольников. Узкие стенки кузовков имели на своей поверхности полоски черемуховой коры с резным орнаментом из темных и светлых квадратиков, а на дне располагался выскобленный бордюры.

Данный вариант орнаментации прослеживается также в декоративном искусстве северных и восточных хантов.

Второй вариант бытовал на круглых коробках с высокими стенками и ведерках. Его отличительной чертой является кольцевое расположение выскобленных бордюров на поверхности стенок, при этом подчеркнута лидерство одного, ведущего бордюра как его размерами, так и сложностью мотивов (рис. 26, 4). Композиционные каноны северных манси допускали возможность двойного толкования роли окаймляющих бордюров: либо они окаймляют узор сверху и снизу, либо только с одной стороны, чаще сверху. В первом случае мотивы верхнего и нижнего узоров различны. В обоих случаях между основным и окаймляющими узорами иногда вводится двойная контурная линия с наклонными полосами. Ведущий бордюры обычно состоит из ромбов с уголками или из стреловидных фигур со сложной конфигурацией. Окаймляющие орнаменты имеют вид зигзага, простого, с отростками или уголками, а чаще непрерывных бордюров. При усложнении конфигурации окаймляющих бордюров лидерство ведущего мотива становится не таким преобладающим и композиция напоминает ярусное расположение узоров, отмеченное у северных хантов. Для восточной группы хантыйского этноса характерна четкая дифференциация на основные и окаймляющие бордюры.

Промежуточное положение между двумя вариантами орнаментальных композиций на берестяной утвари занимали коробки подквадратной или овальной формы с высокими стенками. Их декоративную особенность составляли одиночные или парные планки из черемуховой коры с резным орнаментом из темных и светлых квадратиков, разделявшие поверхность стенок на четыре прямоугольные зоны-секции. Такие же планки опоясывали коробку сверху и снизу. По периметру зон-секций часто шли узкие контурные узоры из зигзага или косых полос, а на центральном поле выскабливались горизонтальные непрерывные бордюры в ширококонтурной манере. Наличие в зонах-секциях непрерывных

бордюров с вертикальным ритмом, как у северных хантов, отмечено один лишь раз [МАЭС № 869—73]. Пространство между парными черемуховыми планками заполнялось бордюрами с вертикальным ритмом.

Секционность как атрибут орнаментальной композиции плохо согласуется с непрерывным характером вписанных в нее бордюров, поэтому подобное соединение вряд ли возникло изначально и, скорее всего, явилось результатом привнесения нового содержания в традиционную структуру. Об архаичности берестяных коробок с планками свидетельствуют неоднократные упоминания в мансийском фольклоре о «коробе с семью перегородками» [Ми-фы..., 1990]. Замкнутое пространство зон-секций более подходяще для розетчатых орнаментов, которые, возможно, и бытовали ранее на таких коробках. Во всяком случае на одном экземпляре розетка зафиксирована [Vahter T., 1953].

Все вышеупомянутые изделия из бересты, за исключением черпаков, имели крышки, также орнаментированные в технике выскабливания. Всю поверхность крышки занимала либо розетка в виде крестообразной фигуры с входящими уголками, соединенными перемычками, либо в виде стилизованного изображения. Прочие розетчатые фигуры выскабливались реже. Окаймляющий края крышки бордюр, в случае его наличия, состоял из вертикальных полос и косых крестиков между ними. Описанные приемы декоративной отделки крышек у северных манси не оригинальны по сравнению с северо- и восточнохантыйскими.

Современные образцы берестяной узорной утвари отличает композиционный модернизм, выросший на традиционной основе. Так, например, стенки высокого круглого короба содержат орнаментальный ряд из одного и того же стилизованного изображения [Десять экспедиций ..., 1990]. В данном случае нетрудно усмотреть смешение двух различных орнаментальных структур: стилизованных изображений на чуманах и горизонтальных бордюров на коробках.

Значительным своеобразием в плане орнаментальной техники и композиции отличались берестяные табакерки. На них превалировал тисненый орнамент, а композиционная специфика заключалась в предпочтении вертикальных бордюров. Тисненные или пророченные вертикальные линии членили поверхность стенок на широкие полосы, на которых находились бордюры из ромбов, зигзага, удвоенных треугольников, прямоугольников (рис. 26, 1). Иногда часть бордюров исполнялась в технике аппликации с подкладным фоном. Встречались табакерки, на которых с помощью тиснения наносились стилизованные изображения, единичные или скопированные в розетку. В этом случае с обеих сторон от фигуры размещаются два вертикальных бордюра. Линия, создавае-

мая при тиснении, имела у всех узоров двойной контур с наклонными черточками внутри.

Но, пожалуй, наибольшую специфику северомансийским табакеркам придают изделия из дерева с резным орнаментом. Ромбики и треугольники образовывали бордюры и располагались ярусно либо создавали целостную прямоугольную композицию, составленную из бордюров различного ритма и сочетания элементов. Из дерева изготавливались и коробочки для пороха, также покрытые резными треугольниками в виде сложного секционного бордюра.

О штампованных узорах северных манси судить трудно ввиду практического отсутствия материала. Единственный в своем роде высокий круглый сосуд для рыбьего жира сплошь покрыт горизонтальными рядами штампованных фигур, при этом середина стенок заполнена бордюрами одной формы, а узор по краям имеет ивы мотивы [Sirelius U. T., 1904].

Из всего былого разнообразия орнаментированной бересты традиция донесла до наших дней главным образом дневные колыбели. Их сплошное декоративное убранство обладает своими особенностями, обнаруживающими те же композиционные, технические и узорные черты, что представлены на северохантыйских изделиях (рис. 5, 10). Спинка делится с помощью черемуховых перегородок на строго определенные зоны-секции (рис. 5, 8). В четырех перекрестных секторах выскабливается крестообразная розетка из соединенных уголков, причем в самом верхнем обычно помещается изображение птицы. Зоны-секции среднего яруса заполняются розеткой и бордюрами, а если перегородки здесь отсутствуют, то сплошным горизонтальным бордюром. Последний занимает и самый нижний ярус. Боковая поверхность колыбели с помощью перегородок и выскобленных узоров имеет такое же оформление, что и у описанных выше берестяных коробок, с той лишь разницей, что здесь возникают пять прямоугольных зон-секций, и каждая из них, как правило, отличается оригинальным мотивом. Собственно черемуховые перегородки часто не орнаментируются, но иногда их украшает резьба, создающая узор из темных и светлых квадратиков.

В соответствии с традицией у женщины обязательно должна быть меховая сумочка. Этим объясняется высокая степень их представительности среди орнаментированных предметов северных манси. Объемные сумочки для рукоделия изготавливались из меха, а позднее — из сукна, и способы их декоративной отделки тождественны северо- и восточныхантыйским. Исходя из особенностей орнаментальной композиции на предмете, у северных манси можно назвать два варианта декоративного оформления сумочек.

Согласно первому широкие стенки изделия украшала мозаич-

ная стилизованная фигура. Особенности мозаичной технологии определяли зеркальность соотношения изображений на обеих стенках. Бордюров, окаймляющих стенки изделия или изображение, северомансийские образцы, в отличие от северохантыйских, не имели. Боковая полоса сумочки представляла собой мозаичный непрерывный бордюр. В швы изделия часто вставлялись узкие полосочки ткани, обычно красного цвета. В верхней части сумочек и по бокам, а иногда и в круговую пришивалась ровдужная бахрома, снизу крупного бисера, бус с прикрепленными к ним металлическими предметами: пуговицами, монетами, колокольчиками, колечками и т. п. Однако эта декоративная завеса была не настолько плотной, чтобы скрывать, как у северных хантов (рис. 5, 4), орнаментацию собственно сумочки. Традиция столь сильно регламентирует декоративное убранство описанных сумочек для рукоделия, что даже при массовости материала случаи отступления от нее крайне редки и связаны, как правило, с перенесением на описанные округлые сумочки композиционных особенностей второго варианта. Один раз отмечена и мозаичная квадратная сетка из кусочков меха, чередующихся по цвету в шахматном порядке [Vahter T., 1953].

Второй вариант орнаментальной композиции обнаруживается на продолговатых женских сумочках из меха и сукна, украшенных мозаикой (рис. 26, 8). Узкая стенка имеет вид бордюрной полосы. Широкие стенки также оформляются с помощью бордюров, но их расположение здесь подчинено определенной структуре. Один или два горизонтальных узора идут по верхнему краю изделия. Поверхность под ними членится чаще на четыре прямоугольные зоны-секции, но число последних может быть как больше, так и меньше. В зонах-секциях находятся непрерывные бордюры в вертикальном ритме или их единичные мотивы, принимающие вид розеток. Иногда вместо узоров со сложной конфигурацией зоны-секции заполняются узкими горизонтальными полосками меха, чередующимися по цвету в шахматном порядке. Подобным образом на некоторых сумочках отделаны полосы, разграничивающие зоны-секции. Данный вариант декора женских меховых сумочек прослеживается и в творчестве восточных и северных хантов.

Несколько особняком, не укладываясь в предложенные рамки классификации, стоят женские сумочки для рукоделия, основная часть которых шьется из кожи лебяжьих лапок. Все декоративные детали изделия состоят в ровдужной бахrome, пришиваемой по кругу между основной и матерчатый верхом, а также в полосе красной ткани, которая нашита параллельно отверстию и окантовывает матерчатый игольник, прикрепленный сбоку.

Из принадлежностей для женского рукоделия, помимо сумо-

чек, у северных манси зафиксированы орнаментированные игольники. Один их вариант совпадает с северо- и восточнохантыйскими образцами: контрастные по цвету аппликативные полосы создают ступенчатый квадрат, центральная часть которого отведена под розетку обычно в форме креста с перекрестьями. От хантыйских изделий (рис. 3, 5) северомансийские отличает отсутствие меховой опушки, придающей предмету округлую форму, а также пашизок из бисера. Сугубо северомансийской чертой являются аппликативные стилизованные изображения, заменившие на игольниках розетку. В литературе эти предметы описаны под именем «ковриков» [см.: Гемуев И. Н., Сагалаев А. М., 1986]. В подобном виде они становятся очень близки зонам-секциям культовых вещей и павлочек.

Во втором варианте игольников вытянутой формы, приближающейся к ромбической или овальной, находим параллели с декоративным творчеством лишь северных групп обских угров (рис. 5, 7). Вся ровдужная поверхность предмета украшена розеткой сложного строения, вышитой с помощью белого подшейного волоса оленя. Края игольника снабжались меховой опушкой, а на некоторых изделиях дополнительно к ней встречались бисерные нитки с кольцами на концах. К нижней части предмета был пришит футляр для наперстка, иногда сплошь зашитый бисером. Оформление игольника с помощью вертикальных бордюров, основных и окаймляющих, следует отнести к поиску новых средств декоративной выразительности. Необходимо также отметить исчезновение из обихода указанных игольников, так как все имеющиеся в моем распоряжении экземпляры не выходят за временные рамки XIX—XX вв.

Мужские аксессуары северных манси несли в себе больше этнической специфики. Сумки для оселка различались формой и декоративной отделкой. У округлых экземпляров основным убранством служила костяная пластина с резными профилированными краями, пришиваемая к устью (рис. 26, 5). Профилированные узоры имели вид сухариков или флажкообразные мотивы. Завязки украшались на концах либо бисером, либо металлическими подвесками. Иная, продолговатая форма плоских сумочек орнаментировалась с помощью мозаики из ткани. Бордюр непрерывного характера охватывал всю поверхность предмета. Миниатюрные сумочки для точила продолговатой формы зашивались рядами медных пуговиц. Края предмета окантовывали три бисерные нити, и они же намечали перегородки между пуговицами. К боковой части предмета пришивалась свисающая цепочка с кольцами (рис. 26, 1).

Материалы по декоративному убранству одежды у северных манси касаются главным образом ее женских видов. Не исключе-

на возможность бытования у данной этнической группы женских холщовых рубах, украшенных вышивкой. По крайней мере в ГМЭ поступали подобные рубахи не только с рекп Конды, но и из более северных территорий [Федорова Е. Г., 1992]. Еще одним аргументом в пользу высказанного предположения является свидетельство К. Д. Носилова, побывавшего на Северной Сосьве в конце XIX в. и отмечающего исчезновение прежней одежды, которую вогулы «искусно сами делали из крапивного волокна и расшивали довольно красиво разными узорами из шерсти и питок» (1904. С. 149).

Если очертания исходных декоративных форм у женских рубах весьма нечетки, то художественная отделка следующего этапа в развитии одежды — рубах-платьев — предстает со всей наглядностью и очевидностью. Черты кроя рубах-платьев одного типа тождественны восточно- и северохантыйским изделиям (рис. 6, 2). Эти платья считаются «хантыйскими», а их убранство состоит в украшении бисером манжет и нагрудной планки. Украшение манжет заключается в пашивании утроенных бисеринок на аппликативные полосы и в несложном окаймляющем бордюре из бисера. *Манси суп* 'мансийское платье' отличается некоторое конструктивное своеобразие: трапециевидная кокетка, отложной воротник или стойка, разрез с планкой, большая длина подола сзади. Отделка представлена аппликативными полосами, идущими по воротнику, планке, кокетке, манжетам, а также низу подола и на уровне колена. Иногда на месте полос встречаются аппликативные узоры, составленные обычно из треугольников — *накпал*. Декоративной деталью выглядит и полоса из ткани иного цвета, пришиваемая к подолу.

Самые ранние сведения о художественном оформлении распашной женской одежды немногочисленны и не выходят за рамки рубежа XIX—XX вв. Еще в начале XX в. можно было встретить сукошную одежду с нашитыми на нее вдоль пол и подола оловянными отливками. Позднее произошла замена этого орнаментального материала на иной — пуговицы [Федорова Е. Г., 1992]. Косвенные свидетельства о сходстве в топографии оловянных отливок у северных групп обских угров обнаруживаются при обращении к культурной одежде. Халат одного из северомансийских духовопровителю, сшитый из черного сукна, украшал ряды нашитых отливок, расположенных галунообразно на бортах и образующих сложные вертикальные ответвления на подоле [см.: Гемуев И. Н., 1990]. В XVIII в. женские суконные кафтаны северных хантов отделялись аналогичным образом.

У сосьвинских и ляпинских манси встречалась иная отделка суконных сахов — *нуй сахи*, которая заключалась в суконных полосах, простых или орнаментальных. Их композиция воспроизво-

дила орнаментальную тонографию на шубах, т. е. полосы располагались между изделием и пришивной полосой на полах, рукавах, подоле, а также в боковой части.

Имели хождение у северных манси и суконные кафтаны, расшитые бисером наподобие южнохантыйских образцов [Федорова Е. Г., 1978].

К рубежу XIX—XX вв. относится экземпляр женской распашной одежды из красного ситца [Valter T., 1953]. Его покрой и декоративная композиция совпадают с северохантыйскими сахами (рис. 6, 4). По самому низу подола идет широкий ряд горизонтальных аппликативных полосок из ткани. Узорная аппликация в виде зигзага помещена вдоль шва, соединяющего боковые полотнища со станом. Края обеих полок украшены рядами из ажурных металлических отливок. В местах соединения обшлагов с рукавом нашиты аппликативные полосы и зигзаг, а сами обшлага выделяются обильной бисерной отделкой.

Очевидно, именно благодаря последней обшлага цепились настолько высоко, что хранились отдельно от самой одежды, после того как она изнашивалась. Во всяком случае орнаментированные обшлага конца XIX—начала XX вв. представлены гораздо большим числом, нежели собственно одежда, и можно с уверенностью вести речь об устойчивой традиции их бисерного убранства у северных манси, тем более что, по мнению самого народа, для мансийской одежды не свойственно бисерное убранство, а исключение составляют лишь манжеты [см.: Федорова Е. Г., 1978]. На широкие обшлага бисер нашивался в сочетании по пять штук, образуя бордюры или сетку. В первом случае по всей ширине детали располагался многослойный разноцветный зигзаг, во втором — обычная ромбическая сетка, одна или дополненная бордюром из креста с перекрестьями. Самый край обшлагов окаптовывали бисерные нити, темная в центре и светлые по краям. Это сочетание иногда увеличивалось. Такие же бисерные нити служили разграничителями поверхности в случае наличия на ней узоров с различной структурой и мотивами. Лишь один раз на рубеже веков отмечен аппликативный орнамент, сочетавшийся с бисерной нашивкой.

С распашной одеждой северомансийские женщины носили съемные воротники-стойки, отделка которых состояла из нашитых бисерных нитей и металлических отливок и полностью совпадала с декором таких же воротников у восточных манси. Правда, все северомансийские образцы демонстрируют исключительно зонально-секционную организацию декоративной поверхности. Специфика воротников у описываемого этноподразделения заключается в двух широких прямоугольных полосах ткани с бисерной нашивкой, прикрепляемых по обе стороны от воротника и выпол-

павших роль нагрудных украшений. Бисер нашивался в характерном сочетании по пять штук, образуя узоры во всю ширину ткани. Обычно орнамент принимал вид бордюра из многослойных ромбов, уголков, но имела место и простая ромбическая сетка. Внутренние края нагрудного украшения акцентировались рядами металлических нашивок, пуговиц или с помощью узкого бордюра из бисера. Таким образом, воротники-стойки у северных манси, в отличие от восточной группы, не имели художественной самостоятельности, а входили в состав комбинированного шейно-нагрудного украшения.

Но, пожалуй, самой своеобразной чертой в декоративном творчестве северных манси на рубеже веков следует признать художественный дуализм в отношении съемных воротников. Дело в том, что наряду с вышеописанными у северной части этноса зафиксирован еще один вариант воротников — прямоугольные, с широкими свисающими концами-лопастями. Набор декоративных приемов, применявшихся для их отделки, тот же: бисерные нити и металлические отливки, из которых komponуется зонально-секционная структура. Однако иная форма предмета определила и иную направленность общей композиции: ряды из отливок расположены Г-образно на внешних краях свисающих концов (рис. 25, 2). В оформлении внутреннего поля нет единства. Здесь может размещаться крестовидная фигура из отливок, дополнительные горизонтальные ряды из этого же орнаментального материала, диагональная полоса из бисера, а также бисерные крестики, пуговицы, отливки. Обязательной являлась дополнительная окантовка бисерных нитей крупными разноцветными бисеринками. На концах воротника встречались подвески из бисерных нитей, одних или дополненных кольцами. Аналоги подобным съемным воротникам, причем очень точные, встречались лишь у восточных хаптов.

Распашная одежда мансийских женщин во второй половине XX в. сохранила те же черты кроя и декоративной композиции, что бытовали на рубеже веков. Некоторые новые элементы, появившиеся в ее убранстве, не несут принципиального характера, речь идет о модернизации прежних канонов. Возросло количество аппликативных полос на подоле, и число их достигает иногда более трех десятков. Сложную конфигурацию имеют аппликативные бордюры, поднимающиеся вертикально от подола до рукавов, причем узоры на обоих бортах имеют различные мотивы. Обрамление краев у подола и у полков имеет вид несложных узоров, нашитых из бисера. Проще стала, пожалуй, лишь отделка обшлагов — несколько аппликативных полос. Не используются в качестве съемного декоративного убранства и воротники.

Сочетание нескольких видов украшений создает эстетическое многозвучие бисерного наряда северомансийских женщин. Бисерный комплект, включает в себя полосы нанизанного бисера, где не очень замысловатая форма узора усиливает эффект своего воздействия с помощью многоцветия красок. Сюда же входит и предмет, соединяющий в себе черты шейного и нагрудного украшений. На ленту из ткани, служащую основой, пащиты ряды простых бисерных узоров. К нижнему концу ленты прикреплена длинная ромбическая сетка прямоугольной формы, также нанизанная из бисера. Иногда убранство завершают бисерные петельки с крупными бусинами. Цветовое решение сетки создает зигзаговые линии. Многочисленные бисерные нити и бусы являются третьим и весьма существенным компонентом того бисерного изобилия, которое размещается на груди у женщины. Отдельные слагаемые описанного убранства не несут в себе элемента оригинальности. Пожалуй, лишь пристрастие к бусам является чисто мансийским вкусом. Нагрудные украшения из бисерных лент известны всем обским уграм, а сетчатое убранство фиксировалось у восточных хантов, правда у последних оно играло роль только ожерелья (рис. 4, 1). Именно соединение всех перечисленных компонентов декора в единое целое и придает своеобразие бисерным украшениям мансийских женщин. Благодаря комплексности отпадала необходимость в усложнении конструктивных характеристик и орнаментальных мотивов.

В литературе уже высказано положение об упрощенности мансийских бисерных украшений по сравнению с хантыйскими [Vahter T., 1953; Федорова Е. Г., 1992]. Впрочем, современное развитие декоративной ситуации наверстывает упущенное, и изготовление бисерных украшений путем нанизывания принадлежит к приоритетным видам рукоделия в кружках народного творчества при школах-интернатах. Юные мастерицы не только совершенствуют свои навыки в изготовлении традиционного бисерного убранства, но и творчески расширяют границы возможного использования этого орнаментального материала, создавая из него новые предметы, например, пояса, браслеты для часов и т. п. [Федорова Е. Г., 1978 а].

Женский пояс-повязка *кась* имел отделку из нашитых бус и колокольчиков.

Информация о декоре мужской одежды, сшитой из хлопчатобумажной ткани, скудна и состоит в указании на отделку аппликативными полосами в местах конструктивных швов [Федорова Е. Г., 1992].

Декоративной доминантой на женской меховой одежде — шубах — являются полосы мозаичного орнамента, но помимо них используются и другие средства для усиления художественного

эффекта вещи. Широкая полоса, пришиваемая к полам, подолу и рукавам, как правило, контрастирует по цвету с основной выкройкой. Края изделия оторачиваются узкой полосой меха. Не только утилитарную, но и эстетическую функцию выполняет пушистый воротник из меха лисицы или росомахи. На фоне приглушенных тонов оленьего меха контрастно выделяются узкие полоски ткани, чаще красного цвета, вставленные в швы. Все описанные приемы декоративного убранства шубы, равно как ее покрой и соответствующая ему орнаментальная топография, совпадают у северных групп хаптов и манси (рис. 6, 5—6).

Мужская зимняя одежда из оленьего меха также подвергалась художественной отделке и имела нарядный вид. Особо выделялась парка. На рубеже веков фиксировались парки из белого меха, украшенные лентами сложнейших мозаичных орнаментов, которые шли по сторонам переднего и заднего полотнищ, над широкими пришивными полосами на подоле и рукавах, а также по лицевой стороне капюшона. Окантовка швов тканью, завязки с кистями и свисающие полосы сукна в затылочной части капюшона дополняли декоративную отделку. Орнаментальная топография северомансийской парки почти полностью повторяет северохантыйские образцы за исключением бордюра в плечевой части. В начале века у северных манси существовала и несколько отличная от описанной манера украшения глухой одежды мехом наружу. Орнаментальное убранство сочеталось здесь с цветовым контрастом между основной выкройкой и пришивной полосой на подоле и рукавах. Узорная композиция отличалась простотой: мозаичные бордюры над пришивной полосой.

Придание более нарядного вида малице достигалось за счет аппликативных полос, либо канта из ткани, оттенявших конструктивные швы. Орнаментальная отделка на этом виде одежды присутствует редко и носит новационный характер: мозаичные ленты помещены между концом рукава и рукавицей [Федорова Е. Г., 1992]. Имеется единичное свидетельство начала века о наличии орнаментальной отделки на чехле к малице. Аппликативный зигзаг и полосы из ткани пришиты параллельно краю подола [ГМЭ, ф/ф. № 1705—76].

Сведения о мансийских поясах, дополняющих одежду, обнаруживаются в фольклорном материале. Здесь речь идет о «в лесу и в горах приносящем счастье счастливом поясе», украшенном «тяжелыми пуговицами» и принадлежащем Нум-Торуму [Мифы..., 1990. С. 298, 301]. Подобные пояса из кожи *суп менг энтап* мало изменились к рубежу XIX—XX вв. Кожа покрывалась ярким сукном, на которое нашивались медные бляхи. К поясу подвешивали нож в ножнах, сумочку для топчила и медвежий клык. Проводя сравнительно-исторические параллели с учетом изложенной ин-

формации, можно заключить о бытовании у северных манси коротких кожаных поясов, сплошь зашитых рядами металлических отливок или медных пуговиц и подобных тем, что фиксировались у северных и восточных хантов. Более локальные параллели обнаруживают поясные пряжки из кости, на которые еще в 1930-е гг. обращал внимание В. Н. Чернецов [см.: Ивацов С. В., 1963]. Эти изделия имели узорную профилировку краев в виде зигзага или флажкообразных фигур. Сходные пряжки были характерны также и для восточных хантов, точнее пимских и трюмгганских.

Обувь северных манси, вышедшая из употребления, не отличалась орнаментальным убранством. У поршневидной ровдужной окрашивались взъёмный клин и верхний и нижний края голенища. Эти же самые места декорировались у северных хантов с помощью орнаментальной раскраски. Женская летняя обувь из кожи имела в передней части нашивку из бисера в виде треугольника. Эта же композиционная деталь присутствовала на ровдужных чирках южных и северных хантов, но орнаментальным материалом здесь служили бисер и аппликативные полосы.

Меховая обувь, сшитая из вертикально вытянутых полос камуса, которые чередуются по цвету, имеет еще и меховую или из контрастной ткани окантовку швов. Расположение полос на центральном клине выполняет полоразличительную функцию: на женской обуви полосы помещены над взъёмом, на мужской — под коленом, что обусловлено различной длиной меховой одежды. Все сказанное характеризует не только северомансийские традиции, но в полном объеме применимо и ко всем группам хантов. Редкие экземпляры орнаментированных изделий сопоставимы с образцами казымских хантов: сложные узоры меховой мозаики помещаются вдоль конструктивных швов голенища. Сведения о специфичном северомансийском средстве дифференциации камусной обуви на женскую и мужскую: у первой короткие полосы на центральном клине образуют треугольник, у второй — прямоугольник [Федорова Е. Г., 1992] — не согласуются с материалами, собранными Алквистом и Сирелиусом [см.: Vahter T., 1953]. Согласно последним, треугольное расположение полос фиксировалось на рубеже веков на мужской обуви.

В роли головного убора у северных манси выступают платок для женщин и капишон глухой одежды для мужчин. Однако имели хождение и капоры из оленьего меха. Женская шапка имела короткие ушки, к которым пришивались длинные полосы из ровдуги. На них располагались аппликативные орнаменты из ткани (рис. 25, 3). Три ряда коротких горизонтальных полос делили ровдужную поверхность на две зоны, в каждой из них располагался сложный вертикальный бордюр. У мужского капора *кент* длинные ушки отделялись двумя рядами светлых горизонтальных

полос из меха, сукна или лентами мозаичного орнамента. Бытовали и мужские шапки, сшитые из утиных головок.

Универсальной прической манси являлись косы, при этом женщины искусственно удлиняли их. В состав мужского наконского украшения входили: украшение из медных пуговиц на затылке, шнурки и ленты, которыми обматывались косы, и цепочка, фиксирующая их положение при движении. Точно такое же убранство волос отмечено у северных хантов. Ложные косы у женщин включали в себя медные цепочки, колокольчики, ленточки, монеты, издававшие при каждом ее движении звон, «словно тройка с бубенцами» [Носилов К. Д., 1904. С. 26]. Металлические отливки, также применявшиеся в качестве подвесок к наконскому украшению, чаще имели вид круга со вписанными в него звездчатыми фигурами, крестами в сочетании с ромбом. Антропоморфные сюжеты фиксировались крайне редко. Ложные косы — явление, характерное в различной форме проявления почти для всех групп хантов и манси, однако северомансийские образцы ближе всего примыкают к соответствующим украшениям северных хантов.

На рубеже веков у северных манси фиксировались рукавицы из ткани, реже — ровдуги, всю наружную поверхность которых заполняла мозаичная фигура «медведя» с прямо- или криволинейными очертаниями. По устью рукавицы на тыльной стороне шел мозаичный бордюр. В это же время отмечено украшение рукавиц горизонтальными аппликативными бордюрами из ткани, последние также зашивали всю наружную часть вещи. Если первый вариант отделки бытовал у северных хантов, то география второго шире и включает в себя северную и южную группы хантов. В литературе встречается указание на бытование у всех групп манси вязаных рукавиц, однако их декоративные характеристики при этом не приведены [Федорова Е. Г., 1992].

Среди реалий сакральной сферы с точки зрения декора у северных манси наиболее выразительны жертвенные покрывала — *улама*. Принцип их изготовления в основных чертах совпадает с северохантыйскими, точнее казымскими традициями: контрастные по цвету мозаичные фигуры, расположенные в зонах-секциях. Изображением являлась фигура всадника — *Мир-сусне-хума*. В отличие от казымских хантов жертвенные покрывала северных манси далеко не всегда имели опушку, а изображения располагались в два ряда [Прыткова Н. Ф., 1949]. Количество зон-секций варьировало в пределах 4, 6 и 7 в зависимости от возраста владельца. К прямым углам предмета пришивались кисточки из ткани, оставшейся после его пошива, колокольчики, бубенчики. К середине одной из узких сторон также прикреплялись полосы материи, символизирующие «хвост» коня-покрывала. Наблюдаемые на жертвенных покрывалах принципы художественного оформле-

ния: изображение всадника в технике мозаики и размещение его в зонах-секциях; цветовая контрастная диахромность, кисточки, колокольчики, опушка,— все это активно проявилось в целой серии культовых предметов. По указанным правилам изготовлена накидка для *Мир-сусне-хума*, а также «богатырские» принадлежности в виде шлема, шапки и пояса [см.: Гемуев И. Н., 1990].

Из прочей сакральной атрибутики удалось выявить орнаментацию на ритуальных дощечках из дерева, найденных на культовом месте. Дощечки имеют полукруглую форму с зубчатой или флажкообразной профилировкой краев [ОГОИЛМ, № 3494—3]. Информация об оформлении фасада у культового амбара резными зооморфными фигурами из дерева, которые мыслились как особый вид жертвы, завершает рассмотрение предметов соционормативной сферы, отличающихся своей художественной завершенностью.

§ 3. Западная группа

О нормах художественного подхода к вещам у данной группы этноса можно судить лишь по косвенным данным, так как в литературных источниках отражен лишь орнамент, изъятый из контекста самой вещи. Наибольшее количество узоров относится к берестяной утвари. Характер узоров и их композиция на дне чумана позволяют вести речь о сходстве в декоре указанного вместилща у западных и северных манси, восточных и северных хантов. На сосудах для хранения рыбьего жира выскабливались горизонтальные бордюры, иногда окаймленные сверху более простым узором. Вся поверхность крышек к берестяной утвари занимала крестообразная розетка. Стенки берестяной табакерки художественно оформлены с помощью тиснения: ряды горизонтальных и не совсем правильных бордюров. Указанная техника на других изделиях не отмечена. Стилизованные изображения указаны как узоры для берестяной посуды, очевидно чуманов, и колыбелей. К последним принадлежали и бордюры непрерывного характера. Трудно сказать что-либо определенное о расположении выскобленного орнамента на поверхности колыбели.

Орнаментальная отделка женской распашной одежды из сука, мужских рубаш и женских платьев из хлопчатобумажных тканей сходна у западной группы с северомансийскими традициями [Федорова Е. Г., 1992]. По-видимому, можно предположить и о сходстве в декоре меховой одежды, так как многие зафиксированные орнаментальные формы отнесены к разряду меховой мозаики.

Сведений о декоративном искусстве южных манси выявить не удалось.

§ 4. Сравнительный анализ

При сопоставлении общих правил декоративного оформления вещей у различных групп манси и хантов следует выделить наиболее существенные моменты общего и особенного. Безусловно, степень проявления сходства восточных и северных манси перекрывается центробежными устремлениями: декоративное искусство первых ближе всего примыкает к традициям южных хантов, а вторых — северных хантов, что уже отмечалось в литературе [Федорова Е. Г., 1988]. Вместе с тем нельзя абсолютизировать отмеченную тенденцию. Сходство орнаментальной культуры манси и южных хантов распространялось главным образом на художественную отделку женского костюма: вышитые рубахи; украшенные бисером, бусами, раковинами, отливками воротники-стойки, накосные украшения. Однако сквозь эту же общность проходила с востока на север и общая декоративная параллель в творчестве манси, ведь художественная отделка женских рубах и дополняющих их жестких стоячих воротников — то, что сближало восточные и северные группы этноса.

Имело место совпадение художественных канонов у северных манси и восточных хантов, что наглядно проиллюстрировали прямоугольный воротник к распашной женской одежде, сетеобразное украшение из бисера, поясные пряжки из кости и композиционная близость в декоре мужских сумочек для оселка. Все же декоративные аналоги северных групп обских угров проступали в гораздо большем круге предметов. В него входили: украшенные резьбой деревянные предметы, меховая одежда с мозаичными узорами и в дополнение к ней распашная женская одежда из сукна и хлопчатобумажных тканей с аппликативными нашивками; орнаментированные берестяные коробки с черемуховыми перегородками и колыбели; жертвенные покрывала и наволочки со стилизованными изображениями; ровдужные игольники, вышитые оленьим ворсом. В то же время не следует забывать и о том, что к совместным традициям указанных групп также подключалось творчество западных манси и восточных хантов. К этой общности более широкого плана принадлежит прежде всего орнаментированная утварь: чуманы и кузовки с крышками, равно как и наиболее поздний вариант женской нижней одежды — рубахи-платья. Оленеводческую атрибутику (пояса), внутреннее убранство жилища (циновки), мягкую утварь (меховые сумочки, суконные игольники) и мужские кожаные пояса я оговариваю в этом ряду особо, поскольку у западных манси не зафиксирована информация об этих предметах.

Для определения характера выявленных декоративных связей хантов и манси следует рассмотреть аналоги в свете историче-

ской преемственности художественных традиций, выявленной на более репрезентативном материале по хантыйскому искусству. С другой стороны, это позволит определить обско-угорскую общность орнаментальных традиций.

Набор орнаментированных предметов из дерева и формы реализации резьбы: узоры из трехгранно-выемчатых треугольников на ритуальных веслах и крюках для колыбелей,— эта общая черта у северных групп обских угров является следствием более активного развития навыков художественной обработки дерева. У остальных обских угров данная традиция либо не фиксируется вовсе, либо предстает в более архаичном виде, как, например, профилировка краев у восточнохантыйских весел.

Флажкообразная профилировка краев на костяных деталях у мужских сумочек для оселка и пряжках для оленьего пояса у северных манси прекрасно соотносится с восточнохантыйскими пряжками. С учетом довольно широкой географии проявления у хантов такой древней художественной черты, как орнаментация костяных предметов оленьей упряжи, эту черту можно, с одной стороны, распространить на обских угров, а с другой стороны, вести речь о более широкой предметной общности орнаментированных вещей из кости.

Суконные пояса для оленя, орнаментированные непрерывными бордюрами с помощью мозаичной или аппликативной техники,— наглядно проявляющаяся обско-угорская черта. Однако включение их в круг декоративных предметов сакральной сферы и внутреннего обустройства жилища характерно не для всех групп данной этнической общности. У восточных хантов этот круг не выявляется вообще, а у северных манси он достигает наибольших размеров: жертвенные покрывала, накидки для *Мир-сусне-хума*, «богатырские вещи», подушки-наволочки, даже переработка обско-угорского варианта игольника в духе соответствующих эстетических канонов. Стилизованное изображение, обычно всадника, в квадратных мозаичных зонах-секциях составляет суть этих устойчивых правил.

Орнаментированная береста хантов и манси предстает в виде декоративного густка обско-угорских черт. К ним принадлежат композиционные и технические принципы отделки чуманов и черпаков: стилизованное изображение медведя, выскабливаемое в квадратно-прямоугольной раме; круглых коробок: выскабливание основного и окаймляющего бордюров, заполняющих всю стенку; крышек: выскабленная крестообразная розетка или стилизованная фигура по всей поверхности. Особенности северных групп обских угров являются вертикальные черемуховые перегородки, вносящие изменения в композицию. На фоне мансийского материала обско-угорскую значимость приобретает также орнаментация

ния устья круглых коробок с помощью накладной полосы с резным орнаментом, помещенной поверх подкладного фона. Традиции орнаментального убранства колыбелей были хорошо известны северным группам обских угров, южным хантам, но полностью отсутствовали у восточных хантов.

Берестяные табакерки, безусловно, относятся к числу предметов с обско-угорской окраской, вместе с тем в их орнаментальном оформлении единства не прослеживается. Это же замечание касается декора деревянных ножей, костяных напальниц, циновок. Возможно, причиной тому служит малое количество зафиксированных экземпляров, а также размытость, ко времени их сбора, правил художественной отделки.

Из предметов, связанных с женским рукоделием, обско-угорскую принадлежность имеет игольник из ткани, чаще сукна, округлой или квадратной формы. В центре его размещается изображение косоугольного креста с перекрестьями, заключенное в квадратную зону-секцию. При орнаментальной отделке используется мозаика или аппликация. Ровдужный игольник ромбовидной формы, отделанный сложной розеткой, которая нашита из белого оленьего волоса, встречается лишь у северных групп хантов и манси.

По разнообразию мужских и женских сумочек ситуация, наблюдавшаяся у северных манси, сопоставима только с восточнохантыйской. Совпадения, выстраивающиеся в указанном направлении, касаются конкретных изделий: у обеих групп бытовали неорнаментированные женские сумочки, сшитые из определенных частей шкур животных (лебяжьи лапки у тех и других, оленьи лбы у восточных хантов); плоские мужские и женские сумочки, сплошь отделанные непрерывным мозаичным бордюром из меха или сукна; наиболее архаичный вариант орнаментации объемных женских сумочек в виде квадратной мозаичной сетки; широкое использование в отделке мужских сумочек бисера и пуговиц у восточных хантов и ряды из пуговиц и окружающих их бисерных нитей в украшении сумочек для точила у северных манси. На этом фоне слабо выделяется параллель между северными группами хантов и манси, состоящая в ровдужной бахrome и бисерных подвесках на тутчанах. Если исключить отмеченное разнообразие, то оставшаяся часть северомансийского материала приходит в полное соответствие с жестким декоративным упорядочением сквозных северо- и восточнохантыйских образцов. меховые объемные женские сумочки украшаются мозаикой по следующей схеме: непрерывный бордюры в боковой части, а широкие стенки занимает стилизованное изображение или непрерывные вертикальные бордюры, возможно размещение в зонах-секциях их отдельных мотивов. Эта очень яркая орнаментальная черта, однако, не прояв-

ляется на юге расселения обских угров, поэтому ее можно причислить к указанному уровню лишь с оговоркой.

Пересечение мансийских и хантыйских черт в художественном убранстве одежды, дающее возможность вести речь об обско-угорских канонах, наблюдается исключительно редко и касается несложного декора глухих ее видов: убранства краев нагрудного разреза и рукавов у женских холщовых рубах с помощью металлических отливок или бисера, а также отделки конструктивных швов у малицы аппликативными полосами из ткани. Видимо, пересечение этих двух черт произошло на сравнительно позднем этапе развития одежды и обусловило совпадение отделки рубах-платьев аппликативными полосами в местах конструктивных швов у тех групп обских угров, у которых осуществилась указанная трансформация рубах: у восточных и северных хантов и у западных и северных манси.

Украшение одежды из ткани аппликациями в виде полос уже выделено в литературе в качестве обско-угорской черты [Федорова Е. Г., 1988]. Однако одной лишь этой констатации явно недостаточно, так как аппликативные полосы на деталях одежды — явление более широкого плана, чем обско-угорская специфика. Они встречаются, например, и у эвенков Западной Сибири. Этническую специфику придают не столько сами аппликативные полосы, сколько пути их появления в декоративном арсенале народа. Для обских угров вырисовывается следующая картина: прокладка оленьим волосом швов у меховых изделий для усиления сохранности тепла у последних → замена оленьего волоса прокладкой из узких полос меха в целях экономии времени при изготовлении одежды → внедрение в качестве прокладки узких полос ткани → → нашивание полос поверх конструктивных швов. Все стадии описанного процесса выведены не умозрительно, а представлены в конкретном этнографическом материале, причем временные характеристики стадий имеют обратное пропорциональное количественное отражение. Первые три характерны для меховых изделий, последняя — для одежды из ткани.

Не удалось выявить у манси наличие Т-образного хантыйского оформления уголков на полах распахнутой женской одежды. Однако причина этого может корениться в недостаточности этнографических данных, особенно по ранним этапам мансийского костюма. На эту мысль наталкивает иллюстрация в работе К. Д. Носилова (1904), где изображена вогулка в украшенном бисером кафтане. Орнаментация полностью соответствует южно-хантыйской. Вместе с тем неоднократно давая подробные описания костюма северных вогулов, автор не указывает на подобный. Не фигурирует кафтан с бисерной отделкой и среди других источников, поэтому он был исключен мною из круга анализируемых

материалов. Зато при привлечении мансийского материала ярче заиграла такая декоративная деталь, как орнаментация обшлагов, превратившись в обско-угорский показатель. Ее неброскость у южных хантов и восточных манси объясняется общим обилием вышивки и бисера на одежде, но у всех других групп украшения обшлагов не только не находится в тени, но порой господствуют безраздельно, например, на кумыше-гусе у восточных и северных хантов. Прочие виды отделки на обско-угорской одежде распадаются на два массива. Один представлен у южных и северных хантов, западных и северных манси, а другой — у стоящих особняком восточных хантов. Наиболее существенные моменты расхождения состоят в следующем. Разнообразие и пышность декоративного убранства у первых контрастирует со сдержанностью и лаконизмом у вторых: для разных этапов истории восточнохантыйского костюма не были характерны ни роскошь вышивки, ни эффект аппликативного обилия, ни масштабные вставки мозаичных полос. Композиционно восточнохантыйский декор согласуется с ношением запахивающейся одежды, а в границах очерченной общности заметно влияние как распашной незапахивающейся одежды, так и туникообразной.

Пояса и опояски разнообразны у хантов и манси с учетом пестрой картины на межгрупповом уровне. И тем не менее эта декоративная вариабельность предоставляет возможность реконструкции общей направленности художественного развития обско-угорских мужских поясов. В качестве единой основы здесь выступают короткие пояса из кожи, отделанные в соответствии с более ранними правилами металлическими отливками и окаймляющими рядами бисерных нитей, а с более поздними — рядами металлических пуговиц или бисером. Металлические отливки, в свою очередь, появились вместо бытовавших ранее нашивок из резных костяных пластин с флажкообразной профилировкой краев. На эту мысль наталкивает существование подобных украшений на поясах для оленя в XX в., а также наличие у обских угров костяных украшений на различного рода предметах, о чем речь шла выше. Однако самую раннюю стадию в убранстве мужских поясов запечатлел фольклор северных манси, в котором содержится следующая информация: богатырь перед боем опоясывается «поясом, дятловыми носами украшенным» [Чернецов В., 1935. С. 136]. Убранство предметов частями тела животных, несомненно, теснейшим образом переплетается с мировоззренческими основами охотничьих народов и являет собой ранний этап их декоративного творчества. О том, что этот этап пронизывал различные стороны предметного мира, свидетельствуют, например, женские сумочки из лебяжьих лапок с коготками.

Мансийские материалы проясняют пути орнаментального раз-

вития такого атрибута одежды, как рукавицы, и позволяют подвести хантыйское разнообразие под общий обско-угорский знаменатель. Наиболее ранним этапом орнаментального генезиса следует признать декор на ровдужной поверхности изделия, выполненный в технике раскраски и мозаики. Описанными способами наносилось стилизованное изображение, скорее всего медведя, так как только этот стилизованный рисунок прослеживается у всех групп обских угров. Кроме того, изображение медведя фиксировалось в конце XIX в. на северомансийских рукавицах. Восточнохантыйская розетка была построена на основе S-образной фигуры, по имела черты весьма заметного сходства со стилизованными формами медведя. Именно у этих двух групп отмечены следы исходного декора рукавиц. Замена ровдуги на ткань, добавление к мозаике аппликации при сохранении стилизованных изображений знаменовали собой следующий этап, отраженный в материалах по северным группам хантов и манси.

В дальнейшем новации коснулись не материала и техники, а самого орнаментального сюжета: стилизованные изображения сменились бордюрами, непрерывными горизонтальными у северных манси, северных и южных хантов и составленными из треугольников, вертикальными у восточных хантов. Вязанные на спицах шерстяные изделия восприняли композиционные и конфигурационные особенности своих матерчатых предшественников. Это произошло в рамках орнаментальной культуры восточных манси и северных хантов. Параллельно с рукавицами на этом этапе развивался декор вязаных шерстяных чулок, а позднее — гольфов. С учетом последних к цепочке орнаментального развития можно добавить и южных хантов. Именно на вязаных изделиях отчетливо проявились композиционные особенности узоров манси — преобладание сетчатой структуры.

Убранство камусной обуви единообразно у всех групп обских угров: чередование темных и светлых полос меха при пошиве изделия, а также использование в швах контрастных по цвету узких полос меха или ткани. Сходны и формы проявления полоразличительной информации, закодированной в декоре: узкие горизонтальные полосы меха на взъеме у женщин и под коленом у мужчин. Ровдужная мансийская обувь укладывается в хантыйскую схему, наполняя ее, таким образом, обско-угорским содержанием: раскраска взъемного клина и верхних краев изделия. На поршневидной обуви северных манси зафиксирована ранняя декоративная стадия, а пути трансформации этой схемы на чирках оказались близкими с северохантыйскими.

При выявлении обско-угорского единства среди головных уборов можно вести речь лишь об отделке краев больших платков, собственного изготовления или покупных, полосой ткани или кие-

тями. Единства среди хантыйских и мансийских меховых капоров не наблюдается.

Иной расклад общности и специфики в художественной отделке предметов дают украшения. Мансийские материалы подтверждают предположение о производности налобных повязок от убранства в виде длинной ленты, обвивающей голову и спускающейся на спину и именуемой головным, наспинным украшением и лентой для волос. Наиболее архаичное состояние отразили северохантыйские материалы — лента из палимьей: кожи с раскраской. Следующая стадия рисуется данными по южным хантам и восточным манси и заключается в замене кожи на ткань, а раскраски — на бисерные нити и отливки. Согласно В. Ф. Зуеву, и отяжки Березовского уезда имели «будто повязку, у коей концы на заде долгие и расшиты разными медными фигурками, как кошками сделанными, рыбками и прочее...» (1947. С. 27). Именно на этой стадии происходит трансформация длинных лент в налобные повязки, перенявшие весь набор орнаментальных черт: материал, технику, композицию. Результаты декоративных превращений обнаруживаются не только у двух вышеозначенных групп, но и у восточных хантов. Возможно, причиной произошедших изменений послужило активное внедрение в предметную сферу культуры больших платков. На эту мысль наталкивают два обстоятельства. Платки-шали у обских угров носят таким же образом, что и декоративные ленты: обвивают голову, а свободные концы спускаются на спину, и это делает излишним само существование лент, по крайней мере как наспинных или накосных украшений. Однако ленты не исчезают совсем, а превращаются в налобные повязки, гармонично вписываясь в убранство головы, определенное платком. Художественное развитие налобных лент у всех трех перечисленных групп пошло в одном направлении: узорные полосы нанизанного бисера составили основную черту декора.

География бытования ложных кос охватывает почти всю обско-угорскую территорию, за исключением восточных хантов. Вместе с тем набор декоративных средств на ложных косах и накосные украшения восточной группы идентичны. Наиболее полный вариант ложных кос сохранился у северных групп обских угров, он предполагал затылочное украшение, зашитое медными пуговицами и бисером, а также жгуты с разного рода подвесками, в том числе и бисерными лентами. У восточных хантов зафиксировано теменное украшение, на котором присутствовал тот же способ украшения — нашивание пуговиц, бисера. Второй важной составной в убранстве волос здесь являлись накосные подвески из бисера. Применение в качестве накосников металлических отливок сближает восточных хантов и северных манси и свидетельствует о более ранних формах декора, нежели косоплетки из би-

серных лент и нитей, широко представленные на рубеже XIX—XX вв. у южных хантов и восточных манси.

Интересные дополнения в историю шейно-нагрудных украшений вносит мансийский материал. Он подтверждает основные положения, высказанные при анализе хантыйских данных: отправной точкой здесь послужили съемные жесткие воротники из ткани, отделанные металлическими отливками и рядами бисерных нитей. На смену им пришли украшения из лент нанизанного бисера. При этом выявлено различие в форме воротников у южных и восточных хантов определило и иные приоритеты по части бисерных украшений. Мансийская орнаментальная традиция снимает указанное декоративное противостояние тем, что в лице северных манси вбирает в себя оба варианта воротников: и стоячие, и свисающие. Может быть, по этой причине ни шейные, ни нагрудные украшения не получили здесь должного развития, и бисерное убранство женского костюма вместило в себя всего понемножку, добавив солидную долю бус.

Художественную оригинальность восточных манси на обско-угорском фоне воплотили в себе вышитые полотенца и большие квадратные платки, комплексное бисерное украшение. Декоративная специфика северной группы проявилась в большом разнообразии мужских и женских аксессуаров. Только здесь отмечены орнаментированные вместилища из дерева: табакерки, пороховницы и мужские сумочки для точила, отделанные бисером и медными пуговицами. В ряду северомансийских особенностей находится капор с длинными узорными ушками, а также широкое использование бус в качестве нагрудного украшения. Развитый декоративный комплекс «богатырских вещей» из сакрального арсенала — еще один отличительный штрих в творчестве группы. Подчеркну, что во всех перечисленных случаях специфичными являются не сами приемы художественной отделки, — они встречались и у других групп обских угров, — а приложение их к определенным вещам.

Если теперь, в свете изложенной истории орнаментированных вещей, вновь обратиться к межгрупповым параллелям в культуре хантов и манси, то нетрудно обнаружить следующие закономерности. Во-первых, художественная общность северных групп хантов и манси, восточных хантов и западных манси произросла из обско-угорских компонентов, в состав которых вошли: берестяные вместилища; женские меховые изделия (игольники, сумочки); некоторые виды отделки одежды и ее деталей (обрамление отливками и бисером краев нагрудного разреза и рукавов, аппликативные полосы вдоль конструктивных швов, особое убранство обшлагов, короткие пояса из кожи, ровдужные рукавицы); камусная и ровдужная обувь (раскраска взъёмного клина и верхних краев у по-

следней); украшения (головные ленты, ложные косы, воротники); детали оленьей упряжи (кожаные пряжки и пояса из ровдуги и ткани); декоративный минимум на водных средствах передвижения. Во-вторых, некоторое сходство в орнаментальном убранстве предметов у восточных хантов и северных манси объяснимо сохранностью у данных групп тех архаичных черт, которые оказались утраченными у иных крупных этнических групп. К такого рода параллелям принадлежали кожаные детали с флажкообразной профилировкой краев, рукавицы с орнаментацией в виде розетки на ровдужной поверхности, мужские и женские сумочки, съемные воротники со свисающими концами. О том, какой культурной глубины достигает эта архаичность, может свидетельствовать воротник с прямоугольными лопастями — случай редчайших параллелей с венграми [см.: Лукина Н. В., 1985]. В-третьих, сильная по степени проявления параллель, связывающая южных хантов, восточных манси и северные группы этих этносов и изолирующая восточных хантов, касается главным образом орнаментальных композиций и техники на женской и мужской одежде (вышитые женские рубахи, вся распашная одежда у женщин и глухая меховая у мужчин). И в-четвертых, оригинальное сходство декоративному творчеству прежде всего северных групп обских угров придают мозаичные (аппликативные) изделия из сукна (ткани) со стилизованными изображениями всадника, объединяющиеся в сакральный комплекс, но проявляющиеся и на бытовом уровне (наволочки, игольницы). При этом следует иметь в виду, что, во-первых, у южных хантов наблюдаются очень слабые отголоски этой общности. Во-вторых, под северными хантами в данном случае понимаются преимущественно жители реки Казым. Историческое соседство казымских хантов с северными манси подтверждается фольклорными материалами, согласно которым предок группы женщина-богатырша родом из Няксимволя на Северной Сосьве (Мифы..., 1990).

Отдавая должное тезису о схожести декоративного искусства обских угров, все-таки не следует доводить его до такого уровня логической завершенности, когда инвелируются различия в искусстве народов, составляющих указанную общность. О сходстве и оригинальности различных этнических групп речь уже шла. Теперь попытаемся сделать некоторые предварительные обобщения на уровне этносов в целом. Черта, которая, пожалуй, наиболее ярко оттеняет особенность художественной культуры обских угров — стержнеобразующая роль декоративных традиций. Могут меняться предметы, материалы, узоры и их компоновка, но при этом неизменно прослеживается общая линия развития, уходящая корнями в древность. Все явления новационного характера испытывают сильнейший пресс этой традиции. Вместе с тем сила художе-

ственной выразительности обско-угорских канонов имеет разную степень проявления у двух народов. Хантыйская мастерица довела до совершенства декоративную отделку всех тех предметов, которых коснулась ее рука. В южных районах она создала сложнейшие узоры и украшения из вышивки и бисерных лент. Восточнохантыйские рукодельницы устремили свое основное внимание на бересту и обрабатывали ее восемью способами, сохранив высокохудожественный стиль и по сей день. Северные ханты, кажется, не знают предела в совершенствовании декора меховых изделий. В районах, где оленьего меха было мало, выход найден в использовании аппликативных узоров из ткани. Относительно же орнаментальной культуры манси создается впечатление, что она, имея ту же самую основу, в какой-то момент своего развития оставила в стороне этот накопленный багаж. Не достигли хантыйских вершин бисерные украшения манси, не возникли в собственной среде аппликативные узоры, а были заимствованы у хантов [см.: Федорова Е. Г., 1992], практически на нет сошла орнаментация на бересте.

Для ответа на вопрос о причинах случившегося предстоит рассмотреть материалы и по орнаментальным мотивам. Здесь же отмечу одно немаловажное обстоятельство. В любой художественной культуре существует предмет, служащий воплощением ее достижений и одновременно наделенный сильным семантическим магнетизмом. У молдаван в роли такого символа выступают ковры, у русских — полотенца, и это общезвестно. У хантов существовала вариабельность: у восточной группы показателем уровня женского мастерства считались берестяные орнаментированные коробки. Они входили важной составной в приданое невесты и сопровождали свою хозяйку и после ее смерти [см.: Иванов С. В., 1963, Шатилов М. Б., 1931]. У северных хантов это были женские меховые сумочки. (Устная информация А. М. Сязи). У северных манси присутствовал дуализм орнаментальных символов. Как и у северных хантов, тутчан здесь являлся частью погребального инвентаря для женщины [см.: Гемуев И. Н., 1990], а вот в приданое, которое готовила невеста, обязательно входила наволочка на подушку [см.: Vahler T., 1953]. Если берестяной суд или сумка из меха вполне логичны в контексте сибирского быта, то сукошная наволочка-подушка плохо вписывается в него. Таким образом, на фоне приостановки обско-угорских традиций у северных манси — а именно у этой группы отмечено наибольшее количество орнаментальных материалов и выявлено параллелей с хантами — появился и иной художественно-семантический символ.

Глава 2

УЗОРЫ

Ввиду того, что основная масса материала представлена северомамансийскими узорами, отпадает необходимость в этногрупповой рубрикации. Образцы западно- и восточномамансийских орнаментов будут оговариваться особо, вне зависимости от того, вписываются ли они в северомамансийскую картину или выделяются на ее фоне. Еще одно предварительное замечание касается принципов самой группировки материала. Поскольку они детально оработаны и описаны на хантыйских орнаментах, то мансийские узоры рассматриваются исходя из этих классификаций.

§ 1. Прямолинейные бордюры: непрерывные мотивы (1.1.1)

1.1.1.1. *Первая группа.* Образующий ее ряд из треугольников (рис. 7, 2) чаще всего встречается у северных и западных манси на крышках берестяных коробок. Здесь бордюр входил в состав круглой выскобленной розетки наряду с зигзагом и «сухариками». Весь узор именовался «солнцем», а отдельное название треугольного ряда *паквпал*—«разрез шишки». Берестяные колыбели также украшались описанным орнаментом, но в технике раскраски. Изделия из дерева и кости образовывали еще одну сферу приложения зубчатого узора. На вместилищах, пожнях, костяных пряжках ряды из треугольников нередко располагались в различных сочетаниях, приводивших к возникновению новых фигур, чаще ромбов. В виде меховой мозаики и аппликативных узоров из ткани зубчатый узор бытует на одежде и меховых сумочках, выполняя роль как основного, так и окаймляющего бордюра. У манси зафиксирован один вариант усложнения узора (рис. 7, 3), и он прочно связан с орнаментами, окаймлявшими розетку на чуманах и ковшах. При этом усложненный образец не обезличен, а именовался «зубом шуки» или «челюстью шуки», т. е. так же, как и орнаменты из треугольников у хантов.

Второй мотив группы—ромб на треугольном основании (рис. 7, 6)—широко представлен на бересте. Он чаще выступает в роли окаймляющего бордюра и исполнен выскабливанием. Применительно к нему техника раскраски зафиксирована лишь на рубеже XIX—XX вв. Имея вид полосы меховой мозаики, орнамент украшает одежду и женские сумочки. В аппликативных и мозаичных орнаментах из ткани случаи фиксации ромба на треугольном основании единичны. Номинативной стабильностью мотив не отличается: на бересте он назван «скорлупа половины шишки», на

меховых сумочках — «черепом», а на шубах — *пункхопи* — «головкам».

Замсна треугольного ряда на зигзаг разнообразит мотив, но существенно не меняет его. Иные варианты модификации узора более значительно сказываются на его конфигурации. Для восточномансийской вышивки характерны окаймляющие бордюры из удвоенных ромбов на сложнооформленном зигзаговом основании, причем исполнялись они в продернутой технике. Для меховой мозаики и выскабливания на бересте характерно расположение мотива в вертикальной плоскости симметрии (рис. 7, 7—8) и его последующее приумножение. В последнем случае возникает новое название — «пробор на голове», а сам мотив считается заимствованным от хантов или пенцев [см.: Федорова Е. Т., 1987]. Присутствует и такой прием видоизменения орнамента, как горизонтальное отражение со смещением (рис. 7, 12). Образованный таким образом мотив носит то же название, что и прототип — «череп».

Для аппликации из ткани более приемлемым оказывается иной вариант, связанный с разрядкой элемента, т. е. ромб надстраивается не над каждым треугольником, а через один. Особенностью таких мансийских «головок» по сравнению с хантыйскими является размещение в фоновом пространстве дополнительных элементов из уголков и стреловидных фигур. Это правило касается лишь образцов, выскобленных на бересте. В этой же технике на рубеже веков встречалась разрядка усеченного ромба (рис. 7, 15), и, в отличие от хантыйского варианта, у северных и западных манси мотив слабжался вверх вертикальными усиками. Все перечисленные варианты усложнения мотива из ромбов и треугольного ряда хорошо сопоставимы с хантыйскими модификациями. Можно указать лишь на один принципиально отличный мансийский образец: стороны треугольника здесь снабжены отростками, отчего фигура напоминает куклу, что и отразилось в названии мотива — «дети».

1.1.1.2. *Вторая группа* непрерывных бордюров хорошо представлена в мансийских материалах. В ней нагляднее всего отражена зигзаговая структура орнамента.

1.1.1.2.1. *Первая подгруппа* содержит в себе наибольшее количество узоров всей группы. Вместе с тем разнообразия мотивов здесь не наблюдается, так как речь идет о тиражировании одного орнамента — «заячьих ушей» (рис. 7, 19). При этом на чуманах, ковшах и круглых коробках узор бытовал в качестве окаймляющего, а на коробках с черемуховыми перегородками и колыбелях — основного. Последнее применимо к аппликативным и мозаичным орнаментам на одежде. Усложненные варианты мотива возникают за счет зеркального отражения узора (рис. 7, 20)

и развития полосы с отростком, при этом узор напоминает хантыйские образцы (рис. 7, 23) с той лишь разницей, что отростки присоединяются к обеим сторонам полосы. Манси считают этот орнамент заимствованным от хантов [Федорова Е. Г., 1987]. На рубеже веков встречалась дополнительная прорисовка фона в виде уголков с отростками.

1.1.1.2.2. Вторая подгруппа образована одним из самых лаконочных мотивов. У манси он весьма популярен на различных материалах и встречался в двух формах (рис. 7, 26—27). Название первого — «ручка весла ненецкой женщины», а второго — *совыр паль* — «уши зайца». Усложненных образцов мотива — три. Два не имеют аналогов в хантыйском творчестве. Первый возник за счет добавления к узору крестовидной фигуры, второй вытянулся ввысь за счет зигзаговой линии. Третий аналогичен восточно-хантыйскому мотиву (рис. 7, 31) и называется *туннал ханса* — «орнамент рукоятки весла».

На рубеже XIX—XX вв. заметное место среди мансийских узоров занимали ряды из чередующихся в шахматном порядке квадратиков. Они выскабливались и раскрашивались на бересте, вырезались на черемуховых планках берестяной утвари, встречались на меховых женских сумочках в технике мозаики. Зафиксированы и контурные варианты узора, так называемые «сахарники», на бересте и в продернутой вышивке. В основе этих простых орнаментов лежит тот же элемент, что и у второй группы — квадрат, но вписан он не в зигзаговую, а в прямоугольную структуру, что и обуславливает такую конфигурационную несхожесть орнаментов. Проявление прямоугольной структуры в мансийских непрерывных бордюрах является их существенным отличием от хантыйских, где всецело превалирует зигзагово-треугольная.

1.1.1.2.3. Третья подгруппа непрерывных бордюров второй группы почти не прослеживается в творчестве манси. Единичные образцы (рис. 7, 34, 36) именуется *пернал ханса* — «орнамент с крестом» и «след соболя». Разросшийся крестовидный элемент был вписан у манси и в прямоугольную структуру.

1.1.1.2.4. Четвертая подгруппа, основанная крючковидным элементом с отростками, не отмечена у манси.

1.1.1.3. Третья группа бордюров, характеризующаяся асимметрией и наклонным расположением элементов (рис. 7, 46), представлена у манси главным образом первой подгруппой — 1.1.1.3.1. Узоры из наклонных полос с отростками (рис. 7, 47) выскабливались для декоративного окаймления розеток и сложных бордюров на чуманах и круглых коробках, встречались на рукавицах в аппликации из ткани. Их конфигурация у манси сходна с мотивом рис. 7, 49, но без вертикального удвоения. Узор именуется *вас олтыг* — «выводок утки». В указанных

техниках зафиксирован и усложненный вариант мотива. При этом следует отметить, что исходный вариант фиксируется намного чаще, чем производный.

1.1.1.3.2. Вторая подгруппа имела у манси одного представителя — узор из крючковидного элемента с отростками (рис. 7, 56), который выскабливался на бересте и вырезался на мехе.

1.1.1.4. Четвертую группу характеризуют сложные симметрические преобразования элементов в мотиве (рис. 7, 58). Начиная с этой группы, орнаментальные мотивы сложной конфигурации выполняют преимущественно роль основных.

1.1.1.4.1. Базовый мотив первой подгруппы (рис. 7, 59) хорошо знаком западно- и восточномансийским мастерицам, и они уверенно исполняли его в различной технической манере. Номинативная характеристика мотива имеет двойственную природу: «коленья рога» и «ветка березы». В хантыйских орнаментах на рассматриваемый мотив приходится большое число сверхсложных вариаций, что вообще не зафиксировано в творчестве манси. У последних отмечен лишь вариант упрощения мотива с сохранением названия *хальтов пал* — «обломанная ветка березы» (рис. 7, 63).

1.1.1.4.2. Вторая подгруппа численно уступает первой, но при этом в ней наблюдается большее разнообразие мотивов. Особой устойчивостью отличается один из вариантов (рис. 7, 71), а прочие выглядят его усложнением или упрощением за счет увеличения или уменьшения числа отростков на элементах. Всем разновидностям узоров присваивалось имя «березовая ветвь». Бордюры второй подгруппы характерны лишь для северных хантов, а у восточных не отмечены, и, таким образом, через них реализуется более тесная связь между орнаментами северных групп обских угров. Подтверждением этому служит мнение мансийских мастериц о заимствовании мотива у шурышкарских хантов [см.: Федорова Е. Г., 1987].

1.1.1.5. Пятая группа по своим композиционным и элементным чертам тесно примыкает к четвертой (рис. 7, 74). Входящие в нее орнаменты охватывают почти весь технический арсенал западных и северных манси. Весь состав группы разделяется примерно поровну между двумя мотивами. Первый именуется «локтем лисницы» или *мань оксар конловыл* — «локоть маленькой лисницы» (рис. 7, 75) и является базовым. Второй соединяет в себе черты четвертой и пятой групп и близок хантыйским образцам (рис. 7, 77) с той лишь разницей, что имеет не два, а одно разветвление в соединительном элементе. По мнению мансийских мастериц, в данном узоре преобладают признаки четвертой группы, что отражает название «рога оленя» или *халь тов* — «ветка березы».

1.1.1.6. В *шестой группе* композиционно соединились зигзаго-треугольная и прямоугольные структуры (рис. 7, 28). Симметричные орнаменты этой группы обнаруживаются на бересте, мехе и ткаши в различных техниках.

1.1.1.6.1. Первая подгруппа не отличается особой репрезентативностью и представлена главным образом мотивами «голова молодого соболя» и «крыло чайки» и *сепыр лэгтовыл* — «хвостовое оперение глухаря» (рис. 7, 83). Случаи усложнения или упрощения формы узора очень редки (рис. 7, 88, 89).

1.1.1.6.2. Вторая подгруппа у манси также малочисленна и представлена мотивами «соболь с головой» и *сорп аныш* — «рог лося» (рис. 7, 92—93).

1.1.1.6.3. Третья подгруппа включает в себя немногочисленные орнаменты из крючкообразных элементов — «задние ноги лягушки» или *акв лаглун ура* — «священный амбар на одной ножке» (рис. 7, 95).

1.1.1.7. *Седьмая группа* непрерывных бордюров за вычетом плоскости симметрии в мотиве очень близка по композиции и элементам шестой (рис. 7, 99), но, в отличие от последней, занимает в мансийском орнаменте видное место.

1.1.1.7.1. Первая подгруппа включает в себя как исходный мотив, так и его усложненный вариант (рис. 7, 100—101). Оба образца своим развитием прочно связаны с соболем *пунгтал нёхыс* — «соболь без головы», «лежащий соболь», «спящий соболь», «соболь» и только по одному разу были зафиксированы иные названия — «локоть лисницы» и «крыло чайки».

1.1.1.7.2. Вторая подгруппа образована крючкообразным элементом. Она хорошо знакома хантам, а у манси встречается очень редко. Узор на рис. 7, 106 носит имя *пунгхын нёхыс* — «соболь с головой».

1.1.1.7.3. Третья подгруппа является безусловным лидером не только в пределах седьмой группы. Ее мотивы принадлежат к числу самых излюбленных у западно- и северомансийских женщин. По номинативным параметрам узоры прочно ассоциируются с «соболем». Наиболее устойчивым и многочисленным у манси является вариант «соболя с головой» (рис. 7, 109). Как исключение следует рассмотреть название *сорп улысь* — «челюсть щуки». Часто фиксируемое декоративное допущение, которое мастерица вносит в традиционную форму — усечение «головки» — ромба на отростке основного элемента. Иногда орнаментальный бордюр складывается из двух мозаичных полос «соболя», и в результате этого возникает сложный симметричный мотив из фоновых частей. Более существенные изменения в узоре происходят при замене отростка на крестообразный элемент (рис. 7, 110), что чутко улавливается названием — «зубы соболя». Более ради-

кальные преобразования, связанные с заменой не только отростка, но и самого элемента, который лежит в основе мотива, отдают новационные конструкции от прототипа (рис. 7, 112, 114). Еще один вариант трансформации «соболя» связан с помещением элемента в композиционные рамки шестой группы (рис. 7, 113). Некая отчужденность и самостоятельность полученных форм осознается самими исполнителями и звучит в названиях: *хум сун* — «туловище человека», «рог оленя», «хвост косача», «хвост боровой дичи».

Следует подчеркнуть, что «соболь» — один из немногих непрерывных бордюров, развитие которого у манси несколько не уступает хантыйскому творчеству. Особое пристрастие к этому мотиву сближает манси с северными хантами, так как у восточных не наблюдается такого разнообразия форм.

1.1.1.7.4. Четвертая подгруппа является исключени-ем в том плане, что здесь наблюдается превосходство орнаментальных традиций манси сравнительно с хантыйскими. У последних известен лишь один вариант мотива (рис. 7, 115). К тому же у восточных хантов он фиксировался лишь на рубеже веков. У манси указанный узор встречается чаще и называется «лезвием топора» или «лошадными копытами» — *лув тох*, а кроме того, у них бытуют усложненные варианты орнамента. Они возникают за счет вертикального удвоения мотива или отражения его в вертикальной плоскости, что сводит практически на нет роль зигзаговой структуры в композиции орнамента. Такие узоры считаются в народе исконно мансийскими и встречаются под именем «лошадные копыта».

1.1.1.7.5. Пятая подгруппа также хорошо прослеживается в творчестве манси. Здесь встречались крючковидные мотивы как с заостренным, так и прямоугольным зигзагом — «щучьи зубы» или «челюсть щуки» (рис. 7, 116, 120).

1.1.1.8. *Восьмая группа* отличается как элементом, так и структурой построения тяготеющей к горизонтальной симметрии (рис. 7, 122). Как и предыдущие, она реализуется на различных материалах и техниках, и ее мотивы хорошо знакомы мансийским мастерам в западной и северной группах.

1.1.1.8.1. Первая подгруппа за наибольшим исключени-ем воспроизводит хантыйскую ситуацию. Налицо традиционно устойчивый мотив (рис. 7, 123) и его разновидности (рис. 7, 125, 127, 129), в образовании которых превалирует конфигурационное упрощение узора. Создание усложненных вариантов у манси не фиксируется. Номинация в рамках подгруппы не отличается постоянством: «рог лося», «голова соболя», «одна кедровка», «лягушка» и «полчеловека» — все эти названия приложимы к ведущему мотиву. Такой же разноречивой в названиях обнаруживают и ва-

рианты. Лишь образец на рис. 7, 125 прочнее других ассоциируется с «лягушкой».

1.1.1.8.2. Вторая подгруппа тоже вобрала в себя значительное количество мансийских непрерывных бордюров. Широко распространён мотив рис. 7, 131, встречается и его разновидность, характерная для восточных хантов (рис. 7, 134). «Гусиное крыло» — *лунт хоссун*, *лусхалэка ханса* — «след лягушки» и «березовые ветви» — равновозможные определения для данного узора. Этот поминативный разброс наблюдается и относительно модифицированных вариантов. Поскольку исходный мотив подгруппы является предельно упрощённым вариантом основополагающего узора всей восьмой группы (рис. 7, 123), то образование новых орнаментальных форм достигается здесь либо вертикальным удвоением мотива, либо наложением мотива на композиционные схемы других групп (рис. 7, 130, 132, 133), либо сочетанием этих двух приемов, что даёт мотивы, сходные с восточнохантыйскими образцами (рис. 7, 135).

1.1.1.9. *Девятая группа*, знаменующая собой орнаментальный авангард, которая хорошо представлена у хантов, особенно северных, практически отсутствует у манси. Единственное исключение составляет аппликативный мотив на обшлагах платья, напоминающий хантыйский узор (рис. 7, 140).

Редко встречаются у манси и несложные бордюры, в буквальном смысле составленные из простых и хорошо знакомых мастерицам элементов. Новизна заключается в их нетрадиционных комбинациях, как, например, на рис. 7, 145.

§ 2. Прямолинейные бордюры: прерывистые мотивы (1.1.2)

1.1.2.1. *Первая группа* означенных орнаментов подчинена виду симметрии *a:t-t*, входящие в нее узоры строятся на основе несложных фигур, которые обладают симметрией по вертикали и горизонтали.

1.1.2.1.1. В первой подгруппе топ задаёт ромб. У манси обнаруживаются почти все шесть его декоративных вариантов, выявленных на хантыйском материале.

Первый вариант представлен ромбическими рядами, выполненными контурным, ширококонтурным и сплошным заполнением мотивов (рис. 8, 1—2). Основными видами реализации указанных бордюров у манси служило выскабливание по бересте и нанизывание из бисера. В первом случае орнамент обычно выполнял роль окаймления у розетки на дне чумана, но иногда встречался и в качестве основного, например на берестяной пластине, прикрепленной с внешней стороны к стенкам низкой коробки. Эта же композиционная двойственность характерна и для бисерных лент:

узкие окаймляли края рукавов, нагрудного разреза у женских рубах, а широкие имели вид нагрудных украшений. Ряды из ромбов вывязывались и на шерстяных варежках. Образование мотива за счет попарно сросшихся ромбов характеризует усложненные образцы орнаментов. У манси отмечены как вертикально (рис. 8, б), так и горизонтально удвоенные ромбы. Последние изредка разграничивались декоративными вертикальными перегородками из горизонтальных полос, заключенных между параллельными линиями. Все удвоенные ромбы зафиксированы на бересте, а единственное исключение составляет резьба на деревянной табакерке. В «мансийской вышивке» ромбы имели двойной контур, а их внутреннюю часть занимали восьмиконечные звездчатые фигуры. Они же, но в усеченном виде заполняли треугольное пространство между ромбами.

Второй вариант бордюров представлен «продернутой вышивкой», бисерным нанизыванием и выскабливанием на бересте. Для первой техники свойственна многослойность ромбического контура, дополненная плотным заполнением узорного поля. Пространство между ромбами занимают решетчатые уголки, а внутреннее заполнение фигур имеет вид решетчатых и ступенчатых ромбов. Подобные мотивы близки южнохантыйским (рис. 8, 7), так же как и самые конфигурационно насыщенные образцы варианта (рис. 8, 8). На круглых сосудах и коробках из бересты мансийские мастерицы чаще всего выскабливали узор из ромбов с внутренними отрезками на сторонах и уголками в виде «заячьих ушей», снабжая его дополнительной прорисовкой из контурных крестообразных фигур и зигзага. Подобные орнаменты полностью эквивалентны северохантыйским образцам (рис. 8, 13). Таким образом, мансийские узоры из ромбов и уголков обнаруживают параллели с южно- и северохантыйскими материалами, оставляя в стороне лаконичные бордюры восточных хантов. Сходство не обнаруживается даже при одинаковой технике и материале — нанизывании из бисера. У манси на бисерных лентах, как правило, встречались решетчатые ромбы в сочетании с решетчатыми уголками.

Третий вариант из входящих друг в друга параллельных ромбов и уголков слабо проявился в творчестве манси. Он зафиксирован на лентах, нанизанных из бисера (рис. 8, 16), и на берестяной солонке в технике аппликации с подкладным фоном (рис. 8, 17).

Из всего разнообразия хантыйских мотивов, что образовали четвертый вариант, у манси обнаруживается лишь одна разновидность — ромб с четырьмя продленными сторонами (рис. 8, 18). Узор встречался на вязаных варежках и на бисерных украшениях. Продление сторон лишь через одну, самую верхнюю вершину

вырисовывается как мансийская характеристика, по крайней мере на основе имеющихся материалов.

Пятый вариант, где продленные стороны приобретают крючкообразные загибы, не обнаружен среди мансийских узоров.

Шестой вариант бордюров из ступенчатых ромбов встречался у манси в «продернутой вышивке» (рис. 8, 32).

1.1.2.1.2. Во второй подгруппе бордюров ведущим мотивом является крест.

Первый вариант узоров объединяется на основе косоугольного креста. В отличие от хантыйских орнаментов, где доминирует ширококонтурная манера исполнения мотива, мансийские бордюры исполнялись чаще простым контуром. Ряды из контурных косых крестов служили окаймлением берестяного декора, изредка встречались на дереве, нашивались из бисера, но больше всего случаев их фиксации относится к узким лентам, сплетенным из бисера. Ширококонтурный крест встречался среди выскобленных узоров на бересте, в аппликации из ткани и в «продернутой вышивке». Для обеих стилистик исполнения характерны лаконичные мотивы без дополнительной декоративной проработки. Смягчение креста перекрестьями составляет почти единственный способ его разнообразия (рис. 8, 37). Иногда кресты отделяются друг от друга вертикальными перегородками. Исключение в данном ряду орнаментального аскетизма составили вышитые узоры, близкие южнохантыйским образцам (рис. 8, 39).

Бордюры, составляющие второй вариант и принимающие вид прямого креста, имели меньшее распространение в мансийском орнаменте, так же как и в хантыйском. Прямые кресты без декоративных излишеств содержали украшения, нанизанные из бисера, и жесткие воротники. На последних нашитые бисерные мотивы располагались в прямоугольных зонах-секциях, а также возникали за счет двух сомкнутых рядов «сухарников». В этом случае кресты оказывались сросшимися друг с другом.

Третий вариант включал в себя узоры в виде крестов из ромбов (рис. 8, 46). Их своеобразие в сравнении с хантыйскими орнаментами составляет отсутствие каких бы то ни было дополнительных элементов на бисерных лентах и превращение уголков в «заячьи уши» на бересте. Встречалось в мансийских узорах и усечение крайних ромбов (рис. 8, 47).

1.1.2.1.3. Третья подгруппа из попарно сросшихся уголков, характерная для бисерных украшений южных и восточных хантов, на мансийском материале не выявляется.

Оставшееся незначительное количество двукратносимметричных мотивов манси хорошо проецируется на вышитые и нанизанные из бисера узоры южных и восточных хантов. В мансийской «продернутой» вышивке присутствовали сложные орнаменты из

вытянутых 6- и 8-угольников, внутреннее поле которых зашивалось Г-образными элементами таким образом, что создавался фон либо S-образный, либо в виде креста из крючков. Пространство между фигурами заполняли уголки сложной конфигурации (рис. 11, 3, 9). На воротниках к женским рубашкам, расшитых бисером, у манси, как и у южных хантов, нередко располагались лучистые фигуры (рис. 11, 5). Однако узоры птиц и деревьев, наиболее характерные для южнохантыйской вышивки данной группы, в мансийских материалах не представлены.

Параллели с восточными хантами вырисовываются на фоне орнаментов из простых фигур: прямоугольников, квадратов, треугольников. Соединенные линией прямоугольники зафиксированы на узкой берестяной ленте. Ряды из квадратиков встречались среди окаймляющих бордюров «продернутой» вышивки. Иногда фоновая часть их внутренней поверхности принимала вид креста из крючков за счет асимметричных отростков на сторонах. Подобные квадратик выстраивались в наклонный ряд, а ряды, плотно примыкая друг к другу и чередуясь по цвету, образовывали сплошную полосу. На бересте квадратик соединялись по периметру фонового квадрата. Попарно соединенные треугольники бытовали в резьбе по дереву и в выскабливании по бересте. Сращивание фигур происходило с учетом как вертикальной (рис. 15, 7), так и горизонтальной плоскости симметрии. В последнем случае узор именовался «кошским копытом». Четырехкратное приумножение треугольников в мотиве (рис. 15, 8) также было характерно для двух указанных выше техник. Один раз отмечено диагональное пересечение двух пар контурных параллельных полос.

1.1.2.2. *Вторая группа* проистекает из такого симметрического преобразования, как вертикальная плоскость симметрии — $a:m$. Группа очень малочисленна и включает в себя, с одной стороны, орнитоморфные сюжеты «мансийской вышивки», аналогичные южнохантыйским образцам (рис. 12, 1—2), а с другой — ее мотивы роднят орнаментальное искусство манси с восточными хантами, поскольку флажкообразные узоры зафиксированы у тех и других в виде профильной резьбы на костяных изделиях.

1.1.2.3. *Третья группа* бордюров возникает при использовании в мотиве горизонтальной плоскости симметрии — $a \cdot m$. Группа играет заметную роль в мансийском орнаменте. Наибольшее число ее узоров приходится на простейший орнамент — шевроны (рис. 8, 56). Узор представлен на различных предметах и в различных техниках: плетенные из камыша циновки, резьба по дереву, вязаные шерстяные варежки, но чаще всего он встречается на выскабленных берестяных коробках и колыбелях, а также на напизанных из бисера украшениях. Декор последних иногда принимал вид многослойных разноцветных шевронов. На бересте сред-

ством разнообразия мотива служило введение асимметричных перемычек, связующих уголки в единую ленту. На берестяной табакерке отмечен ряд из треугольников, построенный по правилам описываемой группы.

Второй вариант мотивов создан на основе уголка с декорированными сторонами и вершиной и представлен в мансийских бордюрах разнообразными формами. Здесь имелись вышитые образцы, сходные с южнохантыйскими (рис. 8, 57, 58), и берестяные аналоги декору северной и восточной группы хантов (рис. 8, 61). Последние именуется «лягушкой» и «половиной мужчины» и обладают конфигурацией, сходной с непрерывными бордюрами (рис. 7, 123). В настоящее время чаще встречается упрощенная разновидность мотива (рис. 8, 62). Своеобразной мансийской интерпретацией сложных узоров из уголков следует признать мотив, вершина которого снабжена ромбом, а стороны оформляются по образу «сухариков» (рис. 17, 5). Орнаменты второго варианта обладали еще более разнообразными технико-прикладными характеристиками, ибо они, включая дерево, встречались там же, где и шевроны, а кроме того, бытовали на одежде, обуви и предметах домашнего обихода (наволочках) в виде меховой мозаики и аппликации из ткани. Следовательно, шевроны и построенные на их базе более сложные орнаменты являются той частью прерывистых бордюров, где творчество мансийских мастериц реализуется в такой же развитой степени, что и хантыйских, точнее южно- и северохантыйских.

1.1.2.4. *Четвертая группа* прерывистых бордюров с симметрией *a:m·a* также значительна в количественном отношении.

Параллелей с южнохантыйской вышивкой в ней немного. Речь идет о стилизованных изображениях птиц и деревьев, помещенных по обе стороны от зигзаговой линии. Узоры выполнялись в технике «мансийской вышивки» и располагались на обшлагах рукавов у женских рубах. Здесь же размещались и орнаменты «продернутой» вышивки, состоящие из ступенчатых ромбов (рис. 8, 73).

Основной тон в группе создают бордюры, в которых главную роль играет зигзаг. Он прочерчен почти на всех орнаментированных изделиях из бересты в качестве окаймляющего узора. Контурная манера исполнения зигзага присутствовала в резьбе по дереву, а также на узких полосочках, нанизанных из бисера. В аппликативных орнаментах на бересте и на ткани мотив принимал ширококонтурные очертания. Среди большого количества материала лишь дважды отмечено название зигзага: «маленький узор» и «след выдры». Разновидностей у описываемого бордюра немного: снабжение сторон отрезками (рис. 8, 66), продление сторон за вершины с образованием развилок (рис. 8, 74) — «двойная го-

ловка», разъединение зигзага, именуемое «червяком». Зигзаг, построенный вертикально и в ряд, известен манси под названием «волны», а у хантов не зафиксирован. Для узоров, нашитых из бисера на обшлага, характерна разноцветная многослойность зигзага.

Заметное место среди узоров группы занимают те, что созданы зигзагом и уголками в его изломах. Дашный вариант бордюров обладает самой замысловатой конфигурацией: уголки часто оформляются в виде «заячьих ушей», а сам зигзаг либо обильно снабжается отростками, либо бытует в разомкнутом состоянии, но также с отростками (рис. 17, б). Такое декоративное насыщение мотива было присуще бересте, а на бисерных лентах господствовала предельная скупость форм. Уголки и треугольники, выстроенные в мотиве по правилам групповой симметрии, составили незначительную долю орнаментов четвертой группы.

Если особое внимание мастериц к узорам из зигзага и уголков сближает их творчество с восточной группой хантов, то исполнение на бересте мотивов, созданных на базе усеченной сотовой структуры с наполнением ее фигурами, которые близки непрерывным бордюрам, делает сопоставимыми узорные традиции манси и северных хантов (рис. 8, 77). Кроме того, у манси в ячейках указанной структуры располагались и вертикальные шипы.

1.1.2.5. *Пятую группу* составляют бордюры, у которых единственным видом симметрических преобразований служит параллельный перенос *a*. Костяк данной группы у хантов составляют окаймляющие бордюры из вертикальных и наклонных полос. Эта же орнаментальная тенденция наблюдается и у манси. Более того, мансийские узоры запечатлели намного более активную декоративную разработку данных мотивов, в результате которой новые формы приобрели симметричность, а следовательно, для них стали узкими границы пятой группы. Однако в целях выявления орнаментальной динамики логичнее рассматривать все многообразие окаймляющих берестяных бордюров, возникших из полос, в пределах одной, исходной группы.

Мансийские окаймляющие бордюры, прочерченные на бересте, включают в себя все хантские разновидности: наклонные и вертикальные полосы, расположенные равномерно и сгруппированные по две-три (восточные ханты), а также группировки полос с крестами и «елочками» между ними (северные ханты). Оригинальные формы мансийских орнаментов возникли за счет внедрения в узкие окаймляющие узоры ширококонтурности. Полосы, исполненные в этой манере, сразу приобрели приоритетное звучание в узоре. Контурная манера, однако, не исчезла бесследно, а сохранилась в виде элементов, размещенных между полосами. Весьма любопытная декоративная деталь обнаруживается в том, что

форма этих элементов воспроизводила форму окаймляющих орнаментов в целом: вертикальные полосы; лестничные фигуры; зигзаг, простой и с отрезками (рис. 17, 7—10). Исходя из описанных правил компоновки новационных орнаментов, можно понять и возникновение элемента в виде елочки. Его конфигурация происходит из симметричного сорасположения окаймляющего бордюра в виде наклонных полос (рис. 17, 10). Подобный мотив присутствует в орнаментальном окаймлении у северных хантов (рис. 17, 1), по возможности путь его формирования раскрывают лишь мансийские материалы. У данного этноса зафиксировано и название элемента: то, что посторонний взгляд воспринимает как елочку, посвященному человеку видится «следом сороки».

Окаймляющие бордюры берестяного декора получили свое развитие и в вышивке, правда в несколько необычной роли. Наклонные полосы задавали композиционный тон окаймляющих бордюров в нагрудной и плечевой частях женских рубах. Выше уже шла речь о том, что наклонно выстраивались полосы из декоративных квадратов. Сюда же следует отнести и наклонные узорные полосы из стилизованных птиц, из вытянутых ступенчатых прямоугольников. Подобного рода орнаменты зафиксированы и в хантыйской вышивке, но намного реже, чем в мансийской. В последней они выполнялись как в «продернутой», так и в «мансийской» технике шва.

На бисерных лентах, берестяных ведерках и туесах, женских вышитых рубахах встречался S-образный мотив, причем в «продернутой» вышивке он возникал как фоновая часть крючкообразных мотивов. В аппликативной отделке мансийских сахов в наши дни присутствуют асимметричные треугольные фигуры, соединенные с полосой. Узор сходен с северохантыйской серией аппликативных орнаментов (1.1.2.5.2).

1.1.2.6. Мотивы *шестой группы* прерывистых бордюров связаны с осью вращения $a:2$. В мансийских орнаментах, как и в хантыйских, узоры данной группы оставили едва заметный след на рубеже веков. На берестяных коробках мансийские умелицы вышивали бордюры, именовавшиеся «ветвями березы» и аналогичные вышитым южнохантыйским образцам (рис. 8, 78). Г-образные загибы на бересте часто принимали вид сложнотупоугольного меандра. Несмотря на свою малочисленность эти узоры принадлежат к самым сложным берестяным орнаментам манси.

1.1.2.7. *Седьмая группа* завершает ряд прерывистых бордюров. Ее симметрическую характеристику составляет плоскость скользящего отражения в мотиве $a-a$. В мансийских орнаментах рубежа веков узоры данной группы оставили заметный след, как и в северохантыйских орнаментах. Серьезное сходство наблюдает-

ся и в конфигурации мотивов. Их основу составляет зигзаг с асимметрично расположенными отростками. Последним уделялось особое внимание. Бордюры с несложными отростками из полос, развилки и зигзага прочерчивались на берестяных коробках в качестве орнаментального окаймления к основному декору (рис. 8, 84, 85). Узоры с более замысловатой конфигурацией отростков иногда выступали в роли основных орнаментальных сюжетов и выскабливались в ширококонтурной манере. Они же получили номинативное определение «простой орнамент» и «рога важенки» (рис. 17, 12—13). За номинативным сходством с непрерывными бордюрами, также именуемыми «рога оленя», кроется и конфигурационное тождество (ср. рис. 17, 12 и рис. 7, 75—76). Наиболее витиеватые мотивы группы не имеют аналогов в орнаментальном творчестве хантов.

§ 3. Криволинейные бордюры (2.1.0)

2.1.0. Криволинейных бордюров у манси зафиксировано немного, и все сведения о них относятся к северной группе этноса на рубеже XIX—XX вв. Вместе с тем среди криволинейных форм преобладала не хаотичность, а тяготение к мотивам определенного вида. Правда, в данном случае трудно оперировать категориями «группа», «подгруппа» и «вариант», поскольку максимальное число повторов не превышает трех.

Чаще других отмечены орнитоморфные мотивы в виде птичьих голов с названием «вид утки». Самый сложный по конфигурации мотив воспроизводит форму птицы целиком (рис. 27, 1), строится на спиралевидной основе и подчинен виду симметрии *a*.

Также неоднократно указан узор, созданный на основе уголка с лучеобразной вершиной (рис. 27, 2) — *a*.*m*. Параллели данному мотиву обнаруживаются в прямолинейных бордюрных формах как северных и южных хантов, так и манси (рис. 8, 59—60). Элемент в виде двойной развилки один раз встречается в сочетании с прямолинейным зигзагом, демонстрируя вид симметрии *a*:2.

Прямым эквивалентом орнаменту казымских хантов «весло сказочницы» является мансийский бордюр без имени (рис. 23, 4). Мансийские исполнители знали и его упрощенный вариант, подчиненный тому же виду симметрии *a*:2.

К Сосьве относятся материалы, собранные Сирелнусом на рубеже веков и стоящие несколько особняком на фоне орнаментального искусства манси как указанного периода, так и XX в. Речь идет об узорах, созданных кнехтообразными элементами. В одном случае бордюр возник за счет двух взаимопроникающих рядов элементов с образованием змеевидного волнистого фона. В другом — зона-секция заполнена крестом из кнехтообразных

элементов. Третий орнамент состоит из параллельных уголков с загнутыми концами. Все перечисленные мотивы хорошо сопоставимы с восточнохантыйскими криволинейными образцами (рис. 18, 7, 19, 1, 9).

Сферой приложения криволинейных бордюров у северных манси служили берестяные сосуды, а техническим приемом — выскобливание. Из этого правила имеются два исключения. На реке Ляпин была встречена берестяная колыбель с раскрашенными волнообразными узорами и рядами из полукружий. Суконную наволочку с Сосьвы украшал мозаичный бордюр в виде косичкообразной ленты с отростками-развилками.

§ 4. Прямо- и криволинейные розетки (1—2.2.0), прямолинейные сетки (1.3.0)

1—2.2.0. *Прямолинейные и криволинейные розетки*

Мансийские материалы по данному виду орнаментов тесно увязаны друг с другом, прямо- и криволинейность соединены множественно переходных вариантов, что делает целесообразным не раздельное, а совместное рассмотрение узоров. То есть в основе членения орнаментальных данных остаются лишь симметрические преобразования в мотиве.

1—2.2.0.1. *Первая группа* имеет в составе розетки с четырехкратным повтором симметричного элемента — 4·т.

1—2.2.0.1.1. Узоры первой подгруппы, возникшие из птиц и деревьев и характерные для хантыйской вышивки, в мансийском творчестве не проявились.

1—2.2.0.1.2. Вторая подгруппа розеток, напротив, проходит сквозной нитью через хантыйское и мансийское орнаментальное искусство. Ее образцами являются крестообразные фигуры с входящими уголками (рис. 16, 1). Знакомы манси и усложненные образцы розеток, в которых уголки принимают вид «заячьих ушей» (рис. 16, 2) или их стороны превращаются в «сухарики». Сходны у обоих этносов и показатели в сфере техники и приложения орнаментов: выскобливание на берестяных крышках для сундуков и спинках дневных колыбелей. В последнем случае само перекрестное расположение накладных перегородок задает крестообразную структуру.

Северомансийские материалы содержат в себе эквиваленты северохантыйским образцам розеток (рис. 16, 4), более того, они позволяют проследить путь образования подобных фигур от стилизованных изображений. На бересте зафиксирована розетка, конфигурационно схожая с описанными (рис. 27, 3). Она, в свою очередь, очень напоминает стилизованное изображение «медве-

дя», точнее его нижнюю часть (рис. 28, 6--7). И стилизованное изображение, и начало его орнаментального абстрагирования в розетку зафиксированы у обоих этносов на берестяной посуде, а конечная стадия — на мозаичных наволочках из сукна.

1—2.2.0.1.3. Третья подгруппа подобрала в себя значительное количество орнаментов в виде «креста» с перекрестьями (рис. 16, 5). Как и у хантов, на мансийских изделиях он встречается на игольниках из ткани в технике аппликации. Кроме того, у северных манси узор отмечен на женских сумочках из меха как мозаичный и на дне берестяного ковша как выскобленный.

1—2.2.0.1.4. В четвертую подгруппу вошел мансийский орнаментальный материал, который проливает свет на истоки северохантыйских розеток, построенных на основе квадрата с отростками-развилками на сторонах и ромбами на вершинах (рис. 16, 6). Основой здесь, очевидно, послужило стилизованное изображение «медведя» (рис. 28, 6). На эту мысль наталкивает розетка, выскобленная на берестяной чашке (рис. 27, 4), мотив которой есть не что иное, как верхняя часть упомянутого сюжетного рисунка. С данной розеткой самым тесным образом связаны два варианта узоров: у одного акцент в декоре ставился на отростки, отходящие от сторон квадрата (рис. 27, 5), у второго отростки-развилки смещены к вершинам ромба (рис. 27, 6). Последний вариант получил более широкое распространение в мансийском орнаменте, и развитие розеток здесь шло главным образом за счет наращивания сложности отростков. С этой целью часто использовались элементы, хорошо знакомые по непрерывным бордюрам (рис. 27, 7). На современных сумочках из меха и сукна бытует орнамент, в котором отростки сливаются во внешний декоративный квадрат, а внутренняя фигура трансформируется в крест. Встречалось и упрощенное изображение, когда квадрат исчезал совсем, а отростки превращались в развилку. С этими упрощенными вариантами, выскобленными на берестяных ковшах, а также с замысловатыми розетками обоих вариантов, выполненными на мозаичных наволочках, и связана криволинейная манера исполнения розеток. Подавляющее большинство их выскабливалось на берестяной посуде со строгим соблюдением прямолинейности. На двух образцах квадрат был заменен овалом, но в остальном конфигурация демонстрировала прямолинейность.

К сожалению, почти все образцы розеток приведены без названий. Единственное исключение составляет имя «березовая ветвь», и оно, по всей видимости, дано отростку, так как применялось для розетки как с квадратной (рис. 27, 6), так и с овальной серединой. У хантов реки Казым на бересте выскабливаются криволинейные фигуры, которые можно соотнести с мансий-

скими образцами (ср. рис. 23, 6 и рис. 27, 6; рис. 23, 8 и 27, 4), но у хантов узоры обладают весьма устойчивой номинативной характеристикой: соответственно «заброшенное селение» и «солнце».

1—2.2.0.2. *Вторая группа* розеток с симметрией $4 \cdot n$ тождественна хантыйским. Ее составляют крестообразные фигуры из уголков, соединенных перемычками (рис. 17, 7). У манси зафиксировано большое количество подобных розеток на рубеже XIX—XX вв. Они выскабливались ширококонтурно на берестяных крышках и спинках колыбелей, но встречалось и контурное исполнение. Вследствие косичкообразного соединения уголков, напоминаящего мотив непрерывных бордюров (рис. 7, 75—76), и розетка, и бордюр назывались одинаково — «рога оленя». Усложнение розетчатого орнамента шло за счет включения в верхнюю часть мотива фигуры «заячьих ушей», и этот же путь наблюдался и в мозаичных орнаментах (рис. 7, 77). Другим способом разнообразия берестяных узоров служило заполнение фонового пространства прочерченными бордюрами в виде зигзага, косях крестов. В обоих случаях название «оленьи рога» сохранялось за всей орнаментальной фигурой.

С учетом симметрии $4 \cdot n$ изредка создавались и новационные образования, например розетка с элементом в виде замысловатой меандроподобной фигуры или в форме сложнооформленного уголка, знакомого и восточнохантыйским мастерам (рис. 8, 79, 83).

1—2.2.0.3. *Третья группа* розеток с симметрией $2 \cdot m$ не является традиционной в орнаментальном искусстве манси, так же как и хантов. Здесь нет устоявшихся стереотипов, и орнаментальные формы возникают в процессе творческой переработки хорошо известных канонов. Дальнейшей стилизации и симметричному отражению подвергаются стилизованные изображения — и это составляет основную направленность новационных орнаментальных образований [ср. рис. 27, 8, рис. 16, 8]. Следует подчеркнуть, что творческая переработка традиционных форм создает в рамках группы наиболее интересные и замысловатые розетчатые орнаменты. Все они имеют прямолинейный характер.

1—2.2.0.4. *Четвертую группу* розеток наполняют симметричные стилизованные изображения $1 \cdot m$, и она является самой представительной у манси. Бесспорным лидером здесь являлась фигура «медведя». Его изображение можно было встретить на берестяных чашках, черпаках, крышках к коробкам, колыбелях, туесах; в меховой мозаике оно исполнялось на тутчанах, а в суконной — на рукавицах для медвежьего праздника и на наволочках. При этом преобладала прямолинейная конфигурация и прочерчивание на бересте в контурной манере, точнее двойного контура с дополнительной прорисовкой. Единственным исключением порой яв-

лялись лишь дугообразно очерченные передние лапы. На мозаичных изделиях из меха и сукна, напротив, преобладала криволинейность в исполнении не только линий самого изображения, но и декоративных отростков. Мансийский облик «медведя» созвучен хантыйскому, но имел более разнообразные формы воплощения. Соответственно этому речь пойдет о трех вариантах стилизованных изображений медведя.

Первый вариант был наиболее популярным (рис. 28, 1) и слагался из того же набора изобразительных элементов, что и криволинейные изображения северных хантов: голова в виде двойной развилки, туловище — вытянутый шестипугольник, четыре разведенные в стороны лапы (верхние — дугообразны, а нижние — прямолинейны); развилка-хвост. Усиление орнаментальности шло за счет увеличения числа отростков на лапах и хвосте (рис. 28, 2). Однако при этом подавляющее большинство мастериц в своей фантазии не посягали на структурообразующие основы, и они неуклонно воспроизводились даже на самых новаторских образцах рубежа XIX—XX вв. (рис. 28, 3). Трактовка образа современными мастерицами характеризуется более широким и смелым внедрением в орнаментальный образ бордюрных мотивов, но при этом сохраняется сходство в композиции (рис. 28, 4).

Необходимо оговорить факт неоднозначного осмысления данного изображения: «бобр», «медведь», «выдра» — так и в такой последовательности по частоте встречаемости называют описанную фигуру. С. В. Иванов указал для подобного изображения название «мамонт» (1954). Если исходить из конфигурационных особенностей стилизованного изображения, то ему оказываются близкими не только северо- и восточнохантыйские «медведи», но и восточнохантыйские криволинейные мотивы, имсновавшиеся «червем» и «лежащей рыбой» (рис. 22, 1, 2). В первом случае единственным отступлением от общего правила служит S-образная фигура, лежащая в основе. Таким образом, под разными именами сквозь орнаментацию бересты обских угров проходит единая изобразительная композиция, обладавшая к тому же сходными техническими и стилистическими характеристиками: либо прочерчивание двойного прямолинейного контура с дополнительной прорисовкой, либо ширококонтурное выскабливание в прямо- и криволинейной манере. Общей чертой также являлось размещение стилизованного изображения на берестяных вместилищах, а именно, на дне черпаков и низких чашек, а также на крышках.

Второй вариант изображения количественно сильно уступает первому, но при этом устойчиво связан с именем «медведя». Отличительной чертой варианта служит конфигурация туловища в виде T-образной фигуры (рис. 28, 5). Прочие изобразительные

элементы тождественны первому варианту. Его орнаментальная форма, очевидно, послужила основой, на которой развилась новая разновидность стилизации — повторение основной фигуры посредством вращения и создание розетчатой структуры. Это могло произойти путем трансформации нижних отростков у туловища в самостоятельные сюжетные линии. Кроме манси, подобные трединые изображения известны лишь казымским хантам и именуются «медведем, стоящим на звездах» (рис. 24, 2).

Третий вариант «медведя» отличала устойчивая конфигурация, фиксация в виде выскабливания на берестяных сосудах и небольшая численность. Изобразительные характеристики заключались в следующем: треугольное туловище-основа, ромбическая голова, поднятые кверху лапы-отростки со сложным декором, развилки, отходящие от нижних сторон треугольника и два вертикальных отростка у его основания (рис. 28, 6). Символика последних не совсем ясна: развилки напоминают оформление задних лап у медведей двух первых вариантов, но при таком осмыслении фигуры остаются непонятными две вертикальные черты. Возможно, их наличие определено иным, антропоморфным осмыслением образа — «половина мужчины». Фигура розетчатого строения, повтор которой близок описанному изображению, правда в усеченном виде, также соотносилась с человеком — «мужики ловят рыбу на Сосьве».

Дальнейшая орнаментальная судьба изображения восстанавливается с определенной долей условности. Дело в том, что большая часть мансийских стилизованных изображений предстает как ряд последовательных орнаментальных превращений, и начальное звено по своим конфигурационным чертам тесно примыкает к фигуре медведя-человека (рис. 28, 7). Верхнюю часть декора образовали сросшиеся голова и передние лапы, а появление ромба во внутреннем пространстве, возможно, связано с подчеркиванием животворной силы изображения: контурный ромб как знак живого существа слился с контуром фигуры. Вместе с тем более основательно подкрепить высказанное предположение не представляется возможным, так как представленный образец — единственный в своем роде и к тому же отсутствует его номинативная характеристика, точнее она определяет сферу его приложения — «орнамент для внутренней части берестяного чумана». Вместе с тем именно берестяной сюжет медведя-человека лежит в основе многих орнаментальных мозаичных фигур, выполненных на женских сумочках и на наволочках.

Разновидности исходного мотива возникали путем декоративного развития угловых отростков, которые срастались, образуя вторичный, внешний ряд внизу фигуры (рис. 28, 8). Иногда информаторы определяли ее как «медведь». Верхняя часть мотива

на многих экземплярах оформлена в классическом медвежьем стиле (рис. 28, 9), однако это не отражено в названиях, и единственное имя, зафиксированное у подобных орнаментов, звучит как «птица-рыболов». Следует обратить внимание на метаморфозы, произошедшие с внутренним ромбом. Из изобразительного элемента он трансформировался в фоновую часть, сохранив свою конфигурацию. У некоторых образцов, близких рис. 16, 13, квадратные отростки в нижней части заменены на треугольные, и в таком виде фигура становится очень похожей на пальметообразные мотивы «хантыйской вышивки» (рис. 10, 3). Внутренние фоновые части у вышитых орнаментов, также имевшие вид ромба на развилке, назывались «головой медведя». И эта поминативная характеристика, очевидно, служит подтверждением влияния стилизованных изображений на вышитые узоры. Пожалуй, наименование ромбов на треугольном основании — весьма популярного обско-угорского мотива — «головками» у северных и восточных хантов можно поставить в этот же семантический ряд.

На бересте северных манси пальметки приобрели имя «кедровой шишки». Это название оказалось связанным с тем способом разнобразия фигуры человека-медведя, который предполагает внедрение в декоративную отделку мотивов непрерывных бордюров, а также с упрощенными разновидностями фигуры в виде треугольника с небольшим количеством отростков на сторонах. На рубеже веков сложная розетка фиксировалась на ровдужной сумке для рукоделия в технике мозаики. Современные мастерицы наносят подобные мотивы в той же технике на меховые и суконные сумочки. Иллюстративный образец рис. 28, 10 назывался «крестообразная кедровая шишка». Чтобы понять всю значимость данного уточнения, нужно вернуться к бересте хантов реки Казым, на которой также представлялись «шишки». Их отличительными признаками на Казыме служат овал и два ромба внутри него — «орешки» (рис. 24, 9). У мансийских «шишек» композиция базируется чаще на треугольнике, а у наиболее сложных экземпляров — на ромбе. Последний возникает в результате декоративной переработки первоначального рисунка, когда вторичный декоративный ряд внизу фигуры принимал треугольное оформление. Ромб присутствует во внутреннем поле фигуры, и это обязательное условие. Изменение внутреннего ромба трансформирует название: крестообразная розетка, возникшая на его месте, оговаривается особо. Фигура, построенная на основе овала и близкая казымским образцам, отмечена у манси на суконной наволочке.

Значение орнаментальных определений «кедровая шишка» и «шишка с орешками», «шишка с рамкой» может оказаться не только отражением народной наблюдательности и показателем

ассоциативной связи, но иметь и более глубинное осмысление. Среди определений, которыми наделялись обско-угорские богатыри, у манси встречается и Богатырь Кедровое Ядрышко как показатель небывалой силы [см.: Чернецов В., 1935]. Следовательно, названия, связанные с «шшшкой», вполне могут свидетельствовать о семантической трансформации образа, имевшего антропоморфную заданность, а семантический дуализм, характерный для начальной стадии изображения «медведя» и «человека», проступает и по мере орнаментальной эволюции фигуры.

Из прочих розетчатых фигур с симметрией $I \cdot m$ следует упомянуть об узорах, вышивавшихся оленьим волосом на ровдужных игольниках. Их собрано немного, так как к середине XX вв. подобные предметы вышли из употребления. Однако немногочисленные образцы довольно унифицированы в смысле орнамента. Последний предстает в виде крестообразной фигуры с двойными перекрестьями на двух концах. Кроме того, стороны снабжены либо прямыми отрезками, либо наклонными, образующими фигуру, сходную с узором «сорочьей ноги» (рис. 17, 1). В данном случае она воспринималась как «следы куропатки».

1—2.2.0.5. *Пятая группа* розеток с симметрией $I \cdot n$ немногочисленна у манси. Как и предыдущая группа, данная обнаруживает параллели среди криволинейных фигур хантов реки Казым (2.2.0.3); ее состав образовали изображения птиц, оленя и всадника, поэтому речь пойдет о трех подгруппах.

1—2.2.0.5.1. Первая подгруппа объединила орнитоморфные изображения. Стенки туесов и верхняя часть спинки у дневных колыбелей украшала фигура птицы, аналогичная казымским «глухарю»-«тетерке» (рис. 23, 9). К сожалению, изображение не сопровождалось названием. Птица исполнена контурным выскабливанием как в прямо-, так и в криволинейной манере. На берестяных черпаках у манси зафиксирована последняя стадия орнаментального развития стилизованного изображения птицы. Как и у казымских хантов, в основе гезезиса лежит совмещение изображения с плоскостью симметрии (рис. 24, 5). Однако у манси отсутствует название узора («безголовый журавль» по-казымски), а к тому же он сохраняет больше сходства с прототипом, так как голова и хвост у изображения конфигурационно не равнозначны. К своеобразным мансийским орнитоморфным фигурам следует отнести «коршуна» (рис. 28, 11), форма которого аналогична обско-угорским тамгам [см.: Руденко, 1929].

1—2.2.0.5.2. Вторая подгруппа включает в себя изображение оленя. Мансийский образец имеет ту же форму, что и казымский (рис. 23, 14), но отличается красивым разветвленным узором, в который превратились рога животного. Изображение вы-

скоблено на крышке берестяной коробки и обладает орнаментальной ажурностью за счет двойного контура с дополнительным прочерчиванием. Внутреннее пространство туловища заполнено «линией жизни» — зигзагом с отрезками.

1—2.2.0.5.3. Третья подгруппа асимметричных стилизованных изображений запечатлела «всадника на лошади», который мыслится как *Мир-сусне-хум*, а само изображение — «седлом бога». Этот вид изображений бытовал на жертвенных покрывалах и паволочках и выполнялся в технике мозаики из сукна. Изображение обычно имело криволинейные очертания и обладало весьма канонизированными чертами: профильное изображение лошади и фасовое всадника (всадницы) с поднятыми вверх или разведенными в стороны руками. Эти же черты обнаруживались и на казымских образцах (ср. рис. 24, 7 и 28, 12). Изображение всадника, в отличие от вышеназванных, хорошо фиксируется и в современных северомансийских материалах. С. В. Ивалов (1954) считал более стилизованными изображениями всадника те формы, которые в данной работе представлены как второй и третий варианты стилизованной фигуры «медведя». На мой взгляд, эти формы по своим конфигурационным и номинативным характеристикам, орнаментальному материалу, технике исполнения примыкают к медвежьей тематике, о чем и шла речь выше.

1—2.2.0.6. *Шестая группа* розеток многочисленна в количественном плане, но единообразна в смысле образительном. Мотивом служит «соболь», изъятый из контекста непрерывного бордюра и оформленный по правилам розетки с симметрией 2 · n. Такие же розетки распространены в творчестве северных хантов (рис. 16, 19). Сходна и сфера их приложения: меховые и суконные женские сумочки, украшенные мозаикой. В творчестве манси к этому ряду предметов примыкали и суконные паволочки. Изредка подобные розетки встречались выскобленными на бересте.

На мансийской бересте рубежа веков фиксировались розетки, созданные бордюрами, замкнутыми на круглой поверхности предмета. Они именовались «солнцем» и состояли из зигзага, полосу и «сухариков».

1.3.0. *Прямолинейные сетки*

Прямолинейные сетчатые орнаменты занимают видное место среди мансийских узоров, особенно если речь идет о вышивке, и это придает декоративному творчеству этноса заметное своеобразие на фоне неразвитости орнаментальных сеток у хантов.

1.3.0.1. *Первая группа* сеток основана на квадратной системе

узлов. Проявление ее у манси выражено слабо и в тех же формах, что и у хантыйских групп: шахматное чередование темных и светлых квадратиков меха на стенках у женских сумочек (рис. 15, 20). Один раз отмечено исполнение вышивки на платке в виде квадратной сетки с мотивом ступенчатого ромба. На концах полотенец восточные манси вышивали 8-конечные звездчатые фигуры, скомпонованные по правилам квадратной сетки. Места соединения узлов сетки оформлялись посредством маленьких ромбиков. Техника вышивки — квадратная.

1.3.0.2. На *вторую группу*, включающую в себя ромбические сетки, приходится основная масса орнаментов.

1.3.0.2.1. Первая подгруппа состоит из ромбических сеток, у которых отсутствуют мотивы в ячейках. Такие сетки изготавливались из бисера нашиванием или нашиванием фигур по пять бисеринок. Обшлага у рукавов, как правило, декорировались подобным образом. Описанные сетки встречались и на вязаных шерстяных варежках и изредка на женских сумочках, украшенных меховой мозаикой. Ромбические сетки из бисера хорошо знакомы и хантыйским мастерицам (рис. 15, 21).

1.3.0.2.2. Вторая подгруппа ромбических сеток встречалась главным образом на вышитых женских платках, реже — рубашках. Ее мотивы состоят из удвоенного изображения парных птиц с деревом посередине, т. е. из розетки с симметрией $2 \cdot m$. Поскольку оси переноса располагаются друг к другу под косым наклоном (a/b), то полная формула симметрических преобразований в орнаменте принимает вид $(a/b):2 \cdot m$. Следует отметить, что разные способы вышивки сопряжены со стилистическими особенностями в исполнении орнаментов. Так, при «продернутой вышивке» линии, разграничивающие мотивы, имеют вид зигзага, и сетка в данном случае сохраняет ассоциативную связь с бордюрной организацией орнамента (рис. 29, 1). В этой же технике иногда исполнялись сетки, у которых мотивы размещены в рамке, составленной из ромбов. Последний вариант всецело характерен для «мансийской вышивки» (рис. 29, 2). В данном случае орнамент выступает в форме классической сетки.

1.3.0.2.3. Третья подгруппа ромбических сеток составлена из четырехкратно симметричных мотивов ($4 \cdot m$), а ячейка сетки возникает при пересечении осей переноса под прямым наклоном ($a:a$), и в целом формула симметрических преобразований имеет вид $(a:a):4 \cdot m$, т. е. в строгом смысле речь идет о сетках с квадратной системой узлов. Узоры подгруппы бытовали на вышитых женских рубашках и платках. Вследствие различной конфигурации мотивов в подгруппе выделяются четыре варианта.

Первый вариант — самый популярный среди вышитых сеток.

В основе его мотивов лежат ступенчатые ромбы, выполненные «продернутым» швом. Аналогичные вышитые орнаменты были известны и южным хантам (рис. 14; 9). Часто внутренняя поверхность ромбов оформлялась с помощью отростков таким образом, что фоновая часть принимала форму креста из крючков. Дальнейшая трансформация данных сеток наблюдается лишь по мансийским материалам и связана с «мансийской вышивкой». Сначала ступенчатые ромбы были потеснены в их декоративных правах простыми ромбами с элементами из утроенных или учетверенных треугольников под названием «еловые» (рис. 29, 5). Эти элементы, очевидно, производны от ступенчатых ромбов. В дальнейшем исходные фигуры оказались полностью вытесненными из орнамента: сетка состояла из крестообразно построенных «еловых» элементов (рис. 29, 3). Иногда акцент делался на ромбе между «еловыми», и в нем размещались изображения птиц. Следует обратить внимание на то обстоятельство, что в ходе орнаментальной эволюции описываемых сеток их симметрия все отчетливее склонялась к виду $(a:a):4 \cdot m$.

Второй вариант уступает по репрезентативности первому, но обладает весьма устойчивой конфигурацией: звездчатая восьмиконечная фигура вписана в ромбическую рамку (рис. 29, 6). Неизменна и техническая характеристика узора — «мансийская вышивка». Орнаментальный прототип обнаруживается в «продернутой вышивке»: фигура в виде ромба с продленными и загнутыми сторонами. В качестве розетки она была знакома этому же способу хантыйской вышивки (рис. 14, 3), а у манси встречалась и как сетчатый мотив. Элемент розетки — уголок с ромбической вершиной и декоративно загнутыми сторонами — представлен в «продернутой» вышивке хантов и манси как бордюрный мотив (рис. 8, 58). Очевидно, данная орнаментальная категория и является первичной, вторичной — розетка, а сетчатые орнаменты отражают третий шаг орнамента на пути его развития.

Третий вариант сеток построен на мотиве, элемент которого напоминает стилизованное изображение «медведя» (ср. рис. 24, 1 и 29, 4). В последующем элемент подвергся дальнейшей стилизации через упрощение, и итоговой фигурой здесь, очевидно, следует признать ступенчатый прямоугольник с ромбами на двух сторонах. Четырехкратный повтор данного элемента хорошо представлен в сетчатых орнаментах вышивки у манси и в бордюрах у южных хантов (рис. 8, 69). В рамках варианта бытовала лишь одна техника исполнения — «мансийская вышивка».

Иногда мастерицы сочетали в одном сетчатом узоре два мотива: птиц и стилизованное изображение медведя; птиц и «еловый» крест; «еловый» крест и медведя. В этом случае мотивы чередовались по правилам симметрии подгруппы $(a:a):4 \cdot m$. Один

раз отмечена сетка с мотивом, аналогичным южнохантыйским розеткам (рис. 14, 5).

Четвертый вариант представлен вязаными изделиями восточных манси. На шерстяных варежках вывязывалась ромбическая сетка, ячейки которой заполнялись крестом с перекрестьями, крестом из крючков и решетчатыми ромбами.

Необходимо остановиться на двух особенностях сетчатых орнаментов мансийской вышивки. Во-первых, они построены таким образом, что орнамент состоит из частей (мотивов), заполняющих плоскость без промежутков. Во-вторых, мансийские узоры не всегда удается подвести под классические виды симметрии сетчатых орнаментов, поскольку симметрия их мотивов иногда отклоняется от симметрии заданной системы узлов. Так, мотивы с изображениями птиц (симметрия $2 \cdot m$) иногда размещаются не в ромбических, а квадратных ячейках (симметрия $4 \cdot m$). И наоборот, разнообразные мотивы с симметрией $4 \cdot m$ порой располагаются в ромбической ячейке с симметрией $2 \cdot m$. К этому следует добавить, что ромбические ячейки в мансийской вышивке и бисере настолько близки квадратам, поставленным на угол, что между ними очень часто трудно провести грань визуальную. Таким образом, вторая особенность сложных сетчатых мансийских орнаментов может быть объяснима лишь с учетом происхождения сетчатых узоров из квадратной сетки, расположенной таким образом, что в основе фигуры оказывается прямой угол.

Небольшую группу среди мансийских вышитых орнаментов заняли узоры, возникшие вследствие вертикально разросшихся бордюров из птиц и деревьев. Аналогичные процессы были описаны и в южнохантыйской вышивке (рис. 14, 7).

§ 5. Сравнительный анализ

При сравнении хантыйских и мансийских непрерывных бордюров обнаруживаются следующие закономерности. Во-первых, все основополагающие мотивы традиционных групп, исключая модернизм девятой, хорошо знакомы исполнительницам узоров у обоих народов (рис. 7, 2, 6, 19, 26, 47, 59, 75, 100, 123). Это позволяет вести речь об устойчивой обско-угорской общности непрерывных бордюров.

Во-вторых, в пределах этой общности заметна особая близость орнаментальных культур северных хантов и северных манси. Ее черты касаются собственно мотивов: один из вариантов узора «ветка березы» — «рога оленя» (1.1.1.4.2) хорошо представлен у северных групп, но не прослеживается у восточных хантов. Подобная же ситуация — в путях изменения базовых орнаментальных форм: большую роль на севере обско-угорской тер-

ритории играет упрощенные мотивы (1.1.1.4.1, 1.1.1.6.1, 1.1.1.8.1), в то время как для восточных хантов характерно прежде всего усложнение. Таков же расклад предметных и технических форм реализации узоров: для северных групп хантов и манси это главным образом меховая мозаика на женской одежде и утвари, а у восточных хантов на первом месте стоит выскабливание, аппликация и раскраска берестяной утвари.

В-третьих, в области непрерывных бордюров весьма ощутимо и своеобразие мансийского этноса. Им выработано гораздо меньше новационных форм орнаментов, при этом часть из них осознается самими исполнительницами как результат заимствования у хантов. Пик развития находится у манси на III разряде, мотивы которого сочетают в себе зигзаговую и прямоугольную композиционные структуры и где наиболее заметна роль крючкообразного элемента (1.1.1.6—7). Мансийские образцы III разряда значительно уступают по сложности хантским вариантам II и IV разрядов, на которые приходится творческий взлет у последних. И, наконец, в мансийских орнаментах заметную роль играет прямоугольная структура соединения элементов в мотиве. Это нашло выражение в репрезентативности «сухарики» и в том, что эволюция мотивов III разряда шла в сторону усиления прямоугольности в орнаментальной структуре. Пожалуй, наиболее наглядно это своеобразие оттеняют черемуховые перегородки на берестяных изделиях: у манси здесь вырезались «сухарики», а у хантов — ряд из треугольников. Таким образом, общая обско-угорская основа непрерывных бордюров не получила у манси столь сильного развития и не стала базой для создания сверхсложных мозаичных орнаментов, как у хантов. В эволюционных формах орнаментов здесь гораздо отчетливее проступает не зигзаго-треугольная, а прямоугольная композиционная основа.

Прерывистые бордюры, образованные набором фигур разной степени сложности, встречались на мансийской берестяной утвари, женских вышитых рубахах и на бисерных украшениях. Этот же круг предметов фигурирует и у хантов.

Симпатии мансийских и хантских исполнительниц оказались сходными и при выборе орнаментальной соразмерности: она несет на себе печать двойной симметрии — $a:m\cdot m$, симметрии,

сочетающейся с плоскостью скользящего отражения $a:m\cdot a$. По симметрическим преобразованиям мансийские узоры ближе всего примыкают к северным хантам, поскольку среди тех и других заметное положение занимали виды симметрии $a\cdot m$ и a .

Общехантский фонд элементов, наполняющих описанные композиционные схемы орнаментальной плотности, включает в себя ряды из ромбов, ромбы с уголками, решетчатые ромбы и ромбы

с прямыми отрезками на сторонах; косой крест, косой крест с перекрестьями, крест из ромбов; зигзаг, простой или с отрезками на сторонах. Лишь шевроны олицетворяют собой иной вид симметрии — *a·m*. Весь этот архаичный элементный состав без исключения представлен и в мансийских бордюрах. Более того, здесь он предстает в своем исключительно первозданном виде, так как мастерицы нечасто стремились разнообразить мотив за счет усложнения конфигурации основных элементов или введения дополнительных. Общность симметрических характеристик и конкретных форм их воплощения обусловила и сходство композиционного пространства мотивов. У хантов и манси в прерывистых бордюрах господствует ромбическо-треугольная и зигзагово-треугольная структуры построения мотивов.

Далеко не равнозначное отражение орнаментального творчества манси по этническим группам не позволяет ставить вопрос об общем и особенном на этом уровне. Культура западных и южных манси не запечатлена в этнографических материалах. Тем не менее, имея на руках данные по северной и восточной группам народа, можно соотнести эти сведения со спецификой узоров у различных групп хантского этноса.

На примере прерывистых бордюров открывается особая близость декоративного искусства северных групп обских угров. Она выражается в схожести усложненных форм мотивов, единых для обско-угорского орнаментального творчества. Ромб с уголками претерпевает следующие изменения в выскобленных узорах на бересте: ключевая фигура снабжается внутренними отрезками, а уголки принимают очертания «заячьих ушей»; окаймляющие бордюры из вертикальных полос по мере развития дополняются элементом в виде приумноженного птичьего следа. Самая замысловатая конфигурация прерывистых бордюров наблюдается у обеих групп на бересте и создается здесь за счет зигзаговой линии, сращенной со сложными меандрообразными отрезками. Правда,

у северных хантов бордюры подчиняются симметрии *a·a*, а у манси — *a:2*, но следует указать, что использование различных симметрических преобразований создает в данном случае сходный эффект. Общей является и оригинальная узорная структура, задаваемая усеченными сотовыми ячейками, а наполняющий ее элемент «лягушка» знаком и восточным хантам. Еще один мотив — сложнооформленный угол с продленной вершиной и загнутыми сторонами — подключает к северным группам южных хантов. Основной сферой приложения прерывистых бордюров у северных групп хантов и манси служит береста.

Общие декоративные традиции манси и восточных хантов проходят через использование в бордюрах простых фигур: прямо-

угольников и квадратов, флажкообразных мотивов. При этом лишь в последнем случае совпадает декоративно-предметная сфера — профилировка краев у кожаных пряжек. Квадраты и прямоугольники у восточных хантов зафиксированы на бисерных лентах, а у манси — на бересте и в вышивке.

Орнаментальное своеобразие северных манси в области прерывистых бордюров заключается в предельной простоте мотивов, порой доходящей до скудности. Обско-угорский фонд несложных орнаментальных форм подвергался здесь нехитрой переработке, и одним из основных средств при этом являлось внедрение в мотив основополагающих непрерывных бордюров: «сухариков» и «заячьих ушей», что характерно для выскабливания на бересте. В узорах, нашиваемых из бисера, встречался иной прием: разноцветный повтор мотива, за счет чего возникали многослойные зигзаг, ромбы, уголки. Этот способ разнообразия мотивов составлял мансийскую специфику.

Орнамент южных хантов и восточных манси на первый взгляд кажется единым, но при более внимательном рассмотрении обнаруживает различия. Господство вышивки среди технических приемов орнаментации было связано у южных хантов с четырьмя видами шва: «продернутый», «хантыйский», «квадратный» и «плетеный», т. е. крест. На мансийских изделиях присутствуют лишь два первых способа — «продернутый» и «мансийский», — а соответственно этому сужается и круг самих орнаментированных предметов, поскольку из него выпадают «татарские косынки», женская распашная одежда из сукна и мужские атрибуты одежды, украшенные «квадратной вышивкой» и крестом. Зато у манси хорошо представлены большие квадратные платки, поверхность которых сплошь покрыта вышивкой. У хантов подобные предметы не зафиксированы, хотя нельзя исключать возможность их бытования в прошлом и у этого народа [см.: Vahter T., 1953]. Если в хантыйской вышивке преобладает бордюрный строй орнамента, то в мансийской сильны позиции и сетчатой структуры. Это единственная область обско-угорского орнамента, где орнаментальные сетки потеснили бордюры. Нет полного совпадения и в мотивах: облик южнохантыйской вышивки определял орнотоморфный сюжет, а у манси он не получил такого распространения. Достаточно сказать, что из трех видов симметрии, в которых обильно представлен мотив из птиц и деревьев у хантов, два практически не отражены в мансийском искусстве вышивки. Зато в мансийских вышитых узорах более ощутимы мотивы, построенные на основе ступенчатых фигур, прежде всего ромба, и именуемые «выемкой в берегу реки Пелымка».

Криволинейные очертания не привились в мансийских бордюрах. Их появление обусловлено внедрением в бордюрный строй

орнамента орнитоморфных мотивов, чья криволинейность была хорошо знакома мастерицам по стилизованным изображениям на бересте, а также переработкой некоторых популярных прямолинейных форм: декоративного уголка и непрерывного бордюра, давшего аналогичные узоры у северных манси и казымских хантов — «сказочницы весло».

Таким образом, мансийские прерывистые бордюры в своей основной массе воспроизводят простые и архаичные обско-угорские формы, их развитие обнаруживает как сходство, так и несовпадение с процессами орнаментального генезиса у отдельных групп хантов. Вышивка выбивается из общей массы прерывистых бордюров своими мотивами и их композиционным решением.

Прямолинейные формы розетчатых орнаментов отражают обско-угорское орнаментальное единство: фигуры из креста с уголками, нередко соединенными перемычками, выскабливавшиеся на крышках берестяных коробок; крест с перекрестьями, исполненный мозаикой (аппликацией) из ткани на игольниках; розетчатые структуры, созданные из мотивов непрерывных бордюров и украшающие мозаичные сумочки из меха или берестяные вместилыща, — все это составляет ту меру общности, которая не позволяет расчлнить без остатка своеобразное искусство двух родственных народов и их этнических групп.

К такого рода сквозным орнаментальным формам принадлежит изображение «медведя», но при этом его декоративные аналоги имели различные формы проявления и степень распространенности в орнаментальном творчестве обских угров. Наиболее сильно указанная сторона представлена в мансийских материалах, где выявляются три варианта изображения. Следы первого проступают в орнаментальном искусстве на бересте почти у всех групп обских угров. Исключение составляли южные ханты и восточные манси, где по этнографическим данным узорная береста почти не фиксируется. Однако влияние медвежьей тематики ощущается в конфигурации и поминации вышитых бордюрных узоров. Подобная широта географии определенной канонизированной формы с устойчивым осмыслением позволяет поставить вопрос о глубокой архаике как собственно изображения, так и его семантики. Очевидно, корни данного орнаментального сюжета уходят в тот культурный пласт, который согласно концепции Чернецова—Штейница был образован местным арктическим компонентом *por* и связан с почитанием медведя [см.: Steiniz W., 1938; Чернецов В. Н., 1939]. Возможно также, что номинативная триада «медведь—выдра—бобр», отраженная в северомансийских материалах, отнюдь не является случайной и может быть объяснима не столько с точки зрения динамики в переосмыслении образа, сколько в свете фольклорных данных манси, рисующих

троичную структуру социальной организации обских угров на разных хронологических срезах их истории [см.: Соколова З. П. 1987].

Второй вариант изображения «медведя» предстает как локальный путь орнаментальной трансформации первого. Этот путь прошло искусство северных манси и казымских хантов.

Третий вариант стилизованного изображения несет в себе черты зоо, и антропоморфного осмысления, и это выглядит вполне закономерным, если учесть религиозно-мифологические основы обско-угорского общества. Тотемный предок у манси принимал облик как животного, так и человека, что, по Штейнцу, свидетельствует о совмещении двух различных культурных ступеней: более ранней, связанной с тотемными животными, и более поздней, когда особое развитие получило почитание предков и героев [Steiniz W., 1938]. Несколько раньше, чем Штейниц, к подобному выводу на хантыйских материалах пришел В. Н. Чернецов: верховное божество *Нуми-Торум*, несмотря на свое высокое положение, является никем иным, как медведем (1939). О более позднем возникновении изображения медведя-человека свидетельствует и его слабое присутствие в хантыйском искусстве: данное стилизованное изображение чуждо восточным хантам. Не удалось выявить ни начальные, ни более поздние стадии изображения и у северных хантов, исключая жителей реки Казым. Лишь в вышивке у южной группы этноса улавливаются слабые отзвуки, связанные даже не столько с самим стилизованным изображением, сколько с его орнаментальными модификациями.

Уже на примере «медведя» обнаруживается особенно заметное сходство северных манси с северными хантами, что проявлялось в создании сходных орнаментальных форм на базе указанного стилизованного изображения (рис. 17, 4, 6, 13, 14), а также в широком использовании мотивов непрерывных бордюров для образования розетчатых структур (рис. 17, 18, 19). Мозаичные орнаменты на стенках женских меховых сумочек имеют у северных манси и северных хантов описанную природу. Если же сопоставить орнаментальное искусство хантов реки Казым с северными манси, то количество и природа общих точек соприкосновения позволит вести речь о тождественности. Уже само преобладание в берестяном декоре стилизованных изображений в различной стадии их орнаментальной эволюции роднит узоры обеих групп. К аналогичным формам, производным от «медведя», здесь добавляются фигуры птиц, оленя и «всадника на лошади». Две первые характерны для выскабливания на бересте, а последняя — для сакрального комплекса вещей, выполненных в технике мозаики (аппликации) по сукну. При этом следует учесть, что тождественность не предполагает полного совпадения. Так, у хантов

Казыма основной акцент среди стилизованных изображений приходится на птиц, выскобленных на бересте, а у северных манси большее внимание уделялось художественной обработке «медвежьих» форм в меховой мозаике и антропоморфному сюжету в аналогичной технике по сукну.

В области розеток у манси наметилась весьма любопытная тенденция соотношения прямо- и криволинейности. Берестяные изображения «медведя», даже обильно снабженные отростками, тяготеют к первой, а те же самые орнаментальные формы, перенесенные в суконную мозаику наволочек, приобретали округление в изломах. Стилистика птиц неизменна и за исключением «коршуна» описывается плавными изгибами орнаментальной линии как на бересте, так и на сукне.

Сетчатые орнаменты имели в мансийском декоративном искусстве тройственное проявление. Две первые формы: шахматное расположение квадратиков меха на женских сумках и ромбическое переплетение бисеринок в женских украшениях, просты и присущи хантыйским узорам. Третья разновидность сетчатых орнаментов строилась на основе ромбических ячеек, заполненных сложными мотивами из птиц и деревьев, ступенчатых ромбов и других фигур. Эти конфигурационно насыщенные сетки придавали своеобразие облику мансийской вышивки по сравнению с хантыйской. Вместе с тем формирование отличительных черт у данных сеток может быть понято лишь в обско-угорском орнаментальном контексте. Сплошное, без пропусков заполнение мотивами орнаментальной поверхности, во-первых, согласуется с жестко детерминированным правилом построения непрерывных бордюров, где понятия фона и узора относительно вследствие равнозначности их конфигурации, а во-вторых, прекрасно сопоставимо с бордюрами, построенными на основе зигзага, в каждом изломе которого размещается мотив. Будучи состыкованными, несколько рядов подобных бордюров дают точное воспроизведение мансийских сеток. Симметрические несоответствия между мотивом и параметрами ячейки также объяснимы при обращении к квадратным сеткам, имеющим обско-угорскую привязку. Подробнее об этом речь шла выше.

Итак, мансийское орнаментальное искусство сохранило в себе следы тех же самых исходных позиций, что и хантыйское. Непрерывные и прерывистые бордюры, розетки и сетчатые орнаменты у обоих этносов обнаруживают внушительный общий запас, вобравший в себя изначальную простоту узоров. Однако стартовые позиции, восходящие к общей обско-угорской основе, реализовались далеко не равнозначно на орнаментальном финише, зафиксированном этнографическими материалами XIX—XX вв. Если у хантов пышно расцвели почти все ответвления от основного ор-

паментального ствола и межгрупповые различия были во многом обусловлены различной сферой приложения орнамента, то мансийские узоры сохранили в себе большой запас архаики, оказались законсервированными во многих своих изначальных формах. В ряде случаев история конкретных орнаментальных форм восстанавливается лишь с привлечением мансийских данных, так как в хантыйском творчестве более ранние эволюционные фазы подчас вытеснены или скрыты сложными итоговыми формами. Большое число «генов угорского этноса» обнаруживается и в других областях мансийской культуры, а объяснение этому усматривается в особенностях этногенеза их предков [Соколова З. П., 1979]. Пути развития орнаментального наследия выявили тяготение хантыйской и мансийской культур друг к другу на уровне крупных этнических групп. Так, северные группы обских угров имеют в своем декоративном арсенале целый ряд общих черт, включающих в себя конфигурацию мотивов, технику их исполнения и сферу приложения. То же самое можно сказать и об орнаментальном творчестве восточных манси и южных хантов. Подобная ситуация, обнаруживаемая в декоративном творчестве, не удивительна в свете этнической истории самих носителей орнаментальных традиций. Северные и восточные манси сформировались при активнейшем участии хантыйского компонента, тесные культурные контакты сохранились и в последующем [см.: Миненко Н. А., 1975; Вереш Петер, 1978; Соколова З. П., 1979]. Ведя речь о большом сходстве хантыйских и мансийских орнаментов, нельзя забывать и о своеобразии последнего, которое наиболее наглядно воплотилось в сетчатой структуре вышитых орнаментов и в развитии зоо- и антропоморфных сюжетов на мозаичных изделиях из сукна. Видимо, активное усвоение и переработка указанных орнаментальных направлений способствовали замораживанию и переводу в декоративный пассив обско-угорских традиций.

ГЕНЕЗИС ОБСКО-УГОРСКОГО ОРНАМЕНТА

При рассмотрении орнаментации конкретных вещей у хантов и манси можно было заметить, что ее приемы охватывают не одно, а несколько предметных категорий. Ознакомление с конкретными мотивами также показало их «кочующий» характер: узор одной и той же конфигурации равновозможен для нескольких техник и сопряженных с ними материалов. Вместе с тем нельзя не обратить внимания и на противоположную тенденцию: отдельные виды орнаментов тяготеют к определенным предметным областям. Наиболее наглядным подтверждением тому является преобладающая форма реализации непрерывных бордюров— мозаика на меховой женской одежде и утвари. Очевидно, декоративные каноны зарождаются в каком-то определенном материально-предметном центре, имеют свою историю развития, но не замыкаются в первоначальной области, а постепенно охватывают иные сферы. Соединение таких центров в рамках единой орнаментальной культуры народа обуславливает многогранность и вариативность ее проявлений. Попытаемся выявить закономерности в развитии декоративного искусства обских угров с учетом материала и техники, а также соотнести эти закономерности с историей самого народа.

Глава 1

МОЗАИКА ПО МЕХУ

Вопросы происхождения непрерывных бордюров, в значительной степени определивших облик хантыйских и мансийских мозаичных узоров на меху, а также их соотношение с вышивкой находились в поле зрения исследователей угорского орнамента на протяжении всего XX в. Мнения при этом разделились. Авторы работы «Изделия остяков...» (1911), а также Т. Вахтер [Vahter T., 1953] рассматривали непрерывные бордюры как более

ранний орнаментальный пласт в декоративном угорском искусстве, нежели вышитые прерывистые узоры. Их суждения, однако, во многом носили априорный характер. Оппонентом данной точки зрения выступил С. В. Иванов (1963), создавший наиболее аргументированную концепцию происхождения непрерывных бордюров. Исследователь видел в них более поздний вариант южноугорского вышитого орнамента, обособившийся вследствие перехода на другой материал — мех. Положения о более позднем появлении непрерывных бордюров доказывалось их возникновением от вышитых сетчатых орнаментов. Группировка непрерывных бордюров, осуществленная в рамках настоящего исследования, предоставила возможность еще раз вернуться к проблеме истоков данного орнаментального стиля в плане сопоставления с южноугорской вышивкой.

Простейшие из непрерывных бордюров — полоса из треугольников и «головки», — отнесенные в первую группу (1.1.1.1) и не учитываемые при вторичной систематизации материала, принадлежат к числу древнейших, возникших с неолита и бронзы у разных народов Сибири [Иванов С. В., 1961]. Широко представлены они и в орнаментальном творчестве обских угров на протяжении всего XX столетия. Оба бордюра занимают особое положение среди непрерывных бордюров в силу правил построения последних. Эти правила таковы: во-первых, непрерывность орнаментальной линии, создающей узор; во-вторых, ее изгиб лишь под прямым углом; в-третьих, соразмерность всех изломов орнаментальной линии и, в-четвертых, наклонное, под углом в 45°, расположение к оси переносов ломаных отрезков орнаментальной линии.

Первые три правила объяснимы особенностями техники мозаики, с которой теснее всего связаны непрерывные узоры; они обеспечивают безотходность технологии благодаря сплошной орнаментальной полосе и равенству площадей фона и узора, а также удобию для сшивания стыковку двух частей орнаментальной полосы. Четвертое правило технически не детерминировано, но именно оно придает характерный облик хантыйским непрерывным бордюрам. В силу наклонного расположения изломов орнаментальной линии бордюры получаются составленными из ромбиков, а в основе узора лежит треугольный ряд, от которого начинается изгиб орнаментальной линии и к которому она возвращается, описав мотив. Нетрудно заметить, что при данных изобразительных постулатах «головки» и бордюры из треугольников можно вычленить в каждой из групп при всем разнообразии их элементов и композиционных схем. Видимо, этим обстоятельством объясняется исследовательская избирательность в пользу «щучьих зубов» и «головок» при определении истоков

для обско-угорских непрерывных бордюров [см.: Иванов С. В., 1963; Федорова Н. Н., 1992].

Полученные мною результаты анализа не согласуются с такой точкой зрения. Во-первых, выяснено, что в основе подавляющего большинства непрерывных узоров находятся не рассматриваемые, а иные элементы: полоса с отростком, крест, Г- и крючкообразный элемент, а также их усложненные варианты. Замечу, что ни один из них не включен в монографии С. В. Иванова в число тех, что, по его мнению, образовали базу для дальнейшего развития многих обско-угорских орнаментальных мотивов (1963, рис. 82). Во-вторых, усложненных вариантов, непосредственно связанных с «щучьими зубами» и «головками», очень мало: все зафиксированные и изложенные направления в их развитии представлены, как правило, одним или двумя мотивами (см. рис. 7). В-третьих, при участии обоих бордюров в развитии достаточно сложных мотивов они мало задействованы в тех симметрических преобразованиях, которые предполагает композиционная схема узора, а служат лишь простым дополнением.

Исходя из вышеизложенного представляется правомерным ограничить роль бордюров из треугольников и «головок» в генезисе непрерывного орнамента у обских угров. На каком-то из его этапов, очевидно раннем, оба бордюра оказались законсервированными (что, однако, не повлияло на широту их распространения) и в таком виде дошли до наших дней. Таким образом, они, скорее, сыграли роль одного из средств в развитии непрерывного орнамента, исжали его основы. Текущее столетие обнаружило тенденцию к уменьшению декоративной роли описываемых мотивов в орнаменте. Функция «щучьих зубов» и «головок» как декоративной доминанты на орнаментированном предмете сошла на нет, и в настоящее время они присутствуют в качестве окаймления к более сложным мотивам.

Уменьшение значимости треугольного ряда связано еще и с исчезновением резной орнаментации на костяных и деревянных изделиях — наиболее показательной области приложения для данного узора. О том, что ряды из треугольников прочно связаны с резьбой, свидетельствуют формы их воплощения на коробках из бересты и коры. Окаймляющий бордюр из треугольников исполняется здесь резьбой по коре на черемуховых обручах; принимает вид аппликативной полосы с резным краем, вставляемой под обруч; выскабливается сверху и снизу от основного узора. Очевидно, перечисленные приемы исполнения орнамента отражают технические этапы его внедрения в берестяную утварь. «Головки» характерны для мозаики из мягких материалов, которая ле померкла в декоративном творчестве обских угров, так что со-временное приглушенное звучание данного мотива в общем ор-

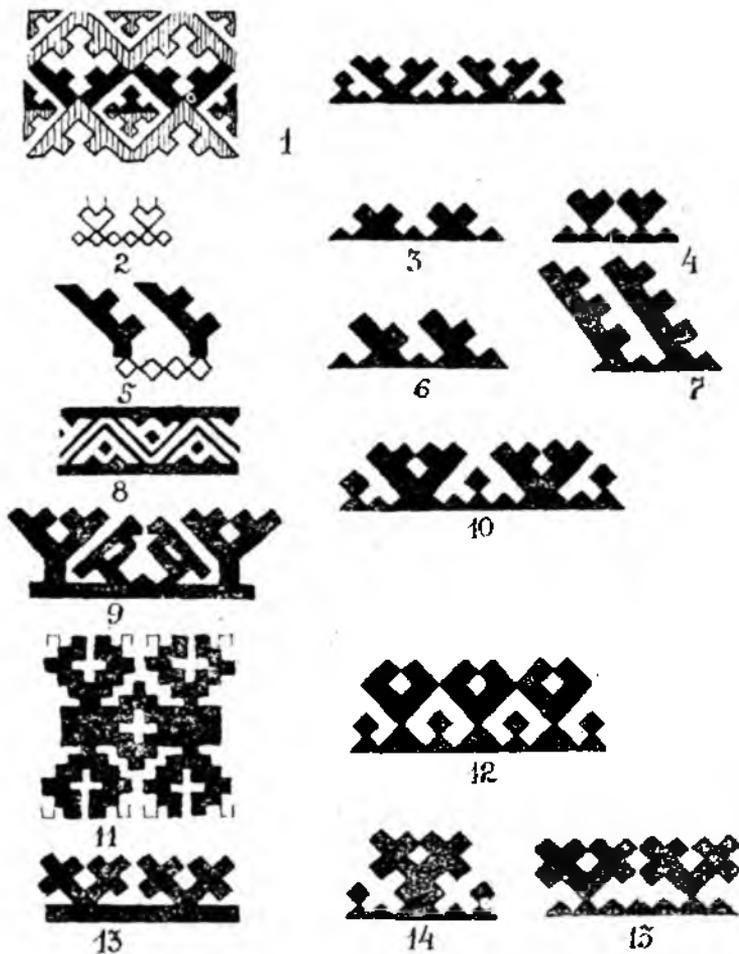
наментальном хоре не сопряжено с техническими моментами. Как окаймляющие бордюры ряды из треугольников и «головки» были известны и в южноугорской вышивке. На кукольной меховой одежде у этой группы также зафиксированы мозаичные «головки».

Одним из самых популярных среди непрерывных бордюров манси и хантов являются «заячьи уши», служащие одновременно самым типичным образцом I разряда (ил. 18, 10). По мнению С. В. Иванова, этот бордюр произошел от сетчатого южноугорского орнамента путем рассечения последнего. Однако первичность сетчатых орнаментов по отношению к бордюрам не подтверждается обско-угорскими материалами. Для хантйского декоративного искусства сетка не характерна и не встречается даже там, где орнаментируемая поверхность благоприятствует ее структуре. Это касается и вышивки: вертикально разросшиеся бордюры часто заменяли собой сетчатые орнаменты на верхних полотнищах рукавов у женских рубах. Бордюрное строение узоров господствует и в мансийском орнаменте за исключением вышивки. В последней превалировали сетки. Таким образом, вряд ли правомерно в основу развития общераспространенного мозаичного бордюра обских угров, давшего целую серию усложненных модификаций, класть сетчатую структуру орнамента, не свойственную искусству хантов и манси. Собственно говоря, нуждается в разъяснении сам факт ограниченного распространения сетчатого орнамента, главным образом в мансийской вышивке. Тем более что приверженность к определенной орнаментальной структуре отличается устойчивостью, в чем убеждает рассмотренные орнаментированные предметы.

Исходная, по мнению С. В. Иванова, орнаментальная южноугорская сетка состоит из мотивов (крест из квадратиков) и ромбической рамки с отростками по обе стороны. Но именно такого вида сетчатые орнаменты практически отсутствуют в южнохантйских материалах и в ограниченном количестве встречаются лишь на мансийских вышитых платках. Далее, если опираться на мнение С. В. Иванова, то вторичный мотив «заячьи уши» — образовавшийся из половины квадратной рамки (ил. 18, 1). При этом ясно, почему рассечение произошло именно таким образом и почему мотив не мог образоваться из всей ячейки квадратной рамки. Следует отметить, что в обско-угорском непрерывном орнаменте, вплоть до недавнего времени, не встречался и мотив креста из квадратиков. Появление его связано с новейшей тенденцией в развитии орнамента — превращением фона в узор после утраты соотношения между ними в виде зеркального равенства. То есть переработка сетчатого орнамента в бордюрный произошла таким образом, что собственно

ВЫШИВКА

МОЗАИКА



Ил. 18. Узоры вышивки и соответствующие им мозаичные бордюры 1 разряда

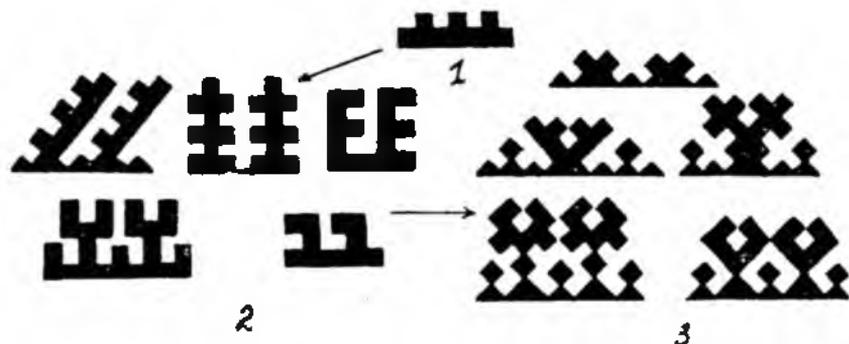
мотив сетки оказался полностью из нее исключенным. Данная избирательность также требует объяснений, которых нет в монографии С. В. Иванова (1963).

На его позициях по данному вопросу трудно оставаться еще и потому, что они не раскрывают истоков для иных мотивов: квадрат, крест и Г-образные элементы из южнохантыйского сетчатого орнамента не выводимы путем его рассеяния. Однако почти все простейшие формы мотивов, созданные перечисленными элементами, присутствовали в южноугорской вышивке (ил. 18, 2, 5, 8—9, 11, 13). Правда, здесь они играли явно подчиненную роль — в качестве лишь окаймляющих бордюров — и почти не заметны на общем фоне орнаментируемой поверхности. Единственное исключение составляли «заячьи уши», которые не только образовывали окаймляющие бордюры, но и активно вошли в состав основных узоров из птиц и деревьев (ил. 18, 9). Следует отметить, что в вышивке фиксируются не исходные формы непрерывных бордюров, а их видоизмененные варианты, что естественно при таком техническом исполнении орнамента. Между тем варианты южноугорской трансформации мотивов в ряде случаев оказались тождественны вариантам северной, западной и восточной групп этносов (ил. 18, 2, 4, 11, 13).

Итак, гипотеза возникновения основополагающего мозаичного мотива «заячьи уши» из южноугорской вышивки, во-первых, не учитывает характерные черты структурной организации обско-угорского орнамента и новационные процессы в области собственно мозаичных бордюров, а во-вторых, неприменима к целому ряду мозаичных орнаментов, построенных по тем же композиционным правилам, что и «заячьи уши». Образование этих мотивов, объединенных мною в I разряд, не рассматривается в работе С. В. Иванова (1963). Для определения возможного пути их возникновения нужно попытаться объяснить композиционную схему и состав элементов, ее наполняющих. В построении мотивов данного разряда участвуют, как отмечалось выше, ромб, полоса с отростком, крест, Г-образный элемент и их усложненные варианты. Основу композиции составляют боковые оси и центральная плоскость симметрии, а зигзаг организует пространство при формировании мотива.

Оставаясь в рамках Западно-Сибирского региона, с поставленной задачей не справиться, поэтому возникает необходимость сопоставить имеющиеся орнаментальные данные по обским уграм с сибирскими материалами в целом. меховая мозаика широко представлена у обитателей Севера: самодийцам, палеоазиятам, эскимосам и эвенкам хорошо знакомы простейшие узоры, сшитые из шахматных квадратиков — «сахарников» (ил. 19, 1). Корни этого орнамента, очевидно, уходят в столь же широко представ-

ленную традицию сборного меха. Маленькие кусочки чаще подпрямоугольной формы, сообразно эстетическим нормам, сшивались шахматно и содержали в себе все основные свойства «сухариков». Возникнув на стыке утилитарной потребности, продиктованной необходимостью безотходной технологии, и чувстве прекрасного, мозаичные узоры постепенно оформились в самостоятельную систему с собственными закономерностями внутреннего развития. Стержнем орнаментальной эволюции в рамках этой системы являлись «сухарики»: линия из квадратиков поднималась над горизонтальной полосой, лежащей в основании, отражалась в вертикальной плоскости симметрии, создавая полосу с отростками на одной или обеих сторонах, F- и Г-образные мотивы, вильчатые (ил. 19, 2). Этот этап развития мозаичных орнаментов из меха прослеживается у энцев и иганасан [см.: Иванов С. В., 1962; Симченко Ю. Б., 1963; Kortt I R., Simchenko Ju. B., 1988], а также у обских угров. В виде слабых отголосков далекого прошлого подобные узоры встречались на бересте ваховских хантов, и несколько сильнее они звучат в орнаментах северных манси. Следовательно, весь набор элементов, представленных в I разряде непрерывных обско-угорских бордюров, можно рассматривать как результат саморазвития орнаментальной системы, выработанной на основе архаичной сибирской традиции.



Ил. 19. Схема возникновения обско-угорских непрерывных бордюров I разряда

В композиционном отношении эта система базировалась на тех же элементах симметрии, что и первый разряд: оси и плоскость симметрии. Зигзаговая структура построения мотива ей чужда. Размещение элементов в пространстве, строго очерченном зигзагом, когда стороны последнего становятся наклонными осями симметрии, а плоскость совпадает с плоскостью самого зиг-

зага (рис. 7, 18), выводит развитие непрерывных бордюров на новый этап (ил. 19, 3). Он представлен в творчестве обских угров и контактировавших с ними самодийцев. Таким образом, именно зигзаговая структура придает непрерывным бордюрам хантов и манси своеобразный облик. Но она не объяснима с позиций только северносibirских мозаичных орнаментов, а значит, является инородной чертой.

Возможное направление поиска этого сильного культурного воздействия определяется следующими факторами. Во-первых, значимостью позиций асимметричной зигзаговой структуры в узорах, выскабливаемых на бересте и генетически тяготеющих к Среднему Приобью. Во-вторых, определяющим значением зигзага в андроновской орнаментике, которую исследователи определили как основополагающую для значительной части обско-угорских узоров [см.: Чернецов В. Н., 1948; Иванов С. В., 1963 и др.].

Итак, если приведенные реконструкции верны, то первый разряд обско-угорских непрерывных бордюров предстает в виде синтеза северосибирских черт, с одной стороны, и более южных, с другой.

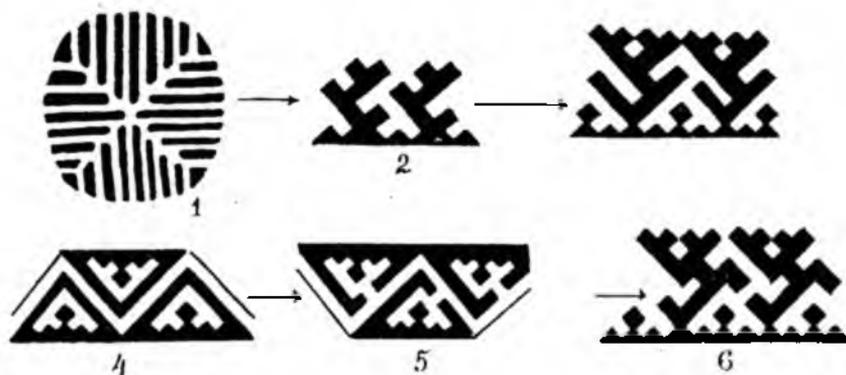
Зигзаг как композиционная основа позволяет объяснить и ромбическую ступенчатость непрерывных бордюров. Все орнаментальное творчество хантов и манси пронизывает зигзаг с прямоугольной вершиной: он широко представлен в прямо- и криволинейных прерывистых орнаментах. Такой зигзаг, положенный в основу композиции непрерывных бордюров, предполагает наклонное, под углом в 45° к оси переносов, расположение элементов. В силу этого ломанная под прямым углом линия, образующая элементы, приобретает ромбическую ступенчатость. Таким образом, правило создания непрерывных бордюров, в наибольшей степени определяющее их специфический облик, выводимо из композиционных особенностей построения узоров. В концепции С. В. Иванова (1963) ступенчатость обуславливается своеобразием технического приема вышивки: сначала намечается контур узора, а затем последний зашивается гладью. Но в «хантыйской» и «мансийской» вышивке встречается и квадратная, и ромбическая ступенчатость орнаментальной линии; здесь также широко представлены меандровидные и орптоморфные фигуры, узорная линия которых вообще лишена ступенчатости. Очевидно, все стилистические особенности исполнения узоров равновозможны для описанной техники, и она не определяет приоритетность ни одной из них.

Ведущим мотивом I разряда на протяжении всего XX в. служат «заячьи уши» (рис. 7, 19). Однако ретроспективно такая картина могла иметь подвижки. Отмечалось, что на рубеже веков

большую распространенность сравнительно с современностью обнаруживали узоры из наклонных полос с отрезками (рис. 7, 48). Гораздо заметнее могло быть и место самого лаконичного орнамента в разряде (рис. 7, 26). В настоящее время он служит лишь для окаймления сложных по конфигурации орнаментов, мастерицы часто затрудняются дать ему название. Между тем именно этот мотив вместе с древнейшими «головками» присутствовал в татуировке обских угров, а прочие из непрерывных бордюров в таком оригинальном исполнении не зафиксированы [см.: Руденко С., 1929]. Кроме того, определением «заячьи уши» женщины наделяют и мотив на рис. 7, 26. Не есть ли это отголосок первичности более лаконичного узора по отношению к его усложненному варианту, тем более что он выводим непосредственно из «сахариков».

Ключевыми фигурами II разряда следует признать мотивы «оленьи рога» и «березовая ветвь» (ил. 20, 2, 6). Первый вполне мог быть перенесен в непрерывные бордюры с розеток, выскабливаемых на крышках берестяных коробок либо на стенках дневных колыбелей. Орнаментальную суть розетки составляли параллельные уголки, расположенные в каждом из четырех секторов, на которые делилась орнаментируемая поверхность. При асимметричном соединении уголков, что часто имело место в розетке, центральная часть мотива предстала в виде косичкообразно связанных уголков — готовый прототип для «оленьих рогов» (ил. 20, 1).

Генетическую приоритетность розеток доказывает ряд факторов: присутствие их в самых ранних этнографических материалах — с конца XIX в.; конфигурационная устойчивость на протя-



Ил. 20. Процесс сложения непрерывных бордюров II разряда

жении столетия; прочная закрепленность в традиции (многие розетки современного вида таят в себе следы композиционной структуры и элементного состава описанного орнамента); представленность в орнаментах у всех групп обских угров; наконец, подчиненность правилам более раннего орнаментального пласта среди берестяных узоров, о чем речь пойдет при обобщении соответствующего материала. «Оленьи рога» часто встречаются у северной, восточной и западной групп обских угров, а в южно-угорской среде их эпизодическое присутствие отмечено лишь на бисерных орнаментах. По мере развития «оленьих рогов» за счет параллельного переноса элемента их сходство с центральной частью розетчатого мотива усиливается (рис. 7, 76).

О происхождении «березовой ветви» (восточнохантыйская номинация) в литературе уже высказана точка зрения: мотив объяснен своим возникновением зигзагу с уголками в его изломах. Приспособление узора к технике мозаики выразилось во введении перемычек и размыкании зигзага, что трансформировало симметричный мотив в асимметричный [Иванов С. В., 1963]. Данная версия вполне убедительна на фоне общей орнаментальной ситуации у хантов и манси. Зигзаг с различными мотивами в его изломах — очень популярная узорная структура в берестяных выскобленных орнаментах, в раскраске и по бересте, и по ровдуге. Присутствие перемычек при этом — явление обычное. Среди мотивов, дополняющих зигзаг, встречаются и те, что сходны с «заячьими ушами» (ил. 20, 4—5). Таким образом, все логические посылки С. В. Иванова подкреплены конкретным орнаментальным материалом.

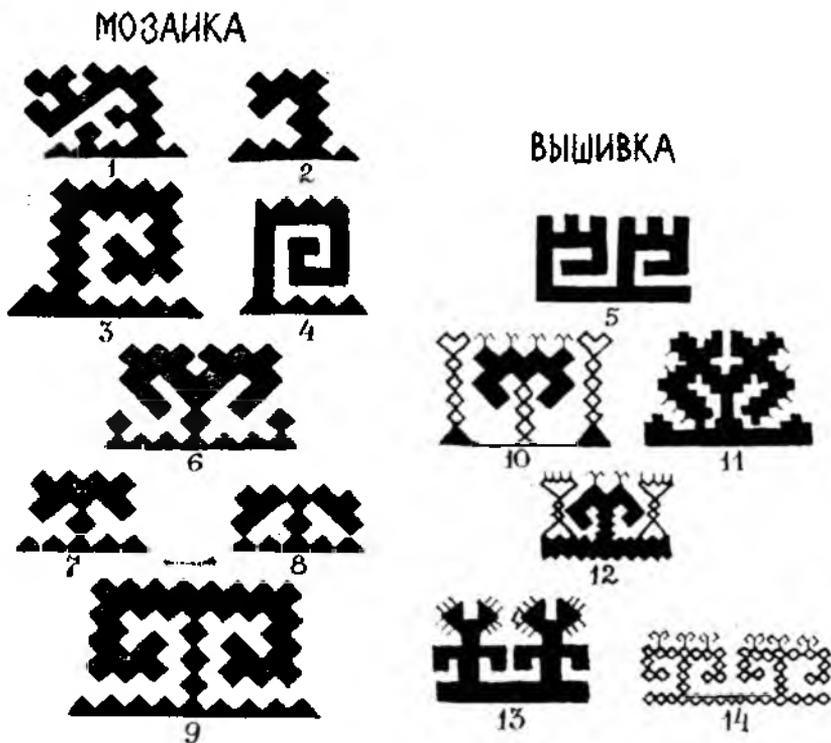
Вместе с тем нельзя не обратить внимания и на другие сведения, позволяющие выстроить иную гипотезу о генезисе «березовой ветви». Так, казымские мастерицы именуют узор «оленьи рога сургутских женщин». Действительно, у сургутских хантов встречаются мотивы, соединяющие в себе «заячьи уши» и «оленьи рога» (ил. 20, 3). К этому следует добавить, что мотив «березовая ветвь» развит в орнаментальном творчестве восточной группы хантов несравненно сильнее, чем у северной, и это касается как количественных характеристик, так и разнообразия орнаментальных вариантов узора. Итак, поминативная характеристика мотива, включающая вопрос о его возникновении, также не противоречит ситуации в сфере непрерывных бордюров. В силу равновесия аргументации сложно отдать предпочтение одной из них. Не исключено, что оба пути образования мотива имели место, определяя незначительные конфигурационные вариации узоров (ил. 20, 3, 6). Одно можно констатировать с уверенностью: «березовая ветвь» разнообразила собой фонд обско-угорских непре-

рывных бордюров только после того, как в него уже вошла часть узоров I разряда, в том числе и «заячьи уши».

Элементную основу III разряда составляют полоса с отростком и зигзаг (ил. 21, 2). Развитие асимметричного мотива имеет два направления: видоизменение полосы с отростком путем присоединения новых фигур и удлинение зигзага (ил. 21, 1, 3—4). Ни базовый мотив, ни первое направление его эволюции в южноугорской вышивке не представлены. Выразителем этого направления является, в частности, узор под названием «соболь» (ил. 21, 1), который С. В. Иванов выводит из «головок» (1963). Теоретически такое допущение возможно, но симметрические и графические преобразования «головок», ведущие, по мнению исследователя, к возникновению орнамента, сложны для практического их воплощения. «Головки» присутствуют в мотиве, но они, скорее всего, проникли сюда в качестве фигурного отростка к элементу-полосе. Их наличие в нижней части мотива есть результат игры симметрии с элементом в рамках композиционной схемы разряда. К тому же «соболь» гармонично соседствует с другими мотивами, появление которых из полосы со сложными отростками не вызывает сомнения (рис. 7, 109—119).

Бордюры, созданные в русле второго направления, характеризует доминирование в композиционной схеме не наклонных, а прямоугольных ориентиров. Итоговый мотив имеет вид крючкообразной фигуры, вписанной в контекст всех правил построения непрерывных бордюров (ил. 21, 4). У промежуточных вариантов (ил. 21, 3), которые чаще встречались на рубеже веков, а в наши дни почти исчезли, крючкообразность проступает еще отчетливее за счет нарушения одной из аксиом создания непрерывных бордюров. Здесь ломаные отрезки орнаментальной линии расположены не только наклонно, но и параллельно к оси переносов. Промежуточные варианты, таким образом, наглядно отражают суть одного из направлений в развитии асимметричных мотивов II разряда — вписание вертикальных крючкообразных мотивов в рамки, очерченные традициями непрерывных обско-угорских узоров. Меандроподобные орнаменты, близкие к промежуточным вариантам непрерывных бордюров, достаточно широко представлены в южнохантыйской вышивке в качестве декоративного окаймления сложных орнаментов, чаще всего плечевых розеток (ил. 21, 5).

Среди симметричных орнаментов III разряда прослеживаются те же два направления развития, что и у асимметричных (ил. 21, 6—9). Оба обнаруживают аналоги в южноугорской вышивке среди ее окаймляющих бордюров. Из всего круга элементов, которые заменяют полосу с отростком в северных узорах, тождественность с южными орнаментами наблюдается только при



Ил. 21. Мозаичные бордюры III разряда и соответствующие им узоры вышивки

одном — крючкообразном (ил. 21, 10—12). При этом в вышивке обнаруживается большее разнообразие подобных мотивов, чем в декоративном творчестве на меху. Непрерывные бордюры, разросшиеся за счет удлинения зигзагообразного элемента, сходны с Т-образными вышитыми мотивами (ил. 21, 13—14). Последние изредка имеют зубчатую орнаментальную линию. Часть Г-образных мотивов дополнена несложными фигурами.

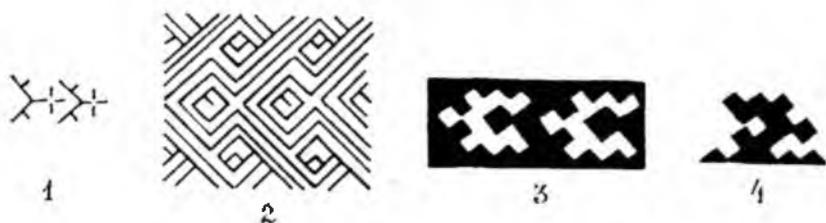
Итак, из всего обилия мотивов III разряда параллели среди богатейшей по разнообразию форм южноугорской вышивки найдены лишь тем, чье появление обусловлено влиянием крючкообразных элементов. Исходные формы разряда оказались чуждыми для вышитых орнаментов. Эти формы возникли при участии того же элемента, что и в I разряде — полосы с отростками, но помещенного в другую орнаментальную структуру. Последняя вполне

могла возникнуть при ином соединении расположенных наклонно элементов: не в точке их нижнего, а в точке верхнего соприкосновения (ил. 21, 8). По крайней мере случаи такого сочленения элементов встречаются в орнаменте и по сей день. На процесс дальнейшего развития бордюров сильное влияние оказали крючкообразные элементы и созданные на их основе меандровые узоры, которые характерны для древнего северосибирского мозаичного орнамента. Этому способствовали композиционные особенности III разряда, а именно совмещение в структуре узора направленных наклонно и вертикально симметрических преобразований. Описанные процессы не затронули орнаментального искусства южных районов. Здесь сохранились в почти нетронутом виде меандровые узоры в симметричной и асимметричной конфигурации. Симметричные крючкообразные орнаменты возникли в южноугорской вышивке не как результат трансформации исходных форм III разряда, а изначально — вследствие соединения крючкообразных элементов с зигзаговой композицией, характерной для I разряда.

Своеобразие орнаментов IV разряда: элемент из «головок» и зубчатой линии, а также композиция, благоприятствующая вертикальному ритму, — таковы отправные точки в исследовании возможных истоков для данных орнаментов. Узор «стая кедровок» в наиболее концентрированной форме отражает это своеобразие (ил. 22, 4). Он хорошо знаком хантыйской и мансийской орнаментальной традиции на протяжении всего XX столетия. В первой его половине на бересте в технике выскабливания бытовал орнамент, аналогичный «стае кедровок», с тем лишь отличием, что он строился из изолированных фигур (ил. 22, 3). Подобные мотивы в южноугорской вышивке отсутствуют, но здесь встречаются узоры, образованные уголком с ромбической вершиной и загнутыми зигзагообразно сторонами (ил. 22, 2). Орнаменты выполнены в контурной манере, играют роль ведущих и украшают передние полотнища женских рубах. С берестяными узорами их роднит вертикальный ритм. Среди фигур, в виде татуировки покрывавших еще в начале века руки хантыйских и мансийских женщин, часто встречался горизонтальный ряд из уголков с вершиной в виде креста и загнутыми или с отростками сторонами (ил. 22, 1). Такие фигуры именовались *нел нос* — «конец стрелы» [Руденко С., 1929].

Итак, через татуировку, вышивку, выскабливание по бересте прерывистых бордюров и через непрерывные узоры, исполненные на различных материалах и в различных технических приемах, проходят сквозной нитью сходные орнаментальные формы. В таком узорном контексте логично предположить, что непрерывные бордюры IV разряда явились завершением творческого развития

орнаментов из уголков с декоративно акцентированными вершинами и сторонами. Кроме того, эволюционная цепочка в развитии бордюра позволяет предположить, что южноугорскому орнаменту была знакома основа, на которой выросли непрерывные бордюры IV разряда. Однако последние наполнили собой декоративное творчество северных групп, а не южных, творческая энергия которых была устремлена на переработку иных, орноморфных сюжетов. Орнаментальное искусство южных групп развило мотив уголка, не приспособляя его к традициям непрерывных бордюров.

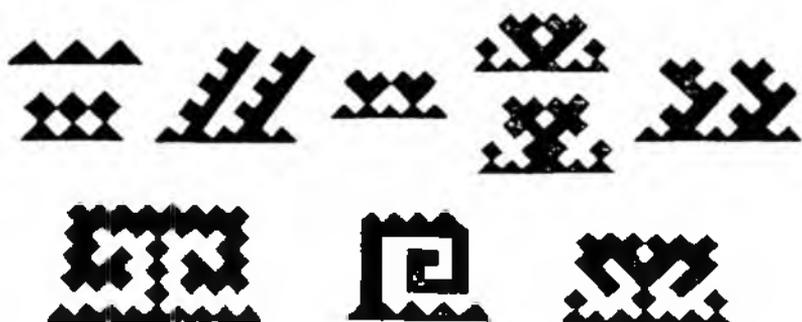


Ил. 22. Узоры (1—3), сходные с ведущим мотивом IV разряда (4)

Подводя итог сопоставлению обско-угорских непрерывных бордюров на меху с вышитыми орнаментами, необходимо отметить следующее. Во-первых, не подтверждается происхождение мозаичных непрерывных орнаментов из вышивки. Оппонирование положением С. В. Иванова (1963) может быть изложено в концентрированной форме: сетчатая структура орнамента не характерна для обско-угорского творчества; в основе большинства непрерывных бордюров лежат элементы, не выводимые из вышивки путем рассечения присутствующих в ней сетчатых орнаментов; ступенчатость мотивов у непрерывных бордюров объяснима не техническими особенностями вышивки, а логически вытекает из элементного и композиционного своеобразия мозаичных непрерывных бордюров.

Во-вторых, несмотря на существенные различия мозаичных и вышитых узоров у обских угров, они обнаруживают общий пласт, состоящий из простейших непрерывных бордюров. К числу таких общих орнаментов следует отнести «головки», практически все исходные формы бордюров I разряда; часть мотивов II и III разрядов (ил. 23). Однако это не свидетельство вторичности вышитых орнаментов относительно мозаичных, как утверждали авторы «Изделий остяков» (1911) и Т. Вахтер [Vahter T., 1953], а отголосок орнаментальной общности их создателей. Последующее развитие орнаментальной культуры на севере и юге обско-

угорской территории пошло разными путями. В первом случае творческий потенциал оказался сфокусированным на дальнейшей разработке орнаментальных форм, построенных по правилам непрерывных бордюров. При этом наблюдалось как саморазвитие узоров за счет усложнения элементов, их новых композиционных сочетаний (I и III разряды), так и приспособление к особенностям непрерывных бордюров орнаментов, почерпнутых из иных орнаментальных сфер (II и IV разряды). Этот путь определил в значительной степени облик современного орнаментального творчества северных хантов-манси и восточных хантов, оставаясь до сего дня магистральным. В южноугорском декоративном искусстве ведущим стало формирование орноморфного стиля,



Ил. 23. Фонд непрерывных мотивов, общий для обских угров

связанного с вышитыми прерывистыми бордюрами, и все новаторские потенции создательниц орнамента устремились именно в этом направлении. Эволюция непрерывных бордюров здесь прекратилась, но они сохранились и в законсервированном виде перешли в окаймляющие бордюры, усикообразные окончания, либо па правах элементов вошли в состав мотивов. Итак, вопрос о соотношении мозаичных и вышитых орнаментов правильнее рассматривать, видимо, не с точки зрения их первичности и вторичности относительно друг друга, а в контексте наличия общего орнаментального пласта из непрерывных бордюров, подстилающего собой формировавшиеся позднее различные орнаментальные стили.

В-третьих, истоки непрерывных бордюров имеют двойственную природу. С одной стороны, это древние северосибирские элементы, а с другой — южная зигзаговая композиция. Соединение этих двух начал произошло в творчестве именно угров, поскольку

у северных сибирских народов такого синтеза не наблюдается даже при наличии непрерывных мозаичных орнаментов. Первые результаты совмещения в единой орнаментальной форме двух различных компонентов отражают бордюры I разряда, ведь именно здесь элементная и композиционная база наиболее близка к своим прототипам. Данные узоры дали толчок своего рода орнаментальной революции на территории Западной Сибири, поскольку от них, подобно кругам, разошлись новые узорные формы, в значительной степени определившие облик декоративного творчества обских угров и некоторых соседних с ними народов или групп. Срез орнаментальной обско-угорской ситуации протяженностью в столетие отличается удивительная целостность с точки зрения эволюции вошедших в него непрерывных бордюров. Без особого труда орнаменты выстраиваются в ряды, исходящие от лаконичной фигуры и через промежуточные варианты завершающиеся сверхсложными орнаментальными формами. Такая последовательность художественной истории народа, воплощенная в бордюрах непрерывного строения, позволяет присоединиться к мнению С. В. Иванова (1963) о том, что создателями данного орнамента явились обские угры.

При определении материальной основы для единого обско-угорского фонда непрерывных бордюров следует исходить из того, что она должна быть в равной степени допустима и доступна для всех групп этноса. Круг предметов, материал и техника составляют предметную базу для реального воплощения того или иного орнамента. На пересечении этих трех характеристик и нужно искать прасовую непрерывных обско-угорских бордюров.

В техническом плане они представлены разнообразно: мозаика, раскраска, аппликация, выскабливание, нашпывание, вышивка. Однако лишь особенностями мозаичного исполнения орнаментов можно объяснить такие характерные черты бордюров, как непрерывность орнаментальной линии и зеркальное равенство фона и узора. Эта мысль принадлежит В. Н. Чернецову (1948), и с ней трудно не согласиться. При этом стоит упомянуть об одном немаловажном обстоятельстве. Принцип безотходной технологии — ключевой при обращении к мозаике — соблюдается и при обычном равенстве фона и узора. Зеркальность здесь не обязательна, но в этом случае возникают два разных узора, а не один и тот же. Вместе с тем вплоть до середины XIX в. развитие непрерывных хантыйских бордюров шло по пути безукоснительного соблюдения правила зеркальности, и только во второй половине нашего столетия его начинают предавать забвению. Зеркальность, таким образом, явилась тем консервативным началом, которое вплоть до недавнего времени сдерживало развитие мозаичных орнаментов и благодаря этому они оказывались необыкновенно

устойчивыми во времени. Очевидно, было важно не просто создать орнаментальную форму, но воссоздать ее в неизменном виде при любом сочетании орнаментальных заготовок. Это свидетельствует о глубокой семантической непрерывности орнаментов, выполняющих функцию определенного опознавательного символа.

Возможную дешифровку узорной пиктографии как визуального признака родо-племенной принадлежности предложил В. Н. Чернецов (1948), однако материалы по социальной организации и орнаменту хантов не позволяют безоговорочно присоединиться к такой семантической трактовке именно непрерывных узоров. Вопрос о родовой организации угорского общества остается открытым [см.: Чернецов В. Н., 1939; Лукина Н. В., Кулемзин В. М., 1976; Соколова З. П., 1983 и др.], а выявленные формы социальной общности не согласуются с орнаментальной картиной. Так, например, у восточных хантов зафиксированы три экзогамные группы: Медведя, Лося и Бобра. Изображения этих животных присутствовали среди хантыйских тамг [см.: Симченко Ю. Б., 1965], но ни номинативные, ни конфигурационные характеристики орнаментов не обнаруживают какой-либо связи с животными или их изображениями. Это касается не только непрерывных бордюров, но и всего орнаментального творчества: лишь криволинейные стилизованные изображения медведя крайне редко встречались на рубеже веков у васюганско-ваховских хантов. По орнаментальным данным не устанавливается преобладание того или иного мотива в пределах локальной территории проживания этнической группы, обычно определяемой рекой, по крайней мере на период XX в.

Материалы, используемые при создании непрерывных бордюров, включают в себя мех, ткань, кожу, бересту и бисер. Для мозаичной техники пригодны лишь три первых. При этом меховая мозаика не характерна для восточных хантов, а ровдужная — для северных, мозаика же из ткани встречается главным образом среди криволинейных стилизованных изображений, а не бордюров. Без учета орнаментированных предметов предпочтение какому-либо материалу отдать сложно.

На юге обско-угорской территории, у восточных манси и южных хантов непрерывные бордюры вышивались на женских рубахах, причем здесь они выполняли явно второстепенную функцию окаймления сложных узоров, образованных из птиц и деревьев. У северных групп хантов и манси, а также западных манси непрерывные бордюры воплощались главным образом в меховых мозаичных полосах на женских шубах. Кроме того, у северных хантов изредка встречается ровдужная обувь с длинным голенищем, которое почти сплошь украшено вертикальными непрерывными бордюрами, нанесенными раскраской. У восточных

хантов рассматриваемые узоры украшают вместилница из бересты и коры и выполняются выскабливанием и раскраской. Восточным хантам свойственна и ровдужная мозаика на комбинированной обуви с длинным голенищем. Следовательно, непрерывные бордюры характерны прежде всего для обско-угорской одежды и обуви. Краткий исторический экскурс в декоративное оформление именно этих предметов и позволит определить приоритетность одного из видов мозаики — меховой или из кожи.

На женских меховых шубах мозаичные орнаментальные ленты вшивались между изделием и широкой пришивной полосой, идущей по краю рукавов, бортов и подола. Причем полоса подчеркивалась также с помощью цветового контраста: шуба чаще кроилась из светлого белого меха, а надставка — из темного коричневого. На вопрос о происхождении пришивной полосы, определяющей топографию мозаичных узоров на женских шубах, проливает свет архаичный вид мужской распашной одежды ваховских хантов, предназначенной для охоты — *колег*. Сшитый мехом наружу, он имел надставленные обшлага, кромки пол и подола, которые вшивались мехом внутрь, и их наружная сторона окрашивалась в темный цвет [Лукина Н. В., 1985]. Промежуточное положение между меховой одеждой с окрашенными краями и орнаментированными женскими шубами занимала летняя распашная одежда хантыйских женщины, зафиксированная на рубеже XIX—XX вв. [см.: Vahter T., 1953]. Аналогично *колегу* она имела окрашенные пришивные полосы по краям, а между ними и собственно изделием были вшиты мозаичные орнаментальные ленты из налившей кожи. У обско-угорской ровдужной обуви раскрашивается взъёмный клин, у восточных и северных хантов зафиксирована и орнаментальная раскраска, а у восточных хантов, кроме того, еще и мозаика из ровдуги. Применение иных орнаментальных материалов для украшения данного вида обуви укладывалось в рамки композиционной схемы, характерной для раскраски: взъёмный клин и верхние края. Этим правилам подчинялось нашивание биссера и аппликативных полос. Восточные ханты использовали растительные красители, а северные группы — охру. Для охристой краски дается следующее толкование: «Этот цвет виден издалека» [ПМ Н. В. Лукиной, 1989]. И эта интерпретация хорошо согласуется с предполагаемой ролью непрерывных бордюров как определенного социального знака, о чем речь шла выше.

Таким образом, особенности орнаментальной топографии на одежде и обуви обских угров выводимы из окрашивания ровдужной поверхности изделий или их частей. Само окрашивание кожи представляет не только эстетический, но и практический интерес — усиление водонепроницаемости материала. И это обстоя-

тельство объясняет окрашивание обуви и краев одежды, с одной стороны, а с другой, склоняет чашу весов в сторону ровдужной мозаики как начальной формы воплощения обско-угорских непрерывных бордюров. Действительно, ровдужная мозаика возникает при сшивании окрашенных и неокрашенных полос кожи. Вторым аргументом в пользу мозаики из кожи служит широкое использование этого материала в наиболее архаичных декоративных формах обских угров: на головных уборах и рукавицах, обуви—все это изготавливалось из ровдуги и украшалось орнаментальной раскраской или мозаикой. Подробнее об этом шла речь в разделах, посвященных орнаментированным предметам хантов и манси. И в-третьих, следует иметь в виду технические сложности меховой мозаики. Сшивание двух узорных полос в единую орнаментальную ленту требует больших трудовых и временных затрат, так как сопряжено со стачиванием ворса в месте шва, и внимание мастерицы в значительной мере сосредоточено на достижении четкой контрастной линии между фоном и узором. Поэтому экспериментирование с орнаментальной формой, да еще такой сложной, на меху крайне затруднено. Здесь могут воспроизводиться хорошо освоенные узоры, которые рука выводит автоматически. К тому же камус, идущий на мозаичные орнаменты,—слишком ценный материал, и на нем недопустимы просчеты и неудачи, неизбежно связанные с орнаментальными поисками. На эти стороны меховой мозаики обратила внимание исследовательница и исполнительница орнаментов Т. А. Молданова (в устной беседе).

Как видим, существуют веские аргументы в пользу предположения о коже как материале, на котором сформировались непрерывные бордюры обских угров. Сложно определить однозначно, была ли это ровдуга или рыба кожа. Нельзя не указать на ряд обстоятельств, оттеняющих приоритетность последней. Во-первых, исследование одежды восточных хантов показало, что ровдуга явилась здесь заменителем рыбьей кожи [Лукина Н. В., 1985]. Во-вторых, у северных хантов летние ровдужные халаты еще сравнительно недавно украшались мозаичными орнаментами не из ровдуги, а из кожи тайменя [Чернецов В. Н., 1948] или палима [Vahter T., 1953]. В-третьих, вытянутые полосы рыбьей кожи могли служить хорошим материалом для обработки новационных мозаичных форм, а в условиях охотничье-рыболовческого хозяйства у коренного населения Западной Сибири в них не было недостатка.

Итак, именно на коже произошло соединение древних северосибирских элементов, порожденных меховой мозаикой и основанных на «сухариках», с зигзагообразной орнаментальной структурой и возникновение обско-угорских непрерывных бордюров.

Технически и композиционно между окрашиванием и мозаикой стоит орнаментальная раскраска на коже, ведь она строится строго на основе зигзага. Поэтому нельзя исключать ее функционирования в роли орнаментального посредника по отношению к мозаике. Будучи апробированными и закрепленными на коже, обско-угорские непрерывные бордюры вернулись в меховую мозаику Сибири, но уже в новом качестве, существенно обогатив и трансформировав ее облик. У северных групп хантов и манси меховая мозаика заменила собой ровдугу, а у восточных хантов последняя, хотя и сохранилась, но в орнаментальном искусстве была приглушена аппликацией по зачерненной бересте. Дальнейшее внедрение непрерывных бордюров в иные техники и материалы отличалось напором и размахом: мозаика и аппликация из ткани у северных групп, выскабливание по бересте у восточных и напизывание бисера у тех и других. У южных хантов и восточных манси не сохранилось ни мозаики, ни ровдуги, а непрерывные бордюры впитала в себя вышивка.

Предложенная реконструкция генезиса обско-угорских непрерывных бордюров построена на этнографических данных XIX—XX вв. Исследование более ранних процессов возможно лишь с опорой на археологический материал. Однако узоры на мягких материалах в нем отсутствуют, а именно на эти материалы как на источник возникновения непрерывных бордюров указывали все исследователи, обращавшие свой взор к обско-угорскому орнаменту.

В связи с этим отмечу, что если непрерывные бордюры весьма унифицированы и тяготеют к четко очерчиваемому кругу предметов, а значит, к определенным материалам и технике, то прерывистые бордюры дают большой разброс относительно приемов их исполнения, декорируемой поверхности и стилистики. Так, например, ряд из ромбов встречается в контурном исполнении при резьбе на деревянной посуде, в ширококонтурном — при выскабливании на берестяной утвари и в вышивке на женских рубахах, в сплошном заполнении при выемчатой резьбе на костяных орудиях труда и аппликации на суконных и хлопчатобумажных сахах. Поэтому совокупность обско-угорских прерывистых бордюров распадается на несколько составляющих, имеющих довольно своеобразные конфигурационные и стилевые черты: резьба по дереву и кости на орудиях труда и средствах передвижения; женские украшения, изготовленные путем напизывания и напизывания бисера; женские рубахи и сахи из холста, отделанные вышивкой; берестяная утварь, украшенная выскабливанием.

Обширный круг предметов охватывают узоры, составленные из треугольников в их различных сочетаниях. При этом основной декоративной единицей является ряд из треугольников, а различ-

ные варианты его расположения позволяют создавать на поверхности предмета замысловатую орнаментальную композицию, состоящую из многих мотивов с одинаковой элементной основой: треугольники, удвоенные по вертикали и горизонтально, учетверенные треугольники, ромбы. Больше всего подобной орнаментации отмечено на предметах из дерева в технике трехгранно-выемчатой и выемчатой резьбы: весла, пожы, крюк для колыбели, кройльные доски, скребки, колчан для стрел и т. д., и это с учетом того обстоятельства, что в декоративном творчестве обских угров XIX—XX вв. дерево как орнаментируемый материал фигурирует очень редко. Подобное можно утверждать и относительно костяных изделий. Последние встречаются не часто, вместе с тем почти все отмеченные образцы обильно украшены узорами из резных треугольников или флажкообразной профилировкой краев: детали оленьей упряжи, пряслица и крепилки. Художественная отделка бересты подчинена иным правилам, но и в ней, хотя и в завуалированной форме, имеют место резные бордюры из треугольников: табакерки и круглые коробки, украшенные аппликацией с подкладным фоном, а также выемчатая резьба по черемуховой коре на обручах и перегородках у круглых и подпрямоугольных коробок, давшая начало окаймляющим бордюрам из треугольников в технике выскабливания. Некоторые изделия из ткани: матерчатые рукавицы, женские и мужские плоские сумочки, сумочки для оселка, игольницы — также декорировались с помощью удвоенных треугольников, выполненных мозаикой.

Таким образом, декор, базирующийся на треугольнике, охватывает несколько материалов, но только на предметах из дерева и кости он является преобладающим. Именно на эти материалы приходится и наибольшее разнообразие предметов, орнаментированных в описанном ключе. В узорной технике применительно ко всем материалам присутствует вырезание, но лишь на дереве и кости оно полностью определяет характер исполнения узора — трехгранно-выемчатая резьба. К тому же данная орнаментальная технология теснейшим образом связана с треугольником как основной орнаментальной композицией. Очевидно, именно в узорной резьбе по дереву и кости выработались рассматриваемые правила декорирования. Подобно кругам, разошедшимся от центра, эти декоративные каноны охватили и другие материалы: бересту, ткань, повлияв на их художественную отделку. Такое воздействие могло иметь место лишь при условии мощного и стабильного функционирования самого декоративного центра. Иными словами, зафиксированная этнографическими материалами ситуация непопулярности резной отделки на предметах из дерева и кости исторична и отражает лишь наиболее поздний этап в раз-

витии орнаментального творчества обских угров. Наиболее существенной чертой этого этапа является сужение до минимума сферы мужского орнаментального искусства.

Глава 2

УЗОРЫ ИЗ БИСЕРА И ВЫШИВКА НА ТКАНЯХ

Вопрос о времени и путях проникновения бисера в культурную среду обских угров не решен и требует специального исследования. Орнаментальные материалы в лучшем случае позволяют определить его место среди других декоративных средств и наметить узловые моменты в его орнаментальной эволюции. Очевидно, что бисерной отделке предшествовала у обских угров раскраска ровдуги, например в ровдужных чирках и накосных украшениях, и создание декора из металлических отливок, где бисер вначале был дополнительным средством (женские съемные воротники, распашная одежда из сукна и холщовые рубахи). Наиболее ранние формы бисерного убранства связаны с его нашиванием на предмет в виде полосы. Ряд из трех бисерных нитей, темная в центре и светлые по краям, был известен в качестве окаймления краев предмета. В случае сочетания с металлическими отливками бисерные ряды членили декорируемую поверхность на квадратно-прямоугольные зоны-секции, в которых располагались оловянные пластиночки. Последние со временем оказались вытесненными крупными металлическими пуговицами или фигурами, нашитыми из бисера. По всей видимости, более архаичным способом являлось пришивание каждой бисеринки в отдельности. Г. Старцев (1928) сообщал о том, что остячки «вышивают» бисером, изготавливая бисерную нить и нашивая ее. Если же статус вещи повышался (она изготавливалась к свадьбе или служила подарком), то каждая бисеринка пришивалась индивидуально.

Следующим шагом на пути внедрения бисера в декоративное искусство обских угров стало создание новой технологии, учитывающей преимущества данного материала, — напизывания. Остается неясным, то ли нашивание бисеринок в сочетании по 5 штук стимулировало переход к бисерным лентам, то ли, наоборот, последние скорректировали технологию нашивания бисеринок. В любом случае обе технологии оказались взаимообусловленными, так как сочетание 5 нашиваемых бисеринок воспроизводит узловое переплетение при бисерном напизывании. Первоначально бисерные ленты прикреплялись к основе из ткани, но затем полностью исчезла традиция, связанная с нашиванием, и

они стали существовать самостоятельно, например в виде нагрудного убрания.

Мотивы узоров лент из нанизанного бисера отличаются двойственной природой. Часть из них имеет сравнительно позднее происхождение и своим возникновением обязана иным материалам. У южных хантов и восточных манси бисером стали выполняться орнитоморфные сюжеты. У восточных хантов на бисерных лентах запечатлелись в несколько трансформированном виде формы оловянных отливок. Повсеместно у обских угров при панизывании бисера воспроизводятся мозаичные бордюры, знакомые по меховой орнаментации. Если смотреть на бисер с точки зрения этих мотивов, то он прекрасно отражает этногрупповую специфику декоративного искусства хантов и манси.

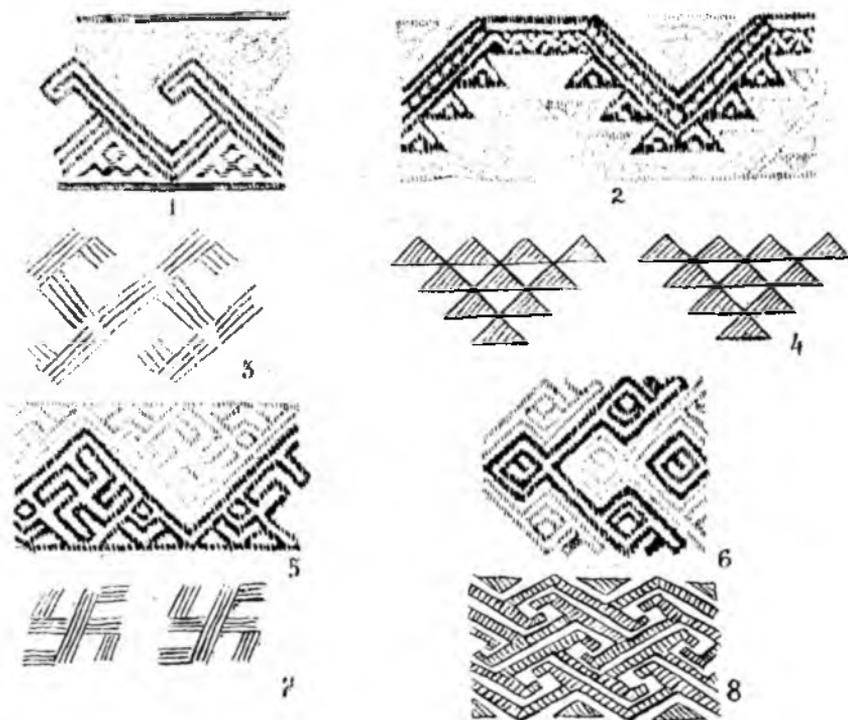
С другой стороны, в бисерных украшениях наглядно представлены мотивы, составляющие обско-угорское единство среди прерывистых бордюров: ромбы различной конфигурации, косые кресты, зигзаги с отростками и шевроны. Исходя из этих узоров, бисерные изделия оказываются пропитанными архаикой, что вызывает особый интерес в силу сравнительно позднего вовлечения данного материала в орнаментальную сферу обских угров (не ранее X—XIII вв., по С. В. Иванову (1963)).

Обско-угорская вышивка — уникальное явление в орнаментальном творчестве народов Западной Сибири. Помимо красоты и гармонии, отточенных веками, она ценна тем, что содержит в себе художественные отголоски различных эпох.

Из четырех видов вышивки наиболее архаичной следует признать «продернутую» вышивку. Она прочно связана с орнаментальной композицией первого варианта: сплошное заполнение узорами переднего и рукавных полотнищ. Эта композиция, в свою очередь, обусловлена особенностями кроя самых старинных женских рубах — туникообразных. Их более позднее конструктивное решение предполагало наличие двух частей. Верхняя, из тонкого холста, по-прежнему украшалась вышивкой, а на нижней, из грубой ткани, художественная отделка исчезла, так как подобная рубаха носилась с юбкой [см.: Прыткова Н. Ф., 1953; Vahter T., 1953]. Для составных рубах «продернутая» вышивка не характерна. То есть данный вид вышивки связан с наиболее древним кроем женских рубах и сопряженной с ним орнаментальной композицией. По мнению самих исполнительниц орнамента, рассматриваемая техника также признается одной из старейших. Об этом же свидетельствует и лексическое сходство ее номинации у хантов и манси [см.: Иванов С. В., 1963], что может быть объяснено лишь с позиции обско-угорского единства. Еще один старинный вид вышивки несет этнопоказательный заряд уже в самом своем названии: «хантыйская» и «мансийская». Следовательно,

но, на женских рубахах, украшенных «продернутым» швом, мы имеем самый ранний пласт в вышивке хантов и манси.

Из всей вышивки именно узорный фонд «продернутой» обнаруживает прямые параллели с андроновской орнаментикой (ил. 24). Композиционная характеристика последней содержится в работе С. В. Зотовой (1965). Обязательной частью орнаментальной структуры служит горизонтальный зигзаг. Мотивы возникают за счет присоединения к серединам его сторон или к вершинам различных элементов. Количество их невелико. Излом орнаментальной линии у зигзага и элементов осуществляется под прямым углом. Узор выполняется зубчатым штампом и линии узора состоят из трех-четырёх рядов штампа. Все без исключения перечисленные структурные параметры присутствуют в «продернутой» вышивке и составляют своеобразие значительной части



Ил. 24. Хантыйские мотивы «продернутой» вышивки (1—2, 5—6) и соответствующие им андроновские орнаменты (1, 2, 5, 6 — Ostjakische Stickerien, 1921. Табл. 9а, 1, 13, 2, 19а, 2, 10а, 3; 3, 4, 7, 8 — Косарев М. Ф., 1991. Рис. 27,9, 45,2, 40,10, 49,2)

ее мотивов. Единственное уточнение касается узорной линии: в вышивке она двойная или тройная и образуется не из рядов штампа, а из стежков счетной глади, смещенных друг относительно друга на половину структурной ячейки.

В зависимости от конфигурации элементов, присоединенных к зигзагу, в андроновских узорах выделяется четыре типа: А, Б, В и Г. Тип А исходной фигурой имеет простой «крючок», опущенный из вершины зигзага. Тип Г имеет узоры в виде фестонов из ряда треугольников [Зотова С. В., 1965. Рис. 1]. Серии орнаментов, ведущих свое начало от описанных фигур, хорошо представлены в обско-угорской вышивке как в лаконичных, так и в замысловатых по конфигурации вариантах. Андронидная орнамента Западной Сибири включает в себя вторичные мотивы, производные от описанных типов и от меандровых узоров, также показательных для творчества носителей андроновских традиций [см.: Косарев М. Ф., 1991. Рис. 40, 49 и др.]. Эти вторичные формы позволяют понять истоки таких мотивов в обско-угорской вышивке, как свастические и сверхзамысловатые уголки-шевроны.

Память о древности другого направления в обско-угорской вышивке, связанного с «мансийской» и «хантыйской вышивкой» и орнитоморфными мотивами, сохранил хантыйский фольклор. В песне, зафиксированной в конце XIX в. и относящейся к серии исполняемых на медвежьем празднике, рассказ ведется от лица медведя:

Твоя мать в честь меня плясала.
В рубашке с изображениями птиц она для меня плясала,
В платке, изукрашенном изображениями лесных птиц,
она для меня плясала.
(Мифы ..., 1990).

Вышитые птицами платки сохранились лишь у манси. А представить себе вышитую рубашку, запечатленную в песне, позволяют этнографические материалы по хантам и манси. Следы описанного прототипа несли на себе рубахи с арханчной композицией первого варианта, наполненной узорами из птиц и деревьев в «хантыйской»-«мансийской» технике.

Изолированное положение орнитоморфных орнаментов вышивки в художественной культуре хантов и манси обращало на себя внимание всех исследователей, соприкасавшихся с обско-угорским декоративным творчеством. Детальнее других этот вопрос проработан у Т. Вахтер [Vahter T., 1953] и С. В. Иванова (1963). Оба исследователя единодушны в том, что возникновение орнитоморфного стиля обусловлено влиянием с Востока. Геральдические изображения птиц с деревьями, прошикая вместе с шелковыми и набивными тканями, восприняты художественной куль-

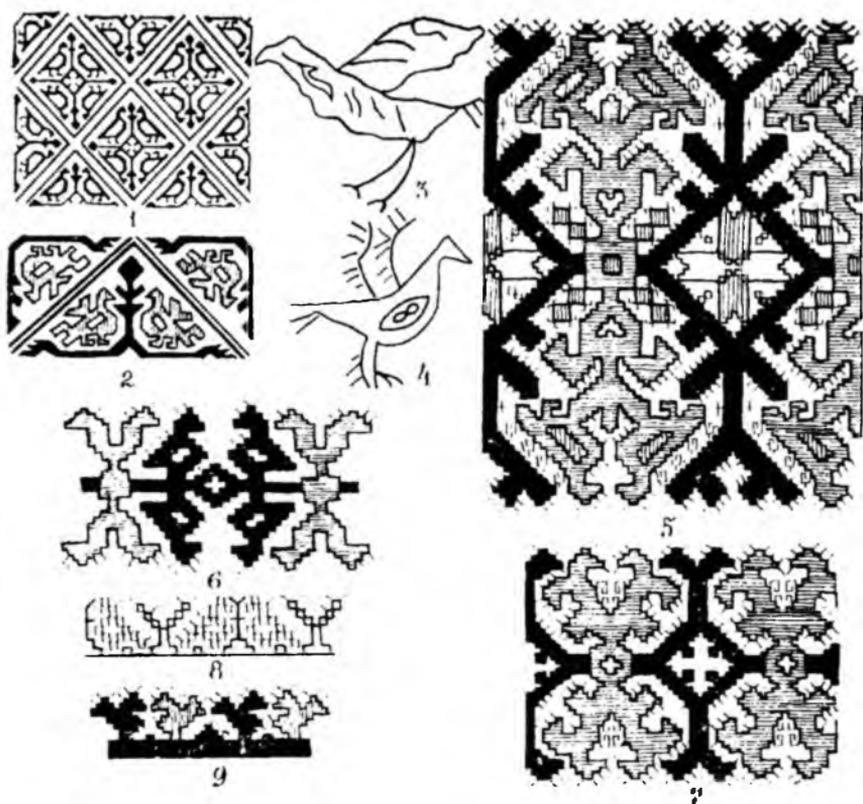
турой приобских народов и стали лейтмотивом дальнейшего развития целой области орнаментального творчества — вышивки. По вопросу о путях проникновения восточных орнаментальных влияний взгляды исследователей разделились. Т. Вахтер выстраивает следующую пространственно-временную цепочку: узоры поздней античности отразились в декоративном шелке Персии, последний оказал значительное воздействие на шелковое производство Византии, откуда через посредничество русских и татар влияние геральдических мотивов проникло в обско-угорскую среду. С. В. Иванов придерживался иной, более аргументированной точки зрения. Изделия восточных мастеров могли проникать к финно-уграм через сарматов и аланские племена Приуралья еще в добулгарское время. Затем роль посредника перешла к булгарам. Близка изложенной и позиция В. Н. Чернецова (1947). Он связывал восточные черты в культуре народов Приобья с вхождением в их состав нового этнического компонента, который принес с собой традиции степной сарматской культуры, насыщенной иранскими элементами. В. Н. Чернецов называет его угорским. Исторический механизм проникновения восточных волн в культуру хантов и манси не исследован до конца и по сей день. Но при этом бесспорным является признание их ощутимого влияния на соционормативную сферу бытия.

Одним из направлений этого влияния стало формирование орнитоморфного стиля в обско-угорской вышивке. Вместе с тем нельзя вести речь о простом подражании и копировании. Геральдический сюжет из птиц и деревьев потому и привился в вышитых узорах, что не противоречил логике всей традиционной культуры [см.: Иванов С. В., 1963]. Внедрение в угорский орнамент сопровождалось его стилистической переработкой согласно устоявшимся декоративным канонам народов. Коптские, византийские, иранские, аланские, арабские и другие шелковые ткани Востока [см.: Vahter T., 1953. Табл. 9—11; Иванов С. В., 1963. Рис. 50] обладали следующими орнаментальными чертами. Поверхность материала покрывала орнаментальная сетка, геральдические мотивы которой были заключены в овал, находившийся иногда в центре декоративных ромбических ячеек. Сам мотив из птиц и деревьев имел криволинейные очертания и большую долю реализма, чем особенно отличались фигуры птиц, изображавшихся в спокойной позе со сложенными крыльями. Место дерева в трехчастной структуре мотива иногда заменяло изображение цветка. Обско-угорская трактовка орнамента отличается значительным своеобразием как на уровне композиции, так и на уровне мотива. Для того чтобы понять ту направленность, которую приняла трансформация восточных мотивов в швейцарской декоративной среде, напомним некоторые черты, характерные для пре-

рывистых угорских узоров, построенных из простейших геометрических фигур, глубоко архаичных для сибирской территории. В области композиции это явное превалирование бордюров; зигзаговая и ромбическая структура узорной полосы; треугольная поверхность, отводимая под мотив. Исполнение мотивов отличается прямолинейностью и ширококонтурностью. Наложение данной орнаментальной специфики на восточную прасовую и привело к возникновению того орнитоморфного стиля, что определил облик «хантыйской» и «мансийской вышивки».

Сам процесс вхождения шелковых мотивов в художественную культуру обских угров рисуется по этнографическим материалам следующим образом. Наиболее гармонично в контекст собственных орнаментальных традиций народов вписалась ромбическая сетка. По-видимому, мансийские вышитые платки являются самым дальним восточным отголоском в орнаментальном многозвучии обских угров (ил. 25, 1). Не случаен и выбор самого предмета: именно орнаментальное поле платка может быть максимально приближено к особенностям узорной сетчатой композиции на ткани. Возможно, ромбическая сетка с ее классической системой узлов утверждалась через ромбические бордюры, задаваемые зигзагом, скомпонованные по принципу кристаллографии,— плоскость покрывается элементами орнамента плотно, без промежутков. По крайней мере платки, вышитые «продернутым» швом, позволяют сделать это предположение (рис. 29, 1). Сразу или опосредованно, но ромбическая сетка как основа орнаментальной структуры была вовлечена в декоративное творчество. Наполняющие ее восточные мотивы оказались преобразованными самым решительным образом. Овал исчез, и мотив должен был вписаться в площадь ромба. Эта декоративная задача решена с удивительным изяществом: геральдический сюжет разместился в площади треугольника и удвоился за счет плоскости отражения. Но для этого потребовалась серьезнейшая модификация самого сюжета в сторону его схематизации с одновременной заменой криволинейной манеры исполнения на прямолинейную. Итоговым результатом описанных нововведений стала ромбическая сетка с мотивом в виде розетки 2-т. Ее появление означало качественно новую ступень в генезисе орнитоморфных орнаментов, поскольку восточный прототип не имел розетчатого строения. Техника вышивки «хантыйская»-«мансийская» придала мотивам дополнительные черты: ширококонтурность и усики. Выход на новое орнаментальное образование логически завершил первый этап внедрения шелковых мотивов в среду угорской вышивки.

Сетчатая структура вышитых орнаментов заняла видное место на мансийских изделиях: платках и женских рубашках, а в



Ил. 25. Развитие орнитоморфного мотива в обско-угорской вышивке (1 — Vahter T., 1953. Аб. 4; 2, 5, 7—9 — Osljakische Stickereien, 1921. Табл. 27,2, 23,1, 29a,1, 1a,4, 24a,4; 3—4 — Руденко С., 1929. Табл. 1, рис. 7. Табл. 7, рис. 2; 6 — ТГОИАМЗ, № ТМкп 7887)

творчестве хантыйских мастериц не привилась. Розетки, наоборот, представлены среди хантыйских узоров, но в весьма ограниченных пределах: единственным местом их приложения служила область плеча на женских рубашках. Трансформация сетчато-розетчатой структуры орнамента в бордюрную, безраздельно господствовавшую в хантыйской вышивке, но довольно слабо отраженную в мансийской, составила суть второго этапа в развитии орнитоморфного стиля. Орнаментальное наследие пародов, зафиксированное на рубеже XIX—XX вв., позволяет вести речь о двух

направлениях при конструировании бордюров. Первое дало вид симметрии *a·a:m*, второе — *a·m:m*.

Особенности построения розетки из птиц и деревьев в графиках ромба прекрасно проецировались на традиционную зигзаго-треугольную структуру бордюров. Мотивы розетки заняли место в изгибах зигзага, но оказались под воздействием плоскости скользящего отражения (ил. 25, 2). Такая композиционная операция не требовала больших творческих усилий, и к ней часто прибегали мастерицы при создании новых орнаментов. В треугольное пространство, отсеченное зигзагом, ими вписывались как элементы геральдического сюжета (деревья, пальметки), так и не входящие в него (например, шестиугольники, ступенчатые ромбы). Описываемое направление возникновения бордюров мало затронуло конфигурацию элементов: деревья почти не изменились, а в облике птиц несколько возросла доля реализма. И если восточные образцы отличались статикой, то обско-угорским модификациям придавалось больше динамизма за счет подчеркнутого взмаха крыльев. Подобная изобразительная трактовка птиц была характерна и для графики обских угров [см.: Руденко С., 1929], о чем свидетельствуют знамена XVII в. и рисунки начала XX (ил. 25, 3—4). Возможно, отросток, отходящий от спины во внутреннюю полость тулова на некоторых орнаментальных экземплярах птиц, — это своего рода рудимент прорисовки внутренних частей у птиц и животных, столь типичной для изобразительного жанра у обских угров.

Второе направление орнаментальных превращений связано с наполнением ромбическо-треугольной композиции бордюров геральдическими мотивами. Казалось бы, логично вписывающиеся в эту структуру розетки и должны были составить мотивы бордюров. Но этого не произошло, очевидно, по той причине, что обско-угорским бордюрам из ромбов не свойственна обильная декоративная насыщенность внутреннего ромбического пространства. Отделке с помощью различного рода отростков здесь подвергаются прежде всего вершины и стороны этих фигур. Сопровождающие элементы размещаются в треугольном пространстве между ромбами. Описанные правила компоновки ромбических бордюров, проявляющиеся на фоне несложных узоров, неожиданно открываются и в композиции самых замысловатых вышитых образцов (ил. 25, 5—6).

Конфигурация ромбов усложняется здесь главным образом за счет витиеватых отростков, отходящих от верхних и нижних вершин. Эти отростки имеют стержнеобразную форму с развилкой на конце, т. е. принцип построения отростков напоминает модель деревьев в геральдическом сюжете. От розетчатой формы

деревьев, вероятнее всего, берет свое начало и срединная линия в узоре, словно нанизывающая на себя птиц и деревья. Развилка принимает вид либо уголка с загнута-заостренными концами, либо, что встречается чаще, уголка с отрезками. Уголок с загнутыми концами является преобладающим мотивом в более раннем пласте вышивки — «продернутой». Заострение концов, возможно, подсказано новыми формами, возникшими при создании фигур птиц. Этот стилистический прием иногда переносился и на конфигурацию мотивов, не связанных с птицами. Развилка из уголка с отрезками есть не что иное, как мотив, хорошо известный среди непрерывных бордюров под именем «заячьих ушей». Внутреннее пространство ромбов часто оформлялось с помощью другого непрерывного мотива — «головок». То обстоятельство, что фигуры непрерывных бордюров переносились в прерывистые в качестве «отделочных» элементов, свидетельствует о высокой степени традиционности данных мотивов в орнаментальном творчестве обских угров в тот период его развития, когда шло формирование орнитоморфного стиля.

Пространство между ромбами заполнялось геральдическим сюжетом, но его вид принял несколько иные формы: исчезло дерево между птицами. Его оформление было частично перенесено на ромбы, и таким образом произошла замена внутренних по отношению к парным птицам деревьев на внешние. Образцы орнитоморфных бордюров с ромбической структурой в основе — самые насыщенные по количеству вводимых в них элементов. Тюльпано- и пальметообразные, ряды из ромбов — все это создает плотный орнаментальный рисунок в пространстве между ромбами. Не исключено, что появление первых двух элементов в обско-угорской вышивке также связано с узорными тканями Востока. По крайней мере на позднеантичных образцах, оказавших большое влияние на восточный шелк, эти элементы присутствовали [см.: Vahter T., 1953]. Тем не менее нельзя полностью исключить возможность местного происхождения по крайней мере пальметок. Источник подобных элементов мог таиться в стилизованных изображениях медведя. Наиболее сложные орнаменты включали в себя и реалистичные фигуры птиц, изобразительный канон которых не изменился по сравнению с первым путем развития бордюров.

Значительное количество вышитых узоров предстает в виде упрощенных вариантов описанных мотивов. Стилизация птиц, расположенных по бокам внешних деревьев, нарастает, что сопровождается исчезновением практически всех дополнительных элементов. Обско-угорская вышивка содержит в себе различные фазы этого процесса, благодаря чему последний предстает во всей своей многоликости. У наиболее простых экземпляров стилиза-

ция достигает предела, когда, не храня в памяти узоры-прототипы, бывает трудно соотнести мотив с орнитоморфным стилем в вышивке. Подобные бордюры венчают второй этап в развитии орнаментов из птиц и деревьев.

Сложно установить временные соответствия двух направлений орнаментального генезиса в рамках второго этапа. Вместе с тем из этнографических материалов можно извлечь некоторые сведения, разъясняющие данный вопрос. Геральдические сюжеты, совмещенные с зигзагом, располагались на женских рубашках вокруг нагрудного разреза, на краях рукавов и часто по низу подола, т. е. окаймляли края одежды — архаичная композиционная схема у многих народов. Даже на рубашках с орнаментальной топографией первого варианта, передняя часть которых и рукава сплошь зашивались орнаментом, место описываемых бордюров оставалось строго капонизированным. Птицы в сочетаниях с ромбами располагались чаще на среднем полотнище, а сетки, созданные из этих бордюров, — на рукавных полотнищах женских холщовых рубашек. При сопоставлении мотивов обоих направлений с орнаментальным стереотипом первого этапа нельзя не заметить большее количество различий у второго направления. Самые заметные отклонения олицетворяют исчезновение внутренних и появление внешних деревьев, а также введение в узор на правах дополнительных элементов мотивов, популярных среди непрерывных бордюров. Эти два момента делают небезосновательным предположение о временной первичности первого направления в развитии орнитоморфных орнаментов, а с появлением второго оба развивались параллельно, хотя приоритет принадлежал второму направлению, о чем свидетельствует количество и разнообразие узоров, уместившихся в его рамках.

Максимально упростив конфигурацию птиц и деревьев, второй этап исчерпал возможности развития орнитоморфного стиля в традиционных пределах. В орнаментальном творчестве возникла альтернативная ситуация: либо законсервировать достигнутое разнообразие мотивов, лишь незначительно видоизменяя их, либо направить всю энергию творческого поиска в русло создания новых форм и композиционных решений. Обско-угорская вышивка избрала второй путь, ставший ядром заключительного, третьего этапа генезиса узоров из птиц и деревьев. Именно на этом этапе к технике «хантыйско»-«мансийской» активно подключилась *руть ханч*. Новационные формы возникают в результате образования мотивов из одних только птиц или деревьев, являются следствием слияния тех и других (ил. 25, 7). Композиционная повизна состоит в исчезновении горизонтальной плоскости сим-

метрии, что дает вид $a'm$, а при асимметрии мотивов последнего — a (ил. 25, 8—9).

Сопоставление вышитых орнаментов из птиц и деревьев у разных народов, населяющих Россию, было проведено С. В. Ивановым (1963). Исследователь отметил наибольшую стилистическую близость обско-угорской вышивки с аналогичным декоративным творчеством народов Поволжья, прежде всего в лице чувашей и башкир. При рассмотрении общих черт с учетом генетической стабильности обско-угорских вышитых орнаментов становится очевидным, что сходство не выходит за рамки нововведений первого этапа. Близкими оказываются конфигурация птиц и деревьев, розетки из сдвоенных пар птиц, ширококонтурная манера исполнения и усики. Следовательно, общность обских угров и некоторых народов Поволжья в области вышитых орнаментов имеет глубокие корни, уходящие в период активной переработки мотивов восточного шелка с учетом местных традиций. Судя по приведенным С. В. Ивановым сравнительным таблицам (рис. 46—49, 51—52), более поздние пласты вышивки отличаются этнической оригинальностью. Впрочем, задача сравнительного изучения орнаментального стиля в декоративном творчестве различных народов далека от своего окончательного разрешения.

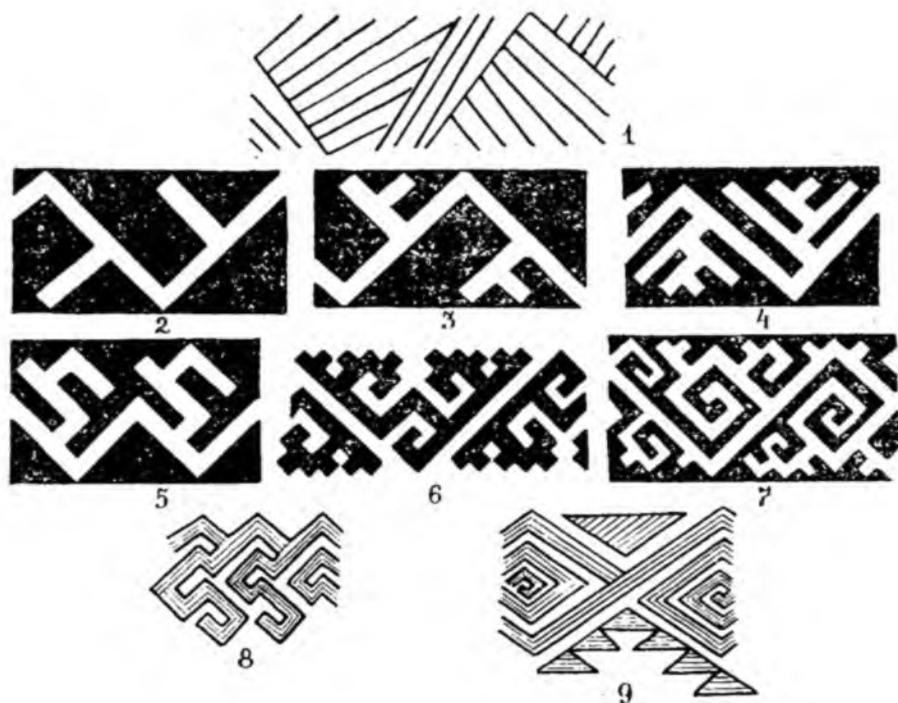
Такие технические приемы вышивки, как *руть ханч* и *сеем ханч*, составляют более поздние орнаментальные напластования в декоративном искусстве и характерны лишь для хантов. «Русская вышивка» гармонично вписалась в традиционные орнаментальные формы, почти полностью подчинившись им, и стала органичной составной вышивки. Это была первая волна русского влияния на традиционную обско-угорскую культуру, и плодотворность ее не вызывает сомнений. Примерно к концу XIX в. следует приурочить вторую волну, ставшую для хантыйской вышивки «девятым валом», поскольку её итогом явилось полное вырождение орнаментальной культуры в ассимилятивных зонах, например у южной группы. При этом следует помнить, что к описанному времени сама русская культура лишилась многих из традиционных черт вследствие массового проникновения в нее изделий фабричного производства. Этот индустриально-традиционный симбиоз и стал главенствующим на территориях, где этнокультурные контакты протекали особенно интенсивно. Незадолго до своего исчезновения искусство вышивки у хантов получило еще один импульс в виде «плетеной вышивки».

ОРНАМЕНТЫ НА БЕРЕСТЕ

Выскабливание на бересте является, пожалуй, самым благодатным приемом орнаментации для реализации творческих замыслов. Он не предъявляет жестких канонов к исполнительнице, как, например, мозаика, и не требует такой кропотливости, как вышивка. Возможно, здесь кроется объяснение того обилия форм и стилистик исполнения, что содержат в себе выскобленные узоры: прямо- и криволинейность, контурность и ширококонтурность, подчеркнута строгий геометризм и сюжетность. Вместе с тем берестяное узорочье обских угров предстает не в виде бесформенного смешения различных элементов, а как сложная и упорядоченная система, обнаруживающая различные уровни соподчинения у наполняющих ее составных. Попробуем разобраться в характере этих связей и степени их устойчивости.

Наиболее уверенно в берестяном декоре обских угров заявляет о себе серия асимметричных бордюров, построенных на основе зигзага. Многообразие форм ее проявления определено различной конфигурацией отростков, присоединяемых к сторонам зигзага. Однако распределение мотивов по принципу эволюционной цепочки выявляет их упорядоченность, отражающую длительную историю становления (ил. 26).

Начальное звено эволюционной цепочки охватывает асимметричную зигзагообразную структуру из взаимопроникающих треугольников, связанную с отступающе-накольчатой (отступающе-прочерченной) орнаментацией на керамике. Эта традиция уходит в глубь неолитического времени, когда она фиксировалась на обширной территории от Украины до Енисея, захватывая на юге Арал и Каспий. Она автохтонна для Западной Сибири, где в это время существует орнаментальная общность, включающая в себя помимо технического единства и сходные мотивы: волну, псевдоплетенку и взаимопроникающие треугольные зоны. С распадом неолитической общности отступающе-прочерченная орнаментация накануне эпохи металла локализуется в восточном, самусьско-нарымском арсале. На основе местных традиций в Томско-Нарымском Приобье во второй половине II тыс. до н. э. формируется самусьская культура. В ее керамическом декоре наиболее репрезентативны мотивы, восходящие к неолитической орнаментальной общности, в том числе и взаимопроникающие треугольники [Косарев М. Ф., 1972, 1973, 1991]. Фиксируются они в указанном хронологическом диапазоне и в Сургутском Приобье [Чемакин Ю. П., 1989]. То есть к началу бронзового века Среднее Приобье фокусирует в себе отступающе-накольчатую тради-



Ил. 26. Асимметричные мотивы, выскобленные на бересте (2—7), и соответствующие им узоры на керамике (1 — Мец Ф. И., 1992. Рис. 1, 4, 2 — МАЭ, № 5823-9; 3 — ГЭМ ЭССР, № В116: 22а, 4 — Sirelius U. T., 1904. Taf. 38, 10; 5, 6 — Лукина Н. В., 1979. Рис. 183, 3а, 150, 2; 7 — МЭЭ ТГУ, 1988; 8, 9 — Қосарев М. Ф., 1991. Рис. 40, 1, 9)

цию, сопряженную с асимметричной зигзаговой структурой. В эпоху бронзы на территории Сургутского Приобья бытует керамика, украшенная бордюрами, которые развились на основе взаимопроникающих треугольников [см.: Кокшаров С. Ф., Ермакова Н. Н., 1992. Рис. 1].

Узоры эпохи бронзы прекрасно наложимы на обско-угорские берестяные орнаменты: зигзаг с прямым отростком, раздвоенным, многократно раздвоенным — косичкообразным. Описанные бордюры лучше всего представлены в творчестве северных групп обских угров, проступают у южных, но практически отсутствуют у восточных хантов. Возникает противоречивая ситуация: асимметричные узоры, конструируемые на основе зигзага и прямого

отростка, не сохраняются там, где они предположительно зародились, т. е. в северной части Среднего Приобья.

Указанное противоречие снимают асимметричные бордюры, включающие в себя отростки иной конфигурации: крючковидные и в виде меандровых фигур сложного строения. Их ближайшие аналоги бытовали в эпоху бронзы в рамках андроновской орнаментальной традиции. Мотив в виде крючка, опущенного из середины сторон зигзага, лежит в основе многих андроновских узоров, объединенных в тип В [см.: Зотова С. В., 1965. Рис. 1]. Подобные орнаменты фиксируются и в Сургутском Приобье в конце бронзы [Кокшаров С. Ф., Ермакова Н. Н., 1992. Рис. 1, 7]. У восточных хантов, населяющих территорию Сургутско-Нарымского Приобья, орнаменты из зигзага и крючковидных элементов определяют облик современных асимметричных бордюров на бересте и коре. Естественно, что за время, измеряемое не одним тысячелетием, они претерпели существенную творческую корректировку и в наши дни предстают в облике сложнейших орнаментальных построений. Однако изредка все же встречаются на бересте лаконичные прототипы, роднящие творчество современных мастериц с керамическим декором конца I тыс. до н. э. Очевидно, творческой переработкой орнаментальных сюжетов, характерных для андроновских традиций, с учетом местных стереотипов и созданием симбиозных вариантов и объясняется приглушенность исходных форм в творчестве восточных хантов.

Возможно, этой же причиной обусловлены выявленные расхождения в сургутской и андроновской керамике. На это указывают С. Ф. Кокшаров и Н. Н. Ермакова (1992) и ставят под сомнение роль андроновских орнаментов в формировании «меандровых» узоров на территории Зауралья и Западной Сибири. Зигзаги с прямыми отростками выводятся из взаимопроникающих треугольников, зигзага с уголками или точками в его изломах. Как легко можно заметить, здесь наши позиции сходятся. Правда, согласно моим реконструкциям, прототипом послужили именно взаимопроникающие треугольники, а зигзаг с уголками и точками дает иную, симметричную зигзаговую структуру. Но выделение из указанного круга исходных мотивов зигзага с крючковидным элементом, на мой взгляд, недостаточно аргументировано.

Прием воссоздания исходных бордюрных форм путем рассеивания гипотетически реконструируемых сеток, которым пользуются исследователи, не пов [см.: Иванов С. В., 1963]. Однако правомерен вопрос о его закономерности: к чему умозрительные построения, если существующий орнамент содержит в себе ответ, воспроизводя исходные формы паряду с производными модификациями? Орнаментальная реальность такова, что сетки не свойственны обским уграм, зигзагообразные бордюры с прямыми от-

ростками выводимы эволюционным путем из бордюров же, но зигзаг с крючковидным элементом не имеет более лаконичного прототипа ни на бересте, ни на других материалах. Данный бордюр и производные от него варианты фиксируются ограниченно, и территория их локализации входит в зону контактов лесных племен с носителями андронидных традиций. Последние в качестве органичной составной включают в себя зигзаг с крючковидными отростками.

В творчестве северных групп обских угров также заметны параллели с андронидными узорами. Они проступают в мотивах, построенных на зигзаге в сочетании со сложной меандровой фигурой. Подобные формы отсутствуют в типологии андроновских орнаментов [см.: Зотова С. В., 1965], но отражены в западносибирской андронидной керамике [см.: Матющенко В. И., 1974 а. Рис. 72, 1; Косарев М. Ф., 1991. Рис. 40, 9].

Таким образом, вряд ли оправдано исключение воздействия андроповской орнаментики на становление обско-угорской. Вместе с тем следует согласиться с мнением С. Ф. Кокшарова и Н. П. Ермаковой (1992) о том, что не следует преувеличивать ее роль. При знакомстве с андронидной орнаментикой произошло не зарождение, а обогащение уже бытовавших узоров, создаваемых на основе зигзага с асимметричными отростками. Более подробное рассмотрение взаимодействия автохтонных и андронидных традиций в творчестве обских угров будет приведено ниже, с учетом специфики орнаментального развития не только на бересте, но и на других материалах.

Вывод об асимметрии вообще и зигзага в частности, как изначальном состоянии орнаментальной системы сделан Т. А. Молдановой (1993) на основе анализа северохантыйских материалов. Его можно распространить на обских угров в целом, но лишь применительно к серии асимметричных зигзагообразных бордюров, которые связаны с выскабливанием на бересте. Более широкое толкование указанного положения наталкивается на фактологическое несоответствие. Так, исходные формы мозаичных орнаментов характеризуются симметричностью, а нарастание асимметрии возникает здесь за счет подключения берестяных узоров к конструированию новых форм. Само выскабливание на бересте содержит весомую обско-угорскую орнаментальную общность, изначально сопряженную с симметрией. Речь идет о бордюрах из ромбов. Они вариативны, но единство все же проступает в отделке ромбов отростками и в снабжении их уголками. Правда, это единство затушевывается различной стилистикой исполнения мотивов — прямолинейной на севере и криволинейной на востоке. Здесь мы вплотную подошли к проблеме соотношения прямо- и криволинейности в обско-угорском берестяном декоре.

Криволинейные орнаменты обских угров теснее всего связаны с выскобленным декором берестяных изделий. Поэтому при определении места криволинейных форм в общей орнаментальной картине пменно береста оказывается в центре внимания исследователей. В литературе уже указывалось на неодинаковую частоту встречаемости у обских угров узоров с криволинейными очертаниями: их удельный вес нарастает по мере движения на восток и достигает наивысшего значения у восточных хантов, точнее у васюганско-ваховских [Чернецов В. Н., 1948; Лукина Н. В., Рындина О. М., 1985]. В определении причин столь неравномерного проявления тенденции к «закруглению углов» нет единого мнения. В. Н. Чернецов (1948) считал возможным вести речь о кетском и селькупском влиянии. Позиция С. В. Иванова по данной проблеме двусмысленна: с одной стороны, в «гвоздеобразном» орнаменте он видел результат саморазвития обско-угорских узоров и отрицал кетское воздействие (1961 а), с другой, — усматривал здесь последствия контактов южных групп хантов, селькупов и кетов с тюркскими народами Западной Сибири (1964). Н. В. Лукина (1985 а, 1993) привела аргументы в пользу положения о криволинейных выскобленных узорах на бересте как древней местной черте, сохранившейся у восточных хантов.

Анализ орнаментального искусства, предпринятый в настоящей работе, вновь высветил проблему соотношения прямо- и криволинейных форм в узорах хантов и манси. И поскольку ни одна из вышеизложенных точек зрения не исчерпывает тех возможностей, что сокрыты в накопленном этнографическом материале по декоративному творчеству указанных народов, возникла необходимость вновь вернуться к вопросу о генезисе криволинейных узоров, выскабливаемых на бересте. Для его решения, однако, нельзя оставаться в рамках только криволинейных форм и только бересты как орнаментируемого материала. Следует, с одной стороны, выявить стилистически разнородные напластования в берестяных узорах и определить среди них место криволинейной традиции, сопоставив ее с таковой у соседних народов, а с другой стороны, сравнить плавные изгибы орнаментальной линии на бересте с аналогичными формами, бытовавшими на других материалах. Пересечение этих направлений поиска позволило автору дать собственную трактовку истоков криволинейной манеры в орнаментальном искусстве хантов и манси.

Если попытаться обрисовать наиболее характерные черты орнаментированной бересты обских угров для XX в., то получится следующая картина. Основным объектом декорирования являются разного рода сосуды, коробки, а у северных хантов также дневные колыбели, на поверхности которых ножом выскабливаются узоры. Сначала острым концом предмета наносятся контуры

мотива, а затем соскабливается верхний слой берсты с узорных частей, в результате чего они приобретают желто-оранжевый оттенок на темно-коричневом фоне орнаментируемой поверхности. Как следствие описанной технологии возникает ширококонтурная узорная линия, а мотивы хорошо выделяются на предмете благодаря как своим размерам, так и цветовому контрасту с поверхностью изделия. Узоры заполняют собой всю орнаментируемую поверхность предмета: стенки и крышку берестяных вместилищ, стенки и спинку у колыбелей. При этом явное предпочтение отдается одному, ведущему мотиву, который окаймляется более простыми. На стенках предметов исполняются бордюры, а крышки вместилищ и спинки колыбелей покрыты узорами розетчатого строения. Среди бордюров встречаются как строгие прямолинейные формы, так и более раскрепощенные по исполнителской манере криволинейные очертания. Конфигурация мотивов богата и разнообразна. Здесь присутствуют сложные формы непрерывных бордюров, хорошо известные по мозаичным узорам, и не менее замысловатые, орнаментальные построения, базирующиеся на простых геометрических фигурах. Началом, упорядочивающим прямо- и криволинейное многообразие форм, служит организация бордюрной полосы в виде зигзага или ромбического ряда. Единственным сквозным мотивом розетчатого строения в берестяных орнаментах обских угров являются крестообразно сгруппированные параллельные уголки. Свободные орнаментальные композиции отличаются локальной избирательностью.

Можно еще более лаконично определить декоративную манеру хантов и манси, представленную на бересте в XX в., — как сплав следующих доминирующих черт: сплошное заполнение орнаментом декорируемой поверхности предмета, при этом основная часть поверхности отводится под ведущий мотив; выскабливание; ширококонтурность орнаментальной линии; прямо- и криволинейные очертания мотивов; зигзагово-треугольная и ромбическо-треугольная структуры бордюров. Вместе с тем орнаментированная береста хантов и манси содержит в себе некоторые черты, не укладывающиеся в описанные рамки, и по мере удаления от современности значимость этих черт возрастает настолько, что в декоративной ситуации рубежа XIX—XX вв. они предстают со всей очевидностью. Создается впечатление, что именно эти не вписывающиеся в общий контекст XX в. признаки ранее во многом определяли облик берестяного декора обских угров, а затем оказались в рецессивном состоянии, и в наши дни сила их проявления минимальна. Эти признаки касаются разных сторон орнаментации на бересте.

Сведения об орнаментированных предметах свидетельствуют о незначительных по сравнению с концом XIX в. изменениях, так

как берестяные вместилища и в этот период вбирали в себя все многообразие узоров. Наиболее существенный пробел в декоративном искусстве XX в. возник вследствие исчезновения низких берестяных «чашек» или «корытец» с крышками, сплошь покрытых орнаментом. Последний обильно заполнял внутреннюю поверхность вместилища, так что декоративная значимость вещи приходила в несоответствие с ее утилитарной функциональностью. В орнаментальную традицию XX вв. не оказались вовлеченными и берестяные черпаки также с декоративной внутренней поверхностью. Забвению перечисленных предметов, несомненно, способствовало внедрение в традиционную культуру народа фабричных эквивалентов. Покупная металлическая посуда не требовала физических и временных затрат на ее изготовление, экономя энергетические ресурсы этноса. Однако ее внедрение обеднило предметное окружение человека в эстетическом плане. Сохранение в активной, действующей форме больших коробов для хранения одежды, туесов, набирок для сбора ягод, коробок для швейных принадлежностей и других емкостей из бересты не в последнюю очередь обусловлено отсутствием равноценного заменителя в той фабрично-городской культуре, которая активно внедрялась в традиционную на протяжении всего XX в.

Композиционное своеобразие орнаментированной бересты рубежа веков заключается в ярусном членении декорируемой поверхности при нанесении узора штампом или оттиском пожа, причем мотивы, наполняющие ярусы, декоративно равнозначны (ил. 27, 3). По мере движения к современности уменьшается доля бордюров, где мотивы помещены в зоны-секции, и соответственно возрастает частота встречаемости бордюров в виде неделимой орнаментальной ленты. Изредка фиксировалась информация о том, что орнамент заполнял собой лишь часть декорируемой поверхности предмета, в основном речь шла о простых узорах, шедших «по краю чашки» [см.: Sirelius U. T., 1904]. На некоторых крышках конца XIX в. декоративное убранство заключалось лишь в узких орнаментах из вертикальных и наклонных полос, расположенных вдоль краев. Эти бордюры по своим размерам значительно превосходят аналогичные окаймляющие узоры на изделиях XX в. Кроме того, центральная часть крышки иногда оставалась неорнаментированной либо заполнялась простейшей фигурой (ил. 27, 2). Перечисленные факты служат слабым, но все же дошедшим до нас свидетельством тех времен, когда орнаментация ограничивалась частичным декорированием поверхности предмета. Здесь уместно напомнить, что малочисленные резные узоры на деревянной посуде также замкнуты в рамках полосы и сосредоточены на части боковой поверхности вещи.

Применительно к технике можно утверждать, что на рубеже

веков выскабливание являлось лишь одним из способов орнаментации бересты. Наряду с ним бытовали еще восемь приемов декоративной отделки данного природного материала [см.: Иванов С. В., 1963], и весьма распространенной среди них являлась аппликация по зачерненной бересте. В роли аппликативного узора здесь выступала желтая полоса бересты, оформленная точно так же, как и мозаичные непрерывные бордюры. Строгий и четкий аппликативный орнамент украшал низкие стенки берестяных чашек и стенки крышек к ним. Встречался он и на стенках крышек для кузовов или опоясывал устье сосуда. Декоративное оформление изделий с помощью аппликативных узоров, помещаемых поверх зачерненной берестяной полосы, в XX в. не входит в технический арсенал мастериц. Исчезают узоры, нанесенные штампом, наколом, тиснением, практически сходит на нет ажурная резьба с подкладным фоном, локально встречается раскраска. Речь, таким образом, идет о вытеснении выскабливанием прочих технических приемов орнаментации бересты, и на смену их многообразия приходит унификация.

В связи с выскабливанием следует обратить внимание еще на один момент. В литературе оно отождествляется с процарапыванием [см.: Иванов С. В., 1963], и для этого есть основания. Описанная технология выскабливания предполагает процарапывание как начальный этап декоративной обработки, следующей операцией является собственно выскабливание. О том, что при данной технике доминирует именно последняя стадия, свидетельствуют языковые данные². Северные ханты говорят о самом процессе исполнения узоров описываемой техникой так: *тунты элы хансы усыял* — «на бересте узор скоблит». При этом употребляется тот же глагол, что характеризует обработку кожи: *сусл яглолицайн хоць усыял* — «скребком кожу соскабливает». Налицо отождествление операций, осуществляемых на различных материалах и в различных целях: на бересте — для ее орнаментации и на коже — для ее выделки. Возможно, что здесь кроется разгадка происхождения одной из наиболее популярных техник художественной обработки бересты. Однако при этом в тепи оказывается процарапывание — неотъемлемая составная выскабливания. А между тем обско-угорская орнаментированная береста рубежа веков содержит недвусмысленные намеки на то, что в более ранние времена процарапывание играло немалую роль: с ним связан целый композиционный стиль, а также отдельные мотивы и сюжеты. Поэтому возникает необходимость уточнить содержание терминов. Под процарапыванием понимается линейное исполнение узора пожом на бересте, а под выскабливанием — создание

² Сведения получены в ходе устной беседы с А. М. Сязи.

ширококонтурных фигур. Художественный эффект этих двух видов орнаментов настолько различен, что несмотря на их техническое единство, связанное со снятием верхнего слоя бересты, Сирелнус, например, вел речь о разных технических приемах: «прочерчивании» и «выскабливании» [Sirelius U. T., 1904].

Ширококонтурная манера исполнения, характерная для обско-угорской бересты XX в., тесно связана с техникой выскабливания. Процарапывание, которое предполагает контурность узорной линии, едва различимо на предмете, поскольку им выполняются узенькие окаймляющие бордюры из мотивов в виде параллельных вертикальных и наклонных полос (ил. 27, 1). Однако в конце XIX в. контурные узоры занимали достойное место среди орнаментированной бересты. Во-первых, узоры из вертикальных полос выполняли функцию основных мотивов, располагаясь по краям берестяных чашек и крышек. Даже при наличии иного, центрального мотива, они не всегда уступали ему в декоративных правах (ил. 27, 2). Эти нехитрые орнаментальные мотивы достойны самого пристального внимания, ведь они входят составной частью в древнейший орнаментальный тип, выделенный на территории Сибири С. В. Ивановым (1952, 1961) — северосибирский — и базирующийся на квадратно-прямоугольной композиции. Древность узоров из вертикальных линий, прочерчиваемых на бересте, позволяет поставить вопрос о них как о первичной форме художественной обработки бересты. На эту мысль наталкивают и технологические узоры, создаваемые стежками нитей на ободках у берестяных вместилищ. Для придания изделию формы и опоры к верхнему или верхнему и нижнему краям пришиваются сухожильными нитками обручи из корневых волокон или черемуховых прутьев. Стежки нитей, располагаясь строго вертикальными или наклонными штрихами, создают ритмичный ряд из простейших фигур. Очевидно, эту зародышевую узорную форму воспроизвела позднее в виде прочерчивания на бересте рука мастерицы, руководствуясь не утилитарными, а эстетическими соображениями. Расположение прочерченного бордюра под ободком также подтверждает его генетическое родство с ниточным «рисунком». Стремление к новаторству, новизне, неразрывно связанное с создательным процессом, дало тот богатый набор разнообразных форм, базирующихся на изначальной простоте, что донесли вплоть до рубежа XIX—XX вв. окаймляющие бордюры на бересте у северных манси. У прочих групп сохранились лишь наиболее лаконичные образцы.

Во-вторых, наиболее архаичный и устойчивый вид розетки на берестяных крышках в виде крестообразно расположенных уголков также зафиксирован на рубеже веков в технике процарапывания (рис. 16, 1). Это единственный сквозной вид розетки

в орнаментальном творчестве обских угров. Более поздние образцы розеток из уголков образованы ширококонтурной линией.

В-третьих, наиболее яркими образцами контурного выскабливания были изображения медведя, помещаемые чаще на внутренней поверхности дна берестяных черпаков и низких сосудов овальной или подпрямоугольной формы, заключенные в прямоугольную рамку. Из всего разнообразия стилизованных изображений хантов и манси лишь медведь обладает обско-угорской характеристикой, поскольку прочие сюжеты отсутствуют в берестяном декоре восточной группы хантов. Для прочерчивания в данном случае был показателен двойной контур, иногда с дополнительной прорисовкой, канонизированная конфигурация (I вариант), прямолинейность в исполнении как основных линий рисунка, так и декоративных отростков, наращиваемых вокруг медвежьих лап (28, I, 7).

Изображение медведя («находящегося в лесу», «старика-хозяина лесной избушки»), по-видимому, являлось центрообразующим началом при развитии контурного выскабливания (прочерчивания) на берестяных сосудах обских угров. Об этом свидетельствует не только декоративная приоритетность изображения (по сравнению с другими орнаментальными средствами в рамках разбираемой технологии), но и глубокая семантическая берестяного образа. Табуированные названия частей тела животного эквивалентны номинации берестяных сосудов. Так, например, у восточных хантов берестяная набирка, на которой бытуют выскобленные орнаменты, называются *киль*. И этот же термин входит в состав табуированного выражения, обозначающего «желудок медведя» [см.: Терешкин Н. И., 1981]. И в медвежьей песне северных манси от лица главного персонажа повествуется следующее:

Проживаю я, священный зверь,
Жаркое длинное лето,
Созданное моим батюшкой, Нум-Торумом...
Хоть оно и бедно лесной ягодой,
Хоть оно и бедно кедровыми шишками,
Но наполняю я свой ненаполненный кузовок,
Наполняю я свою ненаполненную посудину...
(Мифы..., 1990. С. 322).

Обрядовой кульминации почитание медведя достигает во время проведения медвежьего праздника, и одной из важных сюжетно-семантических линий здесь является поедание медвежьего мяса. В этом свете становится понятным избирательное нанесение изображения на берестяные емкости, выполняющие роль столовых приборов (черпаки и корытца-чашки). По воззрениям обских уг-

ров медведь выступает в роли культуртрегера: от него ханты и манси получили огонь и лук. Медведь же, точнее медведица, имеет прямое отношение и к возникновению орнаментированной бересты, что запечатлено в поэтической памяти этносов. Медведица «родила хантыйскую девушку, небесную девушку», «шло время, и она воспитывала ее... Когда девочка подросла, то надрала бересты и сшила из нее такую узорную берестяную коробочку, что просто чудо!» (Мифы..., 1990. С. 87). И эта узорная берестяная коробочка явилась своего рода культурным маркером, показателем выделения человека из животного мира.

Таким образом, функцию декоративного и семантического центра в контурном выскабливании на бересте выполняло изображение медведя. Позднее изобразительные сюжеты все более отдалялись от своих реалистических прототипов, превращались в абстрактно оформленные мотивы, и это сопровождалось сменой исполнительской манеры: процарапывание уступило место выскабливанию и соответственно контурная манера изображения — ширококонтурной.

Очевидно, превалирующей чертой берестяных орнаментов XX в. не всегда была криволинейность. В конце XIX в. в прямолинейной манере исполнялись те орнаментальные формы, что имеют криволинейные очертания в XX в. Прежде всего речь идет о стилизованных контурных изображениях (ил. 28; 1, 7). Декоративные отростки, как и фигура, вокруг которой они наращиваются, имели ярко выраженную прямолинейность, что не удивительно, поскольку многие реалистичные прототипы также обладали углообразным изломом изобразительной линии: медведь, бобр, выдра, татуированное изображение трясогузки. Лишь изобразительный аналог тетери обладает овальным контуром. Свободные орнаментальные композиции — важная составная криволинейных узоров восточных хантов — также зафиксированы на рубеже веков в подчеркнуто зигзагообразном виде (ил. 28, 2). Если к сказанному добавить, что в таких способах художественной отделки бересты, как аппликация по зачерпленной бересте и ажурная резьба с подкладным фоном, что представлены в материалах рубежа веков, всецело господствовали прямолинейные узоры, то становится очевидным уменьшение доли криволинейных орнаментов в пользу прямолинейных по мере удаления от современности.

Материалы рубежа веков позволяют вести речь и об историчности такой характеристики берестяных узоров, как ромбически-треугольная и зигзагово-треугольная структура бордюров. В указанный период еще ощущалось влияние иной композиции, определявшей порядок построения узора, — квадратно-прямоугольной. Она была тесным образом связана с процарапыванием по бересте, а ее наглядным воплощением служили бордюры из

вертикальных полос, удвоенных, утроенных, редко — учетверенных (ил. 27, 1—2). Этой же структуре подчинялось членение декоративной поверхности предмета при нанесении узора с помощью оттиска пожа или штампа (ил. 27, 3). Среди ширококонтурных выскобленных узоров квадратно-прямоугольная структура заметно проявляла себя вплоть до середины XX в. через прочерченные зоны-секции, в которых располагались основные мотивы (ил. 27, 4—5). Последние уходили в небытие, на их месте возникали новые, а квадратно-прямоугольная зональность сохранялась. И на более ранних изделиях, и на относящихся к середине века перегородки между секциями часто оформлялись в виде двух-трех вертикальных полос, что позволяет предположить перерождение простейших бордюров из вертикальных черточек в композиционный каркас, в значительной степени определивший облик обско-угорских берестяных бордюров. Более сложное оформление перегородок (узорчатое) следует, очевидно, признать более поздним декоративным приемом, чем две-три вертикальные полосы. Во второй половине текущего столетия зональность присутствует в качестве художественного рудимента. В это время получает развитие слияние мотивов в неразрывную орнаментальную ленту. Последними отголосками иной орнаментальной структуры при этом стали узенькие окаймляющие бордюры из процарапанных вертикальных и наклонных полос, да, очевидно, контурные перемычки, в которые трансформировались эти бордюры в рамках современного васюганско-ваховского берестяного декора (ил. 27, 6).

Особенности орнаментированной бересты рубежа веков существуют не изолированно друг от друга, а обнаруживают взаимообусловленность, что отражено в их описании выше. Составные этого декоративного своеобразия могут быть выстроены в виде следующей последовательности признаков: процарапывание предполагает контурную манеру при создании узоров, контурность проявляется в обско-угорских орнаментах на бересте через несложные окаймляющие бордюры из вертикальных полос и основные бордюры, построенные с учетом секционности; для тех и других характерна квадратно-прямоугольная структура, организующая пространство бордюрной полосы. Кроме того, бордюры из вертикальных полос хранят в себе информацию и о композиции узоров на предмете: расположение по краю изделия. Подобную взаимосвязь признаков логично объяснить их бытованием в рамках единого орнаментального стиля, выработанного на бересте. Данный стиль предшествовал тому, что преобладал в XX в., и был в значительной мере поглощен последним.

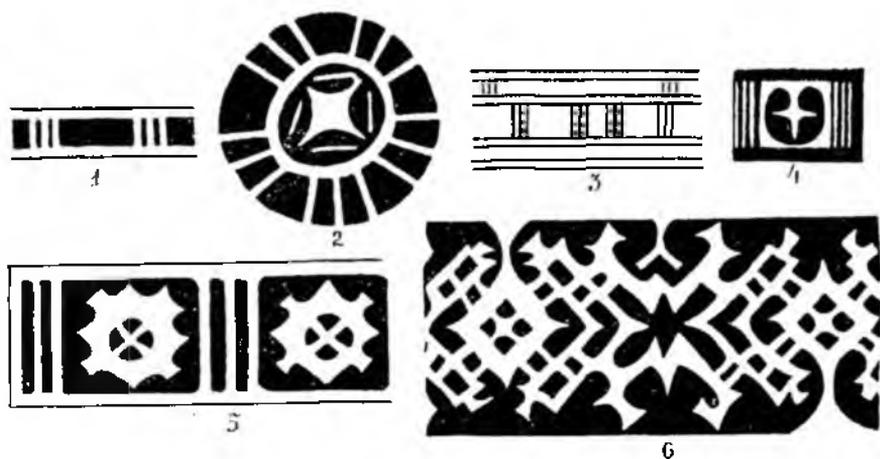
Между двумя указанными подходами к орнаментации бересты гораздо больше различий, нежели общего. Роднит их круг деко-

рируемых предметов — всевозможные берестяные вместилища, что, несомненно, свидетельствует о глубоко укоренившейся в обско-угорском прикладном искусстве традиции художественной обработки изделий из бересты, предназначенных для хранения самых разных вещей. Среди черт, разъединяющих оба стиля, следует особо остановиться на характере организации узорной полосы. Этот признак наиболее точно разграничивает оба стиля на фоне сибирского орнамента. Последний подробнейшим образом представлен в работах С. В. Иванова (1952, 1961, 1963) на типовом уровне. При рассмотрении типового состава орнамента с учетом указанного признака обнаруживается, что квадратно-прямоугольное пространство, в котором идет формирование мотива, наиболее наглядно выражено в декоре народов севера Сибири — северосибирский тип, восходящий к неолиту. Ромбическо-зигзаговое членение бордюрной полосы образует костяк узоров у народов главным образом Саяно-Алтайского нагорья — саяно-алтайский тип, сформировавшийся позднее, чем северосибирский. Таким образом, два одновременных стиля в обско-угорской бересте связаны с различными этническими компонентами и территориями. Наиболее наглядными оппозиционными чертами этих стилей, помимо рассмотренной, также служат контурность — ширококонтурность, прямолинейность — криволинейность.

Таким образом, для берестяных узоров обских угров криволинейность — явление более позднее, чем углообразные изломы орнаментальной линии, во-первых, потому что она связана с менее архаичным орнаментальным пластом и, во-вторых, потому что в рамках этого пласта ей предшествует прямолинейность. Попытаемся выяснить причины произошедших изменений. Ответ на поставленный вопрос не однозначен и требует более пристального внимания к характеру самой криволинейности, которая оказывается неоднородной.

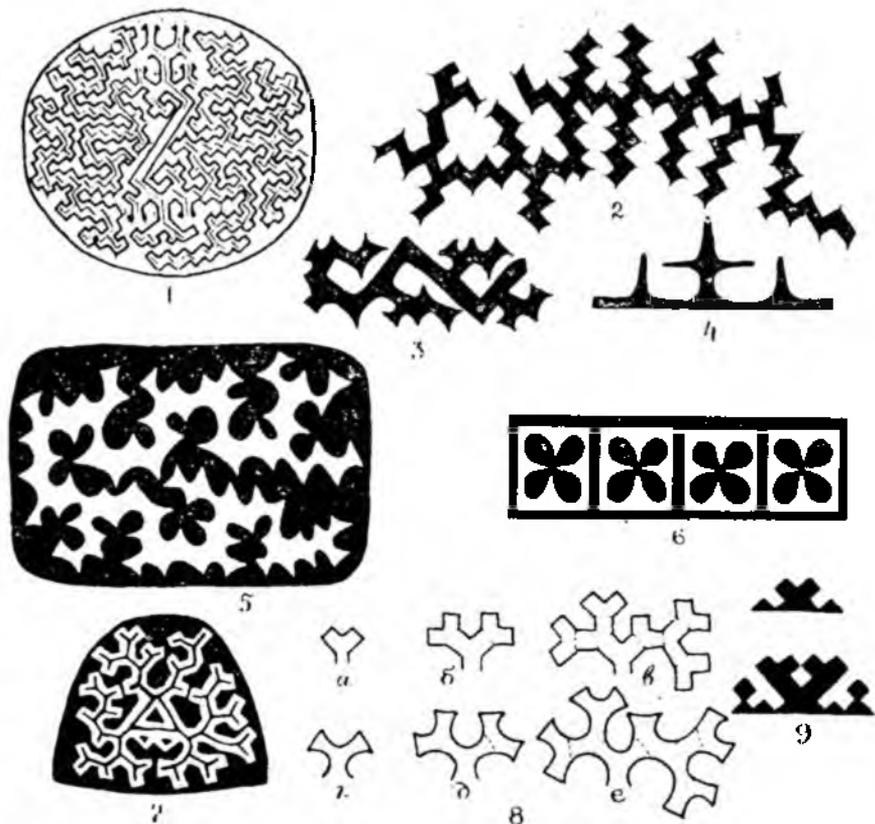
Исполнительскую манеру восточных хантов отличает наличие шипообразных окончаний у линии, очерчивающей овал, а также цветочная конфигурация фоновых частей, что особенно показательно для васюганско-ваховской группы (ил. 27, 6; 28, 5).

Для того чтобы понять появление шипообразных окончаний, вновь вернемся к орнаментированной бересте рубежа веков. Контуры прямолинейных отростков, отходящих от стилизованной фигуры, снабжены малюсенькими шипами (ил. 28, 1). Приобретая самостоятельность и выступая в роли свободной орнаментальной композиции, отростки становятся ширококонтурными, но шипы при этом сохраняются (ил. 28, 2). В обоих случаях изломы орнаментальной линии имеют зигзагообразный вид, что вполне понятно, если учесть большую роль зигзага в обско-угорской орнаментике. Появление усиков на примере лишь орнаментированной бересты



Ил. 27. Эволюция квадратно-прямоугольной структуры в берестяном декоре хантов

объяснить не удастся. Для этого следует обратиться еще к одному материалу, на котором бытовали криволинейные узоры, — к ровдуге. Орнамент на ровдугу наносился краской, выполнялся ширококонтурно и оконтуривался швом из белого подшейного волоса оленя. В результате оконтуривания изломы орнаментальной линии приобретали шипообразные окончания, так что даже прямолинейные в своей основе мотивы приобретают криволинейный оттенок (ил. 28, 3). Оконтуривание узора прошивкой из оленьего волоса признано кетской чертой [Чернецов В. Н., 1948; Лукина Н. В., 1985], и для того, чтобы убедиться, насколько тесно связана шипообразность с вышивкой оленьим волосом, следует обратиться к кетскому орнаменту [см.: Иванов С. В., 1961. Табл. 8]. Значительная часть последнего с точки зрения техники образована росписью по дереву, коже и бересте, а также вышивкой оленьим волосом. В состав многих мотивов входят шипообразные элементы, нередко в сочетании со звездчатыми, причем эти мотивы в кетском орнаменте выполняют функцию основных (ил. 28, 4). Следовательно, если перенято от кетов оконтуривание узора, то таким путем восточнохантыйская ровдуга, орнаментируемая с помощью краски, приобрела и уснкообразные окончания. С ровдуги эти окончания попали на бересту, где вначале соседствовали с прямолинейностью, а затем рука мастерицы, следуя более удобному и естественному движению, скруглила орнаментальную линию, прочю срастив ее с шипами. Дополнительные элементы восточнохантыйских криволинейных бордюров в виде звезд и ши-



Ил. 28. Варианты обско-угорских криволинейных узоров и их сложение (1—6 — восточнохантыйский, 7—9 — североугорский)

пов — также, по всей вероятности, следы кетского происхождения, для внедрения которых в декоративную культуру хантов существовала подготовленная почва (2.1.2.1.2). Об этом свидетельствует их незначительная декоративная роль: в хантыйских орнаментах эти элементы обычно служат для заполнения фона либо для разграничения более сложных мотивов. Преломление орнаментальных традиций восточнохантыйской, прежде всего васюганско-ваховской, бересты под воздействием декора кетов не расходитя со взглядом на речные системы Западной Сибири, от Иртыша до Ваха, включая Васюган, как на место этнического взаимодействия предков кетов и обских угров. Это положение подкреплено лингви-

стическими, антропологическими и археологическими данными, а обобщающее исследование с подключением этнографического материала принадлежит Е. А. Алексеенко (1986).

Еще одна отличительная особенность восточнохантыйской криволинейности — цветочная конфигурация фоновых частей у ломаной линии (ил. 28, 5). Ее возникновение связано с серией бордюров, построенных на основе зубца, который вписан в квадратные зоны-секции. Различные варианты расположения зубца дают начало мотивам с различной конфигурацией, но наиболее устойчиво повторяется четырехкратное внедрение зубца (ил. 28, 6). Фоновые части подобных мотивов дают цветочный фон. Сами мотивы, хорошо представленные в материалах рубежа веков, утрачивают свою популярность в XX в., сохраняясь, главным образом, в качестве окаймляющих, однако их влияние сильно сказывается на конфигурации криволинейной ломаной линии. Последняя становится одним из наиболее ярких показателей восточнохантыйской бересты, точнее васюганско-ваховской орнаментальной манеры, входя в состав различных мотивов и образуя свободные орнаментальные композиции.

Криволинейные узоры манси и северных хантов (преимущественно хантов реки Казым), несмотря на свободное заполнение декорируемой поверхности и кажущуюся раскованность в исполнении, строятся на основе четкого орнаментального алгоритма³. Основные правила, входящие в него, хорошо различаются и на прямолинейных узорах, которые предшествовали орнаментам с овальной конфигурацией, — контурных стилизованных изображений на бересте (ил. 28, 7). Основным элементом, на основе которого создавались сложные отростки в виде ломаной линии, является широкоплоскостной уголок (ил. 28, 8а). Уголок выступает одновременно и в роли элемента, и в роли орнаментальной структуры, поскольку развитие узорной линии определяется его сторонами, к которым присоединяются новые элементы-уголки (ил. 28, 8б—в). Описанная композиционная схема является очень жесткой в смысле тщательной регламентации действий мастерицы и очень мобильной в смысле бесконечных возможностей для вариации в ее рамках. Действительно, лишь от желания исполнительницы зависело направление, в котором шло наращивание изгибов орнаментальной линии, придание отросткам симметричной или асимметричной конфигурации и, наконец, сама степень сложности орнамента. Такая вариабельность позволяла гибко приспосабливать орнамент к поверхности изделия и заполнять им все свободные от изобразительной фигуры места.

³ Сведения об этом, относительно казымских хантов, получены в ходе беседы с Т. А. Молдановой.

Структурный элемент прямолинейных стилизованных орнаментов оказался близок обско-угорским непрерывным бордюрам, показательным для мозаики из меха, сукна, ровдуги. Среди мозаичных орнаментов лидирующее положение по устойчивости и популярности занимают те группы мотивов, что своим прототипом имеют лакопичный узор без устойчивого названия и «заячьи уши» (ил. 28, 9а—б). Оба сопоставимы с элементами ломаной линии, процарапываемой и выскабливаемой на бересте (ил. 28, 8а—б). Такое совпадение не может быть случайным и свидетельствует о влиянии мозаичных орнаментов на развитие берестяных, выполняемых процарапыванием и выскабливанием. На то, что соотношение мозаичного и выскабливаемого декора приняло указанное направление, а не противоположное, указывает следующее обстоятельство. Процесс сложения непрерывных бордюров раскрывается через сопоставление их друг с другом и с аналогичными узорами соседних народов. Правила образования ломаной линии на бересте не понятны, если исходить из особенностей только бересты, и объяснение их выглядит вполне логичным при обращении к мозаичным непрерывным бордюрам. Очевидно, в процессе параллельного развития декора на разных материалах и в разных техниках формы, найденные и закрепленные традицией на одном материале, перешли на другой. Таким переливом орнаментальных мотивов из одной предметной области в другую, очевидно, объясняется и большое количество параллелей между двумя техниками: стилизованные изображения одинаково характерны для мозаики и выскабливания у северных хантов, а непрерывные бордюры — у восточных.

Криволинейные узоры на бересте манси и северных хантов строятся в соответствии с тем же алгоритмом, что и отрезки прямолинейных стилизованных изображений, но углообразные изломы орнаментальной линии заменены здесь на овальные (ил. 28, 8г—е). Возможно, в данном случае следует вести речь о криволинейности как следствии развития прямолинейности, с одной стороны, в условиях более гибкой техники и, с другой стороны, при уменьшении роли запретных факторов, требующих неуклошного соблюдения установленных канонов. Что это были за факторы, еще предстоит установить исследователям, проникая в глубь мощного семантического поля орнамента. Но об их сильном воздействии на орнаментальное творчество свидетельствует жесткая регламентация узорных форм у обско-угорских непрерывных бордюров, которых активные нововведения коснулись в самое последнее время, во второй половине XX в., а также устойчивая конфигурация стилизованных изображений. Вывод об избирательном женском искусстве обских угров как подчиненном «веками выработанной схеме» и мало подверженном динамике

содержится в самом крупном исследовании творчества сибирских народов — монографии С. В. Иванова (1954). При исполнении стилизованных фигур момент творчества был допустим лишь в отношении отростков, в которые преобразовались части тела животных или птиц, и то в пределах правил, описанных выше. Видимо, следующим шагом на пути декоративного раскрепощения явилась возможность более свободного, плавного движения руки, облегчающая сам процесс создания узорной линии. Береста и применяемая техника — прочерчивание и выскабливание — предоставляли все возможности для такого новационного шага. Превращение декоративных отростков в самостоятельные композиции, не связанные со стилистическими изображениями, ознаменовало завершение перехода на бересте от семантически значимых образов к утилитарной декоративности.

Криволинейные орнаменты в виде свободной орнаментальной композиции бытовали и на ровдужной обуви с длинным голенищем. Взъемный клин у обуви украшали свободные орнаментальные композиции, возникшие вследствие декоративного наращивания зигзаговой линии — линии жизни — по тем же правилам, что составили алгоритм криволинейности на бересте. Линия жизни изображалась и на наиболее ранних берестяных экземплярах стилизованных изображений, а на юганокских материалах рубежа веков хорошо прослеживается переход от стилизованных изображений на ровдужной обуви к символике жизненного начала на берестяных коробках. Поэтому не исключено, что путь от стилизованных прямолинейных изображений к криволинейным орнаментам прошла не только береста, но и ровдуга, тем более что техника раскраски в своих основных чертах совпадает с выскабливанием. Сначала на материал острым концом деревянной палочки наносятся контурные узоры, которые затем раскрашиваются широким концом палочки. Крайняя эпизодичность и отрывочность сведений об орнаментированной ровдуге для рубежа веков объясняются утрачиванием ею своих позиций среди материалов, подвергаемых художественной отделке. Однако это не означает, что ее роль всегда была столь малозаметной. Напротив, материалы указывают на ее первостепенную значимость в области мозаичных непрерывных бордюров. В литературе высказана мысль и о большем использовании ровдуги в прошлом для нанесения на нее стилизованных изображений, чем это зафиксировано на рубеже XIX—XX вв. [Иванов С. В., 1954].

В свете сказанного интересное звучание приобретает вопрос о материале, на котором у северных хантов и манси был осуществлен переход от прямолинейности декоративных отростков у стилизованных фигур к криволинейности свободных композиций. Безусловно, не исключена возможность параллельного развития

этой важной орнаментальной трансформации на нескольких материалах. Бесспорно и то, что этнографические материалы содержат в себе лишь косвенные указания на этот счет. Вместе с тем будет нелишним обратить внимание на следующие обстоятельства. Во-первых, по сведениям рубежа XIX—XX вв. приоритетность в области техники отдается раскраске по ровдуге, ибо бересту перед выскабливанием иногда окрашивали краской минеральной краской либо выскабленные места красили охрой [Иванов С. В., 1963]. Во-вторых, об этом же свидетельствует одна композиционная особенность: свободные орнаментальные композиции выскабливались на бересте в квадратно-прямоугольных зонах-секциях, но при этом орнамент в них стремился занять треугольную площадь, ту, что характерна для треугольного взъемного клина на ровдужной обуви, где с помощью раскраски наносился узор. Иными словами, криволинейные узоры на бересте воспроизводят особенности, сформировавшиеся с учетом иной орнаментируемой поверхности. В-третьих, на примере восточнохантыйских орнаментов хорошо прослеживалась определяющая роль ровдуги при складывании такой стилистической черты берестяной криволинейности, как шипообразные окончания у изломов орнаментальной линии. Эта черта обусловлена оконтуриванием оленьим волосом раскрашенных на ровдуге узоров. Для манси и хантов реки Казым оконтуривание ровдужных узоров не характерно, а на бересте отсутствуют шипообразные окончания. Более того, традиция запрещает их появление, хотя наличие подобных окончаний способствует более плавному и естественному движению руки при исполнении орнамента.

Итак, криволинейность обско-угорских узоров на бересте связана с более поздним орнаментальным пластом, который определяет орнаментальный облик бересты XX в. Для более раннего стиля характерна прямолинейность. Переход от одного принципа образования изгибов орнаментальной линии к другому у разных групп обских угров проходил неодинаково. Образование восточнохантыйской криволинейности протекало при значительном воздействии кетской орнаментальной традиции. У манси и части северных хантов (р. Казым) основную роль сыграли внутренние факторы: саморазвитие орнамента в сторону большего раскрепощения движений руки его создательницы при ослабевающем воздействии канонизирующего влияния традиции. Весомую роль а возможно и первостепенную, сыграла при выработке криволинейных форм орнаментальная раскраска ровдуги. Вопрос о возможном тюркском влиянии на криволинейные узоры обских угров будет рассмотрен ниже.

ЭВОЛЮЦИЯ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Предпринятая систематизация орнаментального материала с учетом симметрических характеристик и конфигурационных особенностей мотивов, а также их предметно-технических характеристик еще раз продемонстрировала богатство и разнообразие форм обско-угорского декоративного искусства. В нем существуют различные области, обладающие заметной долей самостоятельности, но степень их самобытности при этом различна. Скудость этнографических сведений о резном декоре на изделиях из кости и дерева не позволила составить полное представление об этой стороне орнаментального творчества и выявить здесь какие-либо тенденции внутреннего развития. К сожалению, это полностью применимо и к коже, оленьей и рыбьей. Узорный облик сукна и других тканей, отображаемый мозаикой и аппликацией, оказался размытым. Их мотивы в своем большинстве есть слепки с орнаментальных форм, созданных на материалах-предшественниках: с непрерывных бордюров на меху и стилизованных изображений на бересте. Однако здесь есть два существенных исключения. Первое касается стилизованного изображения всадника, бытующего исключительно в мозаичной и аппликативной техниках на суконных изделиях. Второе связано с серией бордюров, встречающихся в аппликативных орнаментах на ткани и возникших из треугольников, сросшихся с полосой, но при отсутствии зеркального равенства фона и узора. В узорах, созданных из бисера, также сильны традиции, выработанные на этих материалах.

Наиболее цельные картины орнаментальной динамики выявлены выше в следующих сферах: в выскабливании на бересте, мозаике на меху и вышивке на холсте. При этом стало очевидным, что существуют общие закономерности этой динамики во всех трех сферах. Сопоставление данных закономерностей открыло возможность проследить эволюцию обско-угорского орнамента в целом.

Методическую основу сопоставления составили позиции, выработанные мною в данном исследовании. Главные из них следующие.

Во-первых, соотносится не один, а целый комплекс признаков. Он включает: предметную сферу приложения орнамента, его роль в общем декоре, композицию на вещи, материал, технику; образительные характеристики мотива, включающие в себя состав элементов и упорядочивающую их на основе симметрии структуру (композицию), симметрические преобразования, осуществляемые с самими мотивами (виды бордюров, розеток,

сеток), особенности компоновки мотивов (прерывнистые, непрерывные), характер излома орнаментальной линии (прямо- или криволинейный), функцию мотива в общем орнаментальном убранстве (основной, окаймляющий).

Во-вторых, все эти признаки рассмотрены не изолированно друг от друга, а во взаимосвязи. Так, например, учитывалось, что непрерывные бордюры теснейшим образом связаны с техникой мозаики, реализуемой на изделиях из меха: одежде и утвари. Поэтому понятия непрерывные и мозаичные узоры являются родственными. Изменение одного из орнаментальных показателей влечет за собой перерождение других. Так, например, обнаруживается корреляционная зависимость между техникой вышивки, набором характерных для нее мотивов и орнаментальной композицией на женских холщовых рубахах у южных хантов. И каждое из сложившихся сочетаний признаков уходит корнями в различные исторические напластования художественной культуры народа.

В-третьих, учитывался внутренний динамизм, присущий формам проявления того или иного признака. Так, например, форма организации бордюрного пространства в мозаичных узорах меняется от квадратно-прямоугольной к зигзагово-треугольной, а компоновка мотивов принимает вид бордюра, розетки и сетки.

Рассмотрение всех перечисленных черт в динамике, выявление их устойчивых сочетаний и форм проявления дали основания для выделения этапов в генезисе обско-угорской орнаментики.

Первый, наиболее ранний этап относится к зарождению узоров на меху и на бересте. Это тесно связано с процессом создания самой вещи — изготовлением одежды из сборного меха и прикреплением формообразующих деталей берестяной утвари. Прямоугольная форма кусочков меха с лапок и хвостиков мелких пушиных зверьков облегчает их подгонку друг к другу в процессе сшивания, а цветовые переливы порождают стремление к их эстетическому упорядочению. Так возникает шахматное чередование разноокрашенных кусочков меха и его фрагментарный вариант — ряд из расположенных попеременно светлых и темных квадратиков или прямоугольников, т. е. «сухарики». Размеренное нанесение стежков лыка или корня на поверхность обруча, придающая устойчивую форму берестяной утвари, дает наглядный образец технологического узора. Его воспроизведение контурным выскабливанием на бересте свидетельствует о пробуждении к жизни творческих устремлений и об исходной точке отсчета в орнаментальном искусстве. Рождается узорный ряд из наклонных или вертикальных линий. Таким образом, началом орнаментального творчества является гармонизация утилитарных сторон предме-

та — чередования разноокрашенных кусочков меха и ритмичности стежков шва.

Возникнув на стыке рационального и художественного мировосприятия, орнамент превращается в самостоятельную сферу культурного бытия с собственными закономерностями функционирования. Одна из них — отработка новых форм в ходе развития исходных. Вертикальные и наклонные полосы, прочерчиваемые на бересте, комбинируются в различных сочетаниях, отражаются в плоскости симметрии, создавая узоры в виде шевронов, елочки и т. д. Мозаичные сухарики на меху эволюционируют в более сложные формы: полосы с отростками, Г- и крестообразные. Здесь важно подчеркнуть одно существенное условие подобного саморазвития — наличие, причем в достаточном количестве, необходимого материала для исполнения узоров. Таким является олений камус, обладающий прочной кожей и гладким коротким ворсом.

Узоры на меху и на бересте характеризуются различной манерой исполнения (ширококонтурной и контурной), своеобразием мотивов. Вместе с тем им присуща общая композиционная заданность в виде квадратно-прямоугольной структуры построения мотивов, подчеркнутая прямолинейность и строгость форм.

Очевидно, к первому этапу следует отнести и зарождение стилизованного изображения медведя. Его черты хорошо увязываются с перечисленными выше критериями: контурность линий, прямолинейность, геометризм, простота и строгость формы. Голова-квадрат, туловище-шестигульник, дугообразные лапы-отростки — этот минимальный изобразительный каркас лежит в основе обско-угорского орнаментального облика медведя. Не исключено, что его возникновение связано с резьбой по кости. Именно на костяных пластинках, защищающих руку при стрельбе из лука, фиксируются наиболее лаконичные по конфигурации фигуры. Орнаментальная же обработка образа связана с берестяными вместилищами.

Присутствие орнаментов, отражающих начальный этап их эволюции, заметнее всего в творчестве северных групп обских угров. Здесь разнообразнее представлены окаймляющие бордюры из вертикальных полос и вариации «сухаришков». У других крупных этнических групп прямых аналогий меньше, но и у них присутствуют орнаментальные отголоски далеких времен: прямоугольные зоны-секции из удвоенных или утроенных контурных полос на стенках берестяных коробок, на украшениях из бисера и металлических отливок; мозаичные узоры в виде шахматного поля на меховых сумочках, воротничках и т. д.

Ключевые положения этногенетического плана, пронтекающие из специфики первого этапа орнаментального развития, сво-

димы к следующему. Период становления орнамента обских угров первоначально протекал в лесной зоне, богатой березой и изобилующей мелким пушным зверем. В условиях экологичности традиционного охотничьего хозяйства подобные природные обстоятельства обуславливают существование традиции сборного меха при изготовлении одежды. На это указывают этнографические материалы. У восточных хантов, территориально тяготеющих к южной части западно-сибирской таежной зоны, вплоть до недавнего времени существовала зимняя одежда, сшитая из составного меха, что одними объяснялось как результат неразвитости оленеводства [Дуниин-Горкавич А. А., 1911], а другими — как консервация архаичных черт [Лукина Н. В., 1985]. Традиция сборного меха могла перерасти в традицию орнаментальной меховой мозанки лишь в более северных районах, где в достатке имеется необходимый для этого материал — олений камус. Последнее предполагает значительный хозяйственный вес охоты на дикого оленя или оленеводства.

Изложенные природно-хозяйственные особенности жизнедеятельности обских угров, реконструируемые по орнаментальным данным, хорошо проецируются на современную интерпретацию этногенетических процессов, протекавших в Западной Сибири в эпоху неолита и связанных с древними уральцами. Согласно концепции В. Н. Чернецова (1964, 1973), получившей признание в отечественной и зарубежной науке, предки уральцев проникли на территорию к западу и востоку от Урала из более южных районов Приаралья и Прикаспия в VI—V тыс. до н. э. и образовали здесь культуру, родственную раннекельтениарской. Новейшие исследования показывают волнообразный характер миграций из Прикаспия и Приаралья в эпоху мезолита-неолита, приведших к появлению в таежном и южнотаежном Зауралье носителей боборыкинской неолитической культуры [Косарев М. Ф., 1991].

С Западной Сибирью, бассейном Нижней и Средней Оби, включая также истоки Печоры, связывает уральскую прародину венгерский ученый П. Хайду, основываясь на этимологии названий деревьев в уральских языках с учетом данных по истории распространения лесов. Лексический анализ позволяет ему вести речь об охоте и рыболовстве как главных занятиях уральцев, изготовлении одежды из шкур добытых зверей, к которым принадлежат северный олень, заяц, соболь, купиша, возможно белка и другие пушные звери (1985). К неолиту лесного и лесостепного Приобья отнесена верхнеобская культура, трактуемая как часть западно-сибирской культурно-исторической провинции. Ее орнаментальное своеобразие включает в себя несколько показателей, в том числе шахматные узоры из коротких линий в отступающе-наколь-

24. Заказ 2006. «Очерки культурогенеза пародов Западной Сибири». 369

чатой технике, покрывающие иногда весь сосуд, и узоры из ко-
сых или прямых оттисков гребенки и гладкого штампа, которые
завершают орнаментальную композицию, располагаясь на вен-
чике [Матюшенко В. И., 1973]. Таким образом, возникновение
шахматной меховой мозаики из сборного меха и наклонных про-
черченных полос на бересте логично отнести к эпохе неолита и
связать с древней урало-сибирской этно-культурной общностью
в ее лесных и южнотаежных границах.

К середине IV тыс. до н. э. относится расселение уральцев по
низовьям Иртыша и Оби, а затем на запад и восток [[Черне-
цов В. Н., 1973]. В неолите Нижнего Приобья они составляют тот
компонент, с которым связан древнеевропейский тип, прослежи-
ваемый у хантов и манси. Второй, восточный компонент, опреде-
ляющий наличие монголоидных черт, локализуется на северной
окраине Евразийского материка [Он же, 1953]. При определении
хозяйственного уклада у аборигенного населения приполярного
Севера отмечается важная роль охоты на дикого оленя. Правда,
когда речь заходит о степени этой важности, мнения исследова-
телей несколько расходятся. Одни считают охоту на оленя до-
минирующей [Симченко Ю. Б., 1976; Косарев М. Ф., 1991], дру-
гие наряду с ней значительное место отводят охоте на морских
животных и примитивному рыболовству [Хомич Л. В., 1986].

Согласно антропологическим данным, наиболее древние чер-
ты североазиатской монголоидной расы сохраняют в своем об-
лике иганасаны благодаря естественно-географической изоляции.
Они не находят прямых аналогий с остальным самодоязычным
миром, из которого к ним ближе всего примыкают энцы [Золота-
рева И. М., 1962, 1971, 1974]. Из всех северосибирских народов
именно для иганасан характерна меховая мозаика, причем среди
ее мотивов XX в. преобладают те формы, что полностью соответ-
ствуют первому этапу обско-угорских [см.: Симченко Ю. Б., 1963;
Kortt I. R., Simsenko Ju. B., 1988]. Следовательно, становление
орнаментальной меховой мозаики у обских угров протекало в се-
верных районах Западной Сибири примерно с конца неолита.
С этим периодом, очевидно, и связана та глубинная орнаменталь-
ная общность, что сближает творчество хантов, манси и иганасан.
К сибирскому арктическому компоненту исследователи возводят
и культ медведя у обских угров [Чернецов В. Н., 1939; Steiniz W.,
1938].

На сходство мозанчных орнаментов у обских угров и энцев
и иганасан указывал еще С. В. Иванов (1962). Однако исследо-
ватель усматривает его в таких формах, как «головки», развилки,
треугольники на пожках, П- и Г-образные фигуры, и трактует
как результат заимствования, сказавшегося в творчестве, прежде
всего, энцев. Действительно, почти все из перечисленных мотивов,

согласно результатам моих исследований, обязаны своим происхождением тем новационным процессам, что протекали в рамках второго этапа обско-угорского орнаментального генезиса. Следовательно, они значительно моложе своих предшественников и их проникновение в художественную среду сибирских народов, в том числе энцев и нганасан, обусловлено культурным воздействием, главным образом, хантов. Те узоры, что составляют содержание первого этапа, С. В. Иванов вообще не включает в состав обско-угорского орнамента. Он выводит их из «сухариков», а появление последних связывает с палеоазиатским субстратом в культурогенезе энцев и нганасан [см.: Долгих Б. О., 1952]. Развитие исходного мотива в среде указанных народов дает усложненные варианты в виде Г-образных фигур, крестов с двумя перекрестьями, полосы с отростками и др. Таким образом, С. В. Иванов генетически сближает творчество энцев и нганасан в области мозаичных бордюров из меха с узорами народов крайнего северо-востока и исключает из этого круга обских угров.

Поскольку высказанное мной положение о сходстве начальных форм обско-угорской орнаментики на меху с мозаичными узорами нганасан, а также предложенная интерпретация этого явления вступают в противоречие с трактовкой С. В. Ивановым истоков орнаментального творчества энцев и нганасан, следует остановиться на некоторых аналогиях в обско-угорских, северо-самодийских (нганасанских) и палеоазиатских мозаичных узорах.

Во-первых, у обских угров и нганасан орнаментальная отделка играет важную роль в декоре меховой одежды, а у палеоазиатов наиболее популярно украшение одежды кисточками и кожаными ремешками, аппликацией и художественным швом, что прекрасно показано С. В. Ивановым при обстоятельном анализе их творчества (1963). Вследствие этого сходство мозаичных орнаментов у нганасан и народов крайнего северо-востока касается главным образом «сухариков» — простейшей узорной формы, а у обских угров и нганасан оно охватывает набор вторичных мотивов, созданных на основе «сухариков» с использованьем единых композиционно-симметрических правил построения.

Во-вторых, орнаментальная технология мозаики у обских угров и нганасан предполагает спивание самого узора из двух входящих друг в друга разноцветных половинок орнаментальной ленты. В таком виде техника меховой мозаики тесно связана с традицией сборного меха. У народов крайнего северо-востока, согласно заключению С. В. Иванова, «сухарики» есть результат декоративной эволюции кисточек и ремешков. «Они пришивались на одинаковом расстоянии друг от друга попарно, образуя длинные горизонтальные полосы. Соответственно возникали различные варианты «шпор» и «сухарики» (1963. С. 234. Рис. 158).

Технологию исполнения последних С. В. Иванов не описывает, но к термину «мозаика» вводит дополнение — «стачивание». Каково его содержание, остается лишь предполагать на основе косвенных данных. У эвенков соседнего с северо-восточными палеоазиатами этноса бытовали «сухарики» в виде полосы меха с ритмично прорезанным ворсом, вставленной в шов изделия таким образом, чтобы она накладывалась на контрастную по цвету цельную полосу меха. При такой технологии «сухарики» действительно предстают как результат саморазвития меховых кисточек. В этом случае орнаменты из чередующихся темных и светлых квадратиков меха у обских угров и нганасан, с одной стороны, и у палеоазиатов, с другой, отражают линию синстадиального развития.

В-третьих, у народов крайнего северо-востока фиксируется меховая мозаика в виде сшивания разноокрашенных кусочков меха (но не равнозначных орнаментальных половинок, создающих единую ленту, как у обских угров и нганасан). Подобным образом создаются «сухарики» и шахматные узоры, ряды из треугольников, шевроны и другие мотивы [см.: Чубарова Л. И., Смолицкий В. Г., 1983]. В изготовлении одежды у указанных народов фиксируются реликтовые формы традиции сборного меха [см.: Прыткова Н. Ф., 1976]. Если обнаружится генетическая связь между меховой мозаикой и сборным мехом в творчестве палеоазиатов, то правомерным окажется вопрос либо о конвергентности развития декоративных традиций у палеоазиатов, обских угров и северных самодийцев (нганасан), либо об общем древнем субстрате, определившем данную линию художественной эволюции. В последнем случае вновь следует обратиться к западносибирской этно-культурной общности эпохи неолита. В ее формировании как в целом, так и в частных проявлениях на уровне культур исследователи отводят существенное место восточносибирскому компоненту [Чернецов В. Н., 1973; Матюшенко В. И., 1973].

В какой бы плоскости ни был решен вопрос о факторах, обусловивших сходство простейших мозаичных узоров на меху у палеоазиатов, северных самодийцев (нганасан) и обских угров, степень близости орнаментального творчества у последних двух этнических образований гораздо выше, чем у двух первых, так как она базируется на сопоставимости ролей меховой мозаики в общем декоре, полном совпадении технологии и на общности принципов создания вторичных бордюрных форм, что отражается в едином облике последних.

Рассмотрев северосамодийские и палеоазиатские параллели, вернемся к истории становления обско-угорской орнаментики.

Ее *второй этап* — это время кардинальных изменений и бурного развития, которое, однако, не утрачивает черт преемственности. Продолжается развитие орнаментации на меху и бересте,

активно и с размахом входит в декоративную сферу вышитое узорочье на домотканом холсте. На область мозаичных бордюров приходится центр орнаментальных экспериментов, во многом определивших этническую специфику обско-угорского декоративного творчества.

Суть происходящих качественных изменений может быть охарактеризована как соединение, сплав орнаментальных форм, поработанных на первом этапе, с иной, зигзагово-треугольной бордюрной структурой. «Сухарики» и производные от них полосы с отростками, Г-, Г'- и крестообразные мотивы выступают в роли элементов. Будучи скомпонованы в соответствии с требованиями новой бордюрной организации, они дают начало ранее неизвестным формам. Облик мозаичных узоров меняется принципиальным образом — возникают непрерывные бордюры I и II разрядов. Их появление существенно корректирует правила формирования мозаичных лент, которые ведут свое начало со времени первого этапа. Сохраняется непрерывность орнаментальной линии, прямоугольность и соразмерность всех ее изгибов, равенство фона и узора, равно как и обеспечивающие его симметрические характеристики: боковые оси симметрии и центральная плоскость либо центральная ось.

Но под воздействием зигзагово-треугольной структуры ступенчатость орнаментальной линии заменяется на зигзаг, а основной строительной единицей становится квадратик, поставленный не на основание, а на угол, и именуемый в литературе ромбом. После того как обновленные правила закрепляются в сознании мастериц и на кончиках их пальцев, под эти предписания подгоняются орнаменты с квадратно-прямоугольной структурой. Зигзагообразный контур приобретают Г- и Т-образные фигуры, составляющие III разряд непрерывных обско-угорских бордюров. Подчеркну одно существенное обстоятельство: отработка новационных орнаментальных форм осуществляется не на меху, а на рыбьей коже и ровдуге.

Так, в рамках второго этапа происходит становление того круга мозаичных мотивов, что послужат базой для большого количества разнообразных и сверхсложных вторичных форм. Основные правила построения непрерывных бордюров обнаружат завидную стабильность, и лишь во второй половине XX в. наметятся робкие отступления от них. Благодаря этой жесткой регламентирующей роли канонов мозаичные орнаменты хантов и манси сохраняют свою цельность, самобытность и превращаются в художественный автограф, оставленный народами на историческом полотне и запечатлевший этнический почерк авторов.

Узорная обработка бересты на втором этапе получает такой мощный творческий импульс, что по своим художественным досто-

инствам становится вровень с мозаичными орнаментами. Ее развитие в целом протекает в русле тех же новационных процессов, что затронули мозанку, и под сильным воздействием последней, но вместе с тем обнаруживает и известную самостоятельность, а также преемственность с первым этапом.

Наиболее прочной связующей ниточкой служит сохранение медвежьей тематики и усиление в ней орнаментального начала. Контурность линии трансформируется в двойной контур с дополнительной прорисовкой, а голова и лапы оформляются в мозаичном стиле — в виде простейшего мотива-развилки. Этот мотив содержит в себе одновременно и структурные, и элементные ростки, которые позднее сольются в четкий орнаментальный алгоритм. Согласно ему будет наращиваться сложным лап-узоров, пока они не поглотят само изображение и не превратятся в свободную орнаментальную композицию. Все это будет много позднее, но основы подобных орнаментальных метаморфоз закладываются в недрах второго этапа.

Самым существенным новшеством, во многом определившим облик современного берестяного декора хантов и манси, стало проникновение в узорочье зигзага с асимметричными отростками на сторонах. Он оказывается тесно увязанным с ширококонтурной манерой выскабливания. Возможно, здесь не обошлось без влияния орнаментальной раскраски на ровдуге, технология которой предполагает ширококонтурность. Может быть, сказалось и обязательное для мозаики правило равенства площадей фона и узора. В роли отростков выступают различные фигуры: простые полосы и полосы с отростком, Г-образные, уголки с соединительной перемычкой, крючковидные. Мотив зигзага с крючковидными отростками в своем наиболее лаконичном варианте обнаруживает явное сходство с андроновской орнаментацией. В обско-угорском берестяном декоре он проходит длительный путь трансформации, в ходе которой включает в свой состав сложные мозаичные фигуры, порой почти заглушающие сам крючковидный отросток.

Но при этом хорошо прослеживается орнаментальная преемственность. Полоса с отростком и Г-образные дополнения к зигзагу навеяны мозаичной орнаментикой. И со временем эта связь становится все более очевидной: Г-образный элемент приобретает вид сложной меандровой фигуры и отличается от своего мозаичного аналога лишь отсутствием зубчатой орнаментальной линии. Общая направленность эволюции мотивов, построенных на основе зигзага с асимметричными отростками, заключается в нарастании сложности отростка. Последний не только подчиняет себе, но порой и полностью вытесняет зигзаг. Собственно зигзаг и зигзаг с симметричными отростками плохо приживаются среди бере-

стяного узорочья. Данные мотивы обнаруживают лишь локальный приоритет.

Важное место в берестяном декоре занимают узоры, композиционно родственные зигзаговым. Они строятся на основе ромбическо-треугольного каркаса и имеют облик ромбов с уголками между ними. Оформление элементов испытывает значительное воздействие со стороны мозаики: стороны ромбов принимают вид полос с отростками, а уголки — «заячьих ушек», одного из наиболее популярных мозаичных мотивов. Отличительная особенность обско-угорских ромбических бордюров на бересте — узорное заполнение не внутреннего пространства ромбов, а внешнего за счет усложнения уголков или отростков на их сторонах. Ромбы с уголками также прочно связаны с ширококонтурной манерой выскабливания.

Береста, особенно в сочетании с техникой выскабливания, — очень благодатный для орнаментальных экспериментов материал. Она не предьявляет жестких требований к исполнительской манере и характеру мотивов. Для нее равновозможны контурность и ширококонтурность, прямо- и криволинейность. И тем не менее орнаментальные постулаты, заложенные на втором этапе развития, во многом обусловили ее современную специфику. Наиболее существенные изменения оказались связанными с внедрением криволинейности и расширением изобразительной тематики. Но данные нововведения охватили не весь обско-угорский массив.

На второй этап приходится становление вышитых орнаментов, что связано с «продернутой» техникой (*керем ханч*). Круг характерных для нее мотивов также строится на основе зигзага. Компонировка узора предполагает либо расположение элементов в его изгибах (чаще это симметричные фестоны из треугольного ряда), либо продление вершины с помощью асимметричного Г-образного отростка. Существенна роль мотивов в виде декоративных уголков-шевронов, которые можно трактовать как вторичную форму зигзага с Г-образной вершиной, пропущенного сквозь жернова сложных симметрических преобразований. Все эти разновидности узоров обнаруживают прямое сходство с андронидными орнаментами.

Близость начального этапа становления обско-угорской вышивки декору андронидной керамики не ограничивается только общностью мотивов. Возможно, она отражает более глубинное взаимодействие орнаментальных традиций. На эту мысль наводят технические характеристики *керем ханч* — односторонней счетной глади. Узор возникает из диагональных параллельных линий, которые состоят из отдельных стежков, наполовину смещенных друг относительно друга. Данной технике близка более ранняя разновидность счетной глади — шитье набором. Стежок кладет-

ся то поверх, то снизу ткани, но узор также может строиться из диагональных линий со смещенным стежком. Очевидно, визуальное сходство техник послужило причиной их смешения в работе Т. Вахтер. Она описывает *керем ханч* как шитье набором, но приведенные ею иллюстрации изнаночной стороны вышивки опровергают подобную характеристику [Vahter T., 1953. Тl. 26:1, 2]. Дело в том, что отличительная особенность шитья набором, обусловленная технологически,— зеркальное отображение узора на изнаночной стороне. При односторонней счетной глади проявление этого показателя менее заметно. Шитье набором — древнейший вид шва у многих народов. Технологически оно копирует движение нити утка при переплетении ее с нитями основы в процессе тканья.

В свете изложенного представляет интерес трактовка истоков андроновского орнамента. Все исследователи едины во мнении, что это — не керамика. Однако далее позиции авторов расходятся, и возникновение орнамента относят к аппликации из меха и кожи [Грязнов М. П., 1956; Кузьмина Е. Е., 1986], мозаике на мягких материалах [Чернецов В. Н., 1948], плетеным и ковровым изделиям [Зотова С. В., 1965]. В качестве веского довода в пользу последнего предположения приводится соответствие системы построения андроновских геометрических узоров принципам орнаментального конструирования на указанных изделиях. Действительно, прямоугольное переплетение нитей основы и утка объясняет излом орнаментальной линии под углом в 90° и параллельное или перпендикулярное расположение отрезков относительно сторон зигзага, а особенности древнейших техник вышивки и узорного ткачества технологически создают зеркальность узора и изнанки и возможность перехода фона и узора, друг в друга. Все эти черты свойственны андроновской орнаментации. Следствием прекрасного наложения андроновских узоров на особенности построения тканых орнаментов является их преимущественное существование именно в указанной технике у многих народов Восточной Европы и Средней Азии [см.: Климова Г. Н., 1989].

Перечисленные доводы позволяют предполагать определяющее влияние андроновских орнаментальных черт на становление обско-угорской вышивки. Не только набор орнаментальных мотивов, но и сама идея возникновения вышивки могла быть навеяна носителями андроновских традиций. Но это указывает и сложность самих мотивов при отсутствии их упрощенных вариантов уже на начальном этапе развития вышивки.

Таким образом, второй этап в развитии обско-угорского орнаментального искусства можно с полным правом назвать решающим. Именно в его недрах формируются традиции узорной обработки меха и бересты, ставшие основой всей последующей орна-

ментальной эволюции, происходит становление нового вида декоративного творчества — вышивки. Второй этап сохраняет многие черты своего предшественника: бордюрную организацию орнамента, прямолинейность, строгую геометрию форм, элементный и сюжетный состав. Наряду с этим этап отмечен печатью модернизма, затронувшего основу построения узоров — композицию. На смену квадратно-прямоугольной пришла зигзагово-треугольная и близкая ей ромбически-треугольная. Значительно возрос фонд орнаментальных мотивов. В него вошли: зигзаг с асимметричными отростками, фестоны из треугольного ряда, декоративные уголки-шевроны, ромбы с уголками, а также новационные формы, представленные в мозаике. В значительной части специфика второго этапа обско-угорского орнаментального генезиса проявляется при обращении к ковровым узорам андроновской керамики. У последних обязательной частью композиции является горизонтальный зигзаг, а мотивы в своем большинстве возникают в результате присоединения к его сторонам и вершинам асимметричных Г-образных и крючковидных отростков, окаймленных фестонами из треугольников [Зотова С. В., 1965].

Как видим, интерпретация своеобразных черт второго этапа вновь высвечивает проблему соотношения обско-угорской орнаментики с андроновским керамическим декором. Историография вопроса ведет свой отсчет от работы В. Н. Чернецова (1948), основные положения которой разделил и дополнил С. В. Иванов (1963). Суть предложенной ими концепции заключается в подходе к андроновской орнаментации как основе, из которой произросли обско-угорские узоры: ленточные (т. е. мозаичные, по В. Н. Чернецову) и частично мозаичные, вышитые и выскобленные — по С. В. Иванову. Данное положение надолго утвердилось в науке, не получая дальнейшей разработки, но и не подвергаясь критическому анализу [см.: Могильников В. А., 1973; Хлобыстин Л. П., 1976; Елькина М. В., 1977]. В последнее время, однако, намечается иной подход к концепции Чернецова — Иванова прежде всего среди археологов [Кокшаров С. Ф., Ермакова Н. Н., 1992; Молодин В. И., 1995]. Это связано с накоплением нового материала, для которого она порой превращается в прокрустово ложе. Думается, что решать проблему истоков обско-угорского орнамента неправомерно без учета особенностей его исторического развития, воссоздаваемого на основе этнографических данных. Поэтому на проблеме соотношения андроновской и обско-угорской орнаментации следует остановиться подробнее.

В сводных таблицах В. Н. Чернецова (1948. Табл. VI) и С. В. Иванова (1963. Рис. 100), отражающих общность указанных орнаментов, значительное место отведено «сухарикам» и меандру, т. е. Г-образным мотивам. Как было показано выше, данные мо-

тивы логично вписываются в общий контекст первого этапа орнаментального развития. Их возникновение детерминировано эволюционным развитием традиции сборного меха, корни которой уходят в западносибирский неолит. Поэтому нет оснований причислять указанные мотивы к андроновскому комплексу и на их основе вслед за С. В. Ивановым (1964) вести речь о широком влиянии андроновских традиций на творчество обских угров и других народов Западной Сибири.

Наклонные полосы, зигзаг, ряды из треугольников, ромбы, также включенные в андронидный комплекс [Иванов С. В., 1963. Рис. 100], принадлежат к числу простейших исходных мотивов, конвергентное становление которых может охватывать различные территории и народы. В Западной Сибири подобные орнаменты известны с неолита в Сургутском Приобье [Чемякин Ю. П., 1989; Матвеева Н. П., 1990], в Северном Зауралье [Стефанов В. И., Кокшаров С. Ф., 1990], в Прииртышье, на р. Конде [Стефанова Н. К., Кокшаров С. Ф., 1988], в Притоболье [Ковалева В. Т., 1986]. Территория, генетически связанная с формированием андроновских культур, предположительно включает в себя южные районы Западной Сибири. Так, в полосе пограничья тайги и лесостепи между Уралом и р. Тобол прослеживается сложение андроновского (Федоровского) орнаментального комплекса еще в доандроновскую эпоху [Косарев М. Ф., 1983]. Лесостепное Притоболье подключается к очагу становления другой андроновской культуры — алакульской [Потемкина Т. М., 1983]. С позиций подобных гипотез тождественность вышеперечисленных несложных геометрических мотивов в андроновской и северотаежной среде может быть возведена и к древнему сибирскому субстратному компоненту доандроновского периода.

Как видим, круг андронидных узоров, выделенных В. Н. Черепцовым и С. В. Ивановым в обско-угорском декоративном творчестве, значительно сузился. В нем остаются главным образом мотивы, основанные на зигзаге с асимметричными Г-образными и крючковидными отростками на вершине и на сторонах, а также гирлянды из треугольников и мотивы в виде развилки. При сопоставлении различных орнаментальных традиций друг с другом следует учитывать не только близость мотивов, но и общие принципы их построения.

С точки зрения указанных критериев не вызывает сомнения тождественность с андронидными орнаментами основного узорного ядра обско-угорской вышивки в начальный период ее становления. Зигзаг как композиционная основа; асимметричные отростки на вершинах и фестоны в изгибах как средство орнаментального конструирования; сложные формы сходных мотивов, отвечающие этим требованиям,— все это недвусмысленно свиде-

тельствует о сильнейшем влиянии андроновских орнаментальных стереотипов на южные группы обских угров. Центры этнического районирования вышивки приходится на восточных манси и южных хантов, т. е. на территорию Прииртышья в районе рек Конды и Демьянки. В последние века II тыс. до н. э. Прииртышье входит в крупнейший массив андроновидных культур, охватывающий юг зауральской западносибирской тайги и отчасти смежную предгаежную полосу. В Зауралье формируется андроновидная черкаскульская культура, а с Прииртышьем связана сузгунская, впитавшая в себя местную и южную андроновскую традиции. В начале I тыс. до н. э. наблюдается еще одна волна южных воздействий — черкаскульско-ирменская [Косаров М. Ф., 1983]. Следовательно, сильнейшие позиции андроновских традиций в обско-угорских вышитых орнаментах объяснимы исходя из исторической событийности, воссоздаваемой по археологическим источникам.

В узорах, выскабливаемых на бересте, андроновидные черты проступают значительно слабее, чем в вышивке. Самым наглядным их проявлением служат бордюры в виде зигзага с асимметричными отростками на сторонах. Лучше всего они сохраняются в Сургутском Приобье, но со временем трансформируются в сложнейшие мотивы, насыщенные конфигурационно за счет мозаичных элементов. В берестяном декоре северных групп обских угров в роли асимметричного отростка часто выступает сложная меандровая фигура. Ее возникновение есть результат эволюции Г-образного мозаичного узора, оформившегося в доандроновское время. Возможно, андроновидные орнаменты повлияли на направленность его развития. В этом случае инновационно не возникновение элемента, а его последующая орнаментальная обработка. Зигзаг с отростками в виде крючков и сложного меандра — это формы проявления широко представленной на обско-угорской бересте асимметричной зигзагово-треугольной структуры. Как было показано выше, она имеет древнейшие и автохтонные для Западной Сибири черты и в эпоху бронзы локализуется в Сургутском Приобье.

Следовательно, воздействие андроновидных традиций выражается в ее наполнении новыми и модернизированными элементами, которые тщательно фильтруются с учетом их соответствия доандроновским канонам. Очевидно, вследствие расхождения с последними в берестяном узорочье не находят отражения симметричные андроновидные мотивы, построенные на зигзаге и включающие в себя гирлянды из треугольников. Проникновение этих орнаментов запечатлела на себе керамика [см.: Матющенко В. И., 1974. Табл. 12]. Если к сказанному добавить серию бордюров из ромбов с уголками, также пронизанную сибирской архаикой, то на таком орнаментальном фоне нельзя вести речь об определяю-

щем влиянии андронидных традиций на берестяное узорочье обских угров.

Проблематично выделение андронидных черт в мозаичных бордюрах. Элементный состав данных орнаментов формируется в северотаежной среде в рамках первого этапа орнаментального генезиса. Истоки зигзагово-треугольной структуры однозначно определить сложно. И здесь нельзя исключать андроновского воздействия. Как мотив зигзаг архаичен для западно-сибирской территории, однако как композиционная основа, упорядочивающая расположение элементов в мотиве, он чужд начальному этапу развития мозаичных узоров. Переход от одной композиционной заданности к другой — от квадратно-прямоугольной к зигзагово-треугольной — вряд ли правомерно объяснять саморазвитием орнаментальной системы: слишком различны их проявления. Между мозаичными бордюрами первого и второго этапов пролегал дистанция огромного размера. К тому же у северных групп обских угров наблюдается лучшая сохранность мозаичных форм, связанных с первым этапом, а у южных они в значительной мере определяют орнаментальное своеобразие и в XX в. То есть по мере удаления от центров интенсивных этнических контактов ослабевает проявление черт второго этапа, связанных с мозаичными бордюрами, а в условиях изоляции они не вырабатываются вовсе, о чем свидетельствуют материалы по южанам.

Необоснованно ограничиваться и предположением о перенесении рассматриваемой структуры из выскабливаемого декора в мозаичный. Для первого характерен асимметричный зигзагово-треугольный каркас бордюров, а его симметричная разновидность появляется значительно позднее. Симметричных бордюров, построенных на зигзаге, нет среди окаймляющих узоров, которые хранят наиболее древние черты, а среди основных они не отмечены печатью обско-угорского единства. Преобразования мозаичных бордюров, наоборот, предполагают в качестве структурной основы симметричный зигзаг. Он диктует правила построения исходных мотивов первого разряда. И лишь по мере их развития и конструирования новых форм подключаются асимметричные фигуры, бытующие на бересте в виде зигзага с отростком и с входящими уголками, соединенными перемычкой. Они служат базой для возникновения непрерывных бордюров второго разряда. С его оформлением усиливаются позиции асимметрии и в мозаичных орнаментах. Исходя из сказанного наиболее логично предположение о том, что идея симметричной зигзагово-треугольной композиции подсказана андроновской орнаментальной традицией, но она оказалась услышанной благодаря местным канонам, подготовленным к ее восприятию: мотивам в виде зигзага на ке-

рамике и асимметричной зигзагово-треугольной структуре на бересте.

Таким образом, на втором этапе развития обско-угорских орнаментальных традиций на бересте и меху значительно сильнее звучат местные архаичные черты, чем южные андроновские. Чтобы завершить рассмотрение вопроса, связанного с их соотношением, следует очертить, хотя бы гипотетически, ареал взаимодействия указанных традиций. Сильное перекрестное влияние выскобленных мозаичных узоров на ранней стадии их оформления позволяет вести поиск совместной территории становления орнаментики современного вида для бересты и меха.

Этнографические данные по этому поводу немногословны, но все же содержат в себе весьма ценные указания для избранного исследовательского направления. Рассмотрим их. Во-первых, орнаментированная береста, обнаруживающая наиболее близкие параллели с андроновской орнаментацией, фиксируется в Сургутском Приобье, на реках Юган и Тромъеган.

Во-вторых, отработка новационных форм в мозаике осуществлялась не на меху, а на ровдуге и рыбьей коже. У северных групп обских угров мозаичные узоры бытуют на меху, а у восточных они реализованы в выскабливании и раскраске на бересте, так как меховая мозаика не характерна для данного этноподразделения. Вместе с тем наличие всех базовых форм и созданных на их основе сверхсложных оригинальных модификаций свидетельствует о прекрасном знании восточными хантами искусства орнаментальной мозаики. Оно воплощалось не на меху, применительно к которому утвердилось традиция декоративного сшивания маленьких кусочков, а на ровдуге и рыбьей коже. У обитателей р. Юган вплоть до настоящего времени сохранялась ровдужная мозаика, наполненная узорами сложной конфигурации. Орнаментированная рыба кожа у данной группы не отмечена, но косвенные данные не противоречат ее былому существованию: большая роль рыболовства в хозяйстве; использование рыбьей кожи при пошиве одежды и утвари; налим как один из видов добываемой рыбы, из кожи которого изготавливались мозаичные узоры [см.: Вахтер Т., 1953]. То есть мозаика у восточных хантов развивалась на тех материалах, что являются исконными для мозаичных орнаментов современного вида, и лучше всего их архаичное состояние отражают юганские материалы.

В-третьих, фольклорная память восточных хантов именно с Васюганом и Юганом связывает исконную территорию своих предков — «арэх ях», «первобытных хантов» [Лукина Н. В., 1976 а]. Занятия «парода из преданий»: охота на лосей, рыболовство, отсутствие домашних оленей — объясняют, почему в качестве материалов для мозаики использовались ровдуга и рыба

кожа. Таким образом, этнографические материалы отдают предпочтение Сургутскому Приобью как территории, где при участии андроновидных элементов происходило становление черт, определенных орнаментальное своеобразие обских угров.

Теперь соотнесем этнографические выкладки с археологическими постройками. Район Среднего Приобья в период финальной бронзы и раннего железа неизменно оказывается в центре внимания, когда речь заходит о соотношении андроновидной и таежной орнаментики. С ним связывают как проникновение «андроновидного комплекса» в искусство местных племен [Косарев М. Ф., 1972, 1974], так и независимое становление в таежной зоне меандровых узоров [Кокшаров С. Ф., Ермакова Н. Н., 1992].

Томско-Нарымское Приобье в период бронзы занимает словеская (словеско-ирменская) культура. Вопросы, связанные с ее становлением и последующей трансформацией, хронологией и границами, неоднозначно трактуются исследователями [Матюшенко В. И., 1969, 1973 а, 1974; Косарев М. Ф., 1969, 1972, 1973, 1974 и др.]. Однако присутствие в культуре андроновского компонента и последующее сильное воздействие на нее андроновских племен не вызывают сомнения. Оба автора солидарны и в том, что в северной части еловского ареала интенсивность взаимодействия местных и андроновских черт значительно меньше, чем на юге. Отражением этого служит постепенное затухание в северном направлении геометризма на керамическом декоре.

Васюганье — пограничный рубеж между Нарымским и Сургутским Приобьем — также включает андроновидную окраску в свою культурную палитру, являясь в эпоху бронзы одним из центров формирования еловской культуры [Кирюшин Ю. Ф., Малолетко А. М., 1979]. Проникновение сюда различными путями скотоводческого населения дает всплеск геометрического андроновидного орнамента [Кирюшин Ю. Ф. и др., 1979 а]. Правобережье Сургутского Приобья входит в пределы досягаемости андроновских традиций в ранний железный век [Васильев Е. А., 1978], о чем свидетельствуют усложненные геометрические элементы в орнаментах [Ельжина М. В., 1977]. Следы контактов с южнотаежными племенами фиксируются в барзовской культуре, складывающейся в Сургутском Приобье в последней четверти II тыс. до н. э. и существующей до раннего железного века [Чемякин Ю. П., 1989]. Нижнее Приобье в эпоху поздней бронзы демонстрирует развитие местной гребенчато-ямочной традиции [Васильев Е. А., 1982; Косарев М. Ф., 1991].

Сургутское Приобье, таким образом, оказывается буферной зоной между северотаежной линией развития, не осложненной иноэтническими влияниями, и крайним форпостом андроновских традиций в лице еловской общности на юге. Промежуточное по-

ложение региона хорошо объясняет приглушенность андроновской тональности в его культурных чертах, прослеживаемую по археологическим и этнографическим материалам. Оно же ведет к пониманию тех исторических процессов, что сокрыты в механизме формирования обско-угорских мозаичных бордюров на втором этапе их генезиса.

Напомню, что орнаментоведческая схема базируется на синтезе элементов, становление которых происходит в северотаежных районах Западной Сибири, и зигзагово-треугольной бордюрной композиции, наиболее ярко проявившей себя в андроновской орнаментации. При этом нельзя упускать из виду и серьезное влияние автохтонных среднеобских черт, выраженном которых являются асимметричные зигзагообразные узоры на бересте.

Культурная экспансия из северной части Обского бассейна связана с племенами атлымской культуры — носителями традиций крестовой керамики. В конце II тыс. до н. э. культура локализуется в Нижнем Приобье, а ее керамика отмечена следующими чертами. Основными элементами орнамента служат круглая ямка и различные вариации оттисков крестового штампа. Наиболее распространенный орнаментальный мотив — ритмично чередующиеся пояса плотно поставленных отпечатков косого креста и круглых ямок. Довольно часто пояса ямок заменены зигзагами, треугольниками, ромбами, выполненными крестовым штампом другого вида [Васильев Е. А., 1982].

С XII в. до н. э. начинаются поэтапные миграции атлымцев. Наиболее мощный переселенческий поток приходится на второй этап — X—VIII вв. до н. э. Он направлен в Среднее Приобье и далее вверх по Оби, а также на Европейский северо-восток и в Зауралье [Борзунов В. А., 1992]. В результате формируется ряд гибридных культур, включающих в себя традиции крестовой керамики: гамаюнская в Среднем Зауралье, карьковская на Ишиме, красноозерская на Иртыше. В Сургутском Приобье пришельцы долго не смешиваются с местным населением, и здесь в X—VIII вв. до н. э. сосуществуют местная барсовская и пришлая атлымская культуры [Чемякин Ю. П., 1989]. Атлымская керамика в Сургутском Приобье претерпевает изменения. Умножается число орнаментальных мотивов: простой и сложный зигзаг, треугольнички, ромбы, елочные композиции, а на самых поздних сосудах выявляется мотив сложных взаимопроникающих фигур [Васильев Е. А., 1982]. Эти мотивы имеют вид зигзага с асимметричным отростком на его сторонах. Последний предстает в виде простой полосы, полосы с ответвлением и крючка [см.: Кокшаров С. Ф., Ермакова Н. П., 1992. Рис. 1]. Встречаются и меандры [Чемякин Ю. П., 1989]. То есть в Сургутском Приобье с атлымскими мотивами на керамике происходят серьезные превра-

щения, очевидно, вследствие воздействия на них местных орнаментальных традиций.

Дальнейшая историческая судьба атлымских племен в Среднем Приобье рисуется следующим образом. Часть из них ассимилируется с населением Сургутского Приобья, что ведет к сложению белоярской культуры. Другая часть продвигается в Томско-Нарымское Приобье, где принимает участие в формировании молчановской культуры [Чемякин Ю. П., 1989]. Характерной чертой молчановской, как и западносибирской крестовой керамики в целом, служит «наложение пришлых северных элементов орнамента на многокомпонентную, в частности ямочно-гребенчатую и андронидную, местную основу» [Борзунов В. А., 1986. С. 63].

Таким образом, культурная динамика северной части Среднего Приобья в период финальной бронзы и начального железного века содержит в себе весь набор необходимых компонентов для сложения обско-угорских мозаичных бордюров: северный (атлымский), южный (андроновский) и местный, среднеобский. Включение в данный перечень атлымских черт не противоречит той роли, что отведена распространению культур крестовой керамики— «одни из значительных этапов развития угорской общности накануне формирования современных этносов Урала и Западной Сибири» [Борзунов В. А., 1992. С. 143].

Возвращаясь к вопросу о роли андроновских традиций на втором этапе обско-угорского орнаментального генезиса, в завершение отмечу следующее. Их влияние далеко не равнозначно в различных частях обско-угорского ареала. В Прииртышье, на творчестве южных групп оно сказывается решающим образом: не только мотивы, но и само возникновение вышитых орнаментов связано с «ковровыми» андроновскими орнаментами. В северной части Среднего Приобья, где на фоне сложных этнических взаимодействий также происходит формирование мозаичных узоров на коже и выскабливаемых на бересте, андроновский компонент является одним из прочих, причем далеко не ведущим. Первую скрипку здесь играют местные орнаментальные устои, определяющие ту меру избирательности по отношению к более южным стереотипам, в пределах которой обе стороны соответствуют друг другу.

И в Прииртышье, и в Приобье андронидные черты проникают именно в обско-угорскую орнаментальную среду. Нет никаких оснований роль посредника в распространении этих черт на творчество сибирских народов отводить самоедам [см.: Косарев М. Ф., 1972]. Во-первых, обско-угорская орнаментика содержит в себе начальные формы андроновского воздействия, их последующую трансформацию и финальное, т. е. современное состояние, в виде динамичной цепочки без лагун и пропусков.

Во-вторых, декоративная обработка меха и кожи у западносибирских самодийцев (селькупов и ненцев) самостоятельно не выходит на уровень орнаментального развития, а особенности берестяных узоров не находят аналогий в пределах рассматриваемого региона. Подробнее об этом пойдет речь в следующей части.

Подводя общий итог тем новаторским процессам, что вместил в себя второй этап орнаментального генезиса, следует подчеркнуть его определяющую значимость в сложении обско-угорского фонда узоров. В конце эпохи бронзы и начале железного века складывается та орнаментальная общность, что роднит необычайное разнообразие форм, художественных приемов и материалов, наблюдаемое на этногрупповом уровне. Приоритетная роль среди объединяющих черт принадлежит узорам, выработанным на бересте в технике выскабливания и на коже в технике мозаики. Их конфигурация определяется зигзагом с асимметричными отростками, ромбами с уголками и базовыми формами непрерывных бордюров. Берестяная орнаментация обнаруживает устойчивую связь со своими мотивами, а мозаичные формы реализуются по-разному. У северных групп обских угров они представлены в меховой мозаике и имеют сложное строение. На юге обско-угорской территории следы непрерывных бордюров трудноуловимы, так как они проступают в окаймляющих бордюрах вышивки, теряющихся среди пышного великолепия основных. На востоке хантыйского ареала непрерывные бордюры выскабливаются и раскрашиваются на бересте и коре. С точки зрения этнографических данных, демонстрирующих стабильную, хотя и различную по степени проявления, репрезентативность обско-угорских орнаментальных черт на огромной этнической территории, довольно неожиданным выглядит замыкание начального ареала их формирования в столь узкие географические рамки Сургутского Приобья.

Некоторая парадоксальность, присущая данной ситуации, получает логическое разрешение в свете последних археологических находок. При сохранении культурной преемственности в период раннего железа на территории Сургутско-Нарымского и северной части Томского Приобья складывается кулайская культура. Ее начальный этап — васюганский — относится к VI—II вв. до н. э. [Чиндина Л. А., 1984, 1989].

В керамическом декоре велика роль фигурно-штампованной орнаментации, а ее разновидность «уточка» выполняет функцию культурного маркера кулайских памятников [Она же, 1973, 1982 и др.]. Происхождение «уточек» насчитывает несколько версий: из зигзагообразных узоров, переосмысленных как «птичководные элементы» [Хлобыстин Л. П., 1976]; из S-видного штампа, с помощью которого наносится треугольный зигзаг [Киришин Ю. Ф.,

Малолетко А. М., 1985]; из прокатанной «змейки» [Елькина М. В., 1977]; из меандра позднего происхождения [Косарев М. Ф., 1964]; из части свастического солярного знака, составленного, в свою очередь, из элементов-меандров [Молодин В. И., 1992]. Меандр служит той связующей нитью, что позволяет ставить вопрос о сопоставимости керамических узоров из оттисков в виде «уточнки», характерных для целого круга таежных культур: кулайской, потчевашской, усть-полуйской, с современной орнаментической хантов и манси [Там же].

Уже в рамках васюганского этапа начинаются миграции кулайцев, но своего апогея они достигают на следующем, саровском этапе (II—I вв. до н. э.—V в. н. э.). В результате мощного потока разнонаправленных подвижек населения складывается кулайское культурное единство, охватывающее огромную территорию: Нижнее Приобье, Северный Урал, верховья Оби, правобережье Нижнего и Среднего Иртыша и междуречье Тары и Омн. С саровским этапом связано появление усть-полуйской, ярсалинской, потчевашской, среднеиртышской и фоминской керамики [Чиндина Л. А., 1979, 1982, 1984 и др.].

Этническое определение кулайской общности — одна из наиболее дискуссионных проблем в отечественной археологии. Почти все исследователи признают ее многокомпонентность, но акценты при этом расставляются по-разному. До недавнего времени преобладала точка зрения о самодийском компоненте как определяющем [Косарев М. Ф., 1969 а; 1973 а, 1991; Могильников В. А., 1969, 1970, 1983; Чиндина Л. А., 1973, 1977, 1991 и др.]. Однако все более активно звучит позиция сторонников иной этнической интерпретации культуры.

На территории Васюганья, входящей в изначальный ареал формирования кулайской культуры, «прослеживается вполне определенная этническая связь хантов ... с племенами кулайской культуры и через них — с населением эпохи бронзы этого района» [Киришин Ю. Ф., Малолетко А. М., 1985. С. 71]. Сургутская керамика конца раннего железного века отнесена к позднекулайской общности, а включающие ее памятники — к протохантыйским [Чемякин Ю. П., 1989]. Фигурно-штампованная орнаментация на всей территории ее бытования демонстрирует преемственность традиций, а ареал ее распространения совпадает с территорией расселения хантов на момент их знакомства с русскими [Расторопов А. В., 1989]. Анализ домостроительных традиций также свидетельствует о проживании обских угров на их современной территории с середины I тыс. н. э., т. е. со времени, совпадающего с финальными аккордами кулайской культуры [Морозов В. М., 1989]. Концептуальную оформленность идея отождествления носителей кулайской культуры с древнейшими уграми получает

в работах В. И. Молодина, определяющего Томско-Нарымское Приобье VI—VIII вв. «метрополией» угорского этноса (1994, 1995).

Если кулайцы — предки обских угров, то в свете их обширных миграций становится понятной не только современная широта бытования тех орнаментальных форм, чье становление связано с Сургутско-Нарымским Приобьем конца бронзы—начала железного века, но также и этногрупповые особенности проявления этих узоров.

Тесная связь исторических судеб Нижнего и Среднего Приобья на рубеже I тыс. до н. э.—I тыс. н. э. определена приходом кулайцев, смешавшихся с местным автохтонным населением, что привело к образованию усть-полуйской культуры [Могильников В. А., 1973; Чиндина Л. А., 1989]. Однако местные традиции не были вытеснены до конца и возрождаются с новой силой в раннем средневековье [Чиндина Л. А., 1984]. В среде автохтонных племен, согласно проведенному мною анализу (разд. 3), происходит становление мозаичных узоров на меху. Основы этого процесса закладываются в неолитическое время, а их развитие ведет к возникновению «сухариков» (I этап орнаментального генезиса). Возвращение в изначальную среду мозаичных мотивов, качественно преобразованных на коже в северной части Среднего Приобья (II этап), сопровождается их внедрением в сферу меховой мозаики и сосуществованием с орнаментальными формами первого этапа. Поэтому у северных групп обских угров, и прежде всего у манси, в качестве орнаментального материала доминирует мех и наблюдается большая степень архаики в мозаичных формах.

Появление кулайцев-саровцев в Прииртышье запечатлено формированием потчевашской культуры [Чиндина Л. А., 1989]. Район Прииртышья рассматривается и как территория, на которую продвинулись пришельцы-кулайцы [Могильников В. А., 1970], и как место формирования кулайской культуры [Чиндина Л. А., 1984]. При этом отмечается, что характер взаимодействия носителей кулайских традиций с местными племенами принимает форму ассимиляции, в результате чего роль кулайцев в этнической истории Прииртышья середины I тыс. н. э. оказывается несущественной [Могильников В. А., 1970]. Этнографические материалы рисуют значительно меньшую степень проявления орнаментальных черт второго этапа в творчестве южных групп обских угров, чем северных и восточных. Формы, аналогичные мозаичным бордюрам, фиксируются здесь главным образом в вышивке. Они имеют явно второстепенное значение в орнаментальном убранстве вещи, так как выполняют функцию окаймляющих бордюров, теряющихся на фоне основных узоров. Кроме того, окаймляющие бордюры содержат в себе почти весь набор исходных мозаичных

мотивов, но они пребывают в статичном состоянии. Отсутствуют динамизм и импровизация в воспроизведении узоров, они практически вычеркнуты из последующего развития вышивки. На подобном рецессивном состоянии мозаичных форм, очевидно, сказалось как их слабое внедрение в орнаментику южных групп обских угров, так и сильное перекрывающее воздействие иных культурных традиций, определивших содержание следующего, третьего этапа орнаментального генезиса.

Третий этап связан прежде всего с вышивкой, представленной преимущественно у южных хантов и восточных манси. Меняется ее техническая характеристика: на смену «продернутому» шву приходит «хантыйский»-«мансийский». Технологія заключается в нанесении контура узора и последующем заполнении его гладью. Аналогичным способом узор исполняется на бересте в процессе выскабливания и на ровдуге в ходе ее орнаментальной раскраски — это контур с последующим заполнением узорного поля. То есть сам прием нанесения узора ставит вышивку в один ряд с выскабливанием и раскраской и таким образом обнаруживает свою обско-угорскую значимость, но в этническом самосознании четко проступает его дифференцированность: «хантыйская» и «мансийская» вышивка. Наиболее приемлемым представляется следующее толкование истоков рассматриваемого вида вышивки. Его корни уходят в обско-угорскую традицию, выработанную на бересте и ровдуге, а преломление сложившихся стереотипов с учетом нового материала и техники осуществляется параллельно на более дробном этническом уровне. В результате этого хантыйские мастерицы считают данную вышивку «хантыйской», а мансийские — «мансийской».

Самой показательной чертой этапа является внедрение орнитоморфной тематики. В «хантыйской» и «мансийской» вышивке она занимает подчеркнуто доминирующее положение. В берестяном узорочье ее роль значительно скромнее, что проявляется как в ограниченной географии бытования, так и в соседстве с более популярными и более архаичными орнаментальными формами. Образ птицы у северных хантов представлен главным образом на казымской бересте, обнаруживающей сильную связь с северомансийскими традициями, и не фиксируется вовсе у восточных хантов, т. е. данный этап орнаментального генезиса теряет обско-угорскую значимость.

Праосновой орнитоморфного стиля в вышивке у многих народов признаны широко импортировавшиеся шелковые ткани Востока, в частности иранские [Vahter T., 1953; Иванов С. В., 1963]. Однако внедрение мотивов из парных птиц и деревьев в вышивку хантов и манси не было результатом простого копирования. Восточный сюжет оказывается пропущенным сквозь жернова собственных орнаментальных традиций, связанных с предыдущими эта-

пами генезиса. Так, сетчатая организация орнамента, нехарактерная для обско-угорского творчества, трансформируется со временем в бордюрную; последняя строится на основе зигзагово-треугольной структуры; экзотический облик птиц уступает место более сдержанной и схематичной манере; изображение дерева принимает вид наиболее популярного мозаичного бордюра; на смену криволинейности очертаний приходит прямолинейность. Все перечисленные признаки обеспечивают преемственность в орнаментальном развитии вышивки.

Иконография птицы па бересте хорошо сопоставима с вышивкой и графикой. География орнитоморфной тематики в своих основных границах совпадает с территорией, где отмечено сочетание вышивки и берестяных узоров. Вышитые рубахи бытовали у северных манси, вышивка зафиксирована на Казыме. Эти же районы известны и своим берестяным узорочьем. У южных хантов, чье искусство олицетворяет вышивка, встречены берестяные табакерки с изображением птицы. Это свидетельствует о синхронности в развитии рассматриваемого сюжета на нескольких материалах. В становлении изобразительного канона птицы определяющую роль сыграли местные, таежные стереотипы восприятия. Облик и номинация указывают на связь с пернатыми обитателями боров: «глухарями» и «тетерками».

На третьем этапе наблюдается проникновение новационных черт в изобразительный каркас медведя. Однако конфигурационные модификации не столь существенны, чтобы нарушить поступательный ход орнаментального развития. Подчеркивают преемственность и предметно-технические черты: выскабливание на берестяных вместилищах. Гораздо основательнее изменение семантики изображения: оно мыслится как антропоморфное и отождествляется с богатырским миром. Но при этом не исчезает полностью и ассоциативная связь сюжетной инновации с медведем. В северных частях ареала, на который распространяются преобразования третьего этапа, преемственность проступает значительно отчетливее, чем на юге. В вышивке стилизованный зоо-антропоморфный сюжет вплетен в сложнейшие орнитоморфные бордюры на правах древовидного элемента.

Таковы основные черты третьего этапа орнаментального генезиса. Их преломление в свете этногенетических процессов, протекавших на территории Западной Сибири, обнаруживается при обращении к эпохе раннего железа (VIII в. до н. э.— V в. н. э.). Проникновение иранских элементов на Северный Урал и в Приобье В. Н. Чернецов относит именно к этому времени и связывает с появлением нового этнического компонента, который он назвал «уграми». Их первоначальная локализация — степной скифо-сарматский мир, наполненный иранскими элементами,— объясняет

источник иранизмов в обско-угорской культурной среде. Возникновение остяков и вогулов мыслится как скрещение «угров» с аборигенным таежным населением, и указанная двухкомпонентность этносов во многом определяет специфические черты их традиционной культуры (1941, 1947 а, 1953 и др.). Возникновение сюжета из парных противостоящих птиц с деревом между ними и его влияние на последующее развитие орнитоморфной тематики в творчестве обских угров, а также придание образу медведя антропоморфных богатырских черт можно рассматривать как проявления культурных импульсов, исходящих из иранского мира.

Вместе с тем орнаментальные материалы не дают оснований считать южный компонент, связанный с иранской средой, определяющим в формировании традиционной культуры обских угров, т. е. хантов и манси. Опозиция выстраивается на основе двух существенных обстоятельств. Во-первых, сквозные черты, определяющие целостный облик обско-угорского орнаментального творчества, выработаны без участия «угров» и до их внедрения в этническую среду предков хантов и манси (второй этап орнаментального генезиса). Во-вторых, воздействие «угров» отражается в творчестве далеко не всех этнических групп. Иными словами, орнаментальная обско-угорская общность базируется на «доугорских» чертах, а «угорские» охватывают далеко не все обско-угорское творчество. Попытка соотнесения орнаментальной динамики с концепцией В. Н. Чернецова о двухкомпонентности обско-угорской культуры порождает парадоксальное заключение.

Впрочем, корректировка этнокультурных построений В. Н. Чернецова с позиций археологического материала обладает солидной историографией. В частности, установлено, что в I тыс. до н. э. не было проникновения племен, имевших в своей культуре сильные иранские элементы, из Среднего Прииртышья и лесостепного Приоболья в Нижнее Приобье. Самая северная граница их памятников фиксируется в районе Тобольска [Могильников В. А., 1973].

На основе современных этногенетических разработок механизм проникновения иранских черт в изобразительное искусство обских угров вырисовывается в следующем виде. Из пяти волн южных воздействий, накатывавших на Западную Сибирь за последние 5—6 тысячелетий, две последние связаны в основном с ираноязычным населением. Речь идет о влиянии культур савромато-сармато-сакского мира и об активном экспорте сасанидского художественного серебра [Косарев М. Ф., 1991]. Наиболее активные контакты населения лесостепной полосы Западной Сибири и Зауралья с ранними сарматами и саками приходится на V—IV вв. до н. э. и локализируются в рамках саргатской и гороховской культур [Могильников В. А., 1979, 1983 а].

Среди различных этнических версий, связанных с саргатской культурой, все больше сторонников приобретает точка зрения В. А. Могильникова (1983, 1983 а, 1989), рассматривающего ее во взаимосвязи угорских и иранских элементов [см.: Корякова Л. Н., 1988; Косарев М. Ф., 1991]. Для саргатской керамики свойственны сюжетные изображения, неизвестные в это время в других районах Зауралья и Западной Сибири: антропоморфные и стилизованные изображения птиц [Корякова Л. Н., 1988]. С саргатской элитой связывает формирование у обских угров привилегированного сословия «светлых» богатырей М. Ф. Косарев (1991). Исторические судьбы потомков саргатской культуры различны: часть мигрировала с сарматами в период великого переселения народов на запад и приняла участие в этногенезе венгерского народа, часть на какое-то время задержалась в Приуралье, часть продвинулась на север и растворилась в среде местного населения, став одним из компонентов лесных культур, в частности потчевашской [Корякова Л. Н., 1988; Могильников В. А., 1989]. Последняя включается в ареал расселения предков хантов, точнее южных хантов [Могильников В. А., 1983 а; Молодин В. И., 1994], и о ней уже шла речь выше.

Таким образом, наиболее вероятный путь проникновения иранских шелковых тканей, стимулировавших переход обско-угорской вышивки к новому орнаментальному качеству, пролегает через саргатскую культуру. Возможно, восточные ткани выполняли роль женских платков-шалей, ведь именно на них фиксируется наиболее близкое к восточным образцам построение орнамента — сетчатое. Возможно также, что нарядные шелковые ткани использовались и в качестве прикладов духам, по крайней мере с точки зрения этнографии подобное допущение вполне оправдано. Трансформация образа медведя в симбиозный зоо-антропоморфный вариант, связанный с богатырской эпохой, также находит свое толкование в недрах саргатской культуры, в ее мировоззренческих и изобразительных свойствах.

Проявление иранских черт в ослабленном виде у северных групп обских угров вполне закономерно с учетом северной границы непосредственного саргатского влияния (район Тобольска). Внедрение иранизмов в районы Нижнего Приобья осуществлялось через брачные и торгово-обменные отношения, наблюдаемые уже в саргатское время [Могильников В. А., 1973], но соответственно этому интенсивность их воздействия была значительно слабее. Пересечение в рамках потчевашской культуры кулайских и иранских черт позволяет объяснить связь сюжета из парных птиц с новым видом вышивки, а также нереализованность в творчестве южных групп обских угров потенциала непрерывных бордюров. В последнем случае южный импульс, очевидно, сказался значи-

тельно сильнее и эффективнее. Действительно, вышивке более близка и приемлема тканая орнаментация и даже набивка, чем столь отличная от нее по всем показателям мозаика.

Четвертый этап орнаментального развития занимает обособленное положение и проявляется главным образом в творчестве северных манси. Его исключительность обусловлена, во-первых, узколокальностью проявления — главным образом в творчестве северных манси и, во-вторых, отсутствием традиционной основы для становления наиболее значимых его черт. Их воплощением служит образ всадника, отождествляемый с *Мир-сусне-хумом*. Иконография схематична, канонизирована и заключается в профильном изображении лошади и фасовом всадника. Обязательной чертой при этом служат разведенные в стороны руки. Манера изображения подчеркнута криволинейна. Сюжет всадника отсутствует среди круга орнаментированных материалов и предметов, искомого для обско-угорского творчества: выскабливания на берестяной утвари, мозаики на меховых вместилищах, вышивки на одежде. Формой реализации данной фигуры служит мозаика или аппликация на сукне, т. е. на более позднем орнаментальном материале. Предметная сторона орнаментации также отличается оригинальностью, ибо ее представляет круг сакральных вещей, связанных с культом *Мир-сусне-хума*, и подголовники. Своеобразен конструктивный принцип данных вещей: они сшиваются из диахромных квадратов с изображениями, при этом цветовое чередование имеет шахматный порядок. То есть изображение всадника существует как некая замкнутая в себе заданность, не связанная с предыдущим ходом орнаментального развития обских угров и не оказавшая существенного влияния на его последующее состояние.

Изображение всадника В. Н. Чернецов причисляет к «угорским» чертам (1953). С этим согласуется производность *Мир-сусне-хума* от иранского Митры [Топоров В. Н., 1981]. Внедрение последнего в вогульскую среду, согласно М. Ф. Косареву (1991), сопровождалось трансформацией образа и проходило три этапа: сако-сарматский (иранский) Митра, его варваризованная модификация в саргатской среде и распространение образа «светлыми» богатырями в глубинную таежную среду. В свете изложенного весьма заманчиво сопроводить изображение всадника тем же историческим механизмом проникновения, что сработал на третьем этапе орнаментального генезиса. Однако более внимательное рассмотрение материала не позволяет сделать этого.

Во-первых, сако-сарматское воздействие на орнамент шло с юга на север и по мере продвижения ослабевала его сила. Распространение сюжета, связанного с всадником; демонстрирует обратную закономерность: присутствие в виде яркого художест-

венного всплеска на севере и практически полное отсутствие на юге и востоке обско-угорской территории. Во-вторых, иранские импульсы в период третьего этапа орнаментального развития оказываются усвоенными благодаря возникающему культурному резонансу: они обнаруживают некоторую тождественность с местными художественными устоями. Так, на существующую вышивку хорошо накладывается орнаментальное убранство шелка, а мотив птичьей пары, расположенной по сторонам куста, не противоречит мировоззренческим устоям и пластическому искусству жителей сибирских лесов. В районах лесного и лесостепного Приобья орнитоморфная пластика из кости фиксируется с неолита и ранней бронзы [Матюшенко В. И., 1973]. Более того, южное влияние подвергается серьезной обработке, в результате чего гармонично вписывается в общий контекст обско-угорского искусства.

Применительно к четвертому этапу ситуация обратная. Декоративно-прикладные характеристики образа всадника, воплощенного на мягких материалах, диссонируют не только с орнаментальным настроением культуры, но и с ее общим звучанием. Так, в роли подголовников у обских угров выступают шкуры или меховые сумки, что логично в условиях охотничье-таежного быта. Подголовники из сукна, набитые травой или войлоком, — это вещи из другой системы жизнеобеспечения. Очевидно, здесь следует искать причину исчезновения указанных предметов из мансийского быта XX в.

С образом *Мир-сусне-хума* исследователи связывают и литые изображения всадников [Могильников В. А., 1964; Косарев М. Ф., 1991; Яковлев Я. А., 1992 и др.]. Культ всадника прослеживается в Западной Сибири с релкинского времени [Чиндина Л. А., 1977]. Однако известные по опубликованным работам материалы [Иванов С. В., 1970; Чиндина Л. А., 1981, 1991; Яковлев Я. А., 1984] воспроизводят несколько отличную от этнографической иконографию образа: профильное изображение коня и всадника, держащего в одной руке поводья, а другой, опущенной, придерживающего оружие. Аналогичная поза всадника воспроизводится позднее и русскими мастерами, удовлетворявшими запросы местного населения [см.: Яковлев Я. А., 1992]. Описанная трактовка сюжета не раскрывает такой характерной стилистической черты, присутствующей на мягких материалах, как фасовое изображение всадника с разведенными в стороны руками.

Таким образом, изображение всадника на мягких материалах у северных манси не обнаруживает истоков в обско-угорском орнаменте, проблематичны они и относительно западносибирского литья. Изолированное положение образа, его несогласованность с местными орнаментальными традициями позволяют сделать предположение о сравнительно позднем появлении на сукне ука-

занного сюжета и о его внедрении в уже сложившейся форме. В таком случае обнаруживается расхождение в становлении мифологического сюжета, связанного с *Мир-сусне-хумом*, и его изобразительного воплощения на культовой атрибутике из сукна.

Истоки четвертого этапа орнаментального генезиса невозможно определить однозначно в настоящей работе, так как для этого необходим выход за пределы рассматриваемого региона с тщательным анализом как этнографического, так и археологического материала. Однако направления поиска можно обрисовать уже сейчас. Археологические материалы, относящиеся к развитому средневековью, раскрывают стилистические особенности этнографического варианта всадника. В культурах западносибирской лесостепи, пронизанных тюркскими элементами, в это время встречаются литые изображения всадников в фас, с распростертыми руками, трактуемые как воплощение либо воина-тюрка, либо «небесного всадника» *Мир-сусне-хума* [Молодил В. И., 1992. Рис. 167]. Дополнительный свет как на семантику, так и на сложение устойчивого изобразительного стереотипа проливает средневековая археологическая находка вблизи г. Тары — южнохантыйской территории, опубликованная Т. Вахтер [Vahter T., 1953. Taf. 56]. Экспонат представляет собой кусок кожи, на который нашиты два литых изображения из серебра: всадники с охотничьими соколами. Фигурки выполнены в довольно реалистичной манере, но между ними и северомансийскими этнографическими аналогами прослеживается несомненное сходство. Сюжет, запечатлевший не просто всадника, а охотника, причем с использованием элементов соколиной охоты, объясняет канонизированность фасового антропоморфного изображения с разведенными в стороны руками: одна из них держит поводья, на другой сидит птица.

Предположение о тюркских корнях изображения всадника у северных манси согласуется с иконографией образа, его поздним внедрением, но оставляет без ответа особенности географической и этнической локализации сюжета. Сходную избирательность обнаруживает проявление культа Золотой Бабы у манси и северных хантов. Его зарождение З. П. Соколова (1990) связывает со временем контактов предков манси с индоевропейским, индоиранским миром в Прикамье (II—начало I тыс. до н. э.). Отсюда образ был принесен за Урал и трансформировался под воздействием местных черт. Подобная география взаимодействия предков манси с ираноязычным миром согласуется и с ареалом распространения изобразительного эквивалента *Мир-сусне-хума*, но связанная с ней хронология не соответствует наблюдениям о сравнительно позднем появлении сюжета всадника на мягких материалах. Впрочем, в свете широкого бытования на верхней Каме во второй половине I тыс. н. э. сасанидских серебряных блюд, содержащих фигуры

животных и охотника на коне [Збуева А. В., 1950], данная версия приобретает дополнительную привлекательность, особенно с учетом широкого бытования подобных привозных предметов на Северном Урале и в Приобье [см.: Чернецов В. Н., 1947 а].

Одно можно констатировать совершенно определенно: четвертый этап орнаментального генезиса отражает самое позднее и самое локальное из всех воздействий, которыми сопровождалось становление орнаментального искусства у хантов и манси.

Итак, современные узоры обских угров на мягких материалах своими корнями прочно связаны с западносибирской архаикой и произрастают из ее неолитических глубин. За свою долгую историю декоративное творчество впитало в себя различные культурные влияния. Однако каким бы сильным воздействием ни обладали новационные образования, они не разрушали устоявшихся канонов, а приходили в соответствие с ними. Благодаря стержнеобразующему каркасу орнаментальных традиций обско-угорское искусство сохранило свою целостность, преемственность, поднимаясь по ступенькам эволюционной лестницы. Различия в узорах крупных этнических групп, порой весьма существенные, все-таки не перекрывают той меры общности, за которой распознается обско-угорское орнаментальное искусство XIX—XX вв. Основные черты этого искусства могут быть сведены к следующим.

1. Прикладное творчество сибирских народов включает в себя различные декоративные средства: опушку мехом, окантовку тканью, кисточки, бахрому и т. п. Орнамент — одно из них, наиболее выразительное и сложное. В наборе традиционных декоративных средств у обских угров именно орнаменту принадлежит определяющая роль. Узоры сложной конфигурации придают вещам нарядность и красочность, эстетическую насыщенность. Прочие декоративные приемы дополняют орнамент, но ни в коем случае не приглушают его.

2. Расположение обско-угорского орнамента на предмете зонально локализовано, а зоны часто совпадают с конструктивными деталями вещи: переднее полотнище рукава у туникообразной женской одежды, стенки и крышка берестяных вместилищ и т. д.

3. Разнообразие традиционных технических средств, выработанных на определенном материале, унифицируется в орнаментальной отделке конкретного изделия: из четырех способов вышивки на отдельно взятой рубашке представлены один-два, а из девяти возможных техник узорной обработки бересты на коробке встречаются две-три при явном доминировании одной.

4. Формирование обско-угорского орнамента преимущественно ограничено полосой, т. е. преобладает бордюрное строение узоров. Заметное место занимает розетчатый принцип компоновки

как в виде геометрических фигур с четырехкратным совмещением, так и в образе стилизованных сюжетных изображений. Сетчатая структура не характерна для орнаментики, ее бытование локально ограничено.

5. Композиционная схема в рамках бордюрной полосы задана зигзагом, он служит основополагающим каркасом обско-угорской орнаментики. Вследствие этого образование мотива происходит в рамках треугольной площади. Реже в роли организатора узорного пространства выступает ромб, но и в этом случае часть мотива заключена в поле треугольника, так как развитие узора идет главным образом не во внутреннем, а во внешнем пространстве фигуры.

6. В основе многих, даже самых сложных по конфигурации мотивов лежат простые геометрические элементы: зигзаг, уголок, косой крест, ромб, полоса с отростками. Подвергаясь воздействию симметрических преобразований, эти элементы дают начало сложным бордюрам с видами симметрии $a \cdot a : t$, $a : t \cdot t$, $a : 2 \cdot a$ и $a : 2$. Важным средством разнообразия мотивов является снабжение их отростками, часто в форме простого или сложного меандра, и развилками.

7. Орнаментальные формы у обских угров включают в себя прямо- и криволинейность образующей их линии. В первом случае излом осуществляется под прямым углом. Криволинейность занимает подчиненное положение как по репрезентативности узоров, так и с учетом того, что в этой манере исполняются мотивы, основанные на прямолинейных формах.

Часть 2

САМОДИЙЦЫ

СЕЛЬКУПЫ

Глава 1

ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ ПРЕДМЕТЫ

§ 1. Южная группа*

Судя по литературным данным, в XX в. нарымские селькупы весьма активно включали в орнаментальную сферу изделия из дерева, составляющие внутреннее и внешнее убранство жилого помещения. Над входом в срубный дом располагался резной орнамент из спирале- и волотовидных линий. Резьбой покрывались спинки деревянных стульев, кроватей. Как сами предметы, так и декор на них вошли в селькупский быт под влиянием русской культуры. Особенно красочно выглядели узоры на наличниках домов, при этом применяли контурную, глухую и пропиленную резьбу. Впрочем, обрисованная картина наблюдалась не у всех нарымских селькупов, в нее не вписывалось население р. Кети. Здесь отсутствовали элементы украшений на жилище как внутри, так и снаружи [Орлова Е. Н., 1928].

Резьба на костяных орудиях труда и утвари в 50—60-е гг. XX в. была мало известна селькупам, но сохранилась информация о ее более широком распространении в прошлом, в частности на пряслицах, предохранительных пластинках для руки, ножнах, игольницах.

Наибольшая щедрость в украшении берестяных изделий — общепризнанная отличительная черта орнаментального искусства нарымских селькупов. Для декорирования берестяных сосудов круглой и подпрямоугольной формы: *сагалтамга*, *патчжа* (куженька) — чаще всего применялась техника выскабливания. Узор имел криволинейные очертания и заполнял всю боковую поверхность и крышку. В нем порой отчетливо выделялись несложные окаймляющие мотивы, идущие по краям декорируемой поверхности, и основные мотивы сложных форм, которые заполняли собой почти всю узорную площадь. Основные узоры на стенках сосудов мог-

* При описании предметов южных селькупов использован фактический материал из работ Шатилова М. Б. (1927), Орловой Е. Н. (1928), Прокофьевой Е. Д. (1950), Пелих Г. И. (1972, 1972 а); коллекции ТГОИАМ, МАЭС ТГУ.

ли быть в виде ленточных, состоящих из зон-секций или расположенных ярусами бордюров, а также в виде сетки. На крышках наносились сетчатые узоры или симметричные орнаментальные композиции. Крышка *патчи* снабжена высокими стенками, закрывавшими стенки самого вместилища, которые также украшались выскобленным орнаментом. Розетки сложного строения выскабливались и на крышках кузовков *кито*.

Штампованные узоры покрывали стенки цилиндрического сосуда *тамга* и коробку подчетыреугольной формы *коромдже*. У первого поверхность стенок и крышки делилась на ярусы контурными линиями, и в каждом ярусе располагался определенный мотив. В *коромдже* хранили одежду, украшения, и их внешнему убранству уделялось особое внимание. Штампованный орнамент заключался в зоны-секции, созданные контурным зигзагом, и состоял из уголков [см.: Хороших П. П., Гемуев И. Н., 1980. Рис. 3]. Помимо вдавленных узоров, здесь также встречалась ажурная резьба с подкладным фоном. Орнамент принимал вид бордюров и сеток и состоял из треугольников и стреловидных элементов. Узор заполнял всю поверхность стенок, или же накладная узорная полоса покрывала верхнюю часть изделия.

Г. И. Пелих отмечает также использование на берестяной утвари техники тиснения, выжигания и «вышивания» саргой. К сожалению, исследовательницей не описан круг вещей, определяемых понятием «берестяная утварь», известно лишь, что помимо коробок сюда отнесены и иные предметы [Пелих Г.И., 1972 а]. Не поддается восстановлению и расположение орнамента на вещи, так как иллюстративный материал не содержит изображений орнаментированных объектов.

Отсутствие орнаментации на одежде и на обуви отмечено в литературе как черта, отделяющая нарымских селькупов от тазовских и байшенских [Прокофьева Е. Д., 1950; Хороших П. П., Гемуев И. Н., 1980]. Прочее декоративное убранство одежды тоже было сведено к минимуму. При этом следует иметь в виду, что уже к концу XIX в. традиционный селькупский наряд почти вышел из употребления. Так, путешествовавший по Сибири в 1898 г. Спеллиус сделал снимок селькупской семьи в юртах Наунакских. На фотографии изображены женщина, девочка и два мальчика — все в легкой одежде фабричного образца без всяких украшений (Sigelius U. T., 1983. Ab. 17). Тем не менее некоторые черты традиционного народного костюма, в том числе и декоративные, подлежат этнографической реконструкции.

В 1920-е гг. встречался зипун из покупной материи, рукава и правая пола у него оторачивались мехом или украшались нашивками из материи другого цвета. Зипун носили с опояской, к кото-

рой подвешивались самые необходимые предметы: нож в ножнах и кожаная сумочка для огня. Она часто расшивалась бисером.

Специфику женского костюма позднее составили платье или юбка с кофтой. Платье шилось с прямым разрезом и широким отложным воротником. Разрез, ворот и ластовицы делались из материи, контрастирующей с основным цветовым тоном изделия. Аналогичные декоративные детали имела и мужская рубаша. Несколько особняком стоят сведения об орнаментальной отделке женских платьев — *тенер*. Эти платья имели наглухо застегивающийся продольный разрез от воротника до подола, а в талии присборивались. Подол, рукава и воротник платья украшались «рисунком» или обшивались разноцветными узкими лентами мануфактуры [В. К., 1932].

При изготовлении зимней одежды большое значение имела традиция сборного меха. Лапки белки; соболя, зайца и колонка, оленьи и соболиные ушки, беличьи хвостики и утиные головки — все эти мелкие шкурки служили пошивочным материалом. Их сначала нашивали на кожаные ремни или полосы грубой прочной ткани, а затем последние шивали вместе. В результате получался красивый легкий и весьма прочный мех с богатой цветовой палитрой. Лишь хорошие рукодельницы, обладающие прекрасным чувством цвета, могли создавать ровную меховую поверхность с мерцанием цветовых переливов. Не увидев сам процесс шивания меховых кусочков, нельзя было определить с какого зверя этот мех. Сборные меха шились для собственного потребления и купить их можно было лишь по случаю, когда владельцу необходимы были деньги [Григоровский Н. П., 1884]. Из составного меха у нарымских селькупов изготавливались шубы, рукавицы, женские шапки. Чтобы такие исключительно трудоемкие изделия, как шубы, служили долго, они покрывались сверху крапивной тканью, а позднее — покупной материей. При этом обшлага рукавов, правая пола и ворот отделялись широкими полосами шиптого меха. Позднее меховую отделку сменила суконная, но декоративная топография в основном сохранилась: воротник, обшлага (реже — правая пола, подол, ластовицы) украшались контрастной тканью. Указанные детали обшивались и разноцветными узкими лентами из мануфактуры, причем обязательным являлось присутствие красного цвета. Иногда сочетали полосы сукна и меха.

Важное место в одежде нарымских селькупов занимала шапка, и изготавливалась она с большим старанием. Шапка шилась из выдры, оленя, шкурки гагары, лебедя или лисьих лапок, которые собирались на макушке. Обязательным дополнением служила опушка из белки, колонка или соболя.

Материалом для традиционной обуви нарымских селькупов — чирков *пован*, *повды* — служила оленья безворсовая шкура. Имеется упоминание о расшивании чирков бисером и сухожилиями.

Роль специализированных украшений в женском костюме играли оловянные и медные кольца, которые носили по нескольку штук, а также стеклянные бусы и серьги.

О культовой одежде известно немного. Г. И. Пелих указывает на вышитую бисером шаманскую одежду, отмечая при этом слабое распространение вышивки у селькупов Нарыма (1972 а).

§ 2. Северная группа*

Орнаментальное искусство северных селькупов в начале XX в. имело скромный вид и охватывало небольшой круг предметов. Жилище, утварь и одежда — вот основные составные этого круга, проявившиеся неравномерно у различных территориальных групп.

У тазовских безоленных селькупов орнаменташей было охвачено, главным образом, внешнее убранство жилища, точнее летний берестяной чум. Над его дверным полотнищем размещалась полоса бересты с прорезным узором, называемая *матан нэ кыр* «дверной рисунок», а сам орнамент именовался *тамтырын нэ кыр* «родовой узор» и выполнял функцию тамг. «Дверной рисунок» состоял из одного или нескольких горизонтальных бордюров с мотивами из треугольников, ромбов, стреловидных и флажковидных фигур.

Среди северных групп орнаментированная береста была представлена разнообразнее всего у баншенских селькупов. Им были присущи «дверные рисунки», технические и изобразительные характеристики которых обнаруживали явное сходство с туруханскими образцами. Вместе с тем у баншенских селькупов встречались и декоративные экземпляры коробочек и куженок. Художественное убранство последних составляла аппликативная полоса с подкладным фоном, в роли которого выступала зачерненная береста или ткань красного, черного цвета. Узорная полоса крепилась к верхнему краю вместилища, закрывая собой часть стенок. Мотивы и композиционное решение аппликации на берестяных вместилищах аналогичны «дверным рисункам»: один или несколько горизонтальных бордюров из треугольников и стреловидных элементов. Украшение меховой одежды у рассматриваемой группы сводилось к эффектному цветовому подбору мелких шкурок зверей (лапок, шеек), из которых и шилась одежда.

* Фактологический материал по данной группе селькупов взят из работ Е. Д. Прокофьевой (1950), Н. Ф. Притковой (1970), Хороших П. П., Гемуева И. Н. (1980).

У тазовских селькупов-олeneводоB декоративное убранство было сосредоточено преимущественно на одежде. На парке зафиксирована вышивка крестом цветными нитками, расположенная на клапане из ткани между рукавом и рукавицей. Парки без рукавиц имели манжеты из шкурок ворсом внутрь, снаружи покрытые тканью. Различные декоративные приемы выполнены на малице: широкая полоса ткани с орнаментом между станом и меховой пандой, имевшим рисунок из зигзагообразно расположенных треугольников; контрастное сочетание цветов и материалов, отражаемое пашитыми вдоль конструктивных швов полосами красной ткани; цветовая игра меха, представленная подборкой мелких шкурок в передней части капюшона. Наибольшего эффекта у селькупов-олeneводоB достигла орнаментация «ногoviц» с помощью мозаики из меха и сукна. Узоры располагались на голенище обуви и имели двоякую композицию: либо ярусно-горизонтальное расположение непрерывных бордюров, либо розетчатое строение крупномасштабной фигуры в виде стержня с развилками, уголков, ромбов, образованных треугольниками.

У северных селькупов существовала сезонная обувь высотой до колен. Она также несла на себе следы декоративной обработки. У зимней обуви голенища шили из сукна двух цветов, чаще красного и зеленого. Контрастные по цвету клинья шивались в «посок» меховой головки (треугольный клин) и сзади вверху голенища (остроугольные, чередующиеся по цвету клинья). Летняя обувь из ровдуги окрашивалась в светло-коричневый или темно-желтый цвета. Иногда окраска приобретала орнаментальные формы: сзади вдоль шва наносились ряды из кружков таким образом, что они окружали шов с трех сторон. Кружки дополняли прямые полосы по устью голенища, вдоль шва и по краям окрашенной части голенища.

Важным атрибутом одежды являлись пояса. Их орнаментальная отделка различалась у мужчин и женщин. В первом случае широкие кожаные пояса, покрытые сукном, зашивались рядами медных пуговиц, во втором — сукопная основа орнаментировалась бисером.

В роли игольничков у северных селькупов отмечены меховые мешочки с клапаном [Гемуев И. Н., 1984]. Мешочек и клапан украшены орнаментом, заключенным в квадратную зону-секцию. На мешочке узор имеет вид зигзага, на клапане — креста с перекрестьями. По краю клапана идет зубчатый кант. Описание предметов отсутствует, поэтому о технической стороне декора судить сложно. Подобные игольнички очень схожи с мужскими меховыми сумочками у восточных хаитов, а на реке Аган зафиксировано изделие и с аналогичной орнаментацией в технике меховой мозаики и

аппликации из ткани: зубчатая полоса по краю клапана [см.: Лукина Н. В., 1979].

§ 3. Сравнительный анализ

Декоративное творчество неотъемлемо от предметной основы, на которой оно реализуется. У каждой из групп селькупов в процессе развития декоративных навыков и обогащения их достижениями соседних народов выработалась своя, во многом своеобразная декоративно-предметная среда. Вместе с тем в ней проступают и черты, присущие как южной, так и северной группам.

Это касается, во-первых, изделий из бересты, украшенных ажурной резьбой с подкладным фоном, во-вторых, сборного меха.

Ажурная резьба по бересте с подкладным фоном из этого же зачерненного материала или из ткани черного либо красного цвета встречается на утвари и во внешней отделке жилища. Узоры возникают чаще из треугольников в различных сочетаниях и имеют вид бордюров, обычно расположенных ярусно. У нарымских и баишенских селькупов орнаментированная полоса бересты крепилась к верхнему краю круглой берестяной коробки, а у тазовских (безоленных) — над дверным полотнищем чума. Однако здесь уместно задать вопрос, какова этническая природа резных узоров на бересте и сводима ли она лишь к селькупскому компоненту.

Ажурная резьба с подкладным фоном известна многим народам Сибири. Перу С. В. Иванова (1963) принадлежит положение о данной технике как эвенкийском компоненте в художественной культуре обских угров. Развивая данную мысль, В. Б. Богомолов предполагает следующий путь распространения резных ажурных узоров «из одного центра — от эвенков к кетам, якутам, обским уграм, затем через обских угров — к башкирам и барабинским татарам» (1987. С. 132). Не ставя своей задачей анализ орнаментального материала по всем перечисленным народам, остановлюсь лишь на первой половине предложенной трансляционной цепочки, подключив к ней и селькупское звено.

Характеризуя обско-угорскую орнаментацию бересты, С. В. Иванов выделяет в ней девять приемов художественной обработки, в том числе и ажурную резьбу с подкладным фоном. Такое техническое разнообразие свидетельствует о давнем и прочном знакомстве хантов и манси с декоративной обработкой данного материала, тем более что вариабельность в исполнении узоров сопровождается большим разнообразием сложных мотивов. Последние имеют близкие аналоги среди орнаментов, свойственных иным ма-

териалам и техническим приемам, т. е. они логично вписываются в обско-угорскую орнаментику в целом. Все вышеизложенное следует из указанной монографии С. В. Иванова. В ней же содержится информация и об эвенкийских традициях берестяного декора. Они включают в себя в качестве ведущего способа орнаментации штамп, реже узоры наносятся кончиком шила или ножа, еще реже — раскрашиванием и профилировкой краев. Замечу, что ажурная резьба с подкладным фоном даже не упоминается. Конфигурационно эвенкийский орнамент на бересте представляет собой очень пеструю картину, так что исследователь, отмечая это наряду с малой изученностью и репрезентативностью материала, не решается «высказать по поводу этих узоров соображения исторического характера» (1963. С. 292). Как видим, ситуация в области орнаментированной бересты у эвенков прямо противоположна обско-угорской. На этом фоне, обрисованном самим С. В. Ивановым, непонятным кажется его предположение о заимствованном характере обско-угорских ажурных узоров на бересте, тем более что оно не подкреплено никакой аргументацией.

Вовлечение в исследовательскую орбиту данных по резным берестяным узорам у селькупов и кетов также не укрепляет позиции исследователя. Ажурная резьба с подкладным фоном из зачерненной бересты (позднее красной или черной ткани), обнаруживается в творчестве обских угров и кетов, локализуясь в рамках того же предметного круга, что и у селькупов — наддверные рисунки и круглые берестяные вместилища. Последние зафиксированы у северной и восточной групп хантов, у манси, правда, в виде реликтовой черты для творчества XX в., которому более присуща техника выскабливания. Резными мотивами служили обычно фигуры, образованные из треугольников, последние выстраивались в зигзаговым порядке, удваивались или создавали фигуру из учетверенного элемента с крестообразным фоном. В первом случае треугольники часто дополнялись зигзаговой линией, во втором — вертикальными разделительными линиями. У северных манси, кроме того, отмечены рисунки над входом в жилище, вырезанные из дерева или нанесенные краской и состоящие чаще из крестообразных фигур, а также из Ж-образных мотивов и зигзага с уголками, которые играли роль родового знака. У различных групп кетов на берестяной двери чума встречались ажурные резные узоры из треугольников: учетверенных, с крестообразным фоном и вертикальными разделительными линиями; расположенных попарно, а также ряды ломаных линий. В качестве подкладного фона выступала цветная ткань. Кеты называли рисунок «глазами двери» и считали его обязательным. Крестообразные фигуры в аналогичном декоративном контексте употреблялись в качестве родовой тамги. Ажурная

резьба с подкладным фоном украшала и берестяные коробки с пришивным дном *тойолы*. Орнамент также строился из треугольников и ломаных линий [Алексеев Е. А., 1962, 1967].

Налицо орнаментальная общность, запечатленная в ажурном резном декоре на бересте у хантов, манси, селькупов и кетов. Ее выражением служат горизонтальные бордюры, из треугольников, расположенных попарно, зигзагообразно или учетверенных. Предметная характеристика включает в себя наддверные рисунки и утварь, декорируемую мужчинами (табакерки) и женщинами (коробки).

Функция социального знака, присущая наддверным рисункам, служит той нитью, которая предоставляет возможность распутать клубок орнаментальных превращений и приблизиться к разгадке истоков ажурно-резных орнаментов на бересте. В условиях патрилинейности и патрилокальности социального организма у коренных народов Западной Сибири родовая символика должна была быть связана больше с мужской сферой бытия, а орнаментация бересты является делом, главным образом, женских рук. Исключение составляют узоры на берестяных табакерках, где следы мужского творчества предстают в виде штампованных и ажурно-резных орнаментов. Последние строятся сугубо на основе треугольника. Он всецело определяет и облик такого большого, но, к сожалению, почти не дожившего до современности вида мужского орнаментального искусства, как резьба по дереву. Тесная связь орнаментов, построенных из треугольников, с резьбой сибирских народов, и прежде всего обских угров, определена господством трехгранно-выемчатой технологии, которая по самой своей природе сопряжена с треугольником. Вероятно, традиции трехгранно-выемчатой резьбы по дереву, в которых и реализовались первоначально наддверные рисунки, впоследствии были мужской рукой перенесены на обработку иного материала — бересты, а уже отсюда перешли в область женского искусства, обогатив его новым техническим приемом. Переход этот мог произойти в условиях, когда значительно ослабела социально знаковая функция орнамента. К сожалению, вывод о сходстве резных орнаментов из треугольников на бересте с древними узорами Нарымского края [см.: Хороших П. П., Гемев И. Н., 1980] пуждается в проверке, так как в роли последних исследователи приводят образцы, опубликованные Г. И. Пелих (1972. Табл. IV, 2—4), а они зафиксированы этнографическими сборами 1950—1960-х гг. (см. прим. к с. 425).

Таким образом, в орнаментальном творчестве хантов, манси, селькупов и кетов сквозной чертой проходят горизонтальные бордюры в технике ажурной резьбы с подкладным фоном, созданные на основе треугольника с использованием различных симметриче-

ских преобразований и приложимые к конкретному кругу вещей: надверным полосам и коробкам. Они вполне логично увязываются с резным орнаментом на дереве, обнаруживающим древние местные корни [см.: Иванов С. В., 1963], что позволяет предположить происхождение ажурной резьбы с подкладным фоном на бересте на базе эволюционного развития местных традиций. В свете современных данных об угро-самодийско-кетских этнических взаимоотношениях возраст данной орнаментальной техники может быть сопоставлен по меньшей мере со временем совместного проживания предков перечисленных народов в районе Среднего Иртыша—Васюгана во второй половине I тыс. н. э. [см.: Алексеев Е. А., 1986]:

С учетом вышесказанного обратимся еще раз к гипотезе об эвенкийских корнях рассматриваемого технического приема орнаментации, также принимая во внимание специфику западносибирской картины этногенеза и этнической истории. Солидный возраст ажурной резьбы в качестве местной орнаментальной традиции и сравнительно позднее, в XVII в. [см.: Туголуков В. А., 1985], появление эвенков на территории Западной Сибири никоим образом не согласуются с названным предположением. К тому же для эвенков Нарымского края, контактировавших с хантами и селькупами, ажурная резьба на бересте не была характерна, как и для эвенков в целом. Более того, в литературе засвидетельствован процесс обратного воздействия. На фоне широкого применения эвенками р. Кети неорнаментированной утвари из бересты, ее декоративные экземпляры обнаруживали близость с селькупскими образцами [Соколова З. П., 1962]. Среднее Приобье знало и более раннее влияние в состав его населения предков тунгусов. Проникновение небольших групп населения из Восточной Сибири в Томское, а затем и Нарымское Приобье датируется VI—VIII вв. [Беликова О. Б., Плетнева Л. М., 1983]. Однако на развитие местных орнаментальных традиций это вторжение не повлияло [Чиндина Л. А., 1989]. Как видим, в истории взаимодействия рассматриваемых орнаментальных культур не обнаруживаются свидетельства, подтверждающие гипотезу С. В. Иванова и В. Б. Богомолова.

Техника ажурной резьбы с подкладным фоном на бересте у якутов подключена к гипотетической цепочке орнаментальной дивергенции, на мой взгляд, несколько искусственно. Хотя имеется сходство не только технического, но и прикладного свойства — расположение на дверном полотнище берестяного чума-урасы, а также его смысловой нагрузки — родовой знак, все же существуют весьма серьезные расхождения между западносибирскими и якутскими традициями. Первое касается технологии: западносибирскому центру при всех техниках свойственна орнаментация

внутренней поверхности бересты, а у якутов прорезы наносились на внешнем, белом слое. Второе расхождение наблюдается в самих мотивах: у якутов их образуют криволинейные фигуры в виде кругов, дуг с крестиками, кубиками и т. п., т. е. типичные национальные орнаменты [см.: Ионова О. В., 1952].

После столь продолжительного отступления вернемся вновь к рассмотрению селькупской орнаментики. Резной декор на бересте для нее оказывается более древним, чем выскобленные узоры. Об этом свидетельствует определение последней техники глаголом *матыко* 'резать' [см.: Прокофьева Е. Д., 1950]. Приоритетность ажурной резьбы с подкладным фоном над выскабливанием подтверждает ее фиксация на берестяных вместилищах с наибольшей смысловой нагрузкой — коробках для хранения швейных принадлежностей, в то время как куженьки и прочие коробки украшены выскабливанием. Коробки и мешки для швейных принадлежностей открывали собой семантический ряд женских вещей, являясь неизменным и наиглавнейшим атрибутом каждой женщины, ее материализованным «я» [см.: Прокофьева Е. Д., 1952]. Украшение предметов подобного уровня значимости таит в себе наиболее архаичные для этноса приемы художественной отделки.

Вторая черта, объединяющая декоративное искусство обеих групп селькупов, — использование при пошиве меховой одежды мелких шкурок с лапок, ушек и хвостиков. При этом богатая оттенками цветовая палитра изделия, несомненно, выполняет эстетическую функцию. Нагляднее всего сборный мех представлен в традиционной одежде царымских и баншенских селькупов: шубы, рукавицы, женские шапки. Тазовские селькупы-оленоводы широко использовали олений мех, из которого выкраивались крупные детали одежды, но в качестве отделки здесь также встречался и ставший, например в передней части шапюшона у малицы.

Как видим, общих черт в декоративном творчестве селькупов немного. К тому же их содержание не отличается броскими техническими приемами или эффектными орнаментальными формами. Это, очевидно, и привело исследователей к абсолютизации специфических особенностей художественной культуры отдельных групп этноса, тем более, что групповая самобытность в декоре селькупов проявляется в признаках, доминирующих в творчестве XIX—XX вв.

Наиболее ярким проявлением орнаментальных традиций в культуре нарымских селькупов признана берестяная утварь, украшенная выскабливанием. О ее соотношении с декоративной традицией восточных хантов подробнее речь пойдет ниже, так как для этого необходимо привлечение сравнительного материала по орнаментальным мотивам. Здесь же отмечу как сходные технические

показатели узоров, так и одинаковую сферу их приложения — берестяные куженьки и коробки, круглые и прямоугольные — у обеих крупных этнических групп. Декоративные параллели между нарымскими селькупками и восточными хантами наблюдаются и в отделке женской и мужской одежды. В первом случае имеются в виду хлопчатобумажные рубахи, у которых разрез, воротник и обшлага отделаны контрастной тканью, во втором — распашная одежда, имевшая декоративно акцентированные воротник, рукава и правую полу, что достигалось оторочкой из меха или ткани.

На творчестве тазовских селькупов-оленовладельцев сказались контакты с ненцами, что отразилось прежде всего во внедрении орнамента в одежду и обувь. Полоса фабричной ткани с зубчатым орнаментом на селькупской малице располагается как раз в том месте, где у ненцев находится меховой мозаичный орнамент с аналогичной конфигурацией, т. е. между станом и пандой. Мозаичные узоры на «ноговицах» своим происхождением также обязаны ненцам непрерывным бордюрам, характеризующимся, как правило, несложной конфигурацией. Правда, для самих ненцев не свойственна орнаментальная отделка меховой обуви. Исключенные составляет лишь население Ямала, но и здесь мозаичные полосы идут вертикально, повторяя конструктивные линии камусных лент. У тазовских селькупов мозаичный орнамент имеет горизонтальный ритм на голенище обуви. Таким образом, по техническим и изобразительным характеристикам узоры данной группы селькупов тяготеют к ненским, а сфера их приложения и композиция не выводимы из декоративного творчества последних.

Своеобразием отличается и такой прием художественного оформления обуви, как создание на поверхности голенища крупномасштабных орнаментальных фигур из треугольников, клиньев и стержней с развилками. И если технический показатель — мозаика из сукна — не удивителен при условии контактов с ненцами, а мотивы, за исключением последнего, хорошо знакомы этносу по бересте, то опять-таки композиция выглядит оригинально, в свете декоративных канонов как самих селькупов, так и ненцев. Возможно, истоки декоративной специфики северных селькупов могут быть поняты при более внимательном отношении к кетским и эвенкийским художественным традициям. По крайней мере, творчеству обоих этносов хорошо знакомы крупномасштабные композиции, включающие стержни с развилками.

Наиболее чистым с точки зрения сохранности селькупских декоративных канонов следует признать искусство байшенской группы, так как в нем целостно представлены черты, показательные для всего этноса.

УЗОРЫ

При систематизации селькупских орнаментальных мотивов в основу группировки, как и у обских угров, положены виды симметрии. Но если у обских угров каждый вид представлен сотнями мотивов, а подгруппы насчитывают десятки анализируемых единиц, то селькупская орнаментика в количественном отношении выглядит намного скромнее. Число узоров, сходных по своим групповым показателям симметрии, редко достигает здесь десятка. При этом малая количественная представительность сопровождается большим разбросом орнаментальных форм, что делает обосновательным выделение подгрупп. Это определяет и более простую рубрикацию по сравнению с предыдущей частью. Роль путеводных ориентиров сыграют сами виды симметрии. Итак, сравнительно небольшое количество орнаментальных мотивов при большом разнообразии их конфигурации корректирует форму подачи материала, методика же его анализа сохраняется.

§ 1. Южная группа

1.1.0. *Прямолинейные бордюры.* Среди них преобладает вид симметрии $a \cdot a : m$. Он представлен как простым контурным зигзагом, выскабливаемым на бересте и «вышитым» саргой, так и усложненным, состоящим из утроенной, реже учетверенной контурной полосы. В изгибах зигзага иногда размещены треугольники или зубцы (рис. 30, 1). Усложненный зигзаг чаще выполняет функцию окаймляющего узора, но встречается и в роли основного. Его техническая характеристика — выскабливание. Зубчатая профилировка краев на бересте также подпадает под рассматриваемый вид симметрии, равно как и соответственно упорядоченные треугольники, одни или в сочетании с разомкнутым зигзагом (рис. 30, 2). Узоры, скомпонованные из треугольников, типичны для ажурной резьбы с подкладным фоном. На бересте также зафиксированы бордюры из стреловидных элементов, размещенных по правилам вида $a \cdot a : m$ (рис. 30, 3).

Параллельный перенос a создает контурные окаймляющие бордюры из трех вертикальных полос или двух наклонных. Они выскабливаются на бересте в дополнение к сложным орнаментальным формам. Декоративный лаконизм данных мотивов устойчив, и лишь один раз удалось встретить отступление от обще-

го правила: две ширококонтурные вертикальные полосы и круги между ними.

Вид *a:m·m* отличает замысловатость и разнообразие форм. Объединяющим их началом служит контурная мапера исполнения, реализуемая в выскабливании на берестяных коробках, а также фигура ромба, задающего композиционный тон. Ромбы, выстраиваясь в ряд, образуют узорную цепочку. Конфигурация мотива либо предельно проста, либо, напротив, отражает направление творческого поиска мастерицы, так как среди новационных узоров, отмеченных Е. Д. Прокофьевой (1950), числятся именно ромбические прямолинейные бордюры. В данном контексте особый интерес представляют средства, используемые для насыщения узора. К ним относится внутреннее заполнение ромбов элементами в виде зубца или елочки (рис. 30, 6). В описываемый вид симметрии также вошел узор из косых крестов, исполненный контурным выскабливанием, а также сросшиеся вершинами удвоенные уголки в технике ажурной резьбы с подкладным фоном. Берестяные ритуальные браслеты содержат мотив, очень близкий двукратно симметричным фигурам. Он образован из трех треугольников, направленных вершинами в одну точку, и расположенного наклонно прямоугольника [см.: Хороших П. П., Гемуев И. Н., 1980. Рис. 7, 1]. Очевидно, данный вариант узора возник в результате модернизации мотива из учетверенных треугольников. Все без исключения двукратно симметричные мотивы бытуют в качестве основных.

Контурные уголки, построенные с учетом вертикальной симметрии — *a·m*, встречаются в вышивке саргой. Утроенный уголок образует фигуру штампа, но без знания самих штампованных узоров невозможно определить их симметрические параметры. Единично представлен окаймляющий контурный бордюр из стреловидных элементов, расположенных в ряд по правилу *a:m*. Свообразием на фоне южноселькупского орнамента выделяется и непрерывный бордюр в виде развилок, аналогичный обско-угорским образцам (рис. 7, 27). К сожалению, в описании не указаны предметно-технические показатели бордюра [МЭЭ ТГУ, 1959]. Окаймлением к данному узору служат два ряда темных и светлых квадратиков, чередующихся в шахматном порядке.

1.2.0. *Прямолинейные розетки* в имеющемся в моем распоряжении материале не отмечены.

1.3.0. *Прямолинейные сетки*. При небольшой количественной заданности им свойственны канонизированные черты: техника ажурной резьбы с подкладным фоном, размещение на берестяных вместилищах, квадратная система узлов и единый мотив, образованный учетверенным стреловидным элементом (рис. 30, 7).

2.1.2. *Криволинейные бордюры.* Они наиболее показательны для орнаментального творчества нарымских селькупов, и преобладающей формой их реализации служит выскабливание на берестяной утвари. Среди видов бордюрной симметрии превалирует *a·t:t*, представленный чаще всего мотивами ромбического строения. Ромбы соединяются в цепочку или заключаются в прямоугольные зоны-секции. В последнем случае замысловатость орнаментального поля существенно возрастает за счет декоративно оформленных перегородок: зубцы, развилки, сросшиеся уголки, стреловидные и дугообразные элементы образуют здесь микроузор в узоре. Конфигурация самих ромбов обнаруживает два генетически близких варианта; фигура, снабженная отростками на сторонах (рис. 31, 2—3) или обладающая данным признаком и дополненная раздвоенными вершинами (рис. 31, 4). Внутреннее пространство фигуры чаще заполнено звездчатыми вкраплениями, но встречаются парные зубцы, елочки, кнехтообразные отростки, стреловидные элементы и другие. Дополнительные элементы, иногда вводимые в площадь между ромбами, имеют вид зубца. Индивидуальный почерк мастерицы отличает иная, Г-образная форма отростков, их локализация не посередине сторон, а вокруг углов. Более радикальным новаторством отличается узор из сросшихся ромбов (рис. 31, 5).

Орнаментальное разнообразие виду *a·t:t* придают бордюры, составленные из зубца и напоминающие цветочные формы (рис. 31, 6). Учетверенное воспроизведение зубца на замкнутой квадратной поверхности дает фон в виде цветка, а дополнительная прорисовка усиливает натурализм мотива. Крестообразные узоры из сомкнутых уголков также пополняют фонд двукратно симметричных южноселькупских орнаментов на бересте (рис. 31, 7). Отростки на сторонах уголков — устойчивая черта конфигурации орнаментальных фигур. Бордюры из разъединенных уголков встречаются намного реже, и их композиции свойственна секционность (рис. 31, 8). В качестве узора на перегородках, а также в виде основного мотива зафиксирована фигура, образованная путем выскабливания фонового пространства вокруг четырех кругов (рис. 31, 9).

Секционные бордюры из диагонально сросшихся вильчатых элементов с образованием квадрата в центре можно было бы принять за индивидуальность творчества мастериц, так как конфигурацию отличает варибельность (рис. 31, 10—11), но этому противоречат следующие обстоятельства. Во-первых, наработанная, устойчивая композиционная заданность как бордюра, так и самого мотива. Во-вторых, бытование на орнаментированной бересте нарымских селькупов узора, построение которого разъясняет особен-

ности компоновки вышеописанных орнаментов. Речь идет о диагонально пересеченных квадратах, составляющих секционный каркас бордюра, и наполняющих эту структуру зубчатых элементах (рис. 31, 12). Контурные узоры возникают вследствие размещения зубцов в местах пересечения и в середине композиционных линий и напоминают косой крест с перекрестьями. Форма перекрестий показывает, что мастерицы отдают предпочтение вильчатым узорам при конструировании новых орнаментальных образцов, базирующихся на традиционной композиционной основе.

На втором месте по репрезентативности среди криволинейных узоров у нарымских селькупов стоит вид симметрии $a \cdot a : m$, и представлен он главным образом бордюрами, основанными на зигзаге. Все они выскоблены на берестяной утвари, ширококонтурны и за редким исключением являются ведущими орнаментальными сюжетами на предмете. Зигзаг в исполнении южноселькупских мастериц обычно имеет раздвоенную вершину и отростки на сторонах, а пространство между его изгибами заполнено хорошо вписывающимися в них уголками. Орнаментальная отделка последних включает в себя раздвоенную вершину, загнутые концы и отростки на сторонах (рис. 31, 13—14). Уголки иногда почти полностью копируют форму зигзага, как бы удваивая или утраивая его, а иногда обладают более самостоятельной конфигурацией. Встречаются бордюры из уголков, скомпонованных, согласно симметрии, зигзагообразно (рис. 31, 15). Во всех случаях дополнительные элементы: контурные линии, уголки, усикообразные, звездчатые формы, а также контурные перемычки — плотно загружают орнаментальное поле. Приведенные образцы подчеркнута криволинейны за счет усикообразных окончаний. Явным диссонансом этому правилу выглядит бордюр из прямолинейного зигзага и уголков (рис. 31, 16). Криволинейность орнаменту сообщают лишь вильчатые дополнительные элементы на зубчатом основании.

Сочетание в мотиве зигзага с уголками преобладает в берестяных узорах нарымских селькупов, но не является универсальным. Рука исполнительницы вольна иногда нарушить устоявшийся дуэт элементов. Так возникли мотивы, составленные, например, из зигзага и звездчатых элементов (рис. 31, 17) или зигзага и стреловидных элементов (рис. 31, 5). Фантазия мастерицы способна разомкнуть зигзаг и изолировать его части в зоны-секции, обильно снабдив их крестообразными элементами. Две зубчатые линии в рамках одного мотива также образуют бордюр по правилам симметрии $a \cdot a : m$ (рис. 32, 5).

Вид симметрии $a \cdot m$ хорошо распознаваем благодаря небольшому разбросу составляющих его мотивов. Преобладают здесь

уголки, обычно с звездчатой вершиной, загнутыми, а порой и снабженными отростками сторонами (рис. 32, 1—2). Мотивы либо соединяются в сплошную орнаментальную ленту, либо выстраиваются в ряд изолированно, но в обоих случаях характерна максимальная насыщенность орнаментального поля за счет взаимопроникновения узорных фигур друг в друга. Звездчатые элементы, преобразуясь в редких случаях в самостоятельный мотив, вписываются в зоны-секции (рис. 32, 3). С учетом горизонтальной плоскости симметрии построены и окаймляющие бордюры, обладающие флажкообразной конфигурацией, редкой для берестяных орнаментов нарымских селькупов (рис. 32, 7).

Вид симметрии *a* представлен преимущественно окаймляющими узорами в выскабливанном и штампованном орнаменте. В первом случае имеются в виду арочные мотивы с асимметричной вершиной, они словно созданы из соединенных полукружий (рис. 31, 3). Также за счет использования лишь параллельного переноса возникают бордюры из асимметричных фигур штампа (рис. 32, 4). В выскабливанном зафиксирован единственный случай асимметрии основного мотива, который также оригинален по своим элементным и композиционным характеристикам (рис. 32, 5). Бордюрное поле разбито наклонными параллельными линиями на секции, каждая из которых такими же линиями поделена на ярусы. Зубчатые элементы, отходя от ярусных перегородок и соединяясь друг с другом, создают кнехтообразный мотив в перегородках. Орнамент интересен как своей контурной манерой исполнения, так и наличием вертикального ритма, дополняющего горизонтальный, т. е. близостью к сетчатой узорной структуре. В выжигании по бересте наличествуют S-образные мотивы.

Прочие виды бордюрной симметрии представлены в южно-селькупских криволинейных орнаментах эпизодически. Окаймляющие бордюры иногда демонстрируют виды *a·a* (рис. 31, 6) и *a:m* (рис. 31, 9). На счет творческой фантазии исполнителей следует отнести цветочные формы и косые кресты в обрамлении дугообразных элементов, бытующие на берестяной коробке в форме ажурной резьбы с подкладным фоном и обладающие вертикальной симметрией *a:m* (рис. 32, 6), а также своеобразный мотив из кнехто- и дугообразных элементов, выскабленный на бересте с использованием плоскости скользящего отражения *a·a* (рис. 32, 7). Штампованные личинообразные фигуры, располагаясь одна за другой на стенках берестяного сосуда, воссоздают вид *a:m* (рис. 32, 8).

2.2.0. *Криволинейные розетки.* По степени репрезентативности они уступают бордюрам. Последние иногда составляют основу орнаментации даже там, где декорируемая поверхность благоприятствует нанесению розеток, например на крышках берестяных коробок.

Розетки представлены у нарымских селькупов преимущественно видом симметрии $4 \cdot m$, принимающим облик ромба. Наиболее простые варианты его конфигурации обладают кпехтообразными отростками на сторонах, а внутреннее пространство заполнено звездчатой фигурой или перекрещенными диагоналями. Более усложненные образцы имеют раздвоенную вершину и отростки, а внутренняя фигура дублирует внешнюю (рис. 33, 1). Ширококонтурная розетка дополнена контурной прорисовкой в виде «елочки». Встречаются розетки с витиеватыми отростками, локализованными возле раздвоенных вершин, их внутреннее заполнение также оригинально (рис. 33, 2). Подобные экземпляры позволяют понять происхождение орнаментов из ломаных линий; последние возникают в результате параллельного переноса части ромбической розетки, а именно раздвоенной вершины с отростками (рис. 33, 3). Их конфигурация подчиняется уже виду симметрии $1 \cdot m$. В роли розеток выступают и бордюрные ромбические мотивы, вписанные в замкнутую округлую поверхность крышек и обильно снабженные контурной прорисовкой в виде елочек, вильчатых и других фигур. Изредка вид симметрии $4 \cdot m$ представлен орнаментальной фигурой из крестообразно сросшихся параллельных углов, соединенных перемычками (рис. 33, 4).

Прочие виды симметрии представлены эпизодически и разнообразными мотивами. Вид $2 \cdot m$ реализован в роскошной розетке, состоящей из трех мотивов с цветочным фоном, которые обрамляет сложная прорисовка с использованием растительных форм (рис. 33, 5), а также в более скромной композиции из кругов на дугообразном основании. Попытка вписать в круг бордюр из зигзага с отростками привела к образованию розетки в виде незамкнутой звезды, при этом мастерица обильно использовала вильчатые элементы и контурную прорисовку в виде елочек (рис. 33, 6).

2.3.0. *Криволинейные сетки.* В орнаменте нарымских селькупов они встречаются редко, но обладают устойчивыми признаками. Их характеризует контурность, исполнение в технике выскабливания на стенках и крышках берестяных коробок. Контурные параллельные линии делят орнаментируемую поверхность на прямо- или косоугольные ячейки, в которых размещается мотив, построенный на основе зубчатого элемента. Последний располагается, как и у бордюров, на сторонах контурной линии (рис. 31, 1), а

иногда срашивается с простыми фигурами, например дугообразными (рис. 33, 7).

2.4.0. *Криволинейные свободные композиции.* В выскабливании на бересте узор иногда припимает вид непрерывной ломаной линии с овальным фоном (рис. 33, 8). Очевидно, подобного рода композиции имеются в виду авторами, утверждающими о наличии в южноселькупской берестяной орнаментике стилизованных до неузнаваемости изображений птиц и животных [Орлова Е. Н., 1928; Хороших П. П., Гемуев И. Н., 1980]. Однако иллюстративные материалы в литературе отсутствуют. Приведенный здесь образец — единственный среди материала, находящегося в моем распоряжении, и это обстоятельство заставляет усомниться в распространённости у нарымских селькупов стилизованных антропоморфных изображений на бересте.

Иные композиции представлены набором ломаных линий, зигзагов, спиралей и «птичек». К сожалению, публикация подобных композиций [Пелих Г. И., 1972] не сопровождается описанием их технических и прикладных характеристик.

§ 2. Северная группа

1.1.0. *Прямолинейные бордюры.* У баншенских селькупов они выполнены в технике ажурной резьбы с подкладным фоном на берестяных пластинах, помещаемых над входом в жилище, и на увари. Элементарной основой подобных узоров служит фигура треугольника. Его компоновка, подчиняясь правилам различных видов симметрии, создает подавляющее большинство орнаментальных мотивов у рассматриваемой группы. Наиболее часто треугольники размещаются в соответствии с зигзаговой структурой — вид

$a:m \cdot a$ (рис. 34, 1). Встречается их учетверенное сочетание, при котором вершины направлены в единую центральную точку, дополненное вертикальными разделительными линиями-перегородками (рис. 34, 2). В результате параллельного переноса треугольников возникают разомкнутые ряды — $a:m$ (рис. 34, 3), а смыкание

элементов ведет к образованию зубчатой линии — $a:m \cdot a$, правда, последний композиционный вариант встречается на бересте чрезвычайно редко. Ряды из треугольников, обращенных друг к другу основанием, создают еще один мотив, напоминающий разъединенные ромбы, — $a:m \cdot m$ (рис. 34, 4). Сочетание треугольников с учетом горизонтальной плоскости симметрии ($a \cdot m$) не столь характерно для резных узоров на бересте, как вышеописанные комбинации. К тому же симметричность самого элемента сообщает бор-

дюру дополнительную симметрию — $a:t:m$, что подчеркивается квадратами, введенными в мотив (рис. 34, 5).

Прочие элементы: стреловидные, флажкообразные и ромбы — занимают явно второстепенные позиции в декоре байшенских селькупов (рис. 34, 6—8). Виды симметрии, отражаемые образцами, соответственно $a \cdot a:t$ и $a:t \cdot m$.

Орнамент тазовских селькупов, мозаичный и аппликативный, выполнен из сукна и украшает поговицы. Здесь наблюдаются либо крупномасштабные композиции, либо ярусное расположение нескольких бордюров. В первом случае фигуры имеют вид ромбов, сходных по конфигурации с резными узорами на бересте у байшенских селькупов (рис. 34, 4 и 9), или уголков (рис. 34, 10), что описывается видами симметрии $a:t \cdot m$ и $a \cdot t$. Во втором случае бордюры обладают характеристиками непрерывных и состоят из треугольной линии, ромбов на основании, развилок и рогаобразных мотивов (рис. 34, 11—14). Симметрические характеристики узоров

$a \cdot a:t$ и $a:2$. Узорная номинация, начиная с рис. 34, 12: «вершина березы», «заячья голова», «рога хора» (оленя). Оригинальной конфигурацией обладают узоры с симметрией $a:t$ (рис. 34, 15—16). Происхождение первого связано с непрерывным бордюром (рис. 34, 13), мотив которого словно посажен на ножку, в результате чего оказалось утраченным зеркальное равенство фона и узора, а значит, сменились и симметрические характеристики. Возникновение второго узора устанавливается не с такой определенностью: ромб показателен для североселькупских орнаментов на разных материалах, а вот оформление его продленных вершин объяснимо, исходя из конфигурационных особенностей ненецких мозаичных орнаментов из меха (рис. 36, 36). Наличие ножки сближает стилистику описываемого бордюра с предыдущим.

1.2.0. *Прямолинейные розетки*. Их присутствие в североселькупской орнаментике носит характер эпизодичности: композиции из выемчатой трапеции и треугольников ($1 \cdot m$) на рисунке над дверью у байшенских селькупов и стержень с двумя развилками на поговицах у тазовских ($2 \cdot m$) исчерпывают состав розетчатых сюжетов (рис. 34, 17, 18).

§ 3. Сравнительный анализ

Среди прямолинейных узоров селькупов главенствующее место занимают бордюры из треугольников. О них речь уже шла в связи с угро-селькупско-кетскими орнаментальными параллелями (см.: гл. 1, § 3). Напомним, что они базируются на совместной де-

коративной основе, включающей в себя единый материал (бересту), предметы (круглые коробки, наддверные полосы), технику художественной обработки (ажурную резьбу с подкладным фоном), композицию (полоса по устью) и мотивы (ряды из треугольников: простые, зигзагообразные, удвоенные). Орнаментацию ажурной резьбой всей поверхности стенок у круглых коробок и табакерок, а также резные узоры из косых крестов, ромбов и парных уголков с соприкасающимися вершинами, встречающиеся в творчестве данных народов, следует рассматривать как последующие этапы в орнаментальной эволюции ажурного декора. Узоры тазовских селькупов в виде ромбов, образованных из треугольников, определяются иными характеристиками: мозаика и аппликация на суконных «ноговицах», но и им принадлежит место в том же самом ряду, правда замыкающее. Наиболее полно рассмотренные орнаментальные показатели отражены в творчестве байшенских селькупов, а у тазовских и нарымских их проявление заметно слабее.

Помимо треугольников, селькупский декор на бересте включает в себя еще флажкообразные и стреловидные элементы. Последние зафиксированы в значительном количестве, и их компоновка во многом тождественна описанной для треугольников. В связи с данными мотивами кажется не лишним основания предположение об их технологической обусловленности. Информация о способе соединения стенок у селькупской берестяной утвари, создаваемой женщинами, сводится к тому, что они прошиваются сбоку саргой [Пелих Г. И., 1972] либо черемуховым лыком или тонкими корнями кедра [Прокофьева Е. Д., 1950]. У обских угров наблюдается аналогичный способ соединения женской берестяной утвари, а мужские табакерки демонстрируют укрепление стенок с помощью профилированных краев в виде взаимопроницающих флажкообразных выступов. Эти выступы плотно вводят друг в друга, образуя надежное сцепление краев у берестяной пластины, служащей стенкой.

Подобная техника отмечена у многих народов: венгров, финнов, коми-зырян, хакасов, шорцев, а выявленная аналогия трактуется как результат этнокультурных контактов между предками угров и племенами юга Евразии, прежде всего юга Сибири [Сokolova З. П., 1989]. У северных групп обских угров и у восточных хаптов отмечена и флажкообразная профилировка краев, правда не на бересте, а на костяных изделиях: пряжках, деталях мужских сумочек. У барабинских татар, в этническом составе которых исследователи обнаруживают, хотя и с разной долей соотношения, тюркские и обско-угорские компоненты [см.: Томилов Н. А., 1973, 1978, 1989; Титова З. Д., 1976; Молодин В. И., 1985;

Селезнев А. Г., 1994 и др.], внешние стенки у берестяных туесков скреплялись за счет стрелообразных выступов, сходных по конфигурации с узорами нарымских селькупов, на одном конце и полукруглых или овальных отверстий на другом [Богомолов В. Б., 1987. Рис. 3]. Стреловидные элементы не зафиксированы в резном декоре на обско-угорской бересте, а на южноселькупской они оставили заметный след.

Непрерывные бордюры тазовских селькупов, судя по литературным источникам, просты, относятся к основополагающим формам для данного вида орнамента и не отличаются своеобразием сравнительно с ненецкими или обско-угорскими образцами. Интересным является и факт исчезновения при их модификации основной характеристики непрерывных бордюров — равенства фона и узора. Это свидетельствует об отсутствии устойчивой традиции в исполнении подобных орнаментов и подтверждает точку зрения о вхождении их в декоративное творчество тазовских селькупов в результате культурных контактов с ненцами [Прокофьева Е. Д., 1950]. Сам способ, с помощью которого видоизменяются орнаменты, заключается в пасаживании мотива на ножку (рис. 34, 15, 16). Это — характерный прием в кетской орнаментике (см.: Иванов С. В., 1961. Табл. 8), и его проникновение в узоры северных селькупов есть результат их знакомства с орнаментальным творчеством данного этноса.

Криволинейные очертания присутствуют в орнаментах лишь нарымских селькупов и связаны с выскабливанием на бересте. Историография вопроса об их появлении в творчестве южной группы насчитывает не одно десятилетие, и в ней отчетливо представлено положение о заимствовании южными селькупками криволинейных орнаментальных форм у обских угров. Напомню основную аргументацию исследователей и некоторые положения их разработок.

Впервые мысль о заимствовании была сформулирована Е. Д. Прокофьевой на основе визуального сходства элементов орнамента и способа его исполнения (1950. С. 32). С учетом близости тех же показателей — мотивов и техники — С. В. Иванов (1961) отмечает близость орнамента нарымских селькупов не обско-угорским узорам вообще, а лишь орнаменту восточных хантов. П. П. Хороших и И. Н. Гемуев (1980) также ведут речь об обогащении орнамента нарымских селькупов в результате контактов с соседями, прежде всего хантами, подчеркивая отсутствие криволинейности у периферийных групп южных селькупов. Рассматривая криволинейные берестяные узоры восточных хантов, Н. В. Лукина и О. М. Рыдина (1984) устанавливают их характерность не для всех восточных хантов, а лишь для васюганско-ваховских, а

проведя сравнение на уровне мотивов с орнаментальным искусством соседних народов, приходят к выводу о наибольшем количестве аналогий с криволинейными орнаментами нарымских селькупов. В качестве дополнительного аргумента в статье приводится факт отсутствия криволинейных узоров у северных селькупов, переселившихся из Нарыма, и, напротив, расцвет криволинейности у той части хантов, что также переселилась из Нарыма на Вах.

Находки орнаментированной бересты в позднесредневековых курганных могильниках Нарымского Приобья, археологически отождествляемой с селькупскими орнаментами [см.: Боброва А. И., Рындина О. М., 1985; Боброва А. И., 1993], потребовали более пристального внимания к соотношению восточнохантыйской и нарымско-селькупской орнаментики. Исследование в данном направлении было проведено автором настоящих строк [Рындина О. М., 1988, 1990]. Его узловые моменты и предлагаются вниманию читателя ниже.

В облике криволинейных узоров, выскабливаемых на бересте, у восточных хантов и нарымских селькупов преобладают бордюры с видами симметрии $a \cdot a : m$ и $a : m \cdot m$, но если у первых наиболее популярным является вид $a \cdot a : m$, задаваемый зигзагом, то у вторых — $a : m \cdot m$, определяемый ромбом. Поскольку в работах моих предшественников не приведена сравнительная орнаментальная таблица по этим двум крупным этническим группам, считаю целесообразным восполнить этот пробел, начав с материала, более выигрышного для искусства нарымских селькупов, т. е. с ромбических узоров. Наиболее лаконичные их формы — ромбы с кнехтообразными отростками на сторонах — полностью совпадают (рис. 35, 1, 4), общими являются и направления декоративного развития бордюров. Первое состоит в усложнении отростков, появлении их на вершинах ромбов. Однако формы, которые создают мастерицы в заданном русле, намного разнообразнее у восточных хантов (рис. 35, 3, 6—7, см. также рис. 18, 1—2), тождественность присутствует лишь в отношении Г-образных отростков (рис. 35, 2, 5). Второе направление заключается в раздвоении вершин (рис. 35, 3, 9). У нарымских селькупов оно получило значительное распространение, но все зафиксированные образцы унифицированы и укладываются в рамки приведенного на рис. 35, 3. В восточнохантыйских узорах на бересте подобные мотивы представлены слабо.

Оставшуюся часть ромбических узоров у селькупов образуют те, что несут на себе отпечаток авторской индивидуальности (рис.

35, 10, см. также рис. 30, 6). Отмечу их необычность в контексте прочих выскобленных орнаментов, придаваемую контурностью и прямолинейностью. У восточных хантов существует еще одна, весьма значительная серия ромбических узоров — ромбы с уголками между ними, — в рамках которой находятся наиболее замысловатые по конфигурации мотивы (рис. 35, 11, см. также рис. 18, 3). Ромбы с отрезками, раздвоенными вершинами и ромбы с уголками представлены и в прямолинейных бордюрах обских угров, но наиболее близкие по форме узоры встречаются в выскобливании на бересте у северных хантов (рис. 8, 13, 23, 25). У северных селькупов и у ненцев подобные мотивы отсутствуют.

Компоновка узоров на основе зигзага предполагает у северных селькупов заполнение его изломов главным образом уголками, реже — звездчатыми фигурами. При этом как конфигурация элементов, так и стилистические приемы их отделки: отрезки на сторонах зигзага и уголков, их раздвоенные вершины с усикообразными окончаниями, загибы на сторонах уголков, контурные перемычки, кнехто- и звездчатые дополнительные элементы, вводимые в мотив, — все это равнозначно восточнохантыйским образцам (рис. 35, 12—15 и 16—19). Но если перечисленные орнаментальные характеристики вполне объяснимы в среде восточнохантыйского декоративного творчества в целом, особенно с учетом узоров, исполненных раскраской на ровдуге, то расшифровать специфику зигзагообразных мотивов, оставаясь в рамках как южноселькупского, так и селькупского творчества в целом, не представляется возможным. Приведенными образцами исчисляется почти без остатка все разнообразие южноселькупских орнаментов, построенных с использованием зигзага. Оригинальной вариацией на тему зигзага и уголков служит лишь образец, где преобладает прямолинейность, а округлость линии появляется у усикообразных дополнительных элементов (рис. 31, 16).

Для восточнохантыйских мастериц зигзаг с уголками — любимый орнаментальный набор, и помимо описанных бордюров, насчитывающих большое количество интерпретаций, им известны узоры сложного строения, конфигурационная насыщенность которых достигается путем введения сложных дополнительных элементов (рис. 35, 20), при этом сохраняются ширококонтурность, криволинейность и специфическая декоративная отделка мотивов. Заметную роль в орнаментах восточной группы играет и серия бордюров, включающих в себя зигзаг и ломаную линию с цветочным фоном. Правила создания данной серии аналогичны тем, что регламентируют творчество при образовании орнаментов из зигзага и уголков. Сама же ломаная линия есть результат предельной стилизации зооморфного изображения, и

эта трансформация хорошо прослеживается по материалам северных групп обских угров.

Знак равенства можно поставить между селькупскими и хантыйскими узорами, ведущими свое происхождение от четырех кругов, выполняющих функцию фона (рис. 35, 22—23). Исходная форма представлена в творчестве тех и других, но если к восточным хантам по данному орнаментальному мотиву примыкает северная группа, где также были известны узоры из кругов, выкопанные на бересте [см.: Молданова Т. А., 1993], то южные селькупы остаются в одиночестве. Орнаменты в виде косых крестов из сросшихся уголков (рис. 35, 24) уверенно выводит в криволинейной манере на бересте рука селькупской мастерицы, а на бересте восточных хантов близкие им аналогии отсутствуют, зато встречаются среди прямолинейных узоров, нанизанных из бисера (рис. 35, 25), и не только у восточной, но и у южной группы этноса (см. рис. 8, 52—53). В области орнаментики параллель нарымские селькупы — южные ханты проявляется и в мотивах, основанных на горизонтально-симметричном уголке (рис. 32, 1—2 и 8, 57—59). Бесспорно, южнохантыйские вышитые образцы намного витиеватее своих южноселькупских аналогов, но сходные принципы построения узора здесь налицо: взаимопроникающие мотивы с декоративной вершиной, чаще в виде ромба, и загнутыми сторонами. Среди восточнохантыйских орнаментов подобные встречаются лишь в вышивке салымской группы — варианте южнохантыйской.

Розетки менее характерны для творчества обеих рассматриваемых групп, чем бордюры, но и в их конфигурации также обнаруживается немало сходства. Розетки, построенные на основе ромба, теснейшим образом связаны с соответствующими бордюрами, так как копируют исходные и усложненные варианты бордюрных мотивов (рис. 35, 26—27, 28—29). Отдельные мастерицы у восточных хантов, однако, создают, отталкиваясь от ромбов, изумительные орнаментальные формы, отвечающие самому изысканному вкусу и самым строгим правилам розетчатой симметрии (рис. 21, 4). Единичными образцами, прекрасно соотносимыми с восточнохантыйскими, отмечено присутствие среди южноселькупских криволинейных узоров розеток, состоящих из учетверенных, входящих друг в друга уголков (рис. 35, 30, 31). У восточных хантов подобные мотивы обнаруживают значительные количественные показатели и разнообразные формы при соблюдении традиционных черт (рис. 35, 32, рис. 21, 2, 7). Очевидно, распространенность розеток данного вида можно связать с их производностью от общей обско-угорской основы — фигуры в виде прямоугольного перекрестия с входящими уголками (рис. 16, 1). Древностью ор-

наментального канона и объясняется его консервативная сила, позволяющая усмотреть сходство с исходным орнаментальным сюжетом в самых замысловатых мотивах.

Свободные орнаментальные композиции почти не зафиксированы у нарымских селькупов, хотя о них неоднократно упоминалось в литературе, причем подчеркивалась их производность от стилизованных изображений птиц и животных [см.: Орлова Е. Н., 1928; Хороших П. П., Гемуев И. Н., 1980]. Однако указанный процесс развития демонстрируют материалы не по нарымским селькупам, а по восточным хантам (рис. 35, 34—35). Сходная картина орнаментального генезиса вырисовывается и на основе данных по северным группам обских угров.

Подводя итог сравнительному анализу криволинейных узоров нарымских селькупов и восточных хантов, можно констатировать следующее. Во-первых, криволинейные мотивы, общие для декоративного творчества селькупов и хантов, проявляются значительно разнообразнее и в более сложной исполнительской манере у последних. Во-вторых, сложные криволинейные узоры предстают как итоговые формы эволюции, узловые моменты которой прослеживаются в декоративном творчестве как обских угров в целом, так и восточных хантов, в частности. В творчестве же селькупов, в том числе и нарымских, отсутствует та орнаментальная среда, из которой бы произрастали данные мотивы, и последние существуют здесь как некая обособленная заданность. В-третьих, восточнохантыйские мастерицы прекрасно ориентируются в рассматриваемых узорах, ведь трудно найти даже два совершенно одинаковых мотива среди нескольких десятков ему подобных — каждый по-своему своеобразен. И вместе с тем основные орнаментальные правила: криволинейность с усикообразными окончаниями, ширококонтурность, определенный набор мотивов и приемов их художественной отделки — соблюдаются неукоснительно, что делает сопоставимыми образцы узоров с разных рек и разных времен. В руке селькупской мастерицы порой чувствуется неуверенность: то появится контурность узорной линии, то последняя потеряет криволинейность, то не сразу найдется оптимальная симметрия для расположения элементов, то на круглой поверхности не замкнется в розетку бордюр [см.: Прокофьева Е. Д., 1950].

Иными словами, традиционные каноны, заложенные в высокочувствительных криволинейных формах на бересте, гораздо прочнее и устойчивее в хантыйской, нежели селькупской орнаментальной среде. Все вышесказанное, на мой взгляд, подтверждает приоритет восточных хантов в выработке того фонда криволинейных узоров, который является общим для них и нарымских селькупов. Оп

включает в себя бордюрные мотивы из ромбов, зигзага с уголками, из сросшихся уголков, мотивы, имеющие фоновую основу из кругов; розетки с ромбической основой и из сходящихся параллельных уголков; свободные орнаментальные композиции.

Интересную информацию таят в себе и дополнительные элементы, вводимые в криволинейные мотивы и придающие им особое своеобразие. К числу этих элементов относятся звездчатые, приближающиеся иногда к форме «головок», вильчатые, усикообразные и кнехтообразные (рис. 31, 2, 13—17, 32, 2, 33, 6). Е. Д. Прыткова именует их «подвесками», относит к «собственно селькупским», оставляющим орнаментальное своеобразие в сравнении с восточными хантами, но близким к кетским узорам (1950. С. 36). Корректировка данного вывода содержится в статье Н. В. Лукиной, О. М. Рындиной (1984): описанные фигуры заполняют фон сообразно симметрии мотива и в криволинейных орнаментах восточных хантов, а в качестве основных, исключая вильчатые, бытуют в творчестве кетов, будучи выполненными в росписи по дереву, коже и бересте, а также в вышивке оленьим волосом [см.: Иванов С. В., 1961. Табл. 8, 1, 2, 6, 8]. Вильчатые элементы можно соотнести с кетскими фигурами, образующими композиционный центр в сюжетных изображениях и имеющими вид трезубца, сходные мотивы встречаются и на бересте [см.: Иванов С. В., 1954; Полов А. А., 1956]. То есть селькупско-кетско-хантыйские параллели проступают и среди криволинейных орнаментов, но степень их проявления в творчестве нарымских селькупов и восточных хантов различна. Если у первых они почти полностью определяют облик дополнительных элементов, то набор последних у восточных хантов значительно богаче и включает в себя уголки, наклонные полосы, полосы с отростками, треугольники и созданные на их основе варианты.

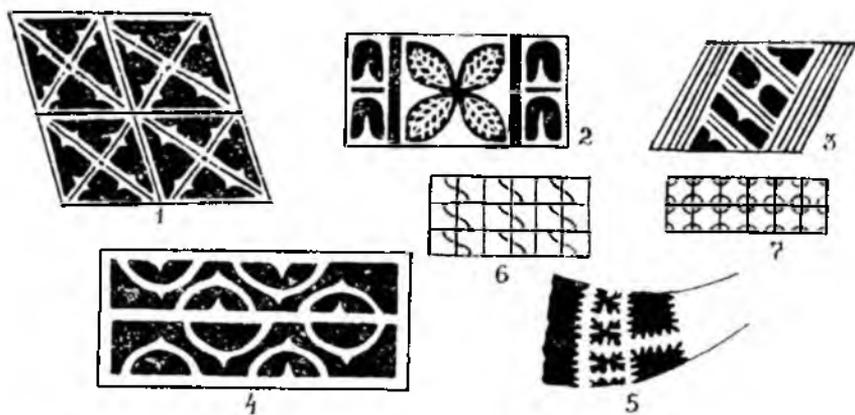
Теперь обратимся к своеобразию в декоративном искусстве нарымских селькупов. Попытки его определения предпринимались и ранее. Об отношении к специфически селькупским чертам в орнаменте, выделенным Е. Д. Прытковой (1950), речь шла выше. Введение в литературу большого количества нового орнаментального материала и его исследование с применением методов прикладной статистики осуществлено Г. И. Пелих (1972, 1972 а). В орнаменте нарымских селькупов автор выделяет два комплекса. Первый — сложный криволинейный орнамент, включающий в себя элементы растительных и зооморфных форм, с гвоздеобразными выступами и солярными символами. Второй — криволинейный асимметричный орнамент из фрагментов ломаных линий, зигзагов, спиралей, точек и «птичек» (1972 а. С. 96. Табл. I—V, VII). При этом первый комплекс определен как «древний и устойчивый

комплекс селькупских орнаментов» [Там же. С. 100]. Рассмотрим его подробнее.

I—V таблицы содержат 60 рисунков с орнаментальными мотивами. В их число вошли узоры, зафиксированные как у селькупов, так и у современного старожильческого населения Томской области, а также узоры, обнаруженные при археологических изысканиях на территории проживания нарымских селькупов. В литературе уже отмечалась неправомочность такого смешения разнородных источников и высказывались замечания по методике их исследования [см.: Соколова З. П., 1970; Мошинская В. И., 1978]. Источниковедческий анализ иллюстративного материала, опубликованного Г. И. Пелих (1972), был проделан Н. В. Лукиной (не опубликовано). По ее информации, к селькупским узорам на I—V табл. могут быть отнесены не все 60, а лишь 12, т. е. пятая часть, а на шести рисунках мотивы имеют восточнохантыйское происхождение⁴. Из этих 12 орнаментов 3 приходится на общий фонд, прослеживающийся у селькупов и обских угров (табл. IV, 2, 3, 4), а 4 — на орнаментальную общность нарымских селькупов и восточных хантов (табл. II, 2б, 3; III 6; IV, 18). На оставшихся 5 рисунках изображены фигуры штампа (табл. V, 18, 19) и узоры, выполненные ажурной резьбой на бересте и состоящие из цветочных фигур, — бордюры, из стреловидных элементов — сетка, из кругов и полукружий — розетка (табл. II, 2а; III, 4; IV, 1). То есть комплекс селькупских мотивов, выделенный Г. И. Пелих, таковых содержит очень мало, и по ним сложно выявить специфику нарымско-селькупской орнаментики.

И все же, на мой взгляд, криволинейные орнаменты южных селькупов содержат в себе оригинальные формы, выработанные в художественной среде этой крупной этнической группы. Эти формы предстают в виде различных симметрических категорий: бордюра, розетки, сетки, да и их мотивы не всегда обнаруживают явное сходство, и тем не менее в данном случае мы имеем дело с различными формами проявления единого орнаментального стиля (ил. 29, 1—4). Его основополагающие принципы предполагают: членение всей декорируемой поверхности на зоны-секции (квадратные или ромбические); использование элемента в виде зубца; получение мотива путем размещения зубца на сторонах (диагоналях) секционных ячеек; контурную манеру исполнения; сочетание прямолинейности (в ячейках) и

⁴ Принадлежность экспонатов МАЭС ТГУ была определена по Каталогу (1979), а в ТГОИАМ — при сверке документации и предметов. При сноске Г. И. Пелих на материалы экспедиций и практик потребовалось уточнение районов их проведения; исключены, например, материалы практик, которые, по свидетельству Н. В. Лукиной, не проводились на территории проживания селькупов.



Ил. 29. Мотивы, отражающие этническую специфику селькупов и ненцев (1—4 — ТГОИИМ, № 46, 45, 47, 52; 5 — Иванов С. В., 1963. Рис. 29,2; 6,7 — Журавский А. В., 1911. Рис. 1)

криволиннейности (в зубцах); выскабливание (прочерчивание) как техническое средство нанесения узора; берестяные коробки как прикладная среда. Создаваемый по описанным правилам орнамент легок, ажурен, он, словно тонкая паутина, опутывает предмет.

Для того чтобы получить еще одно подтверждение правильности сделанного наблюдения, обратимся к окаймляющим бордюрам на бересте нарымских селькупов. Как показали исследования по обским уграм (см. ч. 1), информация о более ранних этапах орнаментальной истории часто закодирована именно в этих пехитрых по форме и декоративно второстепенных узорах, а не в сложных построениях основных орнаментов. Для окаймления нарымские селькупы используют, как и восточные ханты, наклонные и вертикальные параллельные линии, однако чаще рука мастерицы обращается к зубцу. Из него она создает различные, порой весьма замысловатые варианты обрамляющих мотивов: в виде так называемых «арочных» (рис. 33, 7), взаимопроникающих с волнообразным фоном (рис. 32, 5), зеркально отраженных (рис. 31, 6). Нередко зубец присутствует и в разграничительных узорах между зонами-секциями (рис. 31, 3, 6). Особо отмечу одну разновидность арочного мотива, асимметричного и создаваемого не зубцом, а полукругием (рис. 31, 3).

Аналогии контурным узорам, выскабливаемым нарымскими селькупам на бересте, неожиданно обнаруживаются у ненцев в совершенно иной предметной и технической области — ирку-

станции оловом на деревянных черенках ножей и на табакерках из кости и рога. В настоящее время об этой сфере декоративного искусства нет сведений, но сохранилась информация о мастерстве ненцев в отделке ножей, высоко ценимых соседними народами. В литературных источниках представлены образцы орнаментированных инкрустацией ножей, отмеченных главным образом у европейских ненцев [см.: Журавский А. В., 1911; Рафаенко В. Я., 1983]. Очевидно, табакерки из рога, инкрустированные оловом, которые зафиксированы у северных хантов, также имеют ненецкое происхождение. Во-первых, их декор гармонично сочетается с ненецкими образцами, но стоит особняком среди обско-угорских художественных приемов и мотивов. Во-вторых, изготовление курительных принадлежностей из кости и рога было характерно именно для самоедов, что и отметил Н. А. Абрамов (1857), приводя подробный перечень хозяйственных занятий остяков и самоедов Березовского края.

О прямом тождестве мотивов речь вести нельзя, а вот принципы исполнения и создания узоров, а также их элементная основа оказываются близкими в инкрустации и выскабливании (ил. 29, 5—7). Перед тем, как залить изделие оловом, на нем вырезается ножом глубокий орнамент, для чего вся поверхность делится на квадратные или прямоугольные (реже — ромбические) ячейки, в которых располагаются зубцы или полукружия, создавая сетчатый или бордюрный орнамент.

Нетрудно заметить, что большинство правил орнаментального построения совпадают в сравниваемых техниках. Существенные расхождения касаются прямолинейности зубца, преобладающей над криволинейностью в инкрустированных орнаментах, и элементов в виде полукружий, при выскабливании встречающихся гораздо реже. Сближает два таких, казалось бы, далеких технических приема одно обстоятельство: контурные мотивы, выскабливаемые (прочерчиваемые) на бересте, имеют глубокие, словно при резьбе, линии нанесения орнамента. При исполнении ширококонтурных мотивов, сходных с восточнохантыйскими, такие линии отсутствуют. Мотив с элементом в виде зубца на линии вошел и в фонд меховых мозаичных орнаментов ненцев (рис. 36, 35). Мастерицы создали его, совместив элемент с композиционной схемой, по которой строится значительная часть обско-угорских непрерывных бордюров (рис. 7, 18). Данный мотив следует рассматривать как порождение ненецкой орнаментальной культуры, поскольку ни элемент, ни собственно мотив не известны хантам и манси. Приведенный факт также подтверждает этническую значимость в ненецкой орнаментике тех узоров, что создаются на основе зубца.

В обработке дерева и кости у северосибирских народов преобладает трехгранно-выемчатая резьба, технологически связанная с треугольником, в том числе и его учетверенной комбинацией с крестообразным фоном, а в качестве древнего реликта на кости иногда встречаются и циркульные узоры [Иванов С. В., 1963]. Иная ситуация наблюдается в резьбе по дереву у южносибирских народов, которая имеет криволинейные и контурные очертания. В резьбе шорцев, например, можно найти бордюры из криволинейных елочек, помещенных в квадратных ячейках; и горизонтально-симметричных дуг [см.: Иванов С. В., 1961. Табл. 39, 21, 23], а резьба алтайцев содержит квадрат с криволинейными зубцами на его сторонах, что создает цветочный фон [см.: Иванов С. В., 1963. Рис. 306];

Таким образом, своеобразие выскобленных (прочерченных) орнаментов на бересте у нарымских селькупов по своим композиционным и элементным характеристикам обнаруживает параллели с инкрустацией оловом по дереву и кости у ненцев, и оба вида узоров перекликаются с резьбой по дереву у южносибирских народов. В контексте приведенных фактов не таким уж невероятным кажется предположение о контурной резьбе, сохранившейся на юге Западной Сибири, как о факторе, повлиявшем на становление выскобленных узоров на бересте у нарымских селькупов и инкрустации оловом у ненцев. Последняя испытала на себе и сильное воздействие северосибирской традиции декора, проявившееся в выпрямлении зубца и сближении его с треугольником.

Изложенная интерпретация орнаментального материала не противоречит этногенетической концепции, существующей в литературе [Могильников В. А., 1973 а; Васильев В. И., 1979, 1983]. Согласно этой концепции тюркизация осуществлялась в два этапа. Первая волна с Южного Алтая появилась в бассейне Чулыма и Томи в VII—VIII вв., а на Средней Оби — в IX в. Направленность ее движения определена по правым притокам Оби: Кети, Тыму, возможно Ваху и бассейну Таза. Второй этап падает на IX—X вв. Экспансия тюрков продолжалась, и к XII—XV вв. их воздействие затронуло непосредственно Нарымское и Томское Приобье. Имеется и другая, более поздняя дата тюркизации указанного района — XVI—XVII вв. [Молодин В. И., 1994].

Предположение о генетической связи инкрустации по дереву и кости у ненцев и прочерчивания на бересте у селькупов с южной орнаментальной традицией, запечатленной в резьбе по дереву, нуждается в дополнительной аргументации, так как по имеющимся материалам не прослеживается четкая эволюционная последовательность орнаментальных форм, т. е. среди последних не вполне ясны исходные и производные мотивы.

Поскольку в нарымско-селькупских выскобленных узорах обнаруживается два стилистически разнородных пласта, то закономерно возникает вопрос об их соотношении. Представляется, что узоры, исполненные прочерчиванием в контурной манере и основанные на зубце, предшествовали тем ширококонтурным орнаментам, возникающим из ромба и зигзага, что обогатили художественный арсенал народа после установления культурных контактов с восточными хантами. К подобному заключению подводят следующие аргументы.

Во-первых, сам факт усвоения нарымскими селькупами ширококонтурных выскобленных мотивов и их широкое внедрение в орнаментальную культуру. Подобная декоративная экспансия должна была непременно предполагать хорошо подготовленную почву. Зубчатые криволинейные узоры, воспроизводимые на бересте в технике прочерчивания, и создали ту благоприятную среду, в которой успешно прижились иноэтнические орнаментальные стереотипы. Отсутствие подобной предрасположенности в декоративной культуре русских, также контактировавших с хантами в Среднем Приобье в течение не одного столетия, очевидно, сыграло решающую роль в том, что художественное творчество этого народа не восприняло обско-угорский опыт орнаментальной обработки бересты. И это несмотря на широкое применение в быту русского населения берестяных изделий и знакомство с навыками их художественной отделки [см.: Бардина П. Е., 1980]. Следуя общепринятой терминологии, можно уточнить: проникновение выскобленных восточнохантыйских орнаментов в творчество нарымских селькупов носило характер стимулированного заимствования.

Во-вторых, сила традиции наиболее наглядно проявляется в импровизации. Создавая новационные модели, мастерица, пусть безотчетно, повинуетя усвоенным ею декоративным канонам, и чем они прочнее и устойчивее, тем меньше простора остается для фантазии. Берестяные узоры нарымских селькупов, построенные на зубце, исполнены точно в соответствии с требованиями стиля. Никакие отступления здесь не предусмотрены. Новаторские орнаменты, возникшие на основе восточнохантыйских образцов, обнаруживают склонность к контурной манере и использованию зубца в качестве отделочного элемента (рис. 30, 6). Ромб, выскобленный контурно, — это нонсенс в контексте восточнохантыйской орнаментальной традиции. Хантыйская исполнительница вряд ли решилась бы на это, так как ширококонтурность для нее — прочное и незыблемое правило построения берестяного декора. Отступление селькупской мастерицы в пользу иной орнаментальной стилистики свидетельствует о других приоритетах.

В-третьих, мотивы, основанные на зубце, следует рассматривать как проявление обратного воздействия селькупской орнаментики на восточнохантыйскую. При этом орнаментальные материалы позволяют судить о неравномерной силе этого культурного влияния на различные группы восточных хантов. Так, у сургутских хантов подобные мотивы не обнаруживаются, у ваховских цветочный фон имеет ломаная линия в свободных орнаментах, а у васюганских к этому добавляются довольно широко представленные мотивы из зубца, особенно в той их части, что создана четырехкратным повтором зубца, предполагающим цветочный фон. То есть нарастание «цветочности» орнамента происходит у восточных хантов при движении с севера на юг и достигает вершины на Васюгане. Именно Васюганье и являлось зоной активных культурных контактов хантов и селькупов. Очевидно, васюганцы переняли мотив из зубца, но модернизировали его в соответствии с восточнохантыйскими правилами: увеличили поверхность элемента и тем самым приблизили мотив к ширококонтурной манере. В такой интерпретации узор вновь вернулся к нарымским селькупам (ил. 29, 2). Влияние орнаментального искусства последних на ваховских хантов сказалось в более ослабленном виде, поэтому элемент в виде зубца здесь отсутствует, а производный от него цветочный фон пришелся по вкусу мастерицам и перекочевал в ломаную линию, придав ее изгибам больше ажурности и витиеватости. В облике сургутских орнаментов селькупские черты не проступают: криволинейность обладает здесь лишь овальным фоном, как и у северных групп обских угров.

Итак, декоративное творчество селькупов тесно связано с мехом и берестой, но если художественная обработка бересты достигла здесь уровня орнаментации, то мастерство в декоре на меху выдвинуло на первый план цвет и его оттенки, а не форму, так как оно заключалось в традиции разноцветного сборного меха. Сквозь изделия из бересты: утварь и покрывные для жилища — проходит архаичная орнаментальная традиция, реализуемая в ажурной резьбе с подкладным фоном и имеющая угро-кето-селькупскую основу. Самодийские каноны связывают друг с другом такие несхожие на первый взгляд техники и стоящие за ними мотивы, как инкрустация оловом на дереве и кости у пенцев и выскабливание (прочерчивание) на бересте у нарымских селькупов. Данные декоративные стереотипы, предположительно, имеют южносибирское происхождение. Разнообразие орнаментальных материалов и исполненных на них узоров, зафиксированное в XX в. у южной и северной групп этноса, во многом определено несхожестью этнического окружения и, соответственно, культурных контактов. Селькупская орнаментика при этом являлась не только воспринимающей, но и воздействующей стороной.

НЕНЦЫ

Глава 1

ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ ПРЕДМЕТЫ

Орнаментальная ситуация в культуре ненцев характеризуется на основе материалов, относящихся к сибирским лесной и тундровой группам. Последняя представлена главным образом узорами, зафиксированными в Тазовской тундре и Надымском районе [Бармиц М. Я., 1990]. Сведения об орнаментальной отделке одежды и утвари не распространяются на ненцев северного Ямала, по крайней мере на конец 1920-х гг.; так, по данным В. Н. Чернецова (Источники..., 1987), в этом районе во время его пребывания не фиксировалось совершенно никакой орнаментации, тогда как в южных частях полуострова узоры встречались часто.

§ 1. Тундровая группа*

Весь жизненный уклад тундровых ненцев строится на оленеводстве с транспортным уклоном; олень как ездовое животное не имеет себе равных в просторах тундры. Поэтому неудивительно, что именно оленья упряжь олицетворяла собой декоративную отделку средств передвижения. Из костяных деталей упряжи орнаментировалась наружная сторона держателя для вожжи, отделка выполнялась ножом, и резьба имела точечный характер. Особое внимание уделялось украшению женских упряжек. «Сбруя на оленях, запряженных в нарту хозяйки, бывает самая изящнейшая: шлен на шею делают из черной медвежины, подпруги пестрые, шитые из разноцветного сукна, уздечки, выкрашенные в красный цвет; к нарте прицепляют несколько колокольчиков разной величины... Эта нарта прикрывается покрывалом из красного или другого цвета сукна с разноузорчатыми каймами, сделанными из

* Описание орнаментированных предметов у тундровых ненцев строится на основе литературных данных: Зуев В. Ф. (1947); Дупин-Горкавич А. А. (1911); Житков Б. М. (1913); Старцев Г. А. (1930); Хомич Л. В. (1966); Приткова Н. Ф. (1970); Ключева Н. П., Михайлова Е. А. (1988); Кушелевский Ю. И. (1868).

лоскутков разноцветного сукна, и сверх того «еще прицепляют к нарте кругом лоскутки разноцветного сукна, тонко нарезанные в роде бахромы» [Кушелевский Ю. И., 1868. С. 71]. На спину оленья также клали сукоинное покрывало, украшенное мозаичным орнаментом особого вида *пыдюда*, выполненным из ткани, чаще красного, желтого и зеленого цвета. Убранство оленьего аргиша хозяйки служило символом материального благополучия семьи.

У ненцев отмечено исполнение орнамента на лыжах. В том случае, если данное средство передвижения предназначалось для собирания дров или катания детей, оно часто окрашивалось красной краской, более того, на лыжах можно было видеть и затейливые узоры.

Классическим образом гармонии является переносное жилище — чум. Здесь все продумано до мелочей, и нет ничего лишнего как в конструкции, так и во внутреннем устройстве. Место художественной отделке нашлось лишь на шесте *сымызы*, помещаемом внутри чума для подвешивания котла над костром. Его отделка заключалась в резьбе и, очевидно, несла весомую семантическую нагрузку, так как *сымызы* олицетворял дух очага. Внутреннее убранство жилища разнообразили предметы утвари: мешки и сумки, которые помимо своего основного функционального назначения — вместилниц — нередко выполняли и роль постельных принадлежностей — подголовников.

Мешки и сумки из оленьих шкур и по сей день являются непреходящим атрибутом женского имущества. Мешки (*над, надко*) имеют подпрямоугольную форму с закругленными нижними углами, при этом ширина изделия значительно превышает высоту. Передняя сторона сумки украшается мозаичным орнаментом. Чередование полос темного и светлого меха создает секционность на декорируемой поверхности. Три секции заполняются непрерывными бордюрами в вертикальном ритме. Иногда центральная секция сочетает в себе мозаику из узких прямых полос в середине с более витиеватыми узорами по бокам, что сопровождается введением горизонтального ритма. Каждая девочка с семилетнего возраста, времени, когда она постигает навыки шитья, становится обладательницей сумочки для хранения швейных принадлежностей *туця*. Материалом для *туця* служат две разноокрашенные шкуры — с оленьих лбов, соединенные по бокам вставками из крашеной ровдуги. Овальную форму стенок подчеркивает орнаментальная полоса меховой мозаики, идущая по их краю. Орнамент вшивается и в места глазниц, образуя наклонные полосы или треугольники. Между узором и изделием вшивается ровдужная бахрома, часто с прикрепленными копытцами новорожденных телят. Иногда деко-

ративную отделку *туця* составляют медные пуговицы, бляхи, нашитые по всей ее поверхности. Футляр для наперстка, игольник и мешочек для ниток и кусочков сукна служат дополнением к *туця*. Все они шьются из кусочков меха и сукна, чьи цветовые вариации служат декоративным средством.

Важным инструментом в условиях заснеженной тундры является деревянная колотушка *янгаць'*, *не янгаць'*, ибо, по образному описанию В. Н. Чернецова, «жизнь самоедов все время чередуется с выколачиванием снега из вещей. Выбивают чум несколько раз в день, оббивают малицы и пимы, входя в чум, выколачивают вещи, лежащие на партах. Это непрерывное тук-тук-тук слышится в течение всего дня» [Источники..., 1987. С. 68]. Женские саблевидные колотушки относятся к тем редким предметам из дерева, которые украшались резьбой.

Из предметов, принадлежащих мужчинам, орнаментальной отделке подвергались нож, пожы и курительные принадлежности. Рукоятки ножей и ножны, сделанные из дерева или кости, инкрустировались оловом, покрывались резьбой. Ножны с инкрустированными черенками *хубтавы хар* умели изготавливать немногие, и их высоко ценили как ненцы, так и коми-ижемцы и русские, выменивавшие у ненцев эти ножи [Хомич Л. В., 1966]. Деревянные ножны, кроме того, обтягивались кожей и украшались полосками меди, а материалом при этом служила покупная металлическая посуда. Разнообразие декора демонстрировали и ненецкие трубки *сяр ня*, *торнали*, деревянные или костяные, а также комбинированные. В последнем случае костяной чубук дополнялся деревянным мундштуком, инкрустированным оловом. Также зафиксировано на трубках украшение резьбой и металлическими пистонами от патронов. Для хранения табака ненцы чаще употребляли табакерки из кости (пороховые рога), дерева, бересты. В первых двух случаях изделия инкрустировались оловом. Встречались и кресы *сяр нэсь'*, сшитые из ровдуги и расшитые бисером.

Декоративная отделка одежды у ненцев демонстрирует использование различных приемов, в том числе и орнаментацию. Наибольшей нарядностью и красочностью отличается женская меховая одежда.

В XVIII и XIX вв. женская шуба *пена пана* состояла из двух частей. Верхняя шилась из темных и светлых полос камуса, расположенных в два ряда. Групповые сочетания разноокрашенных полос создавали мозаичные узоры на рукавах, груди и спинке. Более нарядными считались шубы, когда фоновым был белый цвет. В швы вставлялись разноцветные суконные лоскутки. Своим верхним концом они были скручены с узкими полосками меха, а нижние концы тех и других свободно свисали вдоль груди, спины

и рукавов. Нижнюю часть шубы образовывали широкие горизонтальные полосы меха: верхняя — из оленьего, две нижние — из пушистого собачьего, песцового, а раньше собольего и бобрового меха. Прокладки между меховыми частями подола имели вид суконных полос, сшитых из вертикальных разноцветных ленточек. Поясная часть, соединяющая верх и низ одежды, шилась по-разному: из целой полосы меха, из широких шкурки ворсом вниз, из широких и узких полос ворсом вверх с образованием мозаичных узоров из вертикальных полос. На воротник и окантовку обеих пол шел мех лисницы, песца, собаки. Как видим, декоративное убранство *пена паны* включало в себя богатый набор приемов: чередование различных материалов и цветов, использование разнообразной меховой фактуры (гладкий и пушистый мех), применение нескольких техник (меховая мозаика и аппликация из лоскутков), зачатки орнаментации (полосовые узоры).

Декор женских шуб *не' паны*, утвердившийся в XX в., свидетельствует, с одной стороны, о стремлении к унификации художественных приемов и, с другой стороны, о возрастающем значении среди них орнаментации. По существу, это две стороны одной медали. Иной покрой шуб: две полки, спинка, рукава с ластовицами, пришитые борта и подол — потребовал корректировки и в убранстве. Наиболее простым его вариантом явилось выкраивание частей одежды из меха разных оттенков, расположенных в шахматном порядке. Усложненный вариант декора включает в себя полосы из белого и темного меха или сукна, вшиваемые вдоль плеч, по низу рукава, между станом и пришитой полосой на подоле и полах. Максимум декоративной насыщенности приходится на шубы, украшенные меховыми мозаичными орнаментами сложной конфигурации. В узорную линию обычно вставляется кант из красного сукна. Топография орнаментальных лент также согласуется с конструктивными швами. Пожалуй, лишь оторочка бортов узкой полосой меха да пушистый воротник из собачьего или песцового хвоста протягивают тоненькую нить между двумя разновременными типами ненецких шуб [см. о типологии: Хомич Л. В., 1966; Прыткова Н. Ф., 1970].

В качестве верха для зимней одежды и как самостоятельный весенне-осенний наряд использовалась распашная суконная *панида ной паны, нояця*. Ее трехкомпонентное декоративное убранство включает в себя цветное чередование суконной основы изделия и треугольных клиньев, вшиваемых по подолу на спинке и по бокам (иногда клинья выделяют цветным контурным кантом); пришитую полосу из оленьего меха по подолу, полам и концам рукавов, а также орнаментальную ленту меховой или суконной мозаики ме-

жду подолом и пандой. Воротник *нояцы* имеет вид опушки из песчового или собачьего хвоста.

Утилитарно-эстетический заряд несли в себе длинные разноцветные пояса, которыми подпоясывали верхнюю одежду, пропуская конец пояса через большую круглую пряжку. Их плели из шерстяных ниток, создавая несложный узор, например в виде вертикальных зигзаговых полос. Такие пояса ценцы покупали у русских или коми-зырян. Старинные образцы кожаных и шерстяных поясов были шире, нередко украшались разного рода кольцами и пластинами и также имели массивную медную пряжку около 1/4 аршина в диаметре.

Женская меховая обувь *не пивы* шьется из продольных полос камуса ворсом наружу, и уже в самом процессе изготовления приобретает художественный вид в результате чересполосного цветового чередования меха. Специализированная декоративная отделка заключается в кантиках из цветного сукна (красного, желтого, зеленого), проложенных в продольные швы голенища, а также в поперечных полосках меха, обрамленных простым или фигурным кантом из цветного сукна, которые вшиваются на мыске передней полосы. По бокам также вшивают до 7 чередующихся узких полосок меха и сукна, что считается особым мастерством.

Декоративной доминантой в зимнем наряде ненецких женщин, согласно мнению путешественников XIX—XX вв., признан двойной капор из оленьего меха *сава, саво*. Этот головной убор состоит из широкой полосы, проходящей поперек головы; вставки на макушке, вырезанной из лобной части шкурки олененка, и задней детали, полукругом спускающейся на спину. В местах соединения всех трех частей вставляются либо чередующиеся по цвету узкие полоски меха, либо узорная лента меховой мозаики. Большое внимание уделяется декоративной отделке шкурки с оленьего лба: глазные отверстия зашиваются контрастным по цвету мехом или сукном, встречается и сочетание обоих материалов на одном предмете — меховые вставки с суконным кантом. Сюда же пришивают разноцветные полоски сукна со свободно свисающими концами. Капор имеет роскошную опушку, на которую идет до пяти песчовых хвостов либо белый собачий или олений мех. И завершающим аккордом в художественном многозвучии капора являются многочисленные металлические «...побрякушки, медные круги, колокольчики, бусы — всего фунта 4—5. Все это, конечно, звенит и гремит на ходу» [Бартенев В., 1896, С. 131]. В случае пошива капора из сукна опушка, подвески, декоративные полосы в местах конструктивных швов сохранялись.

У ямальских ненцев, предположительно, бытовал суконный головной убор в форме венца, состоящий из ободка и полосы-

лямки. Отделкой для обеих деталей служили узкие аппликативные полосы сукна, а также суконная бахрома у висков.

К числу женских украшений принадлежали ложные косы: два длинных жгута из сукна и шерсти, соединенных нитками бус, цепочками, ажурными отливками и другими металлическими украшениями. На конце имеются треугольные кусочки ровдуги или сукна, также отделанные с помощью вышеописанных материалов. Ложные косы плотно обвиваются вокруг волос тесемкой из шерсти или сукна, а на затылке между ними имеется овальный кусок кожи, обтянутый красным сукном и зашитый бисером и медными пуговицами. Ложные косы носились поверх меховой или суконной паницы и заправлялись сзади за шерстяной пояс, чтобы они не мешали при движении.

Количество разного рода металлической мишуры на шапках и на ложных косах было внушительным. На рубеже XIX—XX вв. использовались пуговицы, монеты, колокольчики, но приоритет принадлежал медным литым подвескам. Их изготавливали в мастерских Степанова в г. Тобольске и Михайленко в г. Березове, часто по самодийским образцам. Последние представляли собой изображения птиц, всадника, антропоморфные фигурки в ромбической оправе, уголки с отверстиями и фигурными подвесками на концах. Сравнивая медные подвески, увиденные у самодийцев, и оловянные отливки остяков, Н. Л. Скалозубов (1907) отмечал, что у последних он не встречал изображений человека и животных.

Небольшой набор традиционных ненецких украшений дополняли серьги и кольца из белого металла. Для изготовления серег использовали хорошо известный набор декоративных материалов: пуговицы, бляшки, крупный бисер.

Декоративная насыщенность мужской одежды у ненцев уступала женской. Отделка малицы *мальця*, в зависимости от кроя [см. о типологии: Прыткова Н. Ф., 1970], либо сосредоточивается вокруг конструктивных швов и имеет вид узких полосок сукна черного, красного и зеленого цвета, проложенных в швы или нашитых поверх них; либо концентрируется между подолом и пандой. Здесь вшивается семь чередующихся черно-белых полос меха, или отдельные полоски цветного сукна, или широкая узорная полоса меховой мозаики. Различная направленность меха у собственно малицы и капюшона и панды также придает изделию дополнительную нарядность. Данное правило при изготовлении малиц считается универсальным и не варьирует в зависимости от покроя одежды. Следует отметить, что ненцы предпочитают для верха капюшона и для панды темный или даже черный мех, а опушку к капюшону делают из белого меха песца или оленя. Бе-

мый собачий мех также идет и на панду. В том месте, где панда пришивается к подолу, проводили суриком красную полосу.

Чтобы увеличить срок службы малицы, поверх нее надевают наверхицу из сукна или хлопчатобумажной ткани. Суконным изделиям придавался нарядный вид, и с декоративной точки зрения они достойны наиболее пристального внимания по сравнению с другими видами мужской одежды. В XVIII в. у немцев описаны наверхицы, которые «иные щеголи делают из лоскутков разных сукон и опушивают кудами из собачьей белой шкуры или песцовыми хвостами [Зуев В. Ф., 1947. С. 24]. Позднее наверхица изменила как свои конструктивные, так и декоративные особенности. Она стала кроиться из двух кусков ткани, рукавов, ластовиц, воротника-стойки и клиньев, плечевых и боковых. Между различными деталями кроя сохранилась разноцветность, ее усилили яркие чередующиеся полоски сукна на концах рукавов, по низу подола, и особое их сосредоточение наблюдалось на плечевых клиньях. На месте панды располагалась широкая суконная полоса светлого цвета. Ведущим средством декора стали узорные полосы со сложным рисунком, нашитые вдоль верхнего горизонтального шва у переднего полотнища и по низу изделия, исключая клинья. Существует мнение, что суконные наверхицы выполняли и функцию самостоятельной одежды в летнее время [Прыткова, Н. Ф., 1970]. Хлопчатобумажные наверхицы, распространенные в XX в., не несут на себе никаких следов художественного убранства.

Малица, с наверхицей или без нее, носится непременно с кожаным поясом *ни*, пожалуй наиглавнейшим мужским аксессуаром в XIX—XX вв. Массивность металлических украшений составляет основное правило отделки данного предмета. Пояс обтягивается красным сукном и на него «насаживается до сотни медных пуговиц, до 10 подвесок, до 25 колечек и до 5 цепочек» [Дунин-Горкавич А. А., 1911. С. 85]. Ажурные медные, иногда костяные пряжки дополняют картину. В. Н. Чернецов дает описание мужского пояса с 5 бронзовыми бляхами, изображением медведя и антропоморфными фигурами [Источники..., 1987. С. 61—62]. К поясу подвешивается орнаментированный нож в ножнах, о котором речь шла выше, точильный камень в кожаном чехле и в качестве оберега клык медведя. Реже встречаются пояса *падер*, к суконной поверхности которых прикреплена сетка, нанизанная из разноцветного бисера: черного, белого, голубого и прозрачного.

Видное место среди декоративно оформленных принадлежностей мужской одежды занимала парка, надеваемая поверх малицы. Главным средством художественного решения этой глухой меховой одежды с капюшоном служит орнаментация. Узорные

полосы меховой мозаики вшиваются между подолом и пандой, а также по краям обшлагов и лицевой части капюшона. Последний выкраивается из лобной части шкурки оленя, оформленной традиционно: глазные отверстия зашиваются с использованием полос светлого меха и красного сукна в качестве канта, а к ушкам прикрепляются кисточки из цветного сукна.

Еще один вид глухой меховой одежды *совик* или *сокуй*, *сивак*, *соок* — обнаруживает два подхода в отделке. Первый заключается в шахматном расположении меха темного и светлого цвета между конструктивными деталями кроя. Выражением второго служат полоски цветного сукна с нашитыми на них полосками белого оленьего меха, вшиваемые в боковые швы одежды спереди и на спинке. На манжетах мех обращен внутрь, а снаружи данная деталь обшита сукном. При этом цвет отделочного сукна на манжетах и полосках совпадает. Опушка капюшона песцовыми хвостами и панда из светлого собачьего меха ставят точку в убранстве *совика*.

Мужская меховая обувь *пи́ва* по своим конструктивным и декоративным характеристикам близка женской. Отличие заключается в иной топографии вертикальных полос на центральной ленте: они располагаются под коленом и выше. Самый центральный клин не сужается, как на женских экземплярах, а во всю свою ширину доходит до носка. Ненцам Ямала знакомая меховая обувь с орнаментальной отделкой *мадавы пи́ва*: вертикальные полосы меховой мозаики располагаются по центру и с боков голенища. Под коленом обувь подвязывается шнурком, сплетенным из разноцветных шерстяных ниток. Подвязки обычно покупали у русских или зырян. У летней ровдужной обуви с поршневидной головкой передний клип окрашен суриком, а на голенище, под щиколоткой, краской нанесено две полосы.

В роли головных уборов у ненцев выступали капюшон, отделка которого описана выше, и платок.

Культовая одежда ненцев — шаманское «платье» — шилась из ровдуги или сукна и на нее нашивались суконные или ровдужные лоскутки: горизонтальными рядами на груди и вдоль боковых швов, на рукавах и на плечах.

§ 2. Лесная группа*

Орнаментальные материалы по данной группе относятся к 1920-м и 1980-м гг. и характеризуют, главным образом, одежду. Не представляется возможным воссоздать картину орнаменталь-

* Фактологические данные заимствованы в основном из работ И. А. Каретовой (1983, 1987).

ной динамики относительно орудий труда и средств передвижения, так как полевые исследования застали финальный сюжет — сошедшее на нет декоративное оформление изделий. Известно лишь, что для невесты изготовлялись нарты, украшенные орнаментом [Гемуев И. Н., 1987].

В декоративном облике традиционного женского костюма просматривается та же линия развития, что и у тундровых ненцев: переход от «пань», сшитой в верхней части из меха оленя, выдры, белки, а в нижней состоящей из чередующихся полос собачьего меха и сукна (*вэнвайсухта пань* 'собакой ополовиненная одежда' или *ненай пань* 'настоящая одежда'), к «пань», украшенной меховой мозаикой на полах и подоле. Последняя служит праздничной одеждой, а также используется во время перекочевок и сильных морозов. Повседневный женский костюм шьется из сукна и имеет меховой подклад. Суконная часть отделяется мозаичными полосами из однородного материала, которые идут по полам и подолу. На воротник идет мех оленя, лисицы или белки хвосты.

Неотъемлемой частью верхней женской одежды являются пояса, ранее изготавливаемые из ровдуги или полосы шкуры, а в наши дни из кожи, отделанные металлическими пуговицами, сплетенные из разноцветных нитей, а также узорно нанизанные из бисера. К сожалению, в литературе не оговорены технические характеристики бисерных поясов, однако, судя по довольно сложной конфигурации мотивов, они выполнены нанизыванием.

Женский головной убор в виде капора из шкурок с оленьих лбов с песцовой опушкой вышел из употребления, его заменил платок. Женская меховая обувь у лесных ненцев аналогична таковой у тундровой группы.

К мужской верхней одежде принадлежит совик *кумыш* и малица *мюй*. Декоративная отделка последней сведена к кантам из разноцветного сукна: синего, красного, желтого или зеленого, — вставляемым в швы. Капюшон малицы — двойной, из меха оленя или, что более предпочтительно, из меха выдры; у детской малицы он иногда шьется из гагачьих шеек. Поверх малицы надевается наверхушка *мюй танка* из сукна и вельвета, у которой горловина отделана аппликативными узорами из сукна в виде треугольного ряда.

Старинные образцы мужских поясов сделаны из кожи и украшены ажурными костяными накладками. В настоящее время пользуются покупными изделиями, и лишь нож в ножнах с правой стороны да кожаный мешочек с точильным камнем напоминают о традиционном облике вещи.

В отношении мужской меховой обуви у лесных ненцев зафиксирована исчерпывающая информация. По способу украшения эта обувь подразделяется на 4 типа [Карапетова И. А., 1983]. *Матама пема* 'узорная обувь' имеет полосы меховой мозаики в центральной и боковой частях голенища. Это — самый декоративно насыщенный тип, поскольку орнаментальные мотивы обнаруживают замысловатую конфигурацию. *Патва пема* — обувь, у которой в швы на голенище вставлены узкие полоски камуса (до семи штук). *Дяруты пема*, ее декор заключен в чередовании темных и светлых полос кумуса, составляющих изделие. *Пема ченкак* характеризуется однотонной, неорнаментированной центральной полосой на голенище, а украшением является контрастная по цвету ромбовидная вставка на носке обуви между союзками. Плетенные из разноцветных шерстяных ниток подвязки для меховых чулок служат еще одной декоративной деталью мужской обуви.

Меховые мешки у лесных ненцев подлежат орнаментальной отделке, но по сложности их узоры уступают мозаичным орнаментам на одежде и обуви, так как состоят лишь из шевронов или креста с перекрестьями. К сожалению, в литературе не отражена композиция орнамента на предмете. Женские сумочки для швейных принадлежностей почти не орнаментируются, украшаются лишь пришитые к ним игольницы. Узоры имеют как простую, так и усложненную конфигурацию.

§ 3. Сравнительный анализ

Наиболее полное представление о художественном потенциале народа дают изделия из меха: одежда и утварь. В этой предметной сфере были выработаны основные правила декоративного оформления вещей, определившие специфику ненцев сравнительно с другими сибирскими народами. На пересечении общих черт в декоративной эволюции женских шуб, мужской глухой одежды, обуви, головных уборов, а также мешков и сумок следует искать отражение тех основных этапов, что прошло в своем развитии традиционное искусство ненцев.

Самое раннее декоративное убранство женской шубы у сибирских тундровых и лесных ненцев состояло из цветового чередования меховой поверхности из мелких шкурок белки, выдры, бобра, лисицы, из которых шилась верхняя часть, а также из широких пушистых полос из меха собаки, соболя, идущих по подолу и разделенных суконными лентами. Дополнительным украшением, не связанным с конструктивными особенностями одежды, служили свисающие кусочки сукна и меха. Такие же шубы запечатлели в своих описаниях европейских ненцев путешественники

XVIII—XIX вв.; И. Лепехин (1805), В. Иславин (1847), В. Н. Латкин (1853). Дольше всего описанное убранство шуб сохранялось у канинских ненцев.

В одежде, сшитой из шкурок мелких лесных зверей, Л. В. Хомич (1970) видит следы арханки, сохранившиеся со времени проживания этноса в таежной зоне. С этим положением трудно не согласиться, учитывая глубокую экологичность присваивающего хозяйства, одним из проявлений которой является безотходность производства. Сборный мех из шкурок с лапок, ушек, хвостиков послужил той необходимой основой, на которой сформировалось правило декорирования меховых изделий с помощью шахматного чередования разноокрашенных кусочков меха. Свисающие украшения из кусочков меха и окрашенной ровдуги вполне могли возникнуть также как результат декоративной эволюции сборного меха. По крайней мере, их эстетическая значимость соразмерна с эффектом последнего — «испестрять» одежду, на что и указывали путешественники в XVIII в. [см.: Андреев А. И., 1947; Лепехин И., 1805]. Не исключено, однако, и стимулирующее влияние тунгусского творчества, поскольку в нем обильные подвески из различных материалов составляют неотъемлемую часть, а движение самодийцев на север шло по Енисею, вдоль территории, освоенной периферийными группами предков эвенков [см.: Хелимский Е. А., 1988].

Правило оформления меховых изделий с помощью шахматного чередования разноокрашенных кусочков меха прочно укоренилось в культуре ненцев. Регламентирующая сила его была столь велика, что распространилась на другие материалы, где правило уже не обуславливалось технологически, и на новые виды женской одежды. Так, опушка из собачьего меха у шубы сшивалась из отдельных кусочков, что заметно снижало теплоизоляционные свойства материала [Рафаенко В. Я., 1983]. Это один из наглядных примеров, когда консерватизм традиции приходит в противоречие с целесообразностью. Суконные ленты, располагающиеся между меховыми полосами на подоле шубы, также сшивались из предварительно нарезанных разноцветных лоскутков сукна. Такая технология значительно повышала трудоемкость при изготовлении изделия, зато вполне соответствовала декоративным канонам. Появившиеся позднее наверхицы к меховой одежде — шубам и малицам — восприняли правила мехового декора и они повторились на ином материале — сукне. Старинная разновидность суконной паницы у канинских ненцев шилась из узких полотнищ сукна разных цветов [Хомич Л. В., 1970]. Близкие к ней по технологии пошива наверхицы для малиц приведены в описаниях самоедов XVII в. [см.: Зуев В. Ф., 1947].

Приоритет цвета в меховом декоре ненцев, сохраненный при знакомстве с новым материалом — сукном, привел к значительному усилению цветовой палитры традиционного костюма. Лоскутки сукна стали его необходимой частью, ибо даже бедные самоедки не могли «отказаться себе в удовольствии увешаться красными и желтыми суконцами и звонкими побрякушками, платя за них втридорога русским и зырянам» [Иславин В., 1847. С. 32]. Это сочетание разноокрашенных кусочков меха и ярких суконных полос и лент создало то декоративное своеобразие ненецкой одежды, которое было отмечено путешественниками XIX — начала XX вв. как национальное. «Трудно передать, на что похожа самоедка в своем национальном костюме: что-то пестрое, яркое, пушистое и лохматое» [Бартенев В., 1896. С. 131]. Сходное впечатление вызывала и мужская меховая одежда — «отчаянно расшитый костюм, где самоедский вкус употребил все цвета сукон и лоскуты всех зверей» [Носилов К. Д., 1903. С. 266].

Не противоречит художественной традиции, выросшей из сборного меха, и убранство ненецких сумок для рукоделия и мешков, несших солидный семантический заряд. Эти вместители служили для хранения «женского скарба, работ, украшений, талисманов, кукол и предметов культа» [Журавский А. В., 1911. С. 18]. В XVIII в. «для поклажи запасного и хорошего своего платья, так же самых лучших в своем имении вещей» мезенские самоеды употребляли сумки, сшитые из ровдуги или из птичьих шкурок [Лепехин И., 1805. С. 228]. В начале XX в. у европейских ненцев встречались сумки и мешки, сшитые из «шкурки лисицы, песца, бобра, тюленя, нерпы, белки, куницы, соболя, горносталя», эффектно украшенные «копытцами поворожденных олешков», а также изготовленные «из шкурок фиолетовозобой полярной гагары... или из шкурок мелких зверьков — лемминга и земляной белки (бурундука)», или из налимьей кожи [Журавский А. В., с. 19]. Однако уже в это время большее распространение получили меховые вместители, сшитые из оленьего камуса. Их декоративное убранство преимущественно состояло в шахматной орнаментации, но встречались и несложные мозаичные узоры, аналогичные обско-угорским образцам. Отход от традиционного национального убранства и его эволюцию в сторону усиления орнаментальности А. В. Журавский определил как вырождение «исторической стилистики» [Там же. С. 19].

Этот же путь от сборного меха к шахматным узорам и далее к более замысловатым мотивам прошло и декоративное развитие сумочек и мешков у сибирских ненцев, ведь у тундровой группы и в XX в. существует шахматный рисунок и несложные мозаичные орнаменты, исполненные на изделиях из оленьего камуса. Более

того, композиция непрерывных бордюров на *туця* строится в соответствии с конструктивными особенностями сумочек из налобных частей шкурок оленя: бордюры идут по краю, подчеркивая овальную форму стенок, и образуют наклонные полосы или треугольники в местах глазных отверстий. Эта же композиция наблюдается и у европейских ненцев. Лесные пенцы, в материальной культуре которых сохранилось больше архаичных черт, чем у тундровых [см.: Хомич Л. В., 1976], и в настоящее время не украшают орнаментом *туця*. И, наконец, о вторичности мозаичных орнаментов в декоре меховой утвари ненцев свидетельствует загадка о *туце* — «старуха из ста заплат» [Старцев Г. А., 1930. С. 151], запечатлевшая традицию их изготовления из сборного меха.

Таким образом, наиболее архаичным среди способов художественной обработки меха у ненцев следует признать цветочное чередование разноокрашенных мелких кусочков меха: шкурок с лапок, ушек, хвостиков. Для изготовления сборного меха применялись и шкурки с ног и ушек оленя. Проникновение в сферу меховых изделий оленьих шкур сначала вполне соответствовало традиционным нормам, однако впоследствии этому материалу суждено было начать новый этап в эволюции ненецкого творчества.

Использование больших полотнищ оленьего меха освободило мастериц от необходимости столь кропотливого изготовления шивного меха. Широкое внедрение нового материала, обусловленное выходом в тундру предков ненцев, изменило покрой и внешний вид женских шуб [см.: Хомич Л. В., 1966, 1976], но оказалось не в состоянии покончить с декоративными постулатами, утвердившимися в иных технологических условиях пошива одежды. Уравновешенность между новым материалом и покроем, с одной стороны, и стойкостью художественной традиции была достигнута простым и оригинальным способом — цветовым чередованием деталей кроя. Этот прием декоративной отделки прослеживается у всех групп этноса и на различных видах меховой одежды. У женской шубы *не' паны* части выкраиваются из меха различных оттенков, чередующихся в шахматном порядке. У суконной напершцы к мужской малце детали кроя также демонстрируют разноцветность. Цветовое расположение полотнищ меха в шахматном порядке наблюдается и на совике. Женская и мужская меховая обувь, сшитая из камусов, тоже логично вписывается в означенные декоративные постулаты. Убранство меховой одежды канниских ненцев, кроме того, таит в себе следы дооленевоодческой стадии культуры, сближающие их с северными самодийцами [см.: Грачева Г. Н., 1983].

Имея дело с цветовыми вариациями меха в течение не одного столетия, вкус народа оказался отточенным здесь до совершенства. Прекрасное чувство цвета ненецких мастериц при подборке ими различных деталей меховой одежды стало этническим определителем их художественной культуры. На это указывали как путешественники, отмечавшие, что «зумелый — то веселый, то строгий — подбор темного и светлого меха... не мешает каждой ягушке быть совершенно особой, совсем не похожей на другую» [Синицын М., 1960. С. 86], искусствоведы [Рафаенко В. Я., 1983] и соседние с ними народы. Так, по мнению северохантыйских мастериц — общепризнанных специалистов в области сложнейших мозаичных орнаментов, — ненецким исполнительницам нет равных в искусстве цветового подбора меха (устн. сообщ. А. М. Сязи).

Разноцветность частей меховой одежды у ненцев часто дополнена узкими, контрастными по цвету полосками меха, вшиваемыми в линии основных конструктивных швов. Такие полоски представлены на женских шубах из оленьих шкур, женском капоре, малице (между полкой и пандой), на мужской обуви лесных ненцев *патва пема*. При наличии орнаментальной отделки на данных предметах она локализуется в тех же местах, где и полоски. С учетом того, что генетический приоритет следует признать за полосовым орнаментом, а также того, что последний более логично вписывается в декоративную систему ненцев, топография мозаичных орнаментальных лент на меховых изделиях сибирских ненцев оказывается вторичной, производной от полос.

Художественная обработка меховых изделий у ненцев, как можно было убедиться, тесно связана со сборным мехом, а ее главным принципом служит цветовое сочетание разноокрашенных меховых частей изделия, дополненное также цветовым разнообразием иного по фактуре материала — сукна. Со временем традиция сборного меха трансформировалась в простейшие орнаментальные формы в виде полос, шахматного рисунка и проч. Активное вовлечение в орбиту меховой обработки оленьих шкур, и прежде всего камуса, стимулировало данный процесс, однако орнаментальная отделка меха так и не стала преобладающим признаком его художественной обработки вплоть до XX в., когда у отдельных групп этноса наметилась тенденция к усилению орнаментальности. Подробнее об эндо- и экзогенных процессах в эволюции ненецких узоров на меху речь пойдет ниже, при сравнительном анализе орнаментальных мотивов.

К художественной обработке меха тесно примыкает отделка из кожи (ровдуги) и сукна. Однако, как следует из вышесказанного, собственной линией декоративного развития в творчестве ненцев данные материалы не обладают. Они лишь повторяют ос-

повные закономерности, выработанные на меху. При этом сукно следует рассматривать как вторичный материал относительно ровдуги. Окрашивание ровдуги суриком на края одежды, в котором изначально преобладал утилитарный смысл — усиление устойчивости материала к влаге, в виде декоративного рудимента сохранилось на малице, между станом и пайдой. Этот практический навык, согласуясь с традицией обработки мелких кусочков меха, преобразовался в декоративные приемы: украшение меховой одежды свисающими лентами из окрашенной ровдуги и вставными лентами, сшитыми из узких разноцветных кусочков сукна. Появление суконных полос вдоль конструктивных швов на малице могло иметь происхождение, сходное с обско-угорским. Прокладку оленьего волоса в швы в целях усиления теплоизоляции сменили каптики сукна и нашиваемые поверх кожи полосы, что сообразовывалось, прежде всего, с эстетическими вкусами.

Пожалуй, единственным предметом из кожи, декор которого обнаруживает самостоятельность развития, являются у ненцев пояса. Особый интерес в силу своей функциональной значимости представляют мужские пояса. Они служат своего родаместилищем основных мужских предметов-маркеров: охотничьих орудий (ножа и точильного камня) и охотничьего оберега. Поэтому к их убранству должно было существовать особо внимательное отношение, и естественно ожидать в декоре данных предметов проявления древних черт. Короткие и широкие мужские пояса восходят к естественной для охотников основе — коже. На этот природный материал нашивались костяные накладки, медные отливки, пуговицы и бисерная сетка. Порядок перечисления соответствует эволюционной направленности в смене материалов.

Эти же этапы выявлены в генезисе обско-угорских мужских поясов: украшение дятловыми носами, резными костяными пластинами, медными отливками, медными пуговицами, бисером. Более того, прямые подтверждения выводам о былой отделке рассматриваемого предмета костяными пластинками, логично вытекающей из начальной декоративной стадии — убранства частями тела животных, — обнаруживаются не в обско-угорском, а ненском материале, точнее у лесных ненцев. То есть в поясах наблюдается совпадение как собственно предметной основы, так и ее декоративной отделки у обских угров и ненцев. Это сходство обнаруживается на самых ранних этапах развития художественного оформления, связанных с таким природным материалом, как кость, и сохраняется на более поздних, включающих в себя металлические накладки. Косвенным подтверждением того, что и в пенецкой художественной культуре присутствовала такая ранняя стадия ее развития, как использование в отделке естественных

предметов, связанных с миром животных, служит сохранявшаяся традиция украшения женских мешков и сумок копытцами порожденных оленят. Кстати, значимость данных меховых вместилищ сопоставима у женщины с мужским поясом, так как в них хранили главные производственные орудия женщины — швейные принадлежности, а также разного рода амулеты и изображения духов.

Традицию изготовления пенецких мужских поясов, украшенных медными бляхами, Л. В. Хомич (1983) возводит к древнетюркским элементам в культуре этноса, занесенным на север южнорусскими предками. Сходные, т. е. тюркские истоки, связанные с угорским субстратом, видит в металлических накладках на кожаных поясах манси Е. Г. Федорова (1989). Безусловно, положение о южном происхождении наборных поясов у хантов, манси и ненцев заслуживает внимания, но требует внесения в него коррективов. Во-первых, появление самого предмета вполне логично в таежной охотничьей среде, о чем свидетельствует материал изготовления и функциональная значимость изделия. Во-вторых, наиболее ранние черты декоративного убранства мужских поясов: использование частей тела животных и изготовление ажурных костяных пластин — также прекрасно вписываются в таежно-охотничью среду бытования. В-третьих, замена костяных пластин на металлические бляхи произошла эволюционным путем, и определяющую роль здесь сыграло кулайское литье. На его местной основе в средневековье были созданы бронзовые бляхи с изображением медведя в жертвенной позе. Характеризуя подобные находки в Верхнем Приобье, В. И. Молодин (1992) отмечает их широчайшую географию в археологических памятниках таежных культур и возводит изображение к столь же широко представленному культу медведя. Пояса с подобными металлическими нашпиками дошли до XX в., правда в качестве особо почитаемых реликтов, с одним из которых удалось встретиться у ненцев В. Н. Чернецову (Источники..., 1987).

Тюркское влияние не могло достигнуть северных западно-сибирских территорий, минуя южные, поэтому логично предположить наличие его следов в виде вещественных остатков в предтаежных и лесостепных районах региона. Действительно, в сроскиской культуре обнаруживаются роскошные наборные пояса, но металлические накладки на них украшены растительным орнаментом, исполненным чернью [Молодин В. И., 1992. С. 145. Рис. 145—146]. Растительный орнамент чужд искусству описываемых народов в целом и используемому ими металлургическому литью в частности. Согласно данным А. А. Дуннина-Горкавича (1911. Рис. 37), самоеды Тобольской губернии заказывали металлические

отливки с изображением человека, натягивающего лук, и всадника, а также птицы и уголков-сердечек с квадратными и круглыми отверстиями и фигурными подвесками на концах. Последние имеют некоторое сходство с древнетюркскими, если судить по описаниям, приведенным Л. В. Хомич (1983). Однако решение вопроса об их тождественности требует более пристального внимания.

Таким образом, наборные пояса, бытовавшие у обских угров и самодийцев, имеют местную основу возникновения как относительно самого предмета, так и его убранства. Тюркское влияние, если и коснулось, то уже сложившегося вещественно-декоративного стереотипа и выразилось в смене одного изображения другим.

Из кожи у ненцев изготавливались и женские пояса. Они отделывались нашивками в виде колец и щитов, позднее из медных пуговиц. Как видим, на их убранстве сказалось влияние мужских экземпляров, собственной линии декоративного развития не было выработано на данном предмете. И это не удивительно, ведь, как излагалось выше, в предметном мире женщины существовали иные семантические приоритеты. Сравнительно невысокая степень смысловой нагрузки женских поясов явилась, очевидно, причиной сравнительно легкого перенесения на них декоративных навыков, перенятых у соседних народов. У европейских ненцев — это русские или зырянские длинные пояса, сплетенные из разноцветных шерстяных ниток, а у сибирских лесных ненцев — ланзанные из бисера пояса, столь характерные для хаптыйского творчества.

В сферу декоративной отделки ненцев попадал еще один материал — кость. Об инкрустации оловом на кости речь шла выше, при сравнительном анализе селькупской орнаментики. О резьбе сведения столь отрывочны, что по ним трудно составить представление об особенностях данного способа художественной обработки материала. То же можно сказать и относительно резьбы по дереву.

Итак, главную роль в художественной культуре ненцев сыграла традиция сборного меха, определив основное направление в декоративном развитии как данного материала, так и сопутствующих ему ровдуге и сукну. Отделка меховой одежды, обуви и утвари служит наглядной иллюстрацией пути, пройденного декоративным творчеством народа. Еще одна традиция, запечатленная в виде слабых отзвуков в отделке мужских поясов и женских сумочек, базируется на использовании естественных природных предметов как орнаментальных единиц, из чередования которых возникает ритмическое искусство узора. В роли подобных единиц у ненцев выступали отдельные части тела животных. Металл вошел в художественную орбиту ненцев на более поздних ступенях

развития их творчества, и есть основания полагать южную природу его происхождения — на курительных принадлежностях и на поясах.

Глава 2

УЗОРЫ

Состав орнаментальных мотивов у ненцев невелик, и, за небольшим исключением, укладывается в рамки обско-угорских непрерывных бордюров. Последние представлены гораздо внушительнее как в количественном, так и в качественном отношении: счет узоров, зафиксированных у хантов и манси, идет на тысячи, а у ненцев не достигает и сотни единиц, соответственно этому различна и степень разнообразия орнаментальных форм. Группировка обско-угорских непрерывных бордюров, основанная на симметрических характеристиках (элементы симметрии и симметрические превращения), композиционном пространстве мотива и его элементном составе, была подробно изложена выше (см. рис. 7). Это делает излишним повторное рассмотрение указанных черт применительно к ненецким орнаментам. Их описание будет опираться на ту же групповую нумерацию, которая использовалась в отношении обско-угорских мотивов.

§ 1. Тундровая группа

1.1.1. Прямолинейные бордюры: непрерывные мотивы

1.1.1.1. *Первую группу* создают ряды из сросшихся треугольников и ромбов на треугольном основании (рис. 36, 1—2). Первый мотив именуется «чумики», второй — «головки». Разновидностью треугольного ряда исполнители считают контурный зигзаг, простой или удвоенный, так как его номинация «подобный чуму» (рис. 36, 3). Контурный зигзаг с продленными вершинами имеет смысловую самостоятельность: его характеристика «следы медведя» (рис. 36, 4). Зигзаг рассмотрен вкуче с непрерывными бордюрами еще и потому, что он не образует автономной орнаментальной области в среде ненецких узоров. Трансформация треугольного ряда в зигзаг в основании «головок» видоизменяет узор (рис. 36, 5), а добавление к нему плоскости скользящего отражения дает новую, симбиозную форму, что хорошо запечатлено в ее определении «головки, подобные чуму» (рис. 36, 6). Ненецкая орнаментация демонстрирует еще два способа конфигурационного преобразования «головок»: их вертикальный перенос — «вытяну-

тые головки» (рис. 36, 7) и компоновка с учетом горизонтальной симметрии (рис. 36, 8).

1.1.1.2.1. *Вторая группа. Первую подгруппу* олицетворяет собой узор под названием «рога оленя» (рис. 36, 9). Он занимает устойчивые позиции в ненецкой орнаментике и его усложненные варианты хорошо соотносимы с базовым мотивом, так как сохраняются композиционная и элементная основы (рис. 36, 10—11). У первого образца элементом становится сам исходный мотив «рога оленя», а у второго — его несколько видоизмененная конфигурация. Имена узоров — «красивые рога» и «рога» — также отражают орнаментальную преемственность.

1.1.1.2.2. Вторая подгруппа тоже включает в себя популярные мотивы в виде развилки (рис. 36, 12) и их орнаментальные вариации, производимые путем замены зубчатой основы на зигзаговую или приспособления мотива к вертикальной ритмичности (рис. 36, 13—14). При конфигурационной вариативности инвариантным остается название «уши зайца».

1.1.1.2.3. Третья подгруппа слабо выражена как в отношении количества, так и в смысле разнообразия наполняющих ее мотивов. Речь идет лишь об узоре «голова соболя» (рис. 36, 15). Явно производным от него является бордюры на рис. 36, 16, однако номинативная характеристика последнего не отражает этого орнаментального генизиса. «Заячьи уши с двух сторон» — так звучит название упрощенного варианта, появившегося в результате утраты плоскости симметрии исходным мотивом. По своим композиционным чертам новационный орнамент отвечает требованиям третьей группы.

1.1.1.3. *Третья группа*, помимо вышеописанного, представлена только одним мотивом — «безголовый соболя» (рис. 36, 18).

1.1.1.4.1. *Четвертая группа.* Первая подгруппа традиционна для ненецких мозаичных узоров, ее представляет мотив устойчивыми очертаниями и сходными определениями: «рога хора», «красивые рога», «сдвоенные рога оленя» (рис. 36, 19). Вместе с тем производные от искомого более развитые орнаментальные формы не укоренились в народном творчестве. Можно привести единственный образец подобного узора с именем «соболя» (рис. 36, 20).

1.1.1.4.2. Вторая подгруппа монолитна в плане конфигурации мотивов (рис. 36, 22). Несмотря на сложную форму, они воспроизводятся с удивительным постоянством в разных районах проживания тундровых ненцев. В орнаментальных наименованиях же наблюдается двойственность: чаще фиксируется имя «перелопутий», но отмечено и такое, как «березовая ветка».

1.1.1.5. *Пятая группа.* Ее основное содержание сводится к популярному мотиву «локоть лисицы» (рис. 36, 23), но весьма ус-

тойчивым дополнением к нему является узор, соединяющий в себе особенности четвертой и пятой групп (рис. 36, 24). Мнения мастериц насчет имени последнего разделяются: «лежащие рога оленя» и «ветка березы».

1.1.1.6.1—2. *Шестая группа.* Мотивы первой и второй подгрупп «одинокий соболя» и «лягушка» принадлежат к редко встречаемым (рис. 36, 25—26). И если частичным объяснением малой репрезентативности второго образца служит сложность конфигурации, дополненная чередованием цвета у меха в пределах мотива, то редкое обращение исполнительниц к такому гармоничному и легко усваиваемому узору, как на рис. 36, 25, выглядит странным.

1.1.1.6.3. Орнаментальная ситуация в третьей подгруппе аналогична неоднократно описываемым выше: устойчивое бытование базового мотива (рис. 36, 27), но при этом отсутствие образцов, свидетельствующих о его активной творческой обработке. Присутствует и номинативный дуализм: «(гусиные) крылья» и «березовая ветка».

1.1.1.7.1—3. *Седьмая группа.* Первая подгруппа вобрала в себя наиболее лаконичный вариант мотива под именем «соболя» (рис. 36, 28). Вторая подгруппа не прослеживается в ненецких орнаментах, а третья эпизодична и проявляется в редких экземплярах сложноформленных мотивов (рис. 36, 30—31). Последний наделен названием «приделанные рога хора».

1.1.1.8.1—2. *Восьмая группа.* Первую подгруппу представляет мотив «бок человека» (рис. 36, 32) и его слегка видоизмененный вариант, утративший ромб в боковой части и определяемый как «скелет соболя». Вторая подгруппа возникает в результате упрощения в мотиве элемента, подвергаемого воздействию оси вращения, и активного вовлечения его в новообразовательные орнаментальные процессы. У ненцев подгруппа демонстрирует два варианта узоров. Первый есть следствие помешения упрощенного элемента в рамки композиционной схемы второй группы (рис. 36, 33). Бордюр называется «рога лося». У второго к симметрии вращения добавляется параллельный перенос элемента по вертикали (рис. 36, 34). Имя мотива — «лишняя березовая ветка».

1.1.1.9. *Девятую группу* составили оригинальные ненецкие бордюры, не обнаруживающие аналогов в обско-угорском искусстве (рис. 36, 35—36). Косой крест на ножке в сочетании с треугольным рядом — такова описательная характеристика первого узора, а расчленение его с точки зрения симметрии позволяет заключить следующее. Мотив построен с учетом тех же символов симметрии, что представлены во второй группе непрерывных бор-

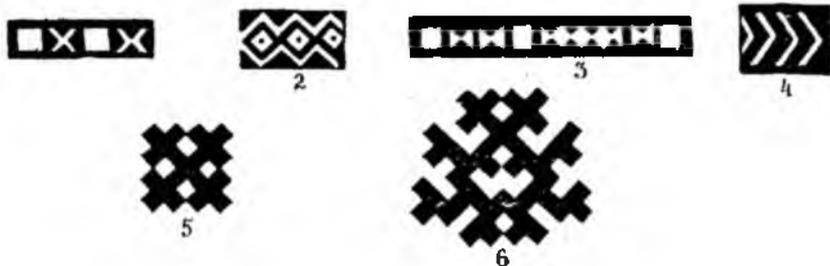
дюров: вертикальная плоскость симметрии в центре и наклонные боковые оси. Однако в данном случае оси расположены не наклонно, а параллельно относительно оси переноса, т. е. мотив компонуется не в треугольном, а в квадратном пространстве. Элементом, пропускаемым сквозь эту симметрическую схему, служит ширококонтурный уголок, а при цветовой смене фона и узора, происходящей по осям симметрии, что также является чертой второй группы, уголок трансформируется в шипообразный мотив. Возникновение орнамента на рис. 36, 36 предугадать несложно — соединенные с зубчатой линией уголки-шевроны, при этом треугольное основание предопределяет появление отрезка на верхнем конце уголка в соответствии с требованиями зеркального равенства фона и узора, достигаемого с помощью оси симметрии в мотиве. Оба рассмотренных мотива зафиксированы на суконном покрывале для оленя и отличаются от вышеописанных, преимущественно меховых образцов как по своему элементному составу, так и по композиции, и по стилистическим чертам. Во-первых, меховая мозаика строится на основе зигзага, а в описываемых бордюрах просматривается квадратная структура и в виде уголков-шевронов. Во-вторых, прямоугольность зигзага предопределяет и прямоугольность всех изломов орнаментальной линии в меховых орнаментах, в то время как у суконных узоров углы орнаментальных изгибов отличны от прямых. В-третьих, не встречаются на меху и уголообразные, а также шипообразные элементы.

1.1.2. Прямолинейные бордюры: прерывистые мотивы

В орнаментике тундровых ненцев их намного меньше, чем непрерывных, а формой их материального воплощения служит не только меховая мозаика, но и в значительной степени резьба по кости.

Среди описываемых бордюров наиболее распространен вид симметрии $a:m \cdot m$, и он представлен узорами на кости, составленными из косых крестов, квадратов, ромбов и сросшихся треугольников (ил. 30, 1—3). На меху ряд из сросшихся ромбов в обрамлении зигзага именуется «кость маленького осетра». На парке зафиксирован оригинальный орнамент из темных и светлых квадратов меха, расположенных в шахматном порядке.

На кости и меху исполнены уголки-шевроны (ил. 30, 4), подчиненные симметрии $a \cdot m$. В меховом варианте они наделены названиями «грудь песка» и «отлогий орнамент».



Ил. 30. Прерывистые бордюры и розетки ненцев (1—3 — Хомич Л. В., 1976. Табл. 1А; 4 — Хомич Л. В., 1966. Табл. X, 5; 5—6 — Барнич М. Я., 1990. Рис. 3, 15, 14)

1.2.0. Прямолинейные розетки

Трудно дать им какую-либо характеристику по причине крайне слабой представительности. Среди находящихся в моем распоряжении материалов обнаружены лишь два образца: крест с перекрестьями и сложнооформленная фигура, треугольный каркас которой окружен непрерывными мозаичных бордюров: полосами с отростками и крестовидными (ил. 30, 5—6). Название первой фигуры «медвежий след», второй — «молодой медведь».

1.3.0. Прямолинейные сетки

В пенецкой орнаментике они имеют квадратную систему узлов и возникают за счет сшивания в шахматном порядке темных и светлых кусочков меха.

§ 2. Лесная группа

1.1.1. Прямолинейные бордюры: непрерывные мотивы

Под данную орнаментальную категорию может быть подведено почти все декоративное творчество группы. При этом подавляющая масса мотивов аналогична узорам тундровых ненцев. Различия носят не принципиальный, а оттеночный характер.

1.1.1.1. *Первую группу* непрерывных бордюров у лесных ненцев представляют лишь исходные варианты (рис. 36, 1—3), а усложненные образцы не отмечены. При этом в номинации зигзага наблюдается сходство с тундровыми ненцами — «подобный чуму», то же самое и в отношении ромбов на треугольном основании — «головки», а применительно к треугольному ряду налицо различия. У лесных ненцев его именуют «зубья пилы».

1.1.1.2.1—3. Во *второй группе* также наблюдаются лишь базовые варианты первой—третьей подгрупп (рис. 36, 9, 12, 15). В первых двух случаях фиксируются сходные названия у лесных и тундровых ненцев: «рога оленя» и «уши зайца», а мотиву из крестообразных элементов дано определение «половина вынутого, отделяемого, видимого». Данный элемент бытует и в качестве мотива, располагаясь перпендикулярно к оси переносов (рис. 36, 17).

1.1.1.3. *Третья группа* бордюров не обнаруживается в имеющихся материалах по лесным ненцам.

1.1.1.4.1. *Четвертая группа* состоит лишь из одной, первой подгруппы, но она наполнена как исходной формой, так и ее модифицированными вариантами (рис. 36, 19—21). Конфигурационное сходство с мотивами тундровых ненцев не распространяется на названия, у *пяи хасово* они соответственно «ветви березы», «на пенечках» и «большой, вынутый, отделяемый».

1.1.1.5. *Узоры пятой группы* именуется по-разному: «песцовые локотки», «лисьи локотки», «рога оленя», но все эти определения относятся к одному базовому мотиву, представляющему данную группу (рис. 36, 23).

1.1.1.6. Состав *шестой группы* также не отличается разнообразием — лаконичный мотив без названия (рис. 36, 25).

1.1.1.7.1. *Седьмая группа* обладает некоторой орнаментальной вариабельностью, и наряду с самым простым по очертанию мотивом (рис. 36, 28) здесь встречаются и более сложные по форме (рис. 36, 29). Первому дано имя «песцовые локотки», а второму — «четырёхголовый». Представленные узоры не выходят за рамки первой подгруппы.

1.1.1.8. Выразителем *восьмой группы* служит самый типичный ее представитель — узор с неустойчивым именем «заячье ухо» (рис. 36, 32). Иных мотивов с характеристиками данной группы у лесных ненцев не отмечено.

1.1.2. *Прямолинейные бордюры: прерывистые мотивы.* Мополюю непрерывных бордюров в орнаментике лесных ненцев нарушает лишь узор из уголков-шевронов, именуемый «отлогим», — симметрия *a·m*. Как и подавляющее большинство непрерывных орнаментов, он бытует в меховой мозаике.

1.2.0. *Прямолинейные розетки.* Они также не свойственны орнаментальной традиции лесных ненцев. Крест с перекрестьями, встречаемый на женских сумках, составляет единственное исключение из правила.

§ 3. Сравнительный анализ

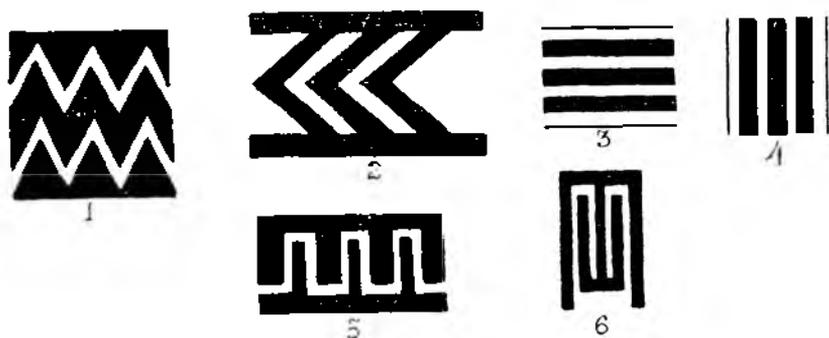
Как показано выше, ненецкие узоры чаще всего принимают облик мозаики из меха или сукна, и наше внимание будет сконцентрировано в основном на прямолинейных непрерывных бордюрах, связанных с данной техникой и материалами. Криволинейные бордюры и сетки, получаемые на кости с помощью инкрустации оловом, уже анализировались в разделе, посвященном селькупской орнаментике. Именно мозаичные узоры имеет в виду Л. В. Хомич (1966, 1976), когда ведет речь об их чрезвычайной близости хантыйским образцам, объясняя сходство результатом этнических контактов. История становления мозаичных орнаментов из меха рисуется исследовательницей следующим образом: ханты развили древние художественные традиции на бересте, а заимствовав одежду из оленьего меха у ненцев, перенесли на нее часть паработанных мотивов. Что касается орнаментированной бересты, то она у обских угров прошла собственный путь развития. Вопрос же о заимствовании обскими уграми меховой одежды, и прежде всего женских шуб, на которых сосредоточена мозаичная орнаментальная отделка, имеет далеко не однозначную трактовку в литературе. Е. Г. Федорова (1978) считает район сложения женских шуб, обнаруживающих сходные черты у ненцев, манси и хантов, бассейн Нижней Оби и ее левых притоков, а Н. В. Лукина (1985) включает в него и правобережье Среднего Приобья.

Процесс сложения меховых мозаичных орнаментов у обских угров подробно рассмотрен выше (см. Ч. 1. Р. 3. Гл. 1). Как выяснилось, он уходит корнями в традицию сборного меха и на определенном этапе включает в себя иные материалы, главным образом рыбью кожу и ровдугу. Иными словами, мозаичные орнаменты обских угров тесно связаны с мехом, а их сложные формы есть результат длительного развития художественной обработки данного материала хантами, манси и их предками.

Для того чтобы определить, исконный или заимствованный характер имеют ненецкие мозаичные орнаменты, нужно рассмотреть их в свете генезиса общих декоративных традиций народа. Здесь встают следующие вопросы: могла ли зародиться орнаментация в недрах ненецких традиций обработки меха, и если да, то какие формы приобрели возникшие узоры и как они соотносятся с конфигурацией современных орнаментов на меху у сибирских ненцев. Если же эти орнаменты не соответствуют внутренним закономерностям развития ненецкой художественной обработки меха, то можно вести речь о заимствовании, инокультурном влиянии.

В основе ненецкой традиции художественной отделки меха лежит, как неоднократно отмечалось выше, сборный мех, сшитый

из мелких шкурок зверей: ушек, лапок, хвостиков. Подбирая различные цветовые варианты шкурок, мастерицы не могли не наблюдать естественно возникающую при этом конфигурацию ломаной линии. Сшивание ушек создавало вытянутый зигзаг и шевроны, а лапки и хвостики воспроизводили чередующиеся полосы. Сама природа явилась соавтором в создании простейших орнаментальных форм, которые лучше всего представлены в творчестве европейских (каннских) ценцев (ил. 31, 1—4). При этом возникшие узоры очень точно воспроизвели конфигурационные особенности природных линий у сборного меха. Вытянутость (остроугольность) зигзага, например, объясняется повторением естественных очертаний ушек.



Ил. 31. Мозачные орнаменты европейских ценцев, возникшие из сборного меха (1—4, 6 — Бармич М. Я., 1990. Рис. 1, 8, 2, 13, 1, 10, 1,9, 1,1; Носилов К. Д., 1903. С. 88)

Возникшие исходные формы узоров стимулировали дальнейшее развитие творческих потенций народа в сторону усложнения орнаментов. Появились вторичные мотивы, органически связанные со своими предшественниками: «сухарики» и узор «падар» (ил. 31, 1—6). Сложная форма последнего самими мастерицами разлагается на простые элементы в виде полос, Г- и П-образных фигур [см.: Бармич М. Я., 1990], не противоречащих ни изначальным формам, ни производным «сухарикам». Прямоугольность изгибов орнаментальной линии и вытянутость рассмотренных мотивов хорошо согласуются с матерьяльной основой — шкурками с лап и хвостиков. Простейшие мотивы выполнялись из меха различных лесных зверей, в том числе и оленя, ведь традиция изготовления шуб из ушек оленя известна и в XX в. Однако для наиболее сложного узора «падар» использовался камус, что

отразила номинативная характеристика мотива: *пенко паны падар* 'узор камусной паницы'.

Таким образом, орнамент жанинских ненцев дает представление об изначальных и производных формах, которые выросли в недрах декоративных традиций ненцев. Наибольшая архаичность капинских ненцев в области одежды по сравнению с другими группами этноса [см.: Хомич Л. В., 1970] объясняет и наибольшую степень саморазвития декоративной системы на этой одежде. Вместе с тем из орнаментальных форм, созданных на меху в русле ненецких канонов, эволюционным путем не выводимы те сложные мотивы, что бытуют в настоящее время у обских угров и сибирских ненцев. Эти витиеватые по форме узоры строятся из иных элементов, не знакомых европейским ненцам и почти не известных сибирским, но хорошо прослеживаемых в орнаментах обских угров (см. ил. 19). Теснее других с этими элементами связана третья группа современных непрерывных бордюров (1.1.1.3), но именно она-то и отсутствует в орнаментальных материалах по пенцам.

Итак, декоративные традиции ненцев, развиваясь на меху, привели к образованию несложных орнаментальных форм и создали тем самым благоприятные возможности для проникновения в художественную среду сибирских групп навыков орнаментальной меховой мозаики, имеющих длительную историю своего становления в рамках орнаментальной системы обских угров. Более того, есть веские основания предполагать о сравнительно недавнем времени обогащения одной орнаментальной культуры за счет другой. По крайней мере можно утверждать, что процесс этот пришелся на период, когда основные закономерности создания непрерывных мозаичных узоров современного вида и их базовые формы были уже выработаны обскими уграми и законсервированы традицией. Далее началось создание вторичных орнаментальных форм, которые имели специфический оттенок на этногрупповом уровне. Некоторые особенности воссоздания мозаичных узоров у тундровых и лесных ненцев становятся понятными с учетом орнаментальной специфики, имеющей место у различных групп хантов.

Подавляющее большинство ненецких узоров есть точный слепок с наиболее простых обско-угорских бордюров, представляющих собой базовые орнаментальные формы и в неизменном виде встречающихся у всех групп хантов и манси. Наряду с ними, однако, у ненцев зафиксированы и некоторые сложные вариации, возникающие на основе этих форм и также аналогичные обско-угорским образцам. Но при этом проступает избирательность в пользу определенных вариаций узоров у тундровой и лесной

групп сибирских ненцев. Мотивы четвертой группы (1.1.1.4) представлены у тундровых ненцев наиболее лаконичными образцами, а у лесных — сложными модифицированными вариантами. Подобный расклад наблюдается соответственно у северных и восточных хантов. В эту же группу входит мотив, обладающий редкостным свойством, — служить разграничителем северных и восточных хантов, так как он характерен для творчества лишь северных. Данный мотив (рис. 36, 22) присутствует в арсенале тундровых ненцев, но не отмечен у лесных. Намного чаще и разнообразнее, чем у северных хантов, в орнаментах восточных отражены шестая и седьмая группы непрерывных бордюров (1.1.1.6—7). То же самое соотношение типично для тундровых и лесных ненцев. Симпатии северохантыйских мастериц находятся явно на стороне восьмой группы (1.1.1.8), где созданы и упрощенные, и сверхсложные разновидности узоров. Тундровым ненцам эта группа также знакома намного лучше, чем лесным.

Номинативные определения мозаичных узоров обладают значительно большей дисперсией у ненцев по сравнению с хантами, у последних на межгрупповом уровне также нет единого мнения. Но и здесь орнаментальные характеристики свидетельствуют о более близком сходстве орнаментов восточных хантов и лесных ненцев, с одной стороны, и северных хантов и тундровых ненцев, с другой. В данном случае особенно показательны названия, даваемые четвертой группе мотивов (1.1.1.4). У восточных хантов они вращаются вокруг понятия «березовая ветвь», у северных — «рога оленя». Такую же ситуацию воспроизводят названия орнаментов у лесных и тундровых ненцев.

Следовательно, степень близости пенецкой и хантыйской культур в области мозаичных бордюров далеко не однородна на межгрупповом уровне. Творчество тундровых ненцев испытало на себе влияние северных хантов, а лесная группа находилась под воздействием восточных. Подобному выводу не противоречат данные этнической истории. Так, лесные ненцы к началу XVIII в. расселились в верховьях Лямина, в первой половине XIX в. проникли в бассейн Агана и к 1860-м гг. осели здесь, в результате чего имели место смешанные браки их с восточными хантами. В течение XVII—XIX вв. существовали тесные хозяйственные и культурные контакты между обдорскими ненцами и хантами. В это время в состав сибирских тундровых ненцев вошел хантыйский компонент [Васильев В. И., 1979]. Последний оказался столь значительным, что обдорские самороды именуются в литературе «ассимилированными хантами» [Мищенко Н. А., 1975].

Итак, орнаментация в виде меховой мозаики возникает на сравнительно позднем этапе эволюции традиционной отделки ме-

ха у ненцев, когда нарушается их этническое единство в художественной сфере. У европейских (канинских) ненцев, где древние традиции в наименьшей мере были затронуты извне, в собственной культурной среде возникли несложные мотивы. Но это не характерно для сибирских ненцев. На творчество последних решающее значение оказало соседство с обскими уграми, прежде всего хантами, чье орнаментальное искусство достигло наибольших высот в пределах Западной Сибири. Тесные культурные контакты этих народов, сопровождающиеся установлением брачных связей и ассимилятивными процессами, привели к обогащению исконно ненецкого декоративного арсенала, основанного на цветовом чередовании разноокрашенных кусочков меха, собственно орнаментацией.

ГЕНЕЗИС САМОДИЙСКОГО ОРНАМЕНТА

Исследование декоративного творчества селькупов и ненцев выявило его варибельность не только с учетом этнической, но и этногрупповой специфики. Так, в творчестве селькупов значительную роль играет орнаментация бересты, а мастерство ненцев нагляднее всего отражают изделия из меха. В свою очередь, налицо существенные нюансы в прикладном искусстве северных и южных селькупов, тундровых и лесных ненцев. Но при всем многообразии форм в декоре западносибирских самодийцев отчетливо проступает и некий инвариант, задаваемый культурными традициями, возраст которых насчитывает не одно тысячелетие.

Наибольшей архаичностью обладают традиции, запечатленные в меховой отделке. Их изначальная заданность предстает в виде разноцветного пестрого меха, сшиваемого из мелких шкурок пушных зверей или их частей, что еще не является собственно орнаментом. На данной основе у самодийцев произросли: цветовое чередование в шахматном порядке деталей кроя, что уже отмечено в литературе как общесамодийская черта [Прыткова Н. Ф., 1970]; зачаточные формы орнаментации, а с подключением нового материала — сукна — и лоскутная технология пошива одежды и ее деталей. О глубоко укоренившейся традиции сборного меха свидетельствует ее проявление при выборе декоративных приоритетов и в XIX в. Ю. И. Кушелевский (1868) отмечал на Ямале обычай шить парку из шкуры молодого оленя, но добавлял, что богатые самоеды предпочитают мех пестрой окраски. У селькупов, где эта традиция пресбывала в стагнации, она нашла воплощение в самом цветовом мироощущении народа, ибо белый цвет здесь означает верхний мир, черный — нижний, а средний, реально существующий представлен пестрым [см.: Пелих Г. И., 1981]. И отнюдь не случайно объединение нарымских селькупов именуется Пегой ордой.

Для установления возможной хронологической привязки у традиции сборного меха следует иметь в виду, во-первых, ее ло-

гическую детерминированность всей системой жизнедеятельности. Это характерно для всех народов, проживающих в условиях охотничьего хозяйства тасжной зоны. Экологичность, предопределявшая безотходность и экономичность производства, отождествление семантической значимости части и целого, столь сильно проявившееся в мировоззренческих основах, наконец, удовлетворение эстетических потребностей, служащее показателем очеловечения, — все это переплелось воедино и реализовалось в богатой цветowymi оттенками палитре сборного меха. Во-вторых, этот же способ изготовления меховой одежды известен и обским уграм. У одних групп он зафиксирован лишь в виде воспоминаний, а у других — в форме этнографической реальности. И как показало исследование обско-угорских мозаичных узоров, их истоки также уходят в традицию сборного меха.

С учетом вышеизложенного представляется возможным отнести зарождение изначальной традиции к древней эпохе общего развития предков обских угров и самодийцев, т. е. к уральской (VI—IV тыс. до н. э.). Прародина древних уральцев в результате исследований последних лет локализуется на территории Западной Сибири, к северу от Среднего Урала, в бассейне Нижней и Средней Оби (Хайду П., 1985). Лингвистические изыскания позволили приоткрыть завесу над некоторыми сторонами жизни общества в это отдаленное время. Установлено, в частности, что носители уральского языка были охотниками и рыбаками, им были известны заяц, северный олень, соболь, куница, возможно белка, и другие пушные звери. Одежда изготовлялась из шкур добытых зверей, шитье, скорее всего, являлось частью женского рукоделия [Там же]. После распада уральской языковой общности и выделения из нее прасамодийцев (III—I тыс. до н. э.) последние не покидали зоны западносибирской тайги, а поздняя самодийская прародина видится исследователям в районе между Средней Обью и Енисеем, точнее вокруг четырехугольника Нарым—Томск—Красноярск—Енисейск [Хелимский Е. А., 1988].

Таким образом, предложенная трактовка истоков художественного творчества на меху у самодийцев и обских угров не противоречит современным этнокультурным построениям. История декоративного искусства в данном случае не только служит зеркалом, отражающим события глубочайшей древности, но и дает наглядный образец того, как из единой по своей природе традиции в ходе длительного процесса культуругенетических преобразований выкристаллизовываются такие непохожие друг на друга феномены, как прикладное творчество самодийцев и обских угров. Первое есть игра цвета, второе — игра формы, и оба отмечены тонким вкусом и своеобразной красотой. На столь различ-

ную направленность двух декоративных систем, возможно, повлияла и одновременность знакомства обских угров и самодийцев с оленьим мехом как основным материалом для изготовления одежды и утвари. Е. Д. Прокофьева (1950) обратила внимание на непригодность шкурок мелких пушных зверей для создания мозаичных орнаментов. Эту мысль подтверждают и материалы по каинским ненцам, у которых саморазвитие мехового декора приняло орнаментальные формы. Наиболее сложные по конфигурации мотивы здесь предполагают использование камуса, что и отражает их номинация.

Введение орнамента в отделку меховых изделий у сибирских ненцев произошло под воздействием хантыйской орнаментики. В свою очередь, и убранство хантыйской женской одежды несет на себе отпечаток ненецкого влияния: так, лишь у северных хантов отмечена отделка платьев посредством цветового различия конструктивных деталей кроя. Это взаимопроникновение декоративных стереотипов с различной этнической привязкой относится ко времени активных культурных контактов между указанными народами и вряд ли имело место ранее XIX—XX вв.

Очевидно, из глубин уральской общности произросли и мужские кожаные пояса, отделанные частями тела животных. Во всяком случае, их декор не противоречит хозяйственно-мировоззренческому устоям общества таежных охотников.

Орнаментальная обработка бересты в технике ажурной резьбы с подкладным фоном, охватывающая утварь и внешнее убранство жилища, также принадлежит к числу древних декоративных приемов, но наблюдается лишь у селькупов. По данному показателю культура селькупов обнаруживает общность с обскими уграми и кетами, а пространственно-временные границы зарождения традиции с учетом современных данных об этнических взаимодействиях указанных народов могут быть определены между рецjem Ваха—Иртыша во второй половине I тыс. н. э.

Самодийской декоративной чертой, объединяющей селькупов и ненцев, служит серия узоров, построенных на основе линии с зубцом. У селькупов формой ее реализации служит более ранний узорный стиль в выскабливании на бересте, чем тот, что утвердился в результате культурных контактов с восточными хантами. Для ненцев сферой приложения подобных орнаментов служили костяные курительные принадлежности, а техническим приемом — инкрустация оловом. Поскольку конфигурационные, технические и стилистические особенности данных узоров обнаруживают связь с резьбой по дереву у южносибирских народов, логично связать их появление в декоративной среде самодийцев с тюрк-

ской волной, докатившейся до Нарымского и Томского Приобья в XIII или XVI вв.

Итак, основы декоративного искусства ненцев и селькупов, особенно ярко проявившиеся на меху и бересте, имеют местную сибирскую природу и теснейшим образом связаны с древними и древнейшими периодами истории самодийцев. Наиболее существенные экзогенные процессы, обусловившие подвижки и изменения в рамках этого искусства, также определены этническими и культурными контактами с сибирскими коренными народами: обскими уграми и кетамн. Наиболее поздним по времени следует считать южносибирское воздействие, принявшее в художественной среде селькупов и ненцев опосредованные формы.

Часть 3

НАРЫМСКИЕ
ЭВЕНКИ

Глава I

ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ ПРЕДМЕТЫ И ИХ АНАЛИЗ*

Как и в предыдущих разделах, изложение материала начинается с предметов, связанных с производственной сферой. У нарымских эвенков это было оленеводство. Из относящегося к нему предметного комплекса следы скромной отделки обнаруживаются на деревянных погремушках для оленя *кан-нар*. Они представляют собой округло-продолговатую дощечку с двумя деревянными побрякушками по сторонам, благодаря которым издаются четкие и характерные звуки. На погремушках присутствует профилировка краев в виде неровной зубчатой линии. Чаще, однако, на поверхность предмета наносятся сходящиеся углом полосы, образованные из прямоугольничков за счет применения двухгранно-выемчатой резьбы. В 1920-е гг. на погремушках имели место резные «стилизированные олени или лапы, зуб медведя», последнее изображение должно было предохранять «оленя от болезней, нападения зверя, худого поветрия, худого глаза и вообще всех опасностей лесной жизни» [Шатилов М., 1927. С. 144]. Не исключено, что современная зубчатая профилировка краев является декоративным отголоском этих семантических знаков.

Подвижный образ жизни эвенков диктовал особое внимание к вместительным домашним скарбам. В этой роли выступали выючные сумки-турсуки *ини мак*. В них перевозили вещи, прикрепляя к седлу оленя, а во время стоянки турсуки с вещами раскладывались вокруг всего чума, снаружи и внутри. Материалом для их изготовления служила шкура с ног оленя, в верхней части стенок она покрывалась широкой полосой бересты. Эти сумки представляют собой интерес в силу большой устойчивости исполненных на них орнаментальных композиций. На двадцати зафиксированных экземплярах нет ни одного случая отклонения орнамента от единой схемы (рис. 44, 5). На узких стенках турсуков, по нижнему и верх-

* При описании предметов использованы сведения из литературных источников: Орлова Е. Н., 1928 и Шатилов М., 1927, а также музейные коллекции ТГОИАМ и ККМ, собранные в 1920-е гг. Н. М. Мягковым и М. Б. Шатиловым, в 1970—80-е гг. В. П. Косточко, П. Е. Максимовой.

нему краям берестяной полосы, тонколинейной контурной резьбой нанесены линии, они раскрашены. Такие же линии проходят в центре. Единым является и сочетание цветов — красного с черным, причем чередование их также строго определено. Темные полосы — это черные, темно-синие, темно-зеленые, но последние необычайно насыщены и воспринимаются почти как черные. Небольшое разнообразие наблюдается в орнаментации широких стенок: на одних турсуках выходящие на них с узких стенок полосы соединяются, на других — нет. Дополнительными украшениями предмета служат три пары бисеринок на узких стенках. К бисеринкам прикреплены кусочки замши или ткани. Возможно, эти бисерные подвески имелись в виду М. Б. Шатиловым, когда он писал об украшении сумок «бисерным шитьем» (1927. С. 147).

Летняя одежда мужчин и женщин в 1920-е гг. была аналогична костюму русского населения. Исключение составляли, пожалуй, лишь коротенькие замшевые штаны у мужчин — *харки*. Мужские рубахи и женские платья шились из покупной материи, при этом отложной ворот, ластовицы и обшлага выделялись контрастным по цвету материалом. Интересная этнографическая деталь отмечена в ношении женской одежды: «платье, видимо, тяготило женщин, и они все время подтыкали его к поясу» [Шатилов М., 1927. С. 147]. Как исключение из описанного правила воспринималась в это время летняя парка *шондатч*, имевшая узорные нашивки из цветной материи и обрамление по краям из конского волоса.

Зимней одеждой служила парка в виде меховой жакетки.

По музейным коллекциям хорошо восстанавливается праздничная одежда эвенков — меховые и ровдужные кафтаны и нагрудники, — имевшая особенно насыщенный декор. Для украшения меховых изделий использовались различные приемы, и в качестве одного из ведущих — аппликация из меха, полосовая или фигурная. В литературе этот вид декора либо именуется «мозаикой» [Иванов С. В., 1963; Каплан Н. И., 1983], либо умалчивается вовсе [Федорова Е. Г., 1988], поэтому на его технической характеристике следует остановиться несколько подробнее. В линию шва шивалась лента меха, контрастная по цвету основному тону изделия. Если ворсистый край этой ленты прямой, то возникал полосовой орнамент. Часто, однако, у этого края предварительно вырезался ворс через равные промежутки таким образом, что возникали равноудаленные квадратики (уст. сообщ. И. Е. Максимовой). Когда они накладывались на контрастный мех изделия, то трансформировались в сухарики. Подчеркну, что в данном случае готовый вырезанный узор накладывался на поверхность изделия, служащего фоном, т. е. орнамент — аппликативен. Вряд

ли следует уравнивать подобную технологию с меховой мозаикой, как это следует из терминологии С. В. Иванова и Н. И. Каплан. Сам процесс создания мозаичного орнамента предполагает шивание входящих друг в друга меховых частей, что широко представлено у хантов и манси, но не у эвенков.

Исходя из расположения прежде всего аппликативных узоров в орнаментации праздничных меховых кафтанов нарымских эвенков можно выделить три варианта. Первый отличается устойчивой композиционной схемой (рис. 37, 1): вертикальные полосы в верхней части спинки и параллельно разрезу для рукава, но не до конца его; две горизонтальные полосы в середине спинки, повторяющие мысообразный низ; три линии меховых полос по низу и до середины боковой части кафтана (первая линия сверху — две параллельные сплошные полосы; вторая — полоса из чередующихся квадратиков; третья — сплошная, почти по самому краю подола). Различия внутри данного варианта заключаются в количестве и сочетании сплошных и составных меховых полос в верхней части спинки и рукавов. Дополнительным к орнаментальному украшением является нашивка полосок козьего меха вдоль рукавного шва параллельно орнаментальным полоскам, по низу рукава, по подолу и до середины полы кафтана. Низ кафтана, кроме того, обрамляет полоса собачьего меха, а к спинной части в два ряда пришиты пучки конского волоса и замши, лент, тесемок с двумя-тремя бусинами. Все это образует плотную завесу, в значительной мере скрывающую само изделие. Нагрудная часть выполняется из ровдуги, орнаментируется параллельными вертикальными полосками из ткани, иногда они имеют горизонтальные отростки, что делит нагрудную часть на вертикальные зоны, раскрашенные черной краской. Полосы из ткани и раскрашенная ровдуга иногда расшиты бисером и обязательно окантованы швом с прокладкой из белого оленьего волоса. Вся нагрудная часть кафтана обычно окрашена в бурый цвет.

Второй вариант орнаментированного кафтана полностью отражает в себе черты первого, но наряду с ними здесь имеется ряд новых моментов (рис. 37, 2). Это изогнутые в сторону рукава полоски меха в средней и нижней части спинки; в нижней параллельно им вшита полоска козьего меха, она же появляется в передней наплечной части кафтана. Кокетка спинки подчеркивается дополнительно горизонтальными полосами сверху и мысообразными снизу. Перед украшен сплошной полосой из ткани. Данный вариант представлен в материалах значительно меньшим количеством, чем первый и третий.

Отличительная особенность третьего варианта (рис. 38, 1—2) — расположение выгнутых вертикальных полос лишь в верхней ча-

сти спинки. К не встречавшимся ранее элементам можно отнести выполнение горизонтальной мысообразной полосы в середине спинки кафтана из замши, а не из меха. Замшевая полоса дополнительно орнаментирована полосой ткани и краской. Все это делает членение спинки на верхнюю и нижнюю половины более четким. Кроме того, в центре кокетки у спинки вшиваются широкая и две-четыре узкие вертикальные полосы. Индивидуальный почерк исполнительницы, проявляющийся не в изменении традиционной композиции, а в новых сочетаниях мотивов, заметен более всего именно в данном варианте орнаментированного кафтана. Если в первом и втором вариантах различаются главным образом украшения на кокетке, спинке и внизу рукава, то здесь они модернизируются в рамках всей композиции.

В отличие от меховых кафтанов, для ровдужных характерно разнообразие технических приемов орнаментации и богатый цветовой спектр, что придает изделиям особую нарядность, красочность (рис. 39, 1—2). Здесь можно встретить все технические приемы орнаментации, известные у парымских эвенков: меховую аппликацию, нашитые из ткани и нанесенные краской полосы, различные виды швов с прокладкой из белого оленьего волоса в качестве окантовочных и самостоятельных (рис. 44, б); иногда с их помощью к основе пришивается тонкая полоска белого оленьего меха. Особая роль принадлежит бисеру, который пришивается по одной, в сочетании по две-три штуки и в виде нитей. Бисер, ткань, раскраска занимают ведущее положение, меховая аппликация ограничена, но ее место в общем композиционном построении строго канонизировано, обязательным дополнением к ней служит козий мех.

В композиционном отношении орнамент ровдужных кафтанов близок второму варианту меховых, но имеет свои особенности. Они касаются прежде всего украшений верхней части спинки: здесь появляются новые композиционные линии и такие элементы, как треугольники, трапеции, прямоугольники. Другая отличительная особенность — в рамках единой композиции оказываются соединенными не только спинка и нижняя часть полка кафтана, но и верхняя часть последних. Благодаря этому единой орнаментальной структурой охватывается вся вещь.

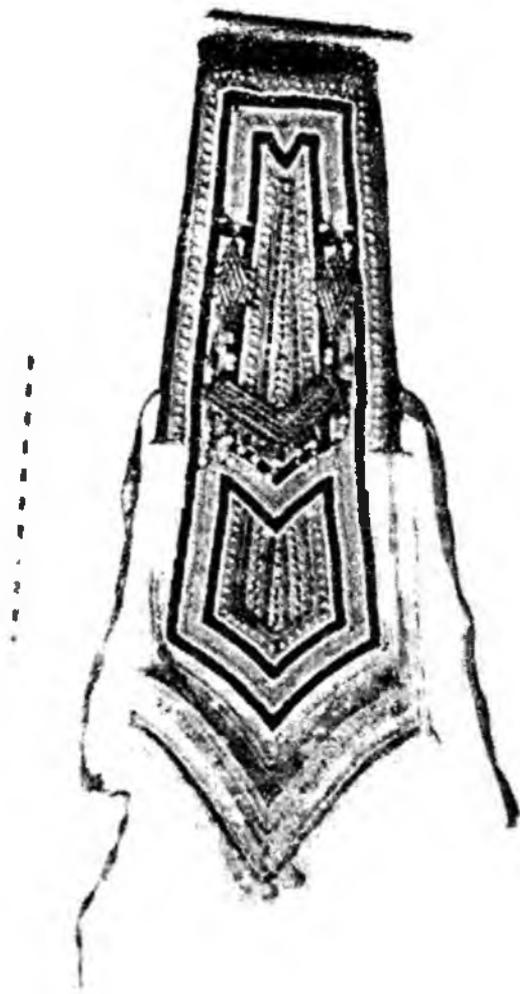
Характерным элементом праздничной мужской и женской одежды эвенков являлся меховой нагрудник, у женщин срез его нижней части — прямой, у мужчин — острый. Элементы узора и техника орнаментации мужского мехового нагрудника аналогичны тем, что были отмечены при характеристике мехового кафтана. Орнаментальные полосы идут двумя рядами параллельно краю нагрудника, вследствие чего в центре образуется фигура,

представляющая собой точную копию формы нагрудника, но в уменьшенном размере. Она, в свою очередь, делится горизонтально на две части, по центру проходит вертикальная полоса контрастного меха (рис. 40, 1). Края нагрудника обшиты козым мехом, а низ — козым и собачьим. Мужской ровдужный нагрудник (рис. 40, 2) формой и композиционным построением орнамента в основном повторяет меховой. В нижней части нагрудника пришита широкая меховая орнаментированная полоса; таким образом, нагрудник можно назвать и комбинированным. Орнаментальная композиция мехового и ровдужного нагрудников в целом единая. Отличия имеются в центральной части: здесь появляется новый элемент — треугольник и сложнее оформлена центральная полоса. Основным средством орнаментации ровдужных нагрудников являются бисерные полосы, менее распространены и локализуются в центральной части нашитые полосы из ткани, применение раскраски незначительно; нашитые и раскрашенные полосы окантованы швом с прокладкой из белого подшейного волюса оленя (ил. 32).

Все сказанное выше относительно мужского мехового и ровдужного нагрудников можно отнести и к женским с учетом того, что иная форма последних сказывается и на композиции орнамента: выпрямленный нижний край нагрудника автоматически выпрямляет все горизонтально расположенные орнаментальные линии (рис. 41, 1—2).

У нарымских эвенков встречался еще один тип женского ровдужного нагрудника. В отличие от описанных выше он представляет собой передок лифа (рис. 42, 43). На нем выделяются три композиционные зоны: верхняя (вокруг выреза), средняя и нижняя (пришитая прямоугольная полоса). Хотя композиционность составляет основу всей орнаментации, степень ее устойчивости значительно ниже. Группировка линий подчеркивает форму предмета и вертикальную ось, но имеет и определенную самостоятельность. В срединной зоне подобных нагрудников иногда размещается фигура в виде стержня с развилками, соотносимая с эвенкийскими пространственно-временными ориентирами, которые графически воспроизводят «трехконечную вилку» [см.: Максимова И. Е., 1993. С. 161. Рис. 5]. Из технических приемов отделки нагрудников примерно равнозначны раскраска, отделка биссром и полосами ткани; меховая аппликация не встречается. В орнаментальный состав входят раскрашенные полосы из треугольников, окантованных оленьим волюсом.

Пояса эвенков также выглядят нарядно благодаря орнаментации. На ровдужную основу нашиты параллельные горизонтальные полосы ткани, идущие по всей длине предмета и расшитые



Ил. 32. Ровдужный нагрудник эвенков (ККМ,
№ 1475. Фото Ю. К. Росомахина)

бисером. Пространство между полосами закрашено темной краской и украшено бисером. Швы выполнены с прокладкой белым оленьим волосом (рис. 44, 3). В 1920-е гг. отмечалось ношение мужчинами поясов через плечо. У такой перевязи все пространство зашито рядами бисерных нитей, дополненными пуговицами. Цвета бисера и ткани различны, наиболее часто встречаются сочетания: красный-черный-синий, синий-зеленый-черный; в обоих случаях присутствует белый цвет. Некоторые пояса и перевязи имеют металлические круглые литые подвески, на других сохранились лишь ремешки от них, третьи вообще без подвесок.

К поясам подвешивались нож в ножнах, мешочек с табаком, а у женщин еще и игольница. Кожаные мешочки для табака чаще всего имеют круглую форму и зашиты по кругу бисерными полосами, а в центре размещена пуговица. В случае прямоугольной или трапециевидной формы орнаментальная композиция включает и несложные элементы: полосы, треугольники (рис. 44, 4).

Летняя обувь унты изготовливалась из ровдуги и не различалась у мужчин и женщин: «...с высокими голенищами обутки, по форме напоминающие чулок, вплотную облегают ноги» [Шатилов М., 1927. С. 147]. В музейных коллекциях обувь представлена, главным образом, богато орнаментированными женскими ровдужными унтами (ил. 33). Техника та же, что и на ровдужном нагруднике. В композиционном отношении выделяются четыре зоны орнаментации: передняя и задняя части голенища, носок и боковая часть, что соответствует основным деталям выкройки.

Наиболее устойчива орнаментация передка голенища. Имеются два ее варианта, причем первый типичен для более ранних изделий — 1920-е гг. Это две горизонтальные полосы и между ними пять вертикальных, средняя полоса — осевая и связана обычно с горизонтальными (рис. 44, 1). Второй вариант отличается фигурой треугольника между второй и третьей от центра полосами, что ведет к изменению их конфигурации. При этом дополнительной раскраской подчеркивается вторая полоса, и от нижнего угла треугольника отходит линия из белого оленьего волоса (рис. 44, 2). Орнаментация второго варианта встречается и на нижней, примыкающей к унтам части кожаных чулок.

Носок унтов, как правило, по контуру обводится раскрашенной или нашитой полосой ткани; внутри он орнаментируется треугольными, прямоугольными, трапециевидными фигурами, расположенными в вертикальной зеркальной симметрии. В одних случаях акцент при украшении делается на сами фигуры, в дру-



Ил. 33. Ровдужные унты эвенков (ККМ, № 7 КП 675. Фото Ю. К. Росомахина)

гих — на полосы между ними, которые благодаря этому приобретают самостоятельное, а не фоновое значение.

С боков украшение состоит, как правило, из двух-трех вертикальных полос ткани, под ними нашивается еще одна, горизонтальная. Иногда полосы соединяются. Задняя часть унтов украшена минимально: полоса вдоль вертикального шва, часто сливающаяся с горизонтальными, идущими сверху и снизу. Таким образом, за счет соединений вертикальных и горизонтальных полос орнаментация унтов воспринимается как единое целое, подчеркивающее форму предмета.

Оформление атрибутики шаманского культа у эвенков в целом и у нарымских, в частности, глубоко семантически, сюжетно и теснейшим образом связано с мировоззрением народа [см.: Иванов С. В., 1954]. В силу этого культовые предметы требуют специального рассмотрения, что не входит в задачу настоящей работы. Отмечу лишь, что орнаментальный ряд присутствует почти на всех вещах сакрального свойства, композиционно упорядочивая их поверхность и создавая пространственную структуру для расположения зоо- и антропоморфных изображений. Технические приемы исполнения как ритмичных, так и цельных стилизованных изображений не новы сравнительно с уже описанными, за исключением, пожалуй, литых металлических фигур.

**

На основании данных рубежа веков С. В. Иванов отмечал широкое распространение у эвенков орнаментированных изделий из дерева и кости, которые художественно обрабатывались различными способами (1963. С. 252—254). В декоративном искусстве нарымских эвенков XX в. данные материалы не представлены, кроме деревянных погремушек для олепей, поверхность которых покрыта простейшей двухплановой резьбой. Таким образом, неразвитость орнаментации на предметах из кости и дерева (оружия и орудиях труда) — специфическая черта нарымских эвенков по сравнению с общеэвенкийской традицией. Не следует исключать и возможность того, что данная традиция исчезла у нарымских эвенков раньше, чем ее успели зафиксировать исследователи. Здесь мы имеем дело с последствиями действия той же тенденции, что отмечалась и у обских угров, — сужение круга орнаментированных вещей за счет выхода из него деревянных и костяных орудий труда и оружия.

В художественном творчестве нарымских эвенков явный приоритет принадлежит одежде; из предметов утвари орнаментируются, главным образом, сумочки, мешочки. Судя по общим описаниям орнаментированных вещей [см.: Иванов С. В., 1963; Ва-

силевич Г. М., 1969], у остальных групп эвенков расклад в орнаментации изделий из кожи, меха и бересты примерно такой же. Типичным для декорирования одежды у исследуемой группы является сочетание различных приемов украшения на одной вещи. Нагрудник с нижней частью из меха, например, соединяет в себе меховую аппликацию, опушку, раскраску, аппликативные полосы из тканей, бисерные нити и расшивание бисером, шов с прокладкой из белого оленьего волоса и литые металлические украшения. Использование разнообразных материалов и одновременно многих технических приемов С. В. Иванов отмечает как отличительную особенность декоративной отделки одежды у восточных эвенков; на западе, по его мнению, такое разнообразие постепенно исчезает (1963). Таким образом, по концентрации на одежде художественных приемов ее отделки и используемых при этом материалов декоративное искусство нарымских эвенков отлочно от западных групп и аналогично восточным.

Согласно исследованиям Г. М. Василевич, орнаментация кафтанов воспроизводит более ранние швы, соединяющие части этого вида одежды (1958). Полосы меховой аппликации у нарымских эвенков хорошо укладываются в раскрой наиболее древнего вида кафтана [см.: Там же. Табл. I, Д]. Полное совпадение наблюдается у меховых кафтанов второго варианта и ровдужных. Видимо, орнаментация кафтанов у нарымских эвенков развивалась по линии упрощения общей топографии орнамента: первый и третий варианты кафтанов представляют собой усеченную композицию второго. В целом же можно констатировать, что и раскрой, и орнаментация нарымско-эвенкийских кафтанов содержит в себе черты глубокой архаики. Это сближает нарымских и сымских эвенков, поскольку Г. М. Василевич отметила, что лишь у последних эвенкийский национальный костюм дожил до наших дней (1949 а). Расположение узоров в нижней части меховых нагрудников совпадает с таковым в нижней части кафтанов и обнаруживает сходство с нагрудниками западных эвенков [см.: Василевич Г. М., 1958. Табл. III, б—г]. Рисунки в верхней части женского нагрудника-лифа ближе всего к топографии орнамента у сипейских эвенков [см.: Василевич Г. М. Там же. Табл. IV, г—е].

Из-за отсутствия материала невозможно сравнить орнаментальную композицию на обуви нарымских эвенков с другими группами этноса. Это касается и орнаментации на сумочках, мешочках, кроме турсуков. Расположение полос на выючных сумках у нарымских эвенков более подходит под эвенкийский тип украшения, чем под орошонский; но прямого сходства нет ни с одним из опубликованных образцов [см.: Василевич Г. М., 1969. С. 101].

Таким образом, по общей топографии орнамента на предме-

тах одежды (кафтаны, нагрудники) заметно сходство нарымских эвенков с западными группами этноса, прежде всего с сымской. С восточными их сближает такой декоративный прием, как использование при отделке одежды различных материалов и техник.

Перейдем к техническим приемам исполнения орнамента. Из семи главнейших способов эвенкийской резьбы по дереву у нарымской группы зафиксирована лишь простейшая двухплаповая резьба. Этот вид встречается у других групп эвенков, но к типично эвенкийским он не отнесен. Таковым является четырехгранно-выемчатая резьба, нередко в сочетании с раскраской [Иванов С. В., 1963]. Художественная обработка меха включает в себя у эвенков мозаику (нашивание на мех маленьких кусочков меха), выпушки, кисточки, аппликацию по меху цветной материей [Там же]. Из этого арсенала декоративных средств нарымским эвенкам известны выпушки, кисточки, меховая аппликация.

Технические приемы орнаментации кожи наиболее многочисленны по сравнению с другими материалами. И это не удивительно, ведь среди природных материалов, используемых эвенками, ровдуге принадлежит особая роль. В ее обработке они достигли наибольшего искусства, что и было отмечено исследователями [см.: Шатилов М., 1927]. Самым древним способом является раскраска, дополняемая вышивкой оленьим волосом. Затем ее стали вытеснять шитье бисером, вышивка фабричными нитками и аппликация из цветных тканей [Иванов С. В., 1963]. Почти все из отмеченных черт трансформации, кроме вышивки цветными нитками, можно наблюдать и в орнаментации кожи у нарымских эвенков. На превращении раскрашенных полос в аппликативные из ткани, хорошо прослеживаемом при сравнении эвенкийских материалов 1920-х гг. с более поздними, следует остановиться особо. Дело в том, что история этой декоративной детали показательна с точки зрения этнической специфики. У хантов, манси и пенцев аппликативные полосы — результат развития капта, вставляемого в швы для сохранения тепла. Появление аппликативных полос из ткани на эвенкийской одежде имеет иную историю. Таким образом, перед нами образец этнически неоднородного содержания, скрытого за сходными формами проявления декоративных навыков.

Раскрашивая, восточные эвенки применяют трафареты, а у нарымских они не зафиксированы. Из 6 видов декоративных швов, отмеченных С. В. Ивановым (1963) у эвенков: волосяной жгутик, строчка, гладь, растянутый зигзаг, елочка и пропускание оленьего волоса в кожаные петельки, — нарымские эвенки знают три: волосяной жгутик, строчка, елочка (рис. 44, б). Кроме того, у них встречается вид шва, не описан-

ного С. В. Ивановым, — в виде рельефного стежка. Восточные эвенки, помимо перечисленных, разработали приемы украшения кожи, сходные с палеоазиатскими. Такие приемы нарымским эвенкам не известны.

На бересту нарымские эвенки наносят узоры с помощью тонколинейной контурной резьбы, у других групп этноса способы орнаментации более разнообразны: штамп, окрашивание, профилировка краев, нанесение узора копытником шила или ножа [Иванов С. В., 1963]. Определение последнего технического приема не вполне ясно. Резьба нарымских эвенков вроде бы и подходит под него, но, с другой стороны, С. В. Иванов применял и термин «тонколинейная контурная резьба», а в данном случае он его не употребил. Но так или иначе нарымских эвенков от других групп отличает неразвитость орнаментальной технологии на бересте.

Сопоставление данных по техническим приемам орнаментации у нарымских эвенков с орнаментальными сибирскими комплексами С. В. Иванова (1963) дает следующие результаты. Раскраска кожи с оконтуриванием оленьим волосом и последующая их модификация — один из основных способов орнаментации у нарымских эвенков — входит в современный тунгусский среднесибирский комплекс. Технические приемы, составляющие содержание восточнопалеоазиатского, якутского, монгольского и тунгусского нижнеамурского комплексов, у нарымских эвенков не встречаются. Типичными для последних на общеэвенкийском фоне выглядит простейшая тонколинейная контурная резьба и декоративный шов в виде стежка. Кроме того, у рассматриваемой группы менее развиты приемы художественной отделки «кожи и бересты». Невыраженность орнаментальных навыков на изделиях из дерева и кости также оттеняет своеобразие нарымских эвенков.

Глава 2

УЗОРЫ И ИХ АНАЛИЗ

Мнение С. В. Иванова (1963) о том, что эвенкийскими элементами являются не мотивы, а цветовая сторона и детали оформления — парные бисеринки, разделительные волосяные жгуты и т. д., — полностью применимо и к нарымской группе, ибо у нее безраздельно господствуют полосы. У нарымских эвенков встречается лишь одна небольшая отличительная деталь — нашивание не только парных, но и утроенных бисеринок. Полосы различает техника исполнения и расположение, определяемое топографией орнамента на предмете. Чаще полосы — ширококонтурные.

На меховой одежде очень распространены полосы «сахарки». Они также характерны не для одних эвенков.

Определить символы симметрии, встречающиеся чаще всего среди бордюров, трудно. Дело в том, что полосу можно подвести практически под любой вид симметрии, а ведь именно она, полоса, доминирует среди прочих узоров. Бордюры из сплошных квадратов и треугольников относятся к $a:2 \cdot m$, из ромбов — $a \cdot m:m$. Перечисленные виды симметрии есть и у других групп эвенков.

Сетки в орнаментах исследуемой группы не представлены. К розеткам с симметрией $1 \cdot m$ можно отнести лишь орнамент из контурных линий на турсуках, стержни с развилками и более сложные симметричные орнаментальные композиции на ровдужных нагрудниках-лифах. По симметрии розеток нарымские эвенки оказываются далеки от восточных и западных групп, т. е. у первых более популярен вид $2 \cdot m$, а у западных $4 \cdot m$. Из тунгусских народов симметрия $1 \cdot m$ встречается лишь у долган [Иванов С. В., 1963].

Перечисленными мотивами исчерпывается весь состав их у нарымских эвенков. От общеэвенкийского его отличает предельная простота: здесь нет орнаментальных мотивов из дуг, дуг с дополнительными элементами, «шипов» и крестообразных мотивов, т. е. тех, что образуют тунгусский орнаментальный комплекс [см.: Иванов С. В., 1963]. Ряд простейших геометрических мотивов, в том числе треугольники, полосы и линии, ромбы и квадраты, принадлежат восточнопалеоазиатскому комплексу, который «подстиляет» собой собственно эвенкийский. Он должен рассматриваться как дотунгусский, принадлежащий племенам, жившим на территории, занятой затем тунгусами, и усвоенный ими вместе с древнейшими элементами культуры этих племен [Там же].

**
*

Таким образом, орнамент нарымских эвенков не укладывается полностью ни в один из комплексов, выделенных С. В. Ивановым в тунгусском декоративном творчестве. По техническим приемам орнаментации здесь прослеживаются черты тунгусского комплекса, а в области мотивов — древнего дотунгусского. Иными словами, архаичные мотивы исполнены в узорах нарымских эвенков современными средствами, что не уникально. Применительно к енисейским эвенкам это отмечал С. В. Иванов (1963).

Если попытаться обрисовать орнаментальное искусство нарымских эвенков как совокупное целое, то составными его явятся следующие черты. Во-первых, ярко выраженное стремление подчеркнуть структуру самой вещи, ее конструктивные особенности через общую композицию орнамента. Одним из средств этого служит расположение бордюра по краю вещи, что подчеркивает ее форму, например орнаментация нарымскими эвенками мешочков

и сумочек. В активном запасе мастериц есть еще один прием — расположение бордюра вдоль конструктивных деталей вещи. Наглядно это проявляется в композиции орнамента на одежде и на обуви, где узоры либо прямо воспроизводят конструктивные швы, либо komponуются в соответствии с деталями кроя. Поскольку топография орнамента воссоздает черты наиболее архаичного кроя одежды, то можно предположить древность и самого приема расположения орнамента на декорируемой поверхности.

Второй чертой, определяющей облик орнамента нарымских эвенков, служит разнообразие декоративных приемов и материалов, с помощью которых предмету придается необычайно насыщенный эстетический вид. Прежде всего это касается одежды.

Третья черта выражается в предельном лаконизме прямолинейных мотивов. Их образует повторение таких простых элементов, как треугольник, квадрат, ромб, сюда же входит и полоса. Эти мотивы известны с древнейших времен различным народам Сибири, но в данном случае важен тот факт, что у нарымских эвенков они играли определяющую роль в общей орнаментальной картине, вплоть до нивелировки традиционного декоративного искусства и традиционной культуры в целом. Эта черта наиболее ярко воплощает в себе специфику орнамента нарымских эвенков по сравнению с другими группами этноса.

Итак, в художественном творчестве нарымских эвенков не представлены многие черты общезвенкийского декоративного творчества XIX—XX вв. В области техники, композиции и мотивов у них господствовала архаика; доингуэсский орнаментальный пласт существовал здесь не в реликтовой, а в активно действующей и ведущей форме. Его характерные составные теснейшим образом сочетаются друг с другом, образуя единое гармоничное целое, в основе которого лежит определяющая черта — создание крупномасштабных композиций на поверхности предмета. Эвенкийский декор как бы вторит структуре самой вещи, и в этом смысле его можно назвать искусством композиции.

При таком основополагающем принципе использование сложных орнаментальных построений просто немыслимо: многократно повторяясь на вещи, они настолько перегрузили бы эффект ее художественного воздействия, что глаз отказался бы его воспринимать. Едва ли не единственный способ приведения в соответствие композиции и наполняющего ее орнамента — применение простых, исходных геометрических форм в качестве мотивов. Однако подобная простота не привела к аскетизму и маловыразительности за счет разнообразия материалов и техники. Все расставлено на свои места и взаимосвязано в художественном творчестве, демонстрируемом нарымскими эвенками. В свете изложенного необходимо корректировка мнения С. В. Иванова о том, что наиболее целостным и сохранившим древнейшие черты является орнамент дальневосточных и припечейских эвенков (1961).

Часть 4

РУССКИЕ

Глава I

ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ ПРЕДМЕТЫ И ИХ АНАЛИЗ*

§ 1. Мужские изделия

В средствах передвижения орнаментированными предметами были дуги [Крестьянство Сибири, 1983]. Наиболее часто встречаемый мотив резных дуг включает в себя побег и гроздь виноградной лозы в их стилизованных хитросплетениях. Томские дуги славились далеко за пределами области.

Помимо центров, имевших региональную значимость, в пределах Западной Сибири существовали и более мелкие, локальные. Так, старожилы г. Тара помнят о резных и расписных дугах, использовавшихся в свадебной упряжке. Если жених не мог купить подобную дугу, он одалживал ее у более зажиточного соседа. Заготовки для дуг везли из-под Харькова, они славились прочностью благодаря твердости вяза, а наносили резьбу и расписывали уже местные мастера. Молва окрестила изделия «харьковскими». Роспись дуг имела цветочный характер. Народная память сохранила фамилию одного мастера по росписи дуг и интерьера жилища — Машков. В Кемеровской области обладателями резных и раскрашенных дуг являлись купцы. Резьба здесь принимала вид цветка и дополнялась последующей раскраской. Имели хождение и «ореховые» дуги, раскрашенные под орех. На севере Томской области, в с. Брагино изготавливали окрашенные в черный или красный цвет однотонные дуги.

Народная этимология понятия «крашенный» предполагала не только окрашивание, но и роспись, поэтому можно предполагать наличие последних и на «крашенных» санях и повозках, фигурирующих в ведомостях о торговых оборотах на сибирских ярмарках [Беляева Г. Г., 1990].

* Для написания части привлечены полевые материалы автора, собранные в 1986—88 гг. в Томской, Кемеровской и Омской областях, а также музейные коллекции: ТГОИАМЗ, ККМ, ОГОИЛМ, Тюменского и Тарского краеведческих музеев и другие литературы [Ащепков Е. А., 1950; Беляева Г. Г., 1990 и др.].

Теперь обратимся к декоративному творчеству сибиряков, запечатленному во внешнем и внутреннем убранстве жилища. Прекрасный знаток сибирского зодчества Е. А. Ащепков, определяя его особенности, отмечал сдержанность композиции, простоту форм, скупость красок, лаконизм архитектурного решения, как ответ на природно-климатическую суровость и трудные жизненные условия (1950). Однако в противовес указанной тенденции, сбалаansirовавшей формы бытия человека и окружающей его природы, на рубеже XIX—XX вв. существовала и иная, обусловленная развившейся нмущественной дифференциацией, — стремление подчеркнуть свой достаток, уравнив знаковую функцию дома с материальным благосостоянием его владельца. Пересечение означенных векторов выработало усередненную суммирующую, задавшую направленность развития внешнего декора в западносибирском зодчестве.

Основным композиционным центром усадьбы, ее лицом служили ворота. Отсюда проистекает стремление украсить их всеми возможными средствами, начиная с конструкции и кончая декоративной отделкой, выраженной обычно резьбой: при этом сильно влияли городские стили: барокко, ампир и др. Основной мотив оформления несимметричных ворот — двускатная крыша с развитым карнизом. У симметричных ворот одного типа главным в декоре служил хороший силуэт, удачно найденные пропорции, у ворот другого типа отдавалась дань декоративности в ущерб утилитарности, что иногда имело удачный результат [Ащепков Е. А., 1950].

Столбы и полотнища ворот и калиток украшались геометрическим орнаментом в технике трехгранно-выемчатой, рельефной и накладной резьбы, а со второй половины XIX в. и пропильной резьбой. В рельефной преобладали геометрические мотивы. Воротная пропильная резьба отличалась многообразием композиций из простейших элементов, ажурностью узоров. Сквозная прорезь обычно сосредоточивалась в верхней части ворот и калиток, иногда она заменялась легкой сквозной решеткой [Крестьянство Сибири, 1983].

Основные конструктивные элементы жилища подвергались художественной обработке в первую очередь. Для крыши — это конек, повалы, причелины. В Западной Сибири выделены три основные группы для форм коньков: не имеющие определенной конфигурации; в форме, отдаленно напоминающей голову птицы, оленя; приблизительно соответствующие своему названию копыта, т. е. изображения головы лошади. Повалы украшались полуваляками, уголками-уступами, полуоколами [Ащепков Е. А., 1950].

Крючья, на которых держались водостоки-желоба, оформлялись в виде птичьих голов и поэтому назывались «курищами». Концы желобов-потоков также орнаментировались. Во второй половине XIX в. потоки и курицы исчезают, а повалы и коньки сохраняются. Возрастает интерес к причелинам и наличникам окон [Крестьянство Сибири, 1982]. В 1860—70-е гг., а кое-где и позднее причелины сибирских изб украшали, как и прежде, городчатой резьбой в виде прямоугольных и треугольных зубцов, трапеций, ступенчатых фигур. С появлением долота возникли простые и ступенчатые полукруги, стала украшаться вся поверхность доски. Резьба на причелинах превратилась в многоярусную [Крестьянство Сибири, 1983]. Карниз украшался сквозной резьбой в виде прямо- и криволинейных узоров обычно несложной формы (рис. 45, 1—3).

Основной декорируемый элемент крыльца — балясины различной формы и силуэта, точеные и резные [Крестьянство Сибири, 1983].

Окна сибирских домов XVII—XVIII вв. были волоковыми. Лишь изредка на стесанную вокруг проема часть бревна наносилась глухой резьбой скромный геометрический орнамент. Переход к косячным окнам и появление наличников в значительной степени перераспределили декоративные приоритеты внешнего убранства жилища, сконцентрировав значительную часть отделки именно на наличниках. Последние часто служили единственной декоративной деталью на домах зажиточных крестьян в сибирских деревнях рубежа XIX—XX вв. По крайней мере, такая информация имеется относительно резного убранства жилища в северных районах Томской области, в Кемеровской области, в окрестностях Тары.

Выделяют четыре способа устройства и декоративной обработки наличников в западносибирской архитектуре [Ащепков Е. А., 1950].

1. Обработка оконного проема ограничивается лишь карнизной доской. Вся ее поверхность покрыта орнаментом, состоящим из зубцов, квадратиков, столбиков, ромбиков и других порезок. Это — наиболее ранний способ убранства, наблюдаемый при переходе от волоковых к косячным окнам.

2. Наличники имеют обычное устройство, и все внимание уделяется украшению их верхней части. Варианты отделки различны. Более ранние связаны с завершением карниза треугольным фронтоном и круглой солярной розеткой в технике трехгранно-высечной резьбы. Иногда розетку замещают ее половины, сектора. Указанная техника появляется в Сибири во второй половине

XVIII — первой половине XIX вв. [Крестьянство Сибири, 1982]. Распространение в деревне в конце XIX в. пропиленной резьбы с помощью лобзика привело к усложнению облика навершия под влиянием мотивов барокко: карниз приобрел декор из двух валют-завитков и несложные фигуры-вставки между ними [Крестьянство., 1983]. Поле навершия заполняется овальной накладной розеткой с профилированным краем и узорами в центре в форме креста или круга, дополненными с боков косыми крестами или их противостоящими половинками. Эти фигуры выполнены сквозной резьбой.

Подобные наличники встречаются на севере Томской области. Наиболее щедро украшенные образцы имеют разряженный накладной орнамент почти по всей поверхности наличника (рис. 45, 4). Свообразие других экземпляров составляет сложная по конфигурации накладная розетка (рис. 45, 5). В Кемеровской области встречаются наличники XIX в. со сложнооформленным фронтоном и замысловатыми орнаментальными фигурами, украшающими навершие. Последние явно таят в себе следы стилизации изобразительного начала (рис. 45, 6). Подобное узорочье создавалось мастерами, работавшими на заказ. В некоторых случаях народная память идентифицирует имя создателя с его творениями. Так, в селе Ильинка Кемеровской области еще не забыты изделия «деда Гриши», наличники которого до сих пор украшают деревенские постройки. Отличительной особенностью его художественной резьбы старожилы называют S-образные фигуры со сквозными круглыми отверстиями (рис. 45, 7). Навершия наличников с треугольным фризом пропиленная резьба обогатила ажурными кружевными узорами, нередко располагающимися в несколько ярусов. Более поздними по сравнению с вышеописанными являются мотивы растительного свойства: цветы, листья, колосья и др. Они также выполнены накладной резьбой.

3. В узорочье наличников преобладает нижняя часть — подоконная доска. Растительный орнамент доходит здесь до предельного развития, и с первого взгляда трудно разобрать композицию. Данный способ распространен на юге Тюменской [Липицкая В. А., Сафьянова А. В., 1974] и в Омской [Крестьянство Сибири, 1983] областях. В Притоболье существовала своя школа плотницкого мастерства, отличительной особенностью ее декора служили богато украшенные резьбой массивные подоконные тесины, сливавшиеся в единый ансамбль с желобчатыми боковыми плашками и отделанным завитками навершием [Лебсдева А. А., 1992].

4. Наличники сочетают в себе элементы второго и третьего способов. Здесь наиболее сильно влияние городской архитекту-

ры, сказавшееся как во внедрении новых технических приемов отделки наличников, так и в их орнаментальном облике. Технические новшества сводимы, например, к набивке профилированных реек, накладной плоской выпиловке орнамента на верхней перекладине и подоконной доске, введению капелек на нижних частях свешивающихся косяков и т. д. Черпая орнаментальные мотивы из иконостасной резьбы, наружного декора каменных храмов, предметов прикладного творчества и находясь под воздействием стиливых архитектурных канонов, городское деревянное зодчество Сибири переработало их, приспособив к иной природно-предметной среде, и в модернизированном виде вернуло в сферу традиционного народного искусства.

На наличниках Томска XIX—XX вв. присутствуют три мотива: занавес с кистями, гирлянда с цветами, ваза с поставленным в нее растением, а также трилистники или стебли. Все они исполнены в технике глухой резьбы. Наибольшей популярностью, однако, пользовалась пропильная резьба в сочетании с объемной. Ее ведущий мотив — растительный в виде завитков, орнаментальные хитросплетения которого образуют сложную композицию [Деревянная архитектура Томска, 1987]. Подобные узоры, но в упрощенном варианте, можно часто встретить и в пригородных селах Томска, особенно в притрактowych. В Тюмени — еще одном центре западносибирского деревянного зодчества — преобладала глухая и накладная резьба. Орнаментальные сюжеты первой аналогичны томским, а с помощью второй изображены листья, цветы, фрукты, в том числе и виноград, встречаются и шишки [Деревянная резьба Тюмени, 1984]. В притрактowych поселениях и на юге области прослеживается существование в прошлом двух школ резчиков: одна опиралась на народные традиции, другая — на стиливые элементы барокко и ампира, представленные в городском резном декоре [Липинская В. А., Сафьянова А. В., 1974].

Воздействие городского декора на сельский предполагало наличие двух сообщающихся между собой каналов — деятельность мастеров-отходников и расширение орнаментального кругозора народных умельцев, творивших по месту жительства. Говоря о переливе культурных традиций из одной социальной сферы в другую, следует иметь в виду следующие моменты. Во-первых, различалась степень интенсивности этих переливов. Так, если в г. Томске у большинства деревянных домов имелся резной декор хотя бы наличников, то в предместье его адресность сужается — это только дома зажиточных крестьян, а в отдаленных глухих районах существовали целые деревни, не знавшие резного кружева.

Здесь далеко не каждый купец мог позволить себе подобный знак престижа.

Во-вторых, внедрение городских орнаментальных форм предполагало их активную переработку с учетом представлений о красоте, гармонии и смысле узора, выработанных на основе традиций народного искусства. Поэтому не удивительна высокая степень вариабельности, являющаяся неременной спутницей творческого процесса переосмысления стереотипов, которая наблюдается у городских мотивов, перенесенных в резной декор села. Классический барочный мотив, например, не прижился в деревенской художественной среде, а претерпел серьезную модификацию формы и содержания [см.: Крестьянство Сибири, 1983].

В-третьих, резные узоры крестьянского жилища обладали высокой степенью самостоятельности относительно профессионального искусства, что обуславливалось сохранностью традиций и взаимовлиянием различных областей прикладного творчества. Со старожильческим населением Западной Сибири, например, связана традиция украшать нижние женские рубахи путем вырезания крестиков-цветочков, кружочков и их последующего обшивания. Подобные орнаменты, исполненные в аналогичной технике на полотенцах, хранятся в Омском музее (ОМК 2413, 2428/1). Деревянные резные наличники, орнамент которых можно поставить в этот же ряд, украшают дома, построенные в XIX в. на севере Томской области. Подобная широта географических, предметно-прикладных и технических характеристик мотива из крестообразного элемента и кружков есть свидетельство его архаичности, значимости, а в силу этого и устойчивости.

Относительной самостоятельностью отличалось развитие крестьянского деревянного узорочья и на территориальном уровне. Так, оригинальность мотивам объемной резьбы в Исетском районе Тюменской области придавали изображения масок чертей с рожками и бородками, а в Упоровском — стилизованное изображение птицы с распахнутыми крыльями [Деревянная резьба Тюмени, 1984]. Очевидно, объяснение подобному своеобразию следует искать в различном переселенческом составе русского населения и несхожести этнической картины в конкретных областях, районах и селениях. К сожалению, приходится констатировать отсутствие работ по русскому декоративному творчеству Западной Сибири, учитывающих региональную специфику.

Резьба как основное средство орнаментального убранства жилища в ряде районов дополнялась контрастной или тональной раскраской архитектурных деталей, росписью. Основные мотивы росписи однополотных ставен и наличников вначале повторяли

простейшие геометрические элементы домовой резьбы [Крестьянство Сибири, 1983]. Позднее они были заменены собственно росписью. Вопрос о месте и времени ее появления в Сибири открыт. Существует мнение о появлении росписи в первой половине XIX в. [Крестьянство Сибири, 1983]. Е. Э. Бломквист (1930) относит ее проникновение, по крайней мере на Алтай, к концу XIX в. Однако все большее число сторонников приобретает в последнее время точка зрения, высказанная Е. А. Ащепковым (1950), согласно которой роспись изб пришла в Сибирь вместе с ее первыми насельниками с русского европейского Севера, где искони утвердилась традиция росписи дома и утвари [см.: Каплан Н. И., 1961; Беляева Г. Г., 1990].

Сведения о бытовании домовой росписи отрывочны, а порой и противоречивы. Так, на севере Томской области мне удалось почерпнуть подобную информацию лишь однажды, из беседы с Е. С. Короликовой (Сосниной) 1911 г. рождения, сибирская родословная которой восходит к казакам Сосниным из дружины Ермака. По ее словам, в доме у деда, т. е. в конце XIX в., перегородка между кухней и комнатой была тесовая, окрашенная и разрисованная разноцветными цветочными узорами. В домах у средних братьев отца покрашен был потолок, а стены оклеены обоями. В сообщениях информаторов, рисующих картину для конца XIX — начала XX вв., подобные данные не отмечаются ни применительно к югу, ни к северу области.

В г. Тара Омской области именно к указанному периоду относятся сведения о расписных стенах и потолках у зажиточных крестьян. В окрестных селах также сохранились воспоминания о «крашеных» потолках (цветочная роспись из роз, маков) и филенчатых ставнях. В других районах области рассказывают прежде о расписных оконных простенках, сенных переборках и «подзорниках» — роспись в верхней части стен. Роспись крестьянского дома в Притоболье прослежена с середины XIX в., а расцвет ее пришелся на рубеж XIX—XX вв. Здесь обычно расписывали печь и плоскость стен, дверь в чулан, реже — потолок [Лебедева А. А., 1992]. Имеются лаконичные сообщения о домовой росписи XIX в. в Новосибирской [Ащепков Е. А., 1950] и Тюменской областях [Липинская В. А., Сафьянова А. В., 1974].

Таким образом, роспись интерьера не получила всеобщего распространения на исследуемой территории (как, скажем, на Алтае). Степень ее бытования по отдельным районам региона и в разные хронологические отрезки была неодинаковой. Обладая на начальном этапе становления обрядовой значимостью, о чем свидетельствует обычай обновления росписи к календарным и престольным праздникам, впоследствии данный вид убранства жили-

ца приобрел эстетическую и в значительной степени социально знаковую роль, отражая имущественную неоднородность населения [см.: Беляева Г. Г., 1990; Лебедева А. А., 1992].

Вспоминания очевидцев и сохранившиеся музейные экспонаты свидетельствуют о явном превалировании в росписи растительных мотивов, главным образом цветов, объединенных в гирлянды, букеты, венки, ветки и т. д. Сюжетные зоо- и антропоморфные композиции, солярные элементы встречались исключительно редко. Если содержательная сторона росписи унифицирована в пределах всего региона, то в исполнительской манере присутствует локальное своеобразие. Для Новосибирской области было характерно преобладание графических элементов над колористическими; намеченный рисунок сохранял свою четкость и после раскраски [Ащепков Е. А., 1950].

В Омской области существовала роспись живописного типа, выполненная в маховой манере со свободной раскладкой основных элементов композиции [Беляева Г. Г., 1990]. Самой популярной деталью интерьера, подвергавшейся здесь художественной обработке, являлись потолки. На них просматриваются три орнаментальные композиции. Первая предполагает главным элементом росписи цветок и его компоновку в виде большого венка в центре и меньших по углам; двух больших кругов, симметричных относительно матицы; большого венка в центре и полукружьи-наугольников из гирлянд по углам; двух больших кругов в начале комнаты и одного небольшого над входом; большого круга в центре потолка с находящимся в нем крупным цветком, от которого радиально отходят на длинных стеблях цветы поменьше, а в углах потолка размещены цветки, обведенные полукружиями. Вторая композиция выстраивается из геометрических фигур солярного характера и предполагает крупную лепестковую розетку с зубцами по внешнему краю и сегменты по углам. Третья композиция — смешанная: растительные мотивы заключены в геометрические фигуры-«пряники» (ромбы или квадраты с вогнутыми сторонами) и объединены в гирлянду. Роспись на дверях обнаруживает меньшую варибельность в отношении мотивов и их структуры. В случае цельности створок двери они украшались изображениями цветочных кустов в стилизованных вазах, а при филленчатой конструкции — венками или букетами.

Орнаментация потолков в Тюменской области укладывается в описанные композиционные схемы, так как заключалась в цветочной розетке в центре и в цветочных гирляндах по углам. Простенки между окон расписывались букетами цветов. Двери имели сдержанный декор — окантовочная полоса более темного тона, подчеркивающая их конструкцию [Липинская В. А., Сафьянова

А. В., 1974]. Однако подобный лаконизм нельзя назвать типичным для всей области. В Тобольском музее хранятся филенчатые дверные створки с красными цветами на синем фоне и красной окаймляющей полосой (15588/2, 12, 13). Здесь же находится и редкий расписной элемент внутреннего декора жилища — «опечки»: на голубом фоне стилизованные изображения птиц и деревьев, птиц и человека (15588/3, 4).

Центром мастеров, выводящих живописные узоры на стенах, потолках и прочих деталях интерьера, служил Тюменский округ (Успенская и Гилево-Кармацкая волости). Его умельцы славились не только в Западной Сибири, но в сопредельных регионах [Барадулин В. А., 1988].

В становлении росписи в Тобольской губернии значительную роль сыграли северорусские районы [Крестьянство Сибири, 1983].

Украшать жилое помещение, особенно горницу, была призвана и мебель. В Западной Сибири, особенно в Тобольской губернии, уже во второй половине XVIII в. крестьяне сами изготовляли не только неподвижную, но и подвижную мебель. В XIX в. мебель расписывали главным образом растительным орнаментом, но встречалась и роспись геометрического характера. Жители Верхотурского уезда с XVIII в. делали сундуки и покрывали их белым железом, с тиснеными украшениями, либо черным листовым железом, раскрашенным фантастическим орнаментом из цветов и плодов [Крестьянство Сибири, 1982]. Другим источником появления на рынке раскрашенных лаковых подносов, обитых жемчужью сундуков, шкатулок могли быть кустарные промыслы Нижнего Тагила и г. Туринска. Значительные поставки на рынок бытовой утвари производились и переселенцами из Вятской губернии, заселившими некоторые районы Омской губернии [Беляева Г. Г., 1990].

Привычными атрибутами русского крестьянского жилища были предметы, связанные с изготовлением нитей и тканей. Из них в Западной Сибири орнаментальной отделке более всего подвергали прялки. Их поверхность либо покрывали выемчатой резьбой, иногда с последующей раскраской, либо расписывали. Прекрасная коллекция резных прялок хранится в Тобольском музее. Значительная часть экспонатов относится к Ярковскому и Уватскому районам Тюменской области.

В коллекцию входят корневые и копыльные прялки, но несмотря на их конструктивное различие и некоторое расхождение в размерах и пропорциях, можно вести речь о едином подходе к их орнаментации. Декор сосредоточен главным образом на внешней стороне допоски. Крупная солярная розетка служит одновременно воплощением предметного и декоративно-композицион-

ного центров, располагаясь в срединной части данной детали. Орнаментальный облик розетки весьма устойчив и предстает как круг с многочисленными радиусами или радиально размещенными дугами, исполненными в виде резных выемчатых линий. В том случае, когда количество радиусов меньше и ограничивается шестью или восемью, художественный эффект усиливается путем усложнения техники или рисунка: применяется трехгранно-выемчатая резьба, радиус образуют несколько параллельных полос. Часто центральный круг розетки окружен дополнительным орнаментальным пояском из наклонных полос, зубчатой или зигзаговой линии. Изредка в середине солярного знака присутствует крест.

Композиционное решение оставшейся части лопапки допускает следующие толкования: розетка в центре — единственная и окружена орнаментальной рамкой из простых и сложных бордюров; центральная фигура дополнена меньшими по размеру розетками. Последние заполняют угловое пространство, и порой в нижней части наблюдается большее число дополнительных розеток за счет их попарного размещения в углах или появления третьей, промежуточной фигуры. В некоторых случаях более значимо убранство верхней части, так как лишь здесь присутствуют угловые розетки. На некоторых образцах дополнительные фигуры выстраиваются в ряд в верхней и нижней части лопапки, а иногда лишь в нижней. Весьма часто дополнительные розетки по своей конфигурации являют точную миниатюрную копию основной, но встречаются и различия: в роли первых, например, выступают диагонально пересеченные квадраты.

Несколько особняком стоит орнаментальная отделка трех прялок. Их декор насыщен, разнообразен, гармоничен и своеобразен творческим осмыслением традиции. Лопапка первой прялки (ТМкп 14356/39) центральным орнаментом имеет ромб, заполненный сетчатой трехгранно-выемчатой резьбой, в качестве дополнительных — круглые розетки разного вида и роскошный орнаментальный ярус из трех бордюров в нижней части, возникших в результате симметрических вариаций с треугольником и зигзагом. Особенность этого изделия состоит в том, что убранство лопапки содержит в себе и элемент раскраски. Фоновая часть изделия нередко хранит на себе полустертые от времени следы черной, зеленой, голубой и коричневой краски. Орнаментальные мотивы также иногда подлежали цветовому оформлению, при этом розетка разбивалась на сектора. Как исключение следует рассматривать совмещение на лопапке геометрических резных и растительных расписных узоров. Поскольку такое оригинальное решение декора присутствует на прялке, обнаруживающей следы модер-

низма и в компоновке резных орнаментов (ТМкп 14356/39), своеобразие можно адресовать творческой фантазии исполнителя.

Вторая прялка (ТМкп 17205) интересна композиционно: здесь нет ярко выраженного центра, а основную часть лопапки занимают два вертикально-ритмичных крупных орнаментальных круга, дополненных в нижней части тремя дополнительными розетками. Декор прялки насыщен как за счет орнаментального разнообразия составляющих его фигур, так и за счет введения окаймляющего вертикального бордюра и дополнительных элементов в виде елочки. Наибольшей оригинальностью отличается прялка (ТМкп 17166/25), на которой солярная розетка имеет очень красивое узорочье в виде идущих по кругу бордюров из треугольников, подворгасмых различным симметрическим преобразованиям, и из наклонных полос с различной разрядкой. Розетка размещается в верхней половине лопапки. Под ней вырезана пара птиц, сидящих на ветвях кустистого растения, в нижней части которого проходит орнаментальная полоса из двух бордюров с мотивом в виде диагонально пересеченного квадрата.

Внешняя сторона лопапки у всех описанных прялок аккумулирует в себе почти весь декоративный заряд изделий, оставляя на долю остальных ее частей, прежде всего ножки, незначительный художественный эффект. Последняя иногда обнаруживает профилированный край, а изредка и солярную розетку на яблоке ножки.

О резных прялках в других регионах Западной Сибири известно немного. В Омской области они зафиксированы в значительно меньших количествах, чем расписные, и их технические, композиционные и элементные характеристики соответствуют тюменским образцам. Резьбой украшались прялки и в Томской губернии. Геометрические узоры располагались обычно на лопаске и ножке [Соловьева Е. И., 1981], однако встречались и своеобразные экземпляры. На прялке, хранящейся в Колпашевском краеведческом музее (ККМ 1147), отсутствует орнаментальная отделка лопапки, но зато богато украшена ножка. Здесь имеет место фигурная резьба, трехступенчатая орнаментальная композиция, разноритмичные бордюры и созданное на основе трехгранно-выемчатой резьбы обилие мотивов: ромбы, ромбы с треугольниками, ромбы с кругами, ряды из треугольников, зигзаг и выемчатые полосы.

В целом, ведя речь о резном декоре западносибирских прялок, следует отметить его сдержанность, простоту и канонизированные формы проявления: устойчивость композиции с ярко выраженным центрообразующим началом; преобладание мотивов в виде розеток и лаконизм их формы; незначительная роль бордю-

ров и других орнаментальных образований, вводимых в композицию; смещение технического акцента в сторону линейной выемчатой резьбы, ибо трехгранно-выемчатая резьба имеет незначительную дозировку на предмете.

Расписные прялки лучше всего представлены в материалах Омского музея (ОГОИЛМ), сотрудницы которого в течение ряда лет вели целенаправленные сборы полевого материала на северо-западе области, в Усть-Ишимском и Большеуковском районах.

Расписные, или «крашены», прялки были отмечены в обиходе той части русского населения, что сформировалась на базе переселенцев из северных губерний, Предуралья, Зауралья и Поволжья. Основной декоративной частью на расписных, как и на резных прялках, является лопадка. Отделка ножки состоит в профилировке краев, исключительно редко на ней в скромных формах присутствует изобразительное начало. Такие архитектурные детали, как городки и гирьки, представлены на единичных экземплярах.

В художественной отделке лопадки все предусмотрено до мелочей. Края окантовывает полоса контрастного цвета, часто в виде драпировки с перехватами посередине, вверху и по бокам. Иногда здесь присутствует профилированная резьба. В качестве ведущего элемента росписи выступает изображение цветка, трактованного в условной манере. Изредка рисунок ассоциируется с конкретным видом, напоминая головки маков, роз. Живопись свободная, кистевая, мазок часто выполнен в виде запятой, в результате чего движение кисти, особенно в середине цветка, «подобно лучам вихревой розетки» [Беляева Г. Г., 1990. С. 29]. Дополнительными элементами служат мелкие цветы, листья, ягоды, очень редко — птицы. Композиционно изображения цветков подчиняются правилам двух видов: вертикальному и центрическому. При первом роспись обладает вертикально вытянутыми пропорциями, что достигается обычно расположением с одинаковой степенью равномерности двух-трех цветков в ряд по всей высоте лопадки; реже — приданием изображению вида растущей ветки, элементы которой интенсивно группируются в нижней части. Центрический вид композиции предполагает размещение в центре цветов, сгруппированных наподобие букета. При раскраске использовались приглушенные тона, среди которых преобладают синие, зеленые, красно-коричневые.

Нижняя часть внутренней стороны лопадки расписана редко, а изображение носит сюжетный характер, включая в себя растительные и антропоморфные фигуры, объединенные в рамках трехчастной композиции.

Расписанные прялки глубоко укоренились в быту русского населения Омской области: при одновременном использовании двух-трех экземпляров один из них обязательно имел озаглавленный декор. «Крашенные» прялки либо приобретали у профессиональных мастеров, либо их расписывал хозяин дома. Большое влияние на становление декоративной росписи в Западной Сибири оказал Тюменский центр живописи. Тюменские мастера, промышляющие крашением как ремеслом, были хорошо известны не только в своем уезде, но и в соседних. В литературе промысел именуют «кармацким», так как мастера-отходники были выходцами преимущественно из деревень, расположенных на р. Кармак. Кроме того, в середине XIX в. в Таре и Омске отмечено малярное ремесло, а в Тобольске — живописное. Появление в Западно-Сибирском регионе центров живописи и малярных промыслов позволяет исследователям ставить вопрос о формировании здесь местной художественной школы со своими традициями и ее активном влиянии на народное творчество [Барадулин В. А., 1988; Беляева Г. Г., 1990].

Видимо, наличием единого регионального центра живописи следует объяснять общность расписных прялок, собранных на территории Омской и Тюменской областей. Последние по своим художественным показателям аналогичны описанным образцам. Об этом свидетельствуют материалы Тобольского и Тюменского музеев. У старообрядцев юга Тюменской области существовали несколько отличные прялки, они сочетали в своей росписи растительные и геометрические мотивы [Крестьянство Сибири, 1983]. Оригинальные прялки, несшие следы самостоятельного творчества, встречались и в Томской области. В Колпашевском музее хранится экземпляр, своеобразный как по колориту, так и по композиции: на черную крашеную основу лопасти и ножки нанесены яркие красные цветы, обведенные белым контуром. На лопастке цветы располагаются в ромбическом порядке, оставляя центр свободным, а на ножке группируются в ряд (7КП—1292).

Прочий инструментарий, связанный с изготовлением и обработкой льняных изделий, нашел меньшее отражение в музейных коллекциях по сравнению с прялками. Тем не менее имеющиеся экспонаты свидетельствуют о наличии на нем орнаментального убранства.

Для работы с вымоченным льном использовались вальки. Судя по экземпляру, хранящемуся в Колпашевском музее, их поверхность обильно покрывалась выемчатой резьбой. Во всю ширину верхней части изделия находилась большая и красивая солярная розетка из зубчатого ряда и пересеченных окружностей, образованных параллельными линиями. Такая же фигура расположена и в нижней части, а под ней, на самом конце, розетка по-

меньше с вписанными полукругами. Все оставшееся поле занимают бордюры из сложно скомпонованных ромбов. У населения подобные экземпляры уже не встречаются, стерлись даже воспоминания о них. В лучшем случае информаторы ведут речь о вальках с несложной резьбой, возможно подобно той, что мне удалось увидеть в Новокузнецком районе Кемеровской области,—ряд из ромбов, выполненных линейной выемчатой резьбой.

Очищали лен специальными трепалами, представление об их декоре дают два экземпляра из ТГОИАМЗ. Одно трепало украшено трехгранно-выемчатой резьбой: бордюры из треугольников в вертикальном ритме (ТМкп 14913). Второе являет собой высокохудожественный образец, с обеих сторон украшенный выемчатой резьбой. Сложный орнамент подчинен правилам центрической композиции. В середине изделия расположена солярная розетка, в нижней части представлена серия горизонтальных бордюров, возникших вследствие виртуозного использования треугольников, различных по техническим характеристикам, размерам и по демонстрируемым ими видам симметрии. Верхняя часть обнаруживает два варианта оформления. На одной стороне — это крестообразная розетка со множеством входящих уголков, на другой — бордюры, замыкающие квадратную рамку сверху и снизу, из взаимопроникающих треугольников; середина рамки отведена под бордюр из параллельных полос и ромбическую сетку из треугольников; в качестве разделителя бордюра и сетки выступает ряд вертикальных полос. Трепало из фондов ОГОИЛМ характеризуется скромной отделкой по краю предмета в технике ногтевой выемчатой резьбы (ОМК 7148).

Миниатюрные блоки-векошки служили наиболее декоративной частью ткацкого станка. Их часто покрывала трехгранно-выемчатая резьба, подчеркивая фигурную пластику предмета. Как свидетельствуют материалы ОГОИЛМ, последний художественный прием преобладал в убранстве блоков Усть-Ишимского района Омской области. Кроме того, на бердах станка объемно моделированы головы коней. Резные прялки, берда, векошки наполняли тюменскую ярмарку, а оттуда расходились и по другим районам Западной Сибири, в частности по северо-западу Омской области, где она граничит с Тюменской.

Очевидно, к этому же ряду художественных изделий тюменцев принадлежали и катки для глажения белья. По крайней мере образцы, находящиеся в ТГОИАМЗ, свидетельствуют о высоком исполнительском мастерстве, прекрасном знании традиций русской резьбы и основанной на ней творческой фантазии. Ближе всего к резному декору прялок и вальков стоит убранство жатки, которое заключается в двух круглых розетках и фигуры из завит-

ков между ними. Композиция традиционна, в орнаменте сохранены основные симметрические категории, но форма их конкретно воплощения модифицирована: солярные розетки напоминают цветочные мотивы. Тенденция к предельной схематизации орнаментальной композиции наблюдается на катке (ТМкп 12055), где вырезан круг с 8 радиусами в центре и веерообразные полукружия сверху и снизу. На обоих экземплярах резьба дополнена раскраской фона и орнаментальных фигур, в ней присутствуют оранжевый, белый, зеленый и черный цвета. Если на описанном образце переход от солярной розетки к цветочной лишь намечается, то на другом он осуществлен полностью (ТМкп 13843): схематизированное изображение цветка в центре, противопоставленные треугольники в верхней и нижней частях катка, заполненные ромбической сеткой, а в самом низу — орнаментальный пояс из горизонтальных бордюров в виде вертикальных полос и поулвалов.

Завершая обзор той части декоративной сферы русского населения, что была связана с мужским искусством, необходимо коснуться художественного оформления посуды. Оно затронуло главным образом изделия из бересты и в меньшей степени из дерева. Красивыми берестяными туесами славилась Тобольская губерния, где их декоративная отделка приобрела вид промыслов. Особое внимание мастера уделяли оформлению края туеска, его рельефу. Берестяные и лубяные изделия орнаментировали тиспеными, расписными, штампованными узорами, а также ажурной резьбой с подкладным фоном. Под ажурный геометрический или растительный орнамент, отличавшийся сложностью формы, замысловатыми симметрическими преобразованиями и потому пленявший взор, подкладывали в качестве фона контрастную по цвету бумагу или ткань. Очень популярной была роспись яркими масляными красками, определившая соответствующее наименование в народе тюменских туесов — «расписные» [Соловьева Е. И., 1981]. Один из таких туесов хранится в Тюменском музее (б/п). На его поверхности красуются два сочных по колориту букета цветов, исполненных в живописной манере.

В Таре и ее окрестностях старожилы и переселенцы берестяную посуду украшали штампованным орнаментом. Штамп наносили на внутренний защищенный слой бересты. В экспозиции Тарского музея представлены два сосуда. Один отделан гребенчатыми фигурами дугообразного штампа, создающего два окаймляющих бордюра в горизонтальном ритме сверху и снизу и более сложный центральный узор, чьи мотивы возникают из дуги путем ее вращения и четырехкратного совмещения. Второй туес украшен ажурной резьбой с подкладным фоном. Орнаментирован наружный

слой бересты. Вертикальные и горизонтальные ряды из ромбов создают прямоугольные зоны-секции на поверхности стенок. В зонах в вертикальном ритме расположены мотивы из дуг и треугольников. Из Усть-Ишимского района Омской области доставлен в ОГОИЛМ туес со штампованными узорами в виде стилизованных фигур, напоминающих цветы (ОМК 7154/2). Как видим, берестяное народное узорочье не отличалось сложностью конфигурации.

Русское население Томской области украшало боковые стенки туесов орнаментом, нанесенным при помощи штампа или палочки с рисунком на одном конце. Узоры возникали из комбинаций кругов, дуг и прямых полос. Иногда встречались и расписные изделия. Русская традиция предполагала скрепление стенок у изделия «в замок», при этом возникал технологический орнамент в виде волнистой или зубчатой линии. Старожилы северных районов переняли у аборигенного населения иной метод скрепления стенок — сшивание. Подобное новшество облегчало процесс изготовления вещи. При этом интересно отметить, что заимствование в области технологии не сопровождалось изменениями в декоративной сфере: русская берестяная утварь не украшена выскобленными узорами, столь характерными для творчества соседних коренных народов хантов и манси [Бардина П. Е., 1980].

На изготовлении деревянной посуды специализировались промыслы с довольно обширной географией, но каждый из них обладал своей спецификой по части художественной обработки изделий. Так, Верхотурскому уезду была свойственна раскраска, Ялуторовскому округу — лакировка, Курганскому — точение и раскраска [Крестьянство Сибири, 1982]. Ни под одну из приведенных отделочных характеристик не подходит деревянная ступа из Тюменского музея, украшенная контурной линейной резьбой (ОФ 2852). Сложность и сбалансированность ее орнаментальной композиции исключают возможность появления в непрофессиональной среде. Ножка отделана широкими полосами, образованными из четырех контурных линий. Стенка поделена на три яруса, в которых скомпонованы круг, прямоугольник, трапеция, зигзаг, при этом основной структурной единицей является заштрихованный треугольник.

Несколько особняком стоят промыслы Тюменского округа по изготовлению глиняной глазурованной посуды [Крестьянство Сибири, 1982].

Теперь попытаемся определить судьбу традиционного мужского искусства в XX в. Безусловно, располагая далеко не исчерпывающим материалом, можно вести речь лишь о самой общей линии развития. Исчезновение из крестьянского быта атрибутики,

связанной с обработкой льна, выход из употребления деревянной и берестяной утвари связаны с вытеснением кустарного производства крупным фабричным, наводившим рынок дешевой продукцией, заменившей традиционные образцы. Там же, где господствует вал, остается мало места для творчества.

Сложнее обстоит дело с декоративным убранством дома, ведь и в XX в. крестьянская постройка остается основной формой сельского жилища. Тем не менее и здесь наблюдается тенденция к эстетической минимизации. Дома, построенные примерно с 1930-х по 1970-е гг., являются собой в лучшем случае пятнстенки, а их художественная отделка сосредоточена лишь на наличниках. Хотя резное убранство последних и стало типичной чертой сельского зодчества, они единообразны до уныния. При этом, однако, нельзя утверждать, что в близости внешнего облика жилища совершенно растворились традиции, прослеженные в XIX в. Сохраняется треугольная форма фронтона у наличников, и даже в виде орнаментального рудимента присутствует полукружие солярной розетки (рис. 45, 8). Но как далеко все это от облика орнаментальных кругов, полукружий и сегментов, словно воспроизводящих сам небосвод с бесконечным множеством больших и малых светил, что зафиксировал Е. А. Ащепков на карнизных досках в селениях Томской губернии (1950. Рис. 175—177). Витневатость барочных завитков на павершини наличников XIX в. трансформировалась со временем в разорванную конфигурацию наверхия, а соответствующая им накладная резьба обычно в виде хитросплетений растительного орнамента заменена скромнейшими накладными геометрическими фигурами (рис. 45, 9). Данный вариант наличников являет собой универсальную модель для внешнего убранства домов описываемого периода. Как исключительная редкость встречается прямое перепесение сложных форм рубежа веков на более поздние изделия (рис. 45, 10). В данном случае лишь присутствие фигур, обработанных на токарном станке, свидетельствует о том, что перед нами образец 1970-х гг.

Выводить подобный аскетизм внешнего облика западносибирских деревень только из сдержанности и лаконизма ее архитектурного облика XVIII—XIX вв. вряд ли оправданно. Дело в том, что в тот период скудость орнаментальной отделки компенсировалась добротностью, монументальностью самой постройки. Красота крестьянского двора заключалась не столько в декоративном оформлении, сколько в фундаментальности строений, в их качестве. Подобные эстетические начала вообще свойственны традиционному народному искусству: изба считается красивой не потому, что она хорошо оформлена, а потому, что хорошо «сработана». Одна из моих собеседниц, чьи деды одними из первых по-

селились на севере Томской области, рассказывала, что на доме отца не было ни резных наличников, ни ставен, хотя сам он плотничал. Но сам дом-то был большим, двухэтажным, да к тому же сделанным столь старательно и тщательно, что в нем в конце 1980-х гг. размещался сельский Совет. С подобной точки зрения современное село также оказывается маловыразительным, и речь идет об усередненности его архитектурного и декоративного решения, невысоком уровне развития того и другого.

Эта усередненность, на мой взгляд, и является ключевым моментом при объяснении метаморфоз, произошедших в крестьянском зодчестве Сибири в 1930—1950 гг. Оно зеркально отразило в себе происходящее на это время активное изменение социальной психологии: гипертрофирование чувства коллективизма и нивелирование личностного подхода. Устанавливаемые нормы общественной морали порицали стремление выделиться из общего ряда, подчеркнуть свою индивидуальность. Однородность стала нормой существования человеческого коллектива, однако лишь в его конкретно очерченных границах. Весьма примечателен в этом отношении сюжет, рассказанный одним из жителей г. Тары. В ее окрестностях располагался богатый колхоз «Трудовое знамя», и у всех его членов — жителей с. Калинино — имелись «харьковские» резные дуги. «В других колхозах, победнее, таких дуг не было», — не без гордости резюмировал собеседник. Как видим, смена формы собственности не привела к установлению социальной однородности, продолжала существовать дифференциация, но она приняла иные, коллективные формы. Сохранилось и отражение этой неоднородности общества — знаково-престижная функция орнамента, хотя теперь она служила олицетворением иных общественных ориентиров.

Универсальный закон развития всей природы — единство через многообразие, в конце концов упорядочил и то насильственное состояние, в котором оказалось наше общество. Примерно в 1970—1980-е гг. намечается тенденция возврата к прежней неразрывной связи дом-хозяйин, одной из форм проявления которой служит декоративное убранство. В это время начинают возникать постройки, резко контрастирующие по своему эстетическому облику с окружающими строениями. Как правило, это дело мастера-умельца, решившего начать творить мир по законам красоты со своего собственного дома. Не нужно обладать особым даром предвидения, чтобы в наметившейся тенденции увидеть основное направление декоративного развития сельской архитектуры.

§ 2. Женские изделия

Не только теплота и уют домашней обстановки, но и благополучие самой семьи зависели во многом от умения и сноровки хозяйки. Она творила тот вещный микромир, что был призван обеспечить безопасное и счастливое состояние домашнего очага. Безусловный приоритет принадлежал здесь вышитому полотенцу. Этому явлению мирового уровня в русском народном творчестве посвящена обширная литература. Общепризнанна глубокая архаичность геометрической вышивки и той части сюжетной, что исполнена в условной и схематичной манере. Бесспорен и тот огромный семантический заряд, что несли в себе вышитые полотенца.

Однако при дешифровке узоров мнения исследователей сходятся: одни видят в нем логическое отражение всей мировоззренческой системы древних славян-земледельцев [Рыбаков Б. А., 1981, 1987] или связанной с ней аграрной магии [Амброз А. К., 1965, 1966; Дурасов Г. П., 1980], другие подчеркивают связь с весенне-летней календарной обрядностью [Маслова Г. С., 1978], третьи предполагают запечатленными здесь представления о божественном пантеоне, олицетворявшем силы природы [Динцес Л. А., 1951], четвертые усматривают отражение глобальных проблем бытия: соотношения жизни и смерти, сопряженного с культом предков и воспроизводством людей [Шангина И. И., 1975] или образа мира в его вечности и бесконечности, одной из ипостасей которого является идея плодородия [Русакова Л. М., 1985, 1987].

Вне всякого сомнения, взаимообусловлены первостепенная семантическая значимость вышитых полотенец и их длительное существование во времени в качестве неперемennого атрибута каждой семьи. Эти предметы художественного творчества пользовались спросом и на рубеже XIX—XX вв., и в суровые 1940-е гг. военного лихолетья, хотя в народной памяти уже стерлись те смысловые линии, что издревле пронизывали вышитые мотивы, многие из которых были неоднократно переосмыслены и доработаны с учетом веяний того времени, к которому принадлежала их исполнительница. Не ставя своей задачей определение того смыслового круга, в котором вращалось вышитое полотенце, коснусь лишь его роли во внутреннем убранстве крестьянского дома в XIX — начале XX вв.

Для старожильческого населения Западной Сибири вышитые и украшенные кружевом полотенца служили в основном атрибутом праздничного убранства интерьера: их вешали на зеркала, стены, настенные фотографии. В старожильческой традиции прослеживается очень слабая связь между декоративно оформленным полотенцем и иконой. По большим праздникам, например на

Пасху, икону доставали из красного угла и ставили на стул или стол, предварительно застеленные узорным полотенцем. В праздничные дни таким полотенцем вытирали лицо и руки. В Новокузнецком районе Кемеровской области было принято расшивать и носудные полотенца, которые шли в ход во время престольного праздника, когда съезжались гости из окрестных деревень. Без устали пыхтел самовар, и «молодуха» целый день проводила возле него за мытьем посуды, так что все заготовленные ею для приданого посудные полотенца, числом иногда около полутора десятков, были мокрыми. В пригороде Томска зафиксирована еще одна прикладная черта орнаментированных полотенец. Здесь к потолку, над головной частью кровати прибивали перекрещивающиеся деревянные брусья, к которым крепились занавески, а в самом перекрестье помещали полотенце.

У переселенческого населения основным местом нахождения узорных полотенец являлись иконы и передний угол, причем их присутствие здесь не ограничивалось лишь праздничными днями. Такое четкое разграничение старожильской и переселенческой традиций применения декорированных полотенец прекрасно осознавалось самим русским населением даже тогда, когда имели место отступления от правила. Так, в притрактовых селах, где переселенческий поток вносил существенную корректировку в состав жителей, в некоторых местных семьях начинали убирать иконы расшитыми полотенцами, памятуя, однако, о том, что «деды так не делали». И наоборот, иногда переселенцы не вешивали орнаментированные полотенца на иконы, отступая от принятого «в России» и подчиняясь старожильским обычаям.

Облик самих полотенец на протяжении XIX—XX вв. претерпел существенные изменения. Художественный минимум — украшение на концах узкими ткаными полосами красного и черного цвета. Подобные полотенца изготовлялись бабушками наших информаторов, т. е. во второй половине XIX в. Чаще, однако, декор полотенец имел в это время вид узорного браного ткачества и настила по перевити. В обоих случаях украшение локализовалось на концах предмета. При создании тканых узоров использовался красный цвет. Мотивы выстраиваются в бордюр с горизонтальным ритмом, как правило, подразделяются на широкие основные и узкие окаймляющие. Первые создаются преимущественно на основе шашечных и ступенчатых ромбов и их усложненных вариантов (рис. 46, 1—5). Завершенном полотенечном декоре служат бахромы или узорно сплетенные кисти. Некоторым композиционным и элементным своеобразием отличается убранство небольшой части полотенец, у которых на концах присутствуют две сравнительно неширокие орнаментальные полосы. Иногда одна из них доми-

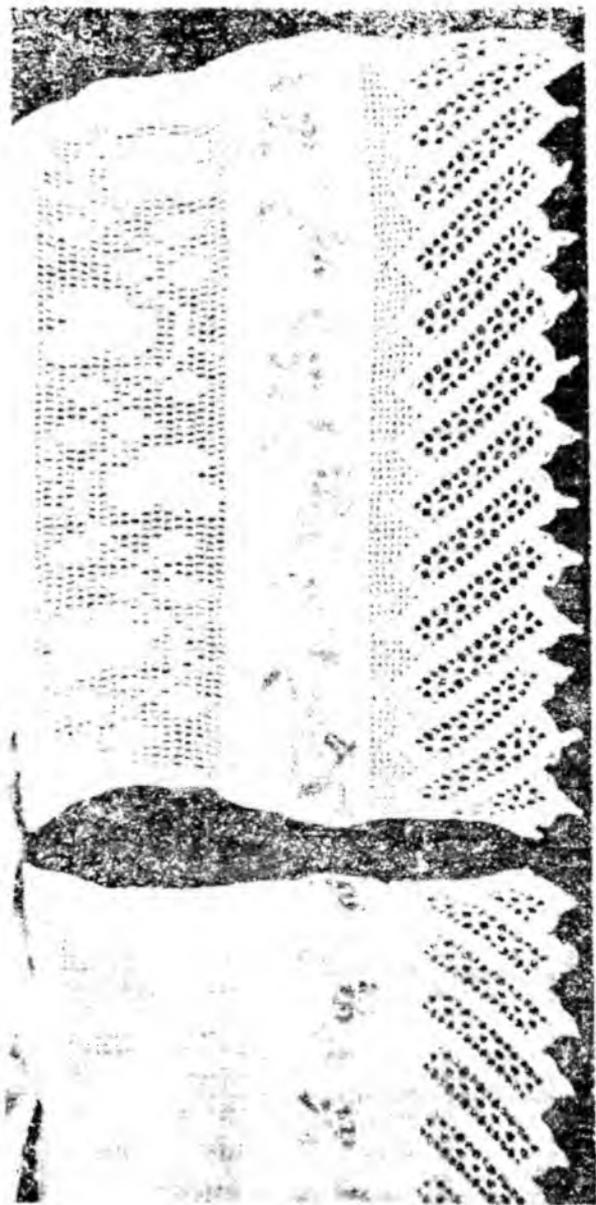
нирует как по размерам, так и по витиеватости мотивов, но встречаются случаи и их декоративного равенства. Мотивы созданы чаще из треугольников, параллелограммов и наклонных полос с отрезками. Встречаются образцы, где браное ткачество дополнено вышивкой крестом и кружевом, что обусловило возникновение многоярусной композиции.

В технике настила по перевити преобладают сюжетные изображения: птицы, кони, стилизованные женские фигуры, а также растительные мотивы в виде деревьев, стилизованных побегов. Настил выполнен белыми нитками на белой основе разреженной ткани. Орнаментальные сюжеты бытуют на кусках ткани, пришитых к концам полотенец. Изредка край изделия венчают простое кружево или кисти со сложным переплетением (ил. 34).

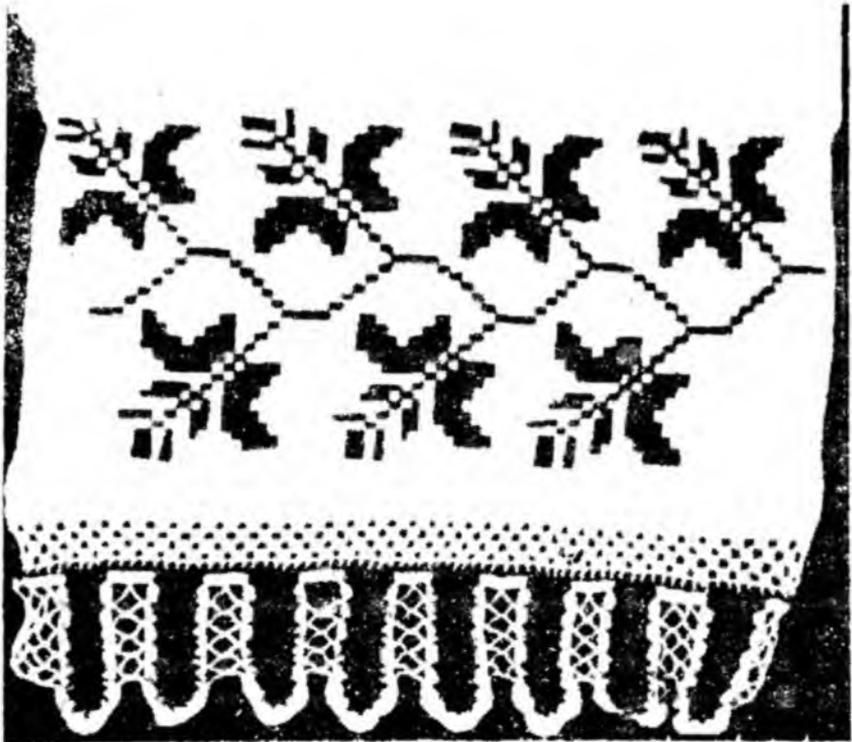
Значительно реже среди бабушкиного художественного наследия фигурируют полотенца, украшенные двусторонней счетной гладью (ил. 35). По описаниям очевидцев, узор имел вид крупных и мелких «цветов». В полевых условиях удалось познакомиться лишь с двумя такими орнаментальными реликтами. Узор одного из них позволил представить облик крупных «цветов» — 8-лепестковые прямолинейные розетки. Орнамент второго строится на основе квадратов, сгруппированных в ромбы. Материалы музейных коллекций (ТГОИАМЗ, ТКМ) позволяют заключить, что подобные мотивы перешли в творчество следующих двух поколений мастериц, пришедшее на рубеж XIX—XX вв. и первую треть XX в.

Народная память запечатлела сведения о присутствии на полотенцах второй половины XIX в. узоров, вышитых крестом. Они имели вид неширокой полосы цветочного орнамента, а также изображали «петушков», «женщин с прялками» и «домики». Музейные экспонаты наполняют эту информацию наглядными образами. Хотя вещи порой не обладают хронологической привязкой, их вышитые сюжеты легко соотносимы с описанием полотенец второй половины XIX в. Даже в том случае, если вышивка создана в более позднее время, она все-таки несет на себе явные следы узоров указанного временного диапазона.

Переходя к полотенечному узору рубежа веков, следует отметить одну немаловажную деталь. Среди старожильского населения многие отмечали, что их матери вышивкой не занимались, а расшитые полотенца хранились в доме еще с бабушкиной поры или покупались у мастериц, работавших на заказ. При этом лужно иметь в виду, что от собственно вышивки крестом и гладью в народном сознании отделен настил по перевити и резко отмежевано от нее кружево. В это время существовала специализация мастериц на каком-либо определенном виде рукоделия. Обобщен-



Ил. 34. Полотенце, украшенное настялом по перевити, вышивкой и кружевом. Русские (ПМ автора)



Ил. 35. Вышивка двухсторонней счетной гладью на полотенце. Русские (ПМ автора)

ный тип декорированных полотенец включает в себя все перечисленные приемы отделки.

О преемственности орнаментальных мотивов в двусторонней счетной глади речь шла выше. Настил по перевити также сохранил свою зооморфную направленность: «зайчики», «петухи», «мезгири». Встречаются упоминания об изготовлении «филейных полотенец». «Филейкой» именуется квадратная сетка, сплетенная из черных ниток, на которую настилают узоры из разноцветных шерстяных («гарусных») ниток. То есть филейка — это более поздний, упрощенный вариант настила по перевити.

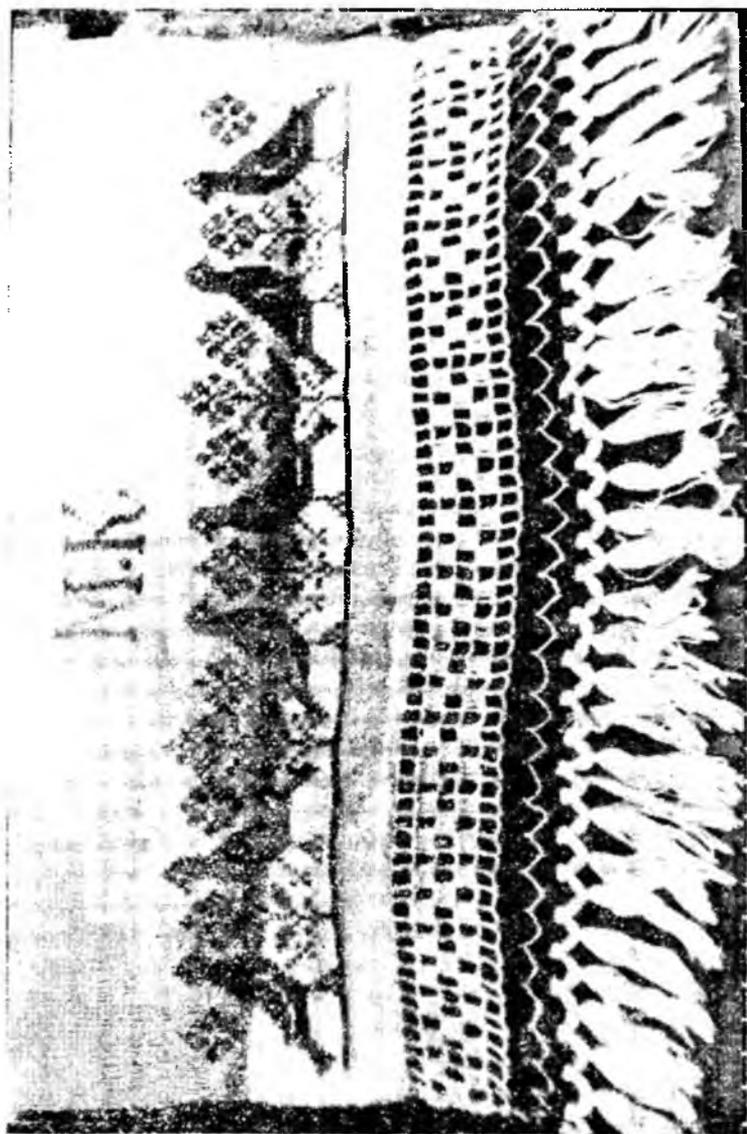
В Тюменской области с конца XIX в. на вышитых полотенцах прослеживается тамбурный шов. Наиболее ранний из зафиксированных образцов (ТМкп 14356/20) имеет вид симметричной композиции, отдаленно напоминающей стилизованный вазон с цве-

тами. На рубеже XIX—XX вв. в тамбурной вышивке усилился реализм, нарастала сложность цветочных композиций и последние потеряли симметричность. Собственно тамбурный шов дополнен гладью, что придает всей вышивке большую цветовую насыщенность даже при использовании лишь красных и черных ниток. Некоторые мастерицы расширяли цветовую палитру, подключая к ней синие и желтые цвета. На счет индивидуального творчества, видимо, следует отнести и включение в цветочные мотивы орнитоморфных изображений. В последующее время, 1920-е гг., узоры, выполненные тамбурным швом, отличаются монохромностью и бордюрной организацией, предельной стилизацией, за которой порой улавливаются растительные формы. Как правило, в вышивке присутствует красный цвет, но возможны и иные варианты, например желтый. Нижняя часть полотенец порой отделана кружевом, но чаще изделие заканчивается бахромой.

Для Томской области присутствие тамбурного шва на вышитых полотенцах — большая редкость, и обычно это связано с творчеством населения, прибывшего сравнительно недавно, в 1930—1940-е гг. По заверениям очевидцев, полотенца было принято расшивать гладью и крестом, а тамбур если и встречался, то на вышитых мужских рубашках.

Подавляющее большинство вышитых полотенецных орнаментов рубежа веков приходится на технику креста. Среди мотивов встречаются изображения птиц, обычно парные — «индюки в крестик», так описала их на основе своих воспоминаний одна из рукодельниц (ил. 36). Однако орнитоморфный сюжет занимал явно второстепенное место в вышивке крестом. Первенство здесь бесспорно принадлежало цветочным мотивам. Среди них встречаются абсолютно геометрические, построенные на основе 8-лепестковых фигур и выполненные в весьма реалистической манере. Появляются оттеночные цвета. Нередко фиксируются стилизованные узоры в виде букета из двух-трех тюльпанов в сочетании с фигурой, напоминающие женское изображение в его предельной схематизации. Все перечисленные орнаменты имеют классическое бордюрное строение. Тюльпанообразные фигуры, кроме того, образуют трехступенчатую композицию из вазона с цветочным кустом и отходящих от него декоративных ответвлений. Заметно нарастание орнаментальной насыщенности кружева, которым обычно завершается художественная композиция.

Вышивка крестом, усиление реализма в цветочных узорах, их полное подчинение бордюрной структуре, композиционное усложнение убранства полотенец за счет активного использования окаймляющих бордюров или введения дополнительных, разграниченных кружевными прошивками, — все это становится лейт-



Илл. 36. Орнитоформный сюжет в вышивке крестом на полотне. Русские (ПМ авгора)

мотивом развития художественной отделки полотенец в первой трети XX в. Значительная насыщенность орнамента и его композиция, характерная для этого времени, привела к дисгармонии между сложившимися художественными стереотипами и внешним видом полотенец, сохранившихся от предыдущих поколений. Стремлением устранить создавшееся несоответствие продиктована модернизация орнаментального наследия. В результате ее, например, между двумя полосами браных узоров шиваются вышитые крестом цветочные формы, применяются кружевные прошивки, а бахрому заменяет сложное по исполнению кружево. Убранство полотенец, таким образом, становится многоярусным. Очевидно, в это время приобретает характер локальной специфики развитие тех декоративных повадий, что зародились ранее. Так, активное использование кружев в убранстве полотенец в Тюменской области оставляет мало места для вышивки, поскольку цветочные мотивы вывязываются здесь крючком. В притрактовых селениях Томской области преобладающим средством декора становится «филейка», впитавшая в себя цветочные бордюры и зооморфные сюжеты.

На кружевном убранстве полотенец следует остановиться несколько подробнее. Оно, располагаясь под вышивкой в самом низу изделия, сменило бахрому и кисти, подчас составляя конкуренцию самой вышивке. Кружевная отделка появилась в декоре полотенец в разных регионах Западной Сибири не одновременно. Для Тюменского округа и Ишимской степи уже в 1770-е гг. отмечалось плетение кружева и украшение им полотенец [Фальк, 1824]. Очевидно, в бытовании столь длительной традиции и следует искать разгадку того богатства и разнообразия, что воплощено в кружевном узорчье полотенец Тюменской области: птицы, антропоморфные фигуры, растительные мотивы, 8-лепестковые розетки, солидный набор орнаментов из ромбических фигур, — таковы лишь основные сюжеты, созданные кружевницами. Еще одна черта тюменских полотенец, оттеняющая их своеобразие, — использование мережки. Ее сложные формы, сочетаясь с кружевом, создают поистине восхитительные экземпляры (рис. 46, II). Кружевная отделка полотенец в пределах Томской области значительно скромнее, и ее основу составляют главным образом ромбические узоры. Широкое проникновение ее в творчество мастериц началось примерно со второй половины XIX в., но это не сопровождалось активным развитием художественного потенциала кружева.

Народная традиция, предписывающая обязательное наличие узорных полотенец в каждой семье, исходя из их высокой смысловой значимости, продолжала бытовать в 1940-е и даже в нача-

ле 1950-х гг. Правда, изготовление полотенец не носило массового характера, а сосредоточилось в руках немногих мастериц, работавших с учетом рыночного спроса. Само наличие этого спроса олицетворяло живучесть традиционных приоритетов. Показательна в этой связи и кажущаяся на первый взгляд малозначительной информация о том, что во время войны у некоторых мастериц укралли и их унаследованные полотенца. Сквозь их горькие воспоминания проступает одна непреложная истина: в годы общественных катаклизмов у социального организма обостряется чувство истинных ценностей, отматающее все наносное и поверхностное, в том числе и в материально-художественной сфере. И то обстоятельство, что в разряд особо ценных вещей попадали наивысшие достижения народного творчества: узорные полотенца, филейные скатерти, кружево, — свидетельствует о функционировании тех основ духовности, что подпитывали традиционное искусство.

Важное, если не лидирующее положение во внутреннем убранстве дома занимали скатерти. И если в городских условиях, а также в среде зажиточных крестьян обстановку значительно разнообразила резная или расписная мебель: разного рода шкафчики, этажерки и т. п., — то в крестьянской избе среднего достатка все сводилось главным образом «к столам да фикусам». Один стол стоял на кухне и служил для семейной трапезы. В горнице находилось еще три стола: простеночный, в промежутке-простенке между окнами — для красоты; угловой, в красном углу, на который ставили пасхальный хлеб на Пасху, а также икону; круглый, у любой стены, за которым угощали гостей. Господство стола в мебелировке предопределило и декоративную значимость его убранства — скатертей. Правда, к числу универсальных данный предмет отнести полностью нельзя, так как на севере Томской области некоторые старожилы утверждали, что в их доме столы ничем не покрывали, а лишь мыли и скребли. Значительно чаще, однако, фиксируется весьма устойчивая традиция изготовления и использования скатертей. Она обнаруживает разнообразные формы проявления, за которыми просматриваются определенные закономерности в декоративном развитии самого предмета.

Наибольший оттенок старины таят в себе монохромные узорные скатерти, сотканые на 4 или 8 подножках. В процессе ткачества участвовали две рукодельницы: одна поднимала доску, а другая набирала узор, ткала. Для основы и утка использовали тонкие холщовые нитки-«жилки», предварительно отбеленные. Для этого их мочили, заваривали приготовленным из золы щелоком, держали «на поту» в протопленной русской печке, а затем полоскали и выколачивали на реке, вымораживали в процессе сушки. Подобным образом отбеливали и готовую ткань. Приве-

денные сведения получены мною в окрестностях г. Тары, но они полностью соответствуют технологии отбеливания, известной и в Томской области [см.: Бардина П. Е., 1984], что свидетельствует об универсальности процесса, по крайней мере для части районов Западной Сибири.

Тканые узоры возникали, согласно воспоминаниям информаторов, из клеток и, судя по музейным и литературным данным, имели сетчатый характер и именовались «кружки», «стекла», «мелкие стекла с перемычками», «в шашечку», «кубиками» и др. Основной принцип построения узора — моделирование сплошного орнаментального поля за счет упорядочения различных по размерам прямоугольников и квадратов. Любопытная деталь — изготовление скатертей «кубиком» далеко не всегда считалось в народной среде узорным ткачеством. Это обстоятельство нужно учитывать при сборе полевых сведений. Поскольку полосы холста были узкими, то для получения скатерти сшивали 2—3. Иногда в место шва вставляли кружевную прошивку. Ее узор строился так же, как и на тканой части изделия, т. е. за счет квадратиков, но здесь происходила игра не формы, а компоновки, приводившая к возникновению несложных геометрических фигур, например шашечных ромбов. Подобные орнаменты на кружевной прошивке демонстрируют материалы Тарского музея. Нередко монохромные узорные скатерти обрамлялись кистями.

Монохромные узорные скатерти имели повсеместное, но далеко не равномерное представительство в декоративном творчестве русского населения Западной Сибири. Это связано с различной степенью развитости самого ткачества. Так, для северных и пригородных районов Томской области во второй половине XIX в. домашнее изготовление тканей было мало характерно [Григоровский Н. П., 1879; Костров Н., 1872]. Это объясняется как возможностью приобретения покупных тканей, так и слабым развитием ткачества у старожилов, составивших основной костяк населения Нарымского края и пригородных сел, сравнительно с переселенцами [Бардина П. Е., 1984].

Ситуация, верно обрисованная исследователями, имеет вполне очерченные хронологические рамки — XIX—XX вв. Вряд ли такой же легкой была возможность приобретения покупных тканей в XVII—XVIII вв., особенно в условиях Нарымского края. Скорее всего, специализированное использование льна и конопля для изготовления рыболовных снастей [см.: Костров Н., 1872] возникает здесь лишь при установлении активных и постоянных торговых контактов с более южными районами, тем более что сама специализация значительно повышала товарные возможности крестьянского хозяйства. В более раннее время возделывание

льна и конопля должно было обеспечивать и потребности в изготовлении одежды. Кроме того, отголоски тканых узоров старожилов Нарыма сохранили в более поздней технике филейных скатертей, о чем речь пойдет ниже.

В Кемеровской области, где простое и монохромное узорное ткачество весьма прочно ассоциируется с навыками старожильческого населения, встречаются воспоминания об их усвоении переселенцами. Эта информация бытует наряду с той, что приписывает обоим достижения в рукоделии, в том числе и в ткачестве, переселенцам. Все вышесказанное позволяет предполагать более широкое распространение ткачества вообще и узорного «белым по белому», в частности, у старожильского населения Западной Сибири, нежели это имело место в этнографически обозримом отрезке времени. Уменьшение доли ткачества в хозяйственных занятиях связано с изменениями экономического характера.

Одноцветность белого тканого узорочья играла весомую роль, основной смысл которой уже стерся из народной памяти, но предопределил появление настольного убранства в виде кружевной скатерти из белых ниток на подкладке из белой дмотканой, а позднее и покупной материи. Семантически более сильный, чем диахромность, орнаментальный дуэт белого с белым, пусть подознаваемо, но был воспроизведен в указанном наборе. И отнюдь не случайно предпочтительное присутствие последнего на столе, помещенном в красном углу, в то время как для простеночного рекомендовалась яркая филейная скатерть, а для покрытия круглого существовала возможность выбора с подключением диахромных тканых изделий.

Двухцветное узорное ткачество возникло под влиянием фабричного производства и имело в Западной Сибири не такие длительные традиции, как монохромное. Его проникновение в творчество населения Томской области не стало массовым и было обусловлено влиянием переселенцев [Бардина П. Е., 1984]. Воспоминания жителей Кемеровской области также редко касаются подобных скатертей. А в Тобольском музее собрана прекрасная коллекция двухцветных тканых изделий. Возможно, они неравномерно охватили западносибирское народное творчество. Узоры на подобных скатертях образовывали фигуры, напоминающие наличники со ставнями, отсюда и их названия: «стекла», «окошечки» и т. п. Местоназначение предмета часто связывалось с простеночным или круглым столом в горнице.

Кружевные скатерти, связанные крючком, фиксируются в Томской области с начала XX в. Однако в других районах Западной Сибири возможно их более раннее бытование, о чем косвенно свидетельствуют путевые заметки Фалька (1824) Несмотря на раз-

пообразне мотивов в кружевной орнаментике скатертей, здесь хорошо просматривается преемственность, основанная на кристаллографической сетке из 6-угольников. Более ранние образцы воспроизводят ее в весьма строгих очертаниях, но по мере движения к современности нарастает сложность сетчатых мотивов. Они приобретают вид многокопечных розеток с кругом в центре, а все изделие отличает легкость, ажурность и конфигурационная насыщенность рисунка. Расцвет кружевного декора скатертей приходится на 1950—1960-е гг., когда в творчество активно внедряются новые мотивы, рекламируемые печатными изданиями и перенимаемые мастерами друг у друга. Однако при этом сохраняется и орнаментальная линия, связанная с сотовой сетчатой структурой. Для вязания кружевных скатертей обычно использовали белые нитки, но на юге Тюменской области встречались «вязанки» из красных и черных круглых фигур.

С местной старожильской средой тесно связаны филейные скатерти, технически весьма близкие аналогичным полотенцам, а орнаментально — монохромным узорам, выткавшим на 4 и 8 подложках. Специальной иглой вязали белую сетку, а затем на нее белыми же нитками настилали узор. Сравнивая свои изделия с переселенческими, старожилы севера Томской области отмечают вычурность первых и простоту своих в виде «шашечных» узоров, т. е. аналогичных тканым. Позднее различия нивелировались, и с конца XIX в. в обиходе сначала зажиточных крестьян, а затем и в более широких слоях населения фиксируются филейные изделия. Они характеризуются основой из черной сетки, сложными узорами, диа- и полихромностью. Настоящими филейками считались те, на которые узор наносился покупными гарусными нитками ярких цветов: красными, бордовыми, оранжевыми, розовыми, зелеными, синими и др. Однако широко использовались и шерстяные нитки домашнего изготовления, окрашенные покупным «сукцином». Орнаментальная композиция отличается устойчивостью, а разнообразие достигалось за счет варьаций мотивов. По периметру изделия обычно идет сложный бордюр из растительных и геометрических фигур, в середине — венок из цветов и листьев, в самом центре помещаются инициалы исполнительницы, вазоны, орноморфные фигуры и т. п. Обрамлением изделия служат кисти (ил. 37). Моно- и полихромные изделия стелились поверх белой ткани. В первой четверти XX в. изготовление филейных скатертей служило пробным камнем в оценке мастерства, и подобные предметы многие девушки готовили в качестве свадебного приданого, иначе соседки могли сказать: «Замуж идти, а у нее даже филей нет — не рукодельница».

В 1950—60-е гг. отделка скатертей приобрела вид вышивки гладью и ршешье. В зависимости от умения рукодельницы предмет открывал взору или живописную гладь со множеством цветочных переливов, или предельный схематизм. Узор строился на основе цветочных форм и шел либо бордюрной полосой вдоль края, либо сосредоточивался в углах. Эти композиционные характеристики, а также растительные мотивы просматриваются и в вышивке ршешье, но ее формы всегда монохромны и схематичны.

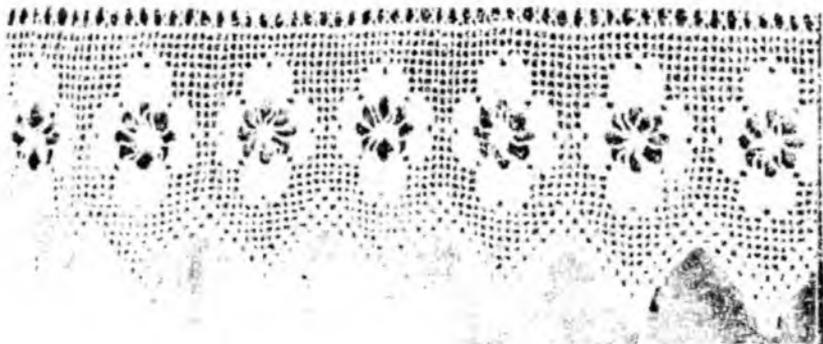


Ил. 37. Филейная скатерть. Русские (ККМ, № 6 КП 1285/1. Фото Ю. К. Росомехина)

Суммируя изложенный материал по орнаментации скатертей у русского населения Западной Сибири, следует подчеркнуть во многом определяющую роль тканых узоров — 4- и 8-«нитченок». Простота узора, его монохромность и неразрывная связь с технологией изготовления самой вещи, логично вписывающейся в материальный контекст земледельческой культуры, — все это свидетельствует о древности данного декора и появлении его на сибирской территории вместе с первыми насельниками края. Возникшие впоследствии иные способы орнаментального убранства скатертей: кружево, филейная отделка — испытали, особенно на первых порах, сильное влияние узоров из «клеточек». Переселенческое население, знающее более яркую и эффектную художественную отделку рассматриваемого предмета, способствовало внедрению в декоративное искусство старожильского населения сложных диахромных орнаментов, сотканых на 8, 12 и 16 подножках, а также более замысловатых по форме и богатых по цветовой палитре филейных изделий.

Праздничное убранство кровати также предполагало использование декоративной отделки, в роли которой выступало кружево. Даже в северных районах Томской области, где по причине слабого развития ткачества в XIX — начале XX вв. во многих семьях старожитов не употребляли ни простыней, ни покрывал, память информаторов устойчиво зафиксировала с начала XX в. кружевные наконечники к простыням и подзорам, появлявшимся в праздничные дни (ил. 38). Правда, здесь в силу местной специфики, предопределенной главенством рыбного промысла, женские руки были заняты вязанием сетей. На изготовлении кружев специализировались немногие мастерицы, чья продукция расходилась среди населения. Отделка указанных постельных принадлежностей утвердилась в качестве обязательного правила, и при отсутствии кружев она сводилась к воланам из ткани по нижнему краю изделия. Своего рода занавесками украшались боковины у кроватей. Кружевное убранство наволочек сосредоточивалось в верхней части в виде вставной лепты. В одних районах оно фиксируется с начала XX в., в других — с середины. С учетом ранней кружевной специализации Тюменского округа здесь, очевидно, существовали более глубокие традиции в подобном декорировании простыней, свесов и наволочек. В 1920—30-е гг. постельная атрибутика с художественной отделкой являлась обязательной составной праздничного убранства дома и поэтому входила в приданое невесты. С середины XX в. праздничная направленность декора сменилась на повседневную.

Кружево всецело превалировало в отделке постельного набора у старожильского населения Западной Сибири до середины



Ил. 38. Подзор, украшенный кружевом. Русские (ККМ, б/в. Фото Ю. К. Росомахина)

XX в., когда некоторые мастерицы стали сочетать ее с вышивкой, получившей в это время «второе дыхание» за счет моды на трафаретные видочки, думочки, салфетки и т. п. Однако у переселенцев из Европейской России вышивка на простынях и подзорах имела традиционные истоки и была ими воспроизведена на рубеже XIX—XX вв. на исследуемой территории. Своеобразный вид декоративной отделки занавесов к головкам кровати зафиксирован в Кемеровской области. В начале XX в. здесь «выбивали» вручную цветочные узоры, то есть их сначала вырезали, а затем обматывали — своего рода ришелье на традиционный манер.

Кружевные орнаменты сибиряков, сопровождающие постельные компоненты ромбических фигур, порой с добавлением зигзага. Встречались здесь 8-лепестковые, солярные розетки и цветочные формы. Вышитые мотивы исполнялись крестом или односторонней гладью и сводились к растительным сюжетам. Последние иногда воплощались и в технике ришелье, также характерной для 1950-х гг. Оригинальную отделку наволочек и покрывала, относящихся к этому же времени, удалось повстречать в старинном селе Тогур на севере Томской области. Она заключается в таком древнем техническом приеме, как пастил по перевити, а модернизм состоит в приложении техники к нетрадиционным для нее в XX в. предметам и в наполнении цветочными формами с полихромным звучанием. Нежно-голубой, розовый, желтый цвета, удачно сочетаемые

мастерицей, вкупе с ажурностью самого рисунка придают изделиям утонченность и изысканность. Подобной гармонии архаики и новизны в декоративном творчестве XX в. мне не доводилось больше встречать.

Художественному убранству одеял и покрывал уделялось немного внимания. Верх стеганого одеяла ткали из льна, при этом линии стежка создавали узоры, порой весьма замысловатые. Для изготовления покрывал применялись шерстяные или холщовые нитки. Изделие возникало в результате сшивания нескольких полос сотканной ткани. Для западносибирских покрывал не обязательно наличие элементов узорного ткачества. В 1920—30-е гг. старались убирать постель по праздникам покупным изделием. Некоторые особо искусные мастерицы вязали крючком кружевные покрывала, имевшие сложный сетчатый рисунок, например в виде ромбов из листьев и 8-лепестковых розеток внутри. Подобные покрывала иногда исполнялись и в 1950-е гг.

Эстетическая среда жилища включала в себя и ковры. На развитие их производства в крестьянском быту значительное влияние оказали промыслы. Далеко за пределами Сибири было известно мастерство тюменских ковроделов. Изготовление ковров приняло здесь форму яркого и самобытного промысла, достигшего расцвета в конце XIX в., когда тюменские изделия оценивались высшими наградами престижных европейских выставок. Отличительной чертой тюменских ворсовых ковров служил темный, обычно черный, цвет поля, на котором размещались яркие красные цветы с зелеными листьями. Композиция строилась двояко: с преобладанием центробразующего начала и использованием коврового принципа расположения узоров. При первом варианте в центре находится крупный букет цветов в обрамлении листьев, а по углам — тот же рисунок, но в уменьшенных размерах или яркие розы и маки. По краю изделия идет узкий орнамент. Для второго варианта характерна широкая узорная кайма и центральное поле, заполненное мелкими цветами в сочетании с зелеными листьями и ветками [Давыдов И., 1956]. На гладких тюменских коврах цветочные узоры либо образуют орнаментальный ряд вдоль всего полотнища, либо разбросаны отдельными мелкими группами, иногда присутствует узорное обрамление предмета [Соловьева Е. И., 1981]. Во второй половине XIX в. под влиянием тюменского ковроделия возникают аналогичные промыслы в Томской, Енисейской и Иркутской губерниях [Соловьева Е. И., 1975]. Они, в свою очередь, стимулировали развитие народного творчества.

Технология домашнего ковроделия состояла в следующем. На квадратную деревянную палочку с бороздкой наматывали предварительно окрашенные заводского изготовления краской

шерстяные нитки. Затем их разрезали по бороздке и получали равные по длине кусочки ниток. Каждый из нарезанных кусочков привязывали к двум льняным нитям основы. Цвета ниток определяли в зависимости от рисунка. Ряд укрепленных шерстяных ниток скрепляли тремя рядами льняного утка и вновь крепили шерстяные нитки и т. д. Те изделия, что создавались в 1920—30-е гг., до сих пор функционируют по назначению, они не поражают отточенностью формы, гармоничной цветовой гаммой и за ними не угадывается опытная рука мастерицы. Хотя по своим техническим, орнаментальным и композиционным характеристикам: ряд из цветов или центрическая композиция на темном фоне, — они родственны тюменским изделиям, все же между прототипом и производной формой — огромная дистанция.

Западносибирское ковроделие также включало в себя изделия, вытканые закладной техникой и имевшие геометрический орнамент из «кубиков», «елочек», звездчатых фигур, ступенчатых ромбов и т. п. Орнамент составлялся из окрашенных шерстяных ниток, и каждому цвету соответствовал свой уток. Появление закладной техники в Сибири связывают с ранней волной переселенцев из южных губерний [Бардина П. Е., 1984].

Современный этап кустарного ковроделия, начинающийся с 1970-х гг., определяется изготовлением вышитых ковров. Используется обычно техника «болгарского» креста. В качестве основы выступает мешковина, натянутая на рамку, а нитки получают, распуская старые шерстяные изделия. Из этого нехитрого сырья в результате трудолюбия, усидчивости и неутомимого стремления к сотворению прекрасного рождаются замечательные образцы народного творчества. Рисунки для вышивки заимствуют из журналов, альбомов, книг. Для наиболее удобного и точного воспроизведения узора как его, так и основу-мешковину расчерчивают на квадраты, которые служат ориентирами при вышивке. Однако создаваемый узор почти всегда включает в себя и элемент фантазии исполнительницы. Среди ковровых сюжетов преобладают цветочные мотивы, иногда сочетающиеся с витиеватой орнаментальной рамкой. Встречаются и строго геометрические композиции, а также сюжетные изображения, например, несущаяся во весь опор тройка. Цветовая палитра изделия варьирует в зависимости от сюжета и вкуса мастерицы, но существуют и общепринятые ориентиры: темный фон (чаще синий или черный), красный, розовый и зеленый цвета в качестве основных, а голубой, желтый и оранжевый — оттеночных. В зависимости от сложности рисунка, умения рукодельницы и наличия у нее свободного времени на создание одного ковра уходит от 2 до 6 месяцев. Опытные вышиваль-

щицы имеют на своем счету около десятка изделий, которыми щедро одарены дети и внуки.

Упрощенный вариант создания ковров сводится к реставрации фабричных изделий на основе вышивки крестом. Еще одна разновидность современного ковроделия связана с использованием специальной иглы, в роли которой иногда выступает игла от медицинского шприца, прошедшая соответствующую отделку. Узор приобретает ворсистый характер за счет вытянутых петель нити, заправленной в иглу. В начале XX в. подобными иглами выполнялись рисунки на шторах, настенных «видочках» [Бардина П. Е., 1984].

Декоративная функция ковров сочеталась с утилитарной — утеплением стены в условиях сурового сибирского климата. Эта же двойственность назначения была присуща и половикам. Русское население Западной Сибири изготовляло тканые половики на 2, 3, 5 и 8 подножках, а также использовало закладную технику. Примененные 2 подножек создавало изделия с поперечными полосками, широкими и узкими — просновочками. Простота рисунка компенсировалась цветовым многозвучием: синие, зеленые, коричневые, бордовые и др. полосы и между ними яркие просновочки, например желтые, оранжевые. В сельской местности производство подобных половиков дожило до современности, но в нем занято, как правило, старшее поколение. В Томской области отмечено применение закладной техники с созданием геометрических орнаментов из ромбов различной конфигурации [Бардина П. Е., 1984], а в Кемеровской области бытовало мелкоремизное ткачество на 3, 5, 8 подножках и сопряженные с ним узоры из «кубиков», «окошечек со ставенками» и т. п.

Полотенца, скатерти, постельные принадлежности, половики — все это составляло обязательный декоративный минимум, предписываемый традицией рубежа XIX—XX вв. для праздничного убранства дома. Присутствие ковров регламентировалось не столь строго, хотя оно и вносило существенные коррективы в эстетику домашнего пространства. К этому же разряду желательных, но не столь широко распространенных средств украшения жилья принадлежали также насундучники и налавочники. Их изготовление предполагало использование хорошо знакомых навыков: ворсового ковроделия в первом случае и мелкоремизного ткачества во втором [см.: Бардина П. Е., 1984]. 1920—40-е гг. отмечены развитием внутреннего убранства жилища в рамках очерченного предметного круга, совмещающего в себе художественность с утилитарной целесообразностью. При этом сохранялась техническая и орнаментальная преемственность с предшествующим временем.

1950—60-е гг. характеризуются резким расширением декоративных границ внутри жилища. Художественному оформлению подлежат шторы на окна и двери, развивается предметная специализация на украшении: салфетки, дорожки, «видочки», «думочки» — все это призвано служить убранству комнаты. Активно внедряется в творчество процесс механизации — вышивки гладью, ришелье на швейной машинке. Наблюдается огромное разнообразие цветочных узоров и тривиальных сюжетов, тиражируемых печатными изданиями, фабричными трафаретами. Кружевные скатерти, накомодники, салфетки поражают сложностью орнаментальной формы, а вышивка приобретает живописные черты благодаря тончайшим цветовым переливам ниток мулине. Как редчайшее исключение воспринимается в это время обращение к традиционным истокам народного творчества, чьим духом, например, навеяно украшение настилом по перевити угла у салфетки.

Большой выбор детально разработанных орнаментальных сюжетов, снижение трудоемкости при исполнении узора за счет механизации процесса, формирование общественного стереотипа, именуемого модой, — все это способствовало массовому вливанию новых сил в декоративно-прикладное творчество в 1950—60-е гг. Однако задававшая в нем тон фабрично-трафаретная основа не только нивелировала национальное свособразие декоративных черт, но и стерла этническую специфику в их восприятии. В этом отношении показательно творчество Маргиной П. И., хантыйской мастерицы, с шестилетнего возраста проживающей в среде русского населения. Она увлеклась рукоделнем, и с той поры у нее хранится вышитое крестом полотенце и связанные крючком прошивки к наволочкам и накомодник. Вышитое полотенце — неотъемлемый атрибут русской национальной культуры, и это прекрасно понимала и хантыйская мастерица, так как чувствовала потребность придать декору данного предмета черты, указывающие на иную этническую принадлежность. В результате на одном конце полотенца появилась вышивка, изображающая фигуры противостоящих оленей, а на другом надпись «С добрым утром». Прелюбопытное сочетание, особенно с учетом контекста самого предмета! Кружевные изделия рукодельницы ничем не отличаются от русских образцов, зафиксированных в этом же селе.

Подробнейшая регламентация творчества, предопределенная использованием печатных трафаретов, ставила мастериц в полную зависимость от них. Попытки создать собственные сюжетные композиции оканчивались, как правило, неудачей: рисунок отличался схематизмом, не всегда удачно найденными пропорциями, а порой и небрежностью исполнительской манеры. Традиционное искусство, также предполагающее весьма жесткие каноны, тем не менее

всегда оставляет место для творческого поиска, поэтому его образцы, как правило, самобытны, интересны, а их декоративная значимость со временем лишь возрастает. Декор 1950—60-х гг., возникший в отрыве от народных традиций и во многом для заполнения той брешы, что образовалась в связи с их утратой, оказался недолговечным. Его уделом в последующие десятилетия стало в лучшем случае не востребованное существование в сундуках или комодах, а в худшем — уничтожение самими мастерицами: «Надоело перебирать — собрала в кучу и сожгла».

Теперь обратимся к отделке одежды, что также входило в сферу женского декоративно-прикладного искусства.

Женская одежда на рубеже XIX—XX вв. включала в себя сарафан, рубаху, юбку с кофтой, платье, передник. В качестве праздничного наряда широкое хождение получила «парочка» — юбка с кофтой, сшитые из одинаковой покупной материи и отделанные рюшем и оборками. В этой роли также выступало и платье.

Сведения о ношении сарафанов весьма отрывочны и относятся главным образом к старообрядческому населению. Прямые сарафаны на лямках старожилы иногда отделяли нашитыми лентами, бечечками, оборками-«язычками» [Бардина П. Е., 1985]. Однако широкого распространения отделка сарафана не получила, так же как и фартука. Сибирский аскетизм указанных атрибутов одежды повлиял и на декор переселенцев, переставших пришивать кружево по низу изделий и даже отпоротивших уже имевшиеся: «Здесь такой моды не было» [Бардина П. Е., 1978. С. 147]. Сарафаны обычно повязывались поясами с вытканными узорами, а у старообрядцев и со словами молитв и пожеланий. Повязывали пояс под грудь под «лягушку» или по талии [Бардина П. Е., 1985].

К сарафану полагалась рубаха из домотканого холста. В воспоминаниях информаторов ей уже почти не отводится места. Причиной тому служит сведение к минимуму ее роли в costume русского населения Западной Сибири на рубеже XIX—XX вв., а также отсутствие устойчивой традиции украшения. Музейные экспонаты, скорее всего, представляют собой художественные реликты, сохранившиеся у переселенческого населения. Так, в Омском гос. музее хранится верхняя часть рубахи, которая украшена вышивкой крестом красными и черными нитками. Орнамент располагается на поляках, в верхней части рукава и в самом низу, он имеет вид бордюров, наполненных растительными формами: розанами, виноградной лозой, листьями, а узкий бордюр внизу рукава носит строго геометрический характер (ОМК 8747/146). Верх рубахи из Тобольского музея украшают красные узоры, выполненные счетной гладью. Они также обладают бордюрным строением и размещаются на воротнике-стойке, параллельно линии кокетки и

на манжетах. Среди мотивов преобладают узорные ромбы и 8-лепестковые цветочные формы (ТМ 12310).

Информация о женских нижних рубашках из покупной ткани более представительна. Их отделку чаще всего составляло кружево, связанное крючком. Кружевная топография допускала различные варианты: полоса по подолу, вдоль ворота, совмещение обеих черт в рамках единой композиции. Изредка кружевная отделка сочеталась с разноцветной вышивкой в нагрудной части. Нижние рубашки отделявали также вышивкой «в прорезь», т. е. узор вырезали на ткани, а затем вручную обметывали белыми нитками. Орнамент располагался на подоле и, как правило, состоял из мелких «цветочков».

На рубеже XIX—XX вв. особую популярность приобрели нижние юбки. Чаще их край отделывали кружевом, и особым шегольством считалось, когда это кружево чуть-чуть выглядывало из-под юбки. Некоторые модницы украшали «низки» еще и полосой вшитого в подол кружева — «прошвой». Убранство подола иногда заключалось и в вышивке «в прорезь». Она принимала здесь вид зубчиков, как, например, на севере Томской области, или широкой (до 20 см) орнаментальной полосы из цветочных узоров, как в Кемеровской области. Обметка прорезных мотивов осуществлялась белыми нитками. Диахромная красно-черная вышивка также имела место на подоле нижней юбки, но встречалась значительно реже вышеописанных приемов декора. Узким кружевом подчас обшивали края полотняных панталон.

Информация об отделке праздничных женских кофт скупа и неоднозначна, что свидетельствует об отсутствии здесь устойчивых декоративных ориентиров. Холщовые изделия, представленные в коллекциях ТГОИАМЗ (ТМкп 12308 и б/н), обнаруживают кружевную отделку и вышивку с преобладанием последней. Кофты с воротником-стойкой и застежкой на пуговицах, идущей по плечу и сбоку, украшены в нагрудной части и в нижней трети рукава. На груди ряды из вышивки и кружева располагались либо ярусно, либо мысообразно. В нижней части рукава узоры перемежались, демонстрируя горизонтальный ритм. Вышивка выполнена красными нитками в технике счастной глади, а среди орнаментальных фигур преобладают ромбы, шашечные, ступенчатые и решетчатые. Воротник-стойка, очевидно, не принадлежал к расширяемой детали, так как на одном экземпляре он не орнаментирован вовсе, а на другом содержит узор, появившийся здесь позднее, о чем свидетельствует иная техника (крест), цветовая гамма (красно-черная) и характер мотива (растительный). На кофте иного покроя (ТМкп 14481), с отложным воротником, без разреза, манжетами на рукавах, вышитые бордюры идут вдоль воротника (его

угловые части занимают 8-лепестковые розетки), манжет, нижнего края изделия. Мотивы составлены из растительных форм, вышиты крестом с использованием красных и черных ниток. Декоративным центром вещи служит нагрудная часть, где расположена асимметричная орнаментальная композиция из роскошного цветочного куста.

Для пошива юбок применялась клетчатая ткань домашнего изготовления: пестрядь, «сукманна» и «понитипа». Первая производилась из разноцветных льняных или покупных хлопчатобумажных шток, вторая — из шерстяных, третья имела льняную основу и шерстяной уток. Сдержанная, приглушенная цветовая гамма материала: всевозможные оттенки коричневого, бурого, желтого, зеленоватого и черного, во многом объяснялась использованием натуральных красителей. Прекрасная коллекция тканей, хранящаяся в Тобольском музее, дает представление о том необычайном разнообразии, которое создавали мастерицы на основе клетки и цветовых вариаций. Дополнительная отделка праздничных юбок из «понитипы» заключалась в двух-трех полосах на подоле, имевших цвет ниток основы [Бардина П. Е., 1978].

Так называемая «парочка», сменившая холщовую кофту и домотканую юбку, шилась из покупной ткани, однотонной или с рисунком, отличалась сложным фасоном. Непременной деталью кроя служили оборки и воланы. Они составляли порой основное убранство данного костюма, особенно в случае его пошива из ткани с рисунком. Использование однотонного материала сопровождалось иногда наличием таких декоративных средств, как магазинное кружево, гипюр, вышивка. Кружевом отделялись конструктивные швы на пройме и кокетка, а также низ рукава. Как и на холщовых изделиях, выделялась нагрудная часть. Здесь располагалась вышивка цветными нитками, стеклярусом, а также гипюр и кружево.

На начало XX в. в качестве праздничной женской одежды информаторы часто называют платья. Их отличие от аналогичной будничной одежды шло по нескольким показателям: по материалу (из более дорогих тканей, например шерсти), по крою (наличие оборок — не является ли это отголоском «парочек?»), по убранству (украшение нагрудной части домашним или «базарным» кружевом, вышивкой).

Поверх юбки, а также платья повязывали передник. Его праздничный вариант содержал художественную отделку, сосредоточенную в нижней части изделия и представленную вытканными красными горизонтальными полосами, которые расцвечены желтыми, синими и белыми нитями (ТМки 13590/33) или вышивкой. Последняя имеет вид замысловатых бордюров в технике двусто-

ронней счетной глади, креста, соответственно чему мотивы принимают облик либо ромбов, либо растительных форм (ТМкп 13711/71 и б/н). Если внизу передник отделан оборкой, то вышивка переносится и на нее. Все описанные экземпляры изготовлены из белой ткани. В окрестностях г. Ханты-Мансийска мне довелось увидеть черный фартук с роскошным убранством — рельефная вышивка, выполненная специальной иглой, образует ряд из крупных криволинейных форм, напоминающих цветочные. Яркие, сочные гарусные нитки желтого, зеленого и розового цветов создают восхитительную гамму на черном фоне.

Фартуки не входили в состав женского костюма в Западной Сибири. Во всяком случае, отсутствие сведений о них во время полевой работы, а также редчайшая представительность в музейных фондах наводят на эту мысль. Одна из подобных редкостей хранится в ТГОИАМЗ (ТМкп 12307) и несомненна ее праздничная предназначенность. Фартук украшен широкими декоративными зонами в нагрудной и нижней частях. Зоны образуют идущие попеременно зашпы, вышивка счетной гладью и кружево. Узоры бордюрного свойства образованы ромбическими фигурами как в вышивке, так и в кружеве.

Орнаментированные головные уборы известны лишь по музейным коллекциям. Речь идет о расшитых золотой и серебряной нитью шашмурах. Их затылье заполнено симметричными криволинейными фигурами розетчатого строения. Розетки часто напоминают стилизованные растительные мотивы, так называемые процветшие деревья. Хорошая подборка орнаментированных шашмуров находится в Омском музее. Источником, поставлявшим подобные изделия золотошвейного искусства в пределах Западной Сибири, могли быть промыслы Тюменского округа. По крайней мере в XVIII в. это искусство получило здесь заметное развитие, о чем сделал соответствующую запись в своих дневниках академик Фальк, определив украшенные предметы как «кокошники» (1824. С. 348).

Внедрение в женский костюм платья, сшитого из фабричной ткани, явилось детонатором, разрушительная сила которого подорвала традиционные слагаемые одежды. Товарный вал уже в начале XX в. захлестнул русскую деревню, подчиняя себе многие из ее прежних материальных устоев, в том числе и в сфере декоративно-прикладного творчества. Более ранняя фабрично-городская стандартизация женской одежды, чем мужской, привела к почти полному исчезновению ее традиционной атрибутики не только из сферы быта, но и из памяти народа.

Однако народибе творчество не терпит пустоты, и мастерицы, воспитанные на его традициях, находят новые формы взамен ут-

раченных для реализации своего художественного потенциала. Рынок продиктовал свои элементы одежды, но он не смог предложить равнозначной замены некоторым из них, например вязаным шерстяным носкам и рукавицам, столь необходимым в условиях сибирских зим. У старожилов не существовало традиции их орнаментальной отделки, но к настоящему времени она оформилась весьма устойчиво. Вязаные узоры на рукавицах, фиксируемые в 1980—90-е гг., отличаются разнообразием конфигурации и цвета. Вместе с тем параллели между ними и традиционными фигурами, наполнявшими тканые и вышитые узоры, весьма прозрачны: 8-лепестковые розетки, в большей или меньшей степени приближенные к цветочным мотивам, ягоды с листиками и др. Эта орнаментальная преемственность пробила себе дорогу даже сквозь серийное ткацкое производство с его разнообразными образцами узоров, переносимыми народными умелицами на свои изделия. Впрочем, в этой ситуации нет ничего удивительного, ведь и фабричное производство черпает свои силы в традиционном народном творчестве.

Предметов щегольства в мужской одежде насчитывалось меньше, чем в женской, но они имели более устойчивый характер. Беспорным фаворитом здесь с конца XIX в. считалась рубаха-косоворотка, украшенная вышивкой по воротнику, нагрудной планке, подолу, низу рукава. Первоначально она шилась из домотканого отбеленного холста, который впоследствии заменили однотонные ткани фабричного производства: атлас, сатин и т. д. Рубахи, украшенные вышивкой, служили желанным подарком невесты жениху, дочери отцу, сестры брату. Такие изделия носили с особым чувством гордости, ведь они свидетельствовали о наличии в семье мастерицы. Часто источником появления вышитых рубах являлась работа на заказ особо искусных рукодельниц. Слава о них выходила далеко за пределы селения и привлекала клиентуру из окрестных деревень. Постоянный спрос на расшитые мужские рубахи диктовал их товарное присутствие на сибирских ярмарках и базарах, с которых они также попадали в крестьянскую среду. Вышитая рубаха ценилась дорого — более одного рубля, на эти деньги в начале XX в. можно было купить три обычные рубахи.

Техника вышивки представлена счетным крестом, тамбурным швом и простым стежком «иглой вперед». Счетный крест присутствует на холщовых изделиях, что может служить показателем его раннего проникновения в вышивку на рубахах. Об этом свидетельствует и строго геометрический характер бордюрных мотивов, образованных ромбами, сердцевидными фигурами. Цветовая гамма отличается сдержанностью: синий и черный цвета, иногда дополненные коричневыми. Таковую вышивку сначала выполняли на узких полосках холста, которые затем пришивали к готовой вещи. По

мнению старожилов, вышивка счетным крестом не была свойственна сибирякам, и рубахи, украшенные ею, они наделяют эпитетом «украинские». Несчетный крест наносился на заготовку с помощью канвы, создавая мотивы цветочного характера. Узоры отличались моно- и диахромностью. В первом случае цвет подбирался с учетом гармоничного сочетания с фоном материала, во втором использовалась традиционная цветовая палитра — красный и черный.

Вышивку крестом чаще использовали мастерицы Кемеровской области, а в Томской более популярной являлась вышивка «иглой вперед». Узор рисовали на бумаге, переносили карандашом на изделие и затем вышивали. Мотивы конструировали на основе свободной фантазии, сдерживающих канонов при этом не существовало — «что вздумаешь, то и вышиваешь». Как правило, орнамент состоял из «цветочков, листьев, веточек», разного рода «кружашков», «колясочек» (спиралей), т. е. имел криволинейные очертания. Излюбленная цветовая палитра многих мастериц включала кремовый фон, создаваемый тканью, и черные атласные нитки, иногда в сочетании с красными. В Омской и Тюменской областях наряду с вышивкой крестом на мужских рубахах встречался и тамбурный шов. Орнамент различался по сложности, но его неизменной чертой при тамбуре оставалась криволинейность.

Мужские рубахи носили с тканями из шерстяных ниток поясами. Их оформлению уделялось большое внимание. У старообрядцев Томской области пояса содержали слова молитв, имена; концы изделия снабжались пышными кистями. Отношение к поясу у этой группы населения определялось сильным религиозным подтекстом — «пояс — заповедь божья», он священен, как и крест [Бардина П. Е., 1978. С. 153]. Возможно, что глубокой семантической вещи продиктовано присутствие на ней сложных орнаментальных форм, например в виде решетчатых ромбов и ромбов с продленными вершинами.

На рубеже XIX—XX вв. вошли в моду накладные вышитые или атласные манишки со складкой внизу — «бантом», которые пристегивались к рубахе кнопками. Накладные манишки всегда носили с пиджаком [Лебедева А. А., 1974].

Верхнюю одежду, мужскую и женскую, подвязывали длинными опоясками. Их ткали на ткацких станках, используя льняные нитки в качестве основы и шерстяные — для утка. В Кемеровской области был известен другой вариант изготовления опоясок. Их плели, привязав к себе начало основы, а конец прикрепляли к чему-либо другому, например к стене. Узор опоясок обычно имел вид вертикальных или горизонтальных разноцветных полос. Женские опояски отличались от мужских размером, они были уже. Встречалась и орнаментальная дифференциация изделий: на

мужских узор шел «в елочку», а на жепских — «кубиками». У старожиллов Кемеровской области функцию опоясок также выполняли «гасники». Их плели из трех составных прядей холщовых ниток, окрашенных в разные цвета.

Мужская праздничная обувь также несла на себе следы художественной отделки. Праздничные пимы заказывали пимокатам или покупали на ярмарке. Зажиточные крестьяне покупали дорогие изделия, белые или черные, украшенные краской или многоцветной вышивкой в виде геометрических узоров — «дорожек», «кругов» и др. [Лебедева А. А., 1974]. Широкую известность в Западной Сибири получили изделия тюменских пимокатов — боярковые валенки с узорами. Их продавали на ярмарках, и они расходились по всему региону. Представление об искусстве тюменцев дает экземпляр ОГОИЛМ (ОКМ б/н). Белый фон изделия содержит частые красные и коричневые вкрапления, создающие пеструю зону почти на всем предмете, исключая верхнюю часть голенища и подошву. В области пятки и голенища, на границе пестрой и однотонной частей, расположены орнаментальные фигуры из завитков и зубцов. Узорная палитра содержит те же цвета, что и пестрые вкрапления: красный и коричневый. В северных районах Тобольской губернии русское население заимствовало у местного хантыйского «барловики». У праздничных барловиков взъем вышивали гарусом [Лебедева А. А., 1974].

Декоративная отделка присутствовала и на праздничных рукавицах сибиряков. Эти рукавицы шили из шкуры ворсом внутрь и сверху обшивали плетом. Украшением служили красные отвороты, вышивка или аппликация из разноцветной кожи [Там же].

Рубежной датой в бытовании описанных видов мужской одежды и прежде всего расшитых рубах называются 1930-е гг. — время коллективизации. В отдаленных селах декорированные образцы рубах сохранялись до 1940-х гг. Тесно связанными оказываются два таких, казалось бы, далеких явления, как коренное переустройство поземельных отношений и декорирование крестьянской одежды. Однако ничего удивительного в таком историческом сочетании нет, ибо как сам вещный мир, окружающий человека, так и его украшения теснейшим образом переплетены со всей системой жизнедеятельности, в том числе и с производственной сферой.

В заключение нужно подчеркнуть, что в данном разделе была поставлена задача — дать по мере возможности подробную и развернутую характеристику прикладного традиционного искусства русского населения Западной Сибири (без Алтая) с конца XIX в. до современности. Представленная картина варьирует, порой весьма существенно, в зависимости от исторического периода и связанных с ним событий, от локальных особенностей и материального

достатка конкретной семьи, а также от родословной, связанной со старожилами либо переселенцами.

Так, отвечая на вопрос о внутреннем убранстве дома, информаторы, чья память относит собственную молодость и традиции старшего поколения к 1920-м гг., подчеркивали крайнюю нужду и лишения. Марлевые занавески на окнах уже считались признаком достатка, а их отделка, согласно фантазии хозяйки, заключалась в наклеенных бумажных цветочках. Часто в ходе полевых сборов материала приходилось слышать о большем распространении вышитых изделий среди переселенцев, нежели старожилов. Особенно это касается женской и мужской одежды. Одна мастерица, принадлежащая к старожильческой среде, с улыбкой вспоминала, как ее прозвали в селе «украинкой» за то, что она украсила вышивкой свою кофту на груди и на рукавах. Иными словами, нельзя конкретизировать обобщенную картину русского традиционного искусства, воссозданную в рамках Западно-Сибирского региона без учета пространственно-временной специфики.

Глава 2

УЗОРЫ

§ 1. Прямолинейные бордюры (1.1.0), розетки (1.2.0), сетки (1.3.0)

1.1.0. Прямолинейные бордюры

1.1.0.1. *Первая группа* бордюров описывается видом симметрии *а:т·т*, а ее композиционный и элементный облик определяется ромбом. Группа связана, с одной стороны, с наиболее древними видами техник: браным ткачеством и двусторонней счетной гладью, а с другой, — с самым массовым видом орнаментального творчества XX в., которым является плетение кружев. Благодаря подобному сочетанию узору, построенные на основе ромба, обнаруживают завидную количественную репрезентативность и в них хорошо читается как генетическая преемственность, так и основные направления развития.

1.1.0.1.1. Первая подгруппа объединяет бордюры, построенные из шашечных ромбов. В начало их эволюционного ряда следует поместить орнаменты, выполненные браным ткачеством и украшающие полотенца (рис. 46, 1—3). Подобных узоров зафиксировано немного, но именно от них ведет начало вся серия шашечной орнаментики, ведь ее конфигурационные особенности объяснимы технологической спецификой браного ткачества. Двусторонняя счетная гладь также задействована в реализации рассматри-

ваемых мотивов, но формы последних здесь весьма аскетичны: ряд сомкнутых ромбов из одинарной шашечной линии с несложной фигурой в центре. Как правило, это четыре сросшихся квадрата. Крайне редко встречаются в вышивке творческие вариации на тему шашечных ромбов, как, например, на рис. 46, 4.

Внедрение мотива в кружево сопровождалось перенесением в него стилистических особенностей тканых узоров. У последних техника определяет очень плотное заполнение узором декорируемой поверхности, а фон сводится к минимуму, в результате чего иногда наблюдаются их взаимопереходы, и негативные части воспринимаются позитивно. Подобное соотношение фона и узора присутствует на наиболее ранних из зафиксированных образцов (рис. 46, 5). Впоследствии декоративный эффект фоновой части исчезает, так как она принимает вид квадратной сетки. На данной ступени развития шашечных ромбов в кружевном узорочье, очевидно, сказывается влияние настила по перевити и связанных с ним декоративных характеристик. В западносибирском кружеве начала XX в. преобладали бордюры из несложных ромбов на фоне квадратной сетки, а замысловатые варианты отмечались в творчестве, главным образом, мастериц Тобольского округа (рис. 46, 6).

Примерно в это же время отмечается одна несущественная на первый взгляд деталь: центральное поле ромба заполняется ромбическим переплетением нитей (рис. 46, 7). Эта деталь знаменует собой начало качественной переработки мотива с учетом технических возможностей самого кружева. Следующим шагом в означенном направлении является исполнение ромба на основе ромбической сетки, а квадратная присутствует уже в рецессивном состоянии, в качестве фона (рис. 46, 8). Завершающим ажурдом в метаморфозах, связанных с шашечным ромбом, служит приведение в полное соответствие друг с другом узора и фона на основе ромбической сетки (рис. 46, 9). Это сопровождается видоизменением технических характеристик кружева. Слабым напоминанием об изначальном состоянии орнамента становятся разделительные полосы, составленные из квадратиков. Кружево подобного вида доминирует в материалах, начиная с середины XX в.

Параллельно с выработкой собственного стиля, гармонично сочетающего технические потенции кружева с конфигурацией ромбических мотивов, идет процесс их декоративного насыщения. Оно достигается тремя основными способами. Первый заключается в усложнении самого мотива, а композиционная характеристика бордюра при этом сохраняется — ряд из ромбов. Нарастание витиеватости мотива идет, главным образом, за счет его диагонального пересечения, однократного или многократного, и вписания в образовавшиеся ячейки маленьких фигур ромбов, крестиков, пря-

моугольников и т. п. (рис. 46, 10). Второй способ предлагает в качестве ведущих новаций структурные изменения в бордюре. Горизонтальный ряд из ромбов удваивается и впоследствии передко компонуется зигзагообразно. Последнее хорошо согласуется с окаймляющей функцией кружева внизу изделия: подзора, свеса, простыни и т. п. Конфигурация ромба, превращающегося из мотива в элемент, как правило, остается предельно простой. Образцы, вобравшие в себя не только видоизмененную структуру бордюра, но и форму ромбов, попадаются редко, но являют собой эталон кружевного убранства (рис. 46, 11). Третий способ — комбинированный. Он демонстрирует как структурные преобразования, так и элементные. Определяющим композиционным компонентом становятся ряды сомкнутого или смыкающегося зигзага. Ромб помещается в их внутренних изломах и имеет вид либо диагонально перекрещенной фигуры, либо производного от нее ромбического квартета (рис. 46, 12).

Безусловно, очерченные направления развития ромбических бордюров в кружевом декоре действуют в качестве тенденции, т. е. они лишь определяют рамки для орнаментальных новаций, оставляя в их границах немало возможностей для полета творческой фантазии. Особенно много вариаций обнаруживается при третьем способе усложнения кружевных мотивов: зигзаговые линии снабжаются внутренним рисунком, в их внешних изломах появляются дополнительные фигуры. Второй способ потенциально содержит в себе переход к сетчатой орнаментальной структуре, что и используется некоторыми мастерицами. Но при всем разнообразии форм с удивительным постоянством проявляются дублирующие друг друга варианты в Тюменской области, узорочье которой характеризуется наиболее сложной конфигурацией, и среди кружевного аскетизма Томской области. Это свидетельствует о схожей направленности орнаментального развития, имеющей западно-сибирский уровень и обусловленной, очевидно, общими исходными посылками в виде шашечной орнаментики браного ткачества.

1.1.0.1.2. Вторая подгруппа также генетически тяготеет к узорному браному ткачеству. Здесь появляется 8-лепестковая цветочная розетка в сложном окружении из шашечных ромбов и треугольников (рис. 47, 1—3). Учитывая ее альтернативное воплощение в позитивных и негативных частях орнамента, нельзя исключать возможности фонового происхождения фигуры. Непременное наличие в мотиве сложно-оформленных шашечных ромбов и треугольников позволяет предположить более поздний, вторичный характер узоров данной подгруппы сравнительно с первой (1.1.0.1.1). По мере нарастания узорной витневатости форма 8-лепестковой фигуры из абстрактно-геометрической преобразует-

ся в стилизованно-цветочную. Некоторые образцы мотивов значительно отходят от прототипа, сохраняя лишь принцип ромбической компоновки бордюра, его шашечную стилистику и розетчатое строение ведущего элемента.

Фигура 8-лепестковой розетки занимает важные позиции в кружевной отделке на протяжении всего XX в. Здесь ее конфигурация лаконична и устойчива. На декоративных прошивках к полотенцам, наволочкам орнамент возникает из розеток, расположенных в ряд. Если кружево служит окаймляющим убранством, то бордюр строится на основе ромбического ряда, конфигурация которого придает зубчатый край отделке. Центральное поле ромбов занимает 8-лепестковая фигура (рис. 47, 4). Приведенный образец дает полное представление о значительной части кружевного узора, так как встречается инвариантно на всей западносибирской территории. Творческая переработка данного мотива фиксируется редко и обнаруживает совпадения с его трактовкой в вышивке (рис. 48, 2). Присутствие мотивов, включающих в себя розетчатый элемент, эпизодично в технике настила по перевити. Белая монохромная гамма, квадратная сетка-основа, сходство узорной конфигурации — все это в значительной степени сближает кружевные орнаменты с «перевитью».

Идея двукратно симметричной розетчатой фигуры, напоминающей цветочную форму, свое логическое завершение в кружевом декоре получает посредством создания узоров цветочно-растительного вида. Речь идет об устойчивой изобразительной схеме цветка в форме четырех раздвоенных лепестков. Композиционный постулат, определяющий и конфигурационную тождественность, служит объединяющей основой для 8-лепестковой геометрической фигуры и орнаментального цветка. Чаще цветочные мотивы подвергаются воздействию простого бордюрного переноса — *a*, но иногда используются и более сложные симметрические преобразования, например плоскость скользящего отражения — *a* (рис. 47, 5; 48, 1). Таким образом, в эволюции мотивов второй подгруппы при несхожести технических характеристик (браное ткачество и кружево) наблюдается единая линия — усиление реалистического начала.

Вышивка также демонстрирует свою причастность к рассматриваемой подгруппе. Самые лаконичные мотивы в двухсторонней счетной глади: 8-лепестковые фигуры, выстроенные в ряд. Их отделка минимальная. Вышивка крестом содержит более витневатые мотивы, и при всей их вариабельности хорошо просматривается единый структурный трафарет: элемент-розетка вписан в пространство, очерченное 8-угольником. Слагаемыми данного бордюра

ного каркаса служат разномасштабные квадратики. Площадь между 8-угольниками заполнена половинными розетчатыми фигурами (рис. 48, 7). Конфигурация розеток, узорная структура и квадрат как средство ее построения — эти орнаментальные признаки свидетельствуют о преемственности вышитых сюжетов и бравого ткачества, связанного с шашечными ромбами и 8-лепестковыми розетками.

1.1.0.1.3. Третья подгруппа мотивов образована решетчатыми ромбами, т. е. с продленными вершинами и параллельными им отростками на сторонах. Предметно данные узоры связаны с полотенцами и опоясками, а технически — с ткачеством. Для него показательно равенство площадей фона и узора, а следовательно, существует весьма подвижная грань между визуальным восприятием узорных и фоновых частей. Так, если ромбы имеют отростки, направленные внутрь фигуры, то фоновая часть предстает в форме ромба с продленными внешними сторонами, и наоборот (рис. 48, 3—4). Промежуточные элементы вследствие равновозможного прочтения узора и фона предстают то в виде косо-перекрещивающихся прямых полос (с отростками или без них), то в виде фигурных уголков, сходящихся вершинами у центрального ромба. По сложности построения, зависящей от количества отростков на сторонах и оформления уголков, мотивы обнаруживают существенные расхождения, что и демонстрирует иллюстративный материал. При этом конфигурация отростков отличается постоянством: доминируют прямые формы.

«Крючных» узоров, построенных на основе ромбов с крючкообразными отростками на вершинах и сторонах, в западносибирской орнаментике зафиксировано очень немного. Они обладают теми же прикладными и техническими чертами, что и решетчатые ромбы. Оба варианта мотивов сближает и то обстоятельство, что они оказались в состоянии стагнации и не повлияли на развитие более молодых орнаментальных сфер: вышивки крестом и кружева. Мне известен лишь один случай воплощения решетчатого ромба в кружевном декоре. Фигура вписана в ряд из шашечных ромбов.

Двукратной симметрией отмечены лаконичные мотивы в виде ромба с уголками и входящих ромбов, выполненные счетной гладью, а также окаймляющие бордюры, присутствующие в бравом ткачестве. Наиболее популярные из них имеют вид квадратов, Ж-образных фигур, косых крестов с треугольниками или уголками. Происхождение косых крестов в результате сочетания симметрии формы с симметрией цвета раскрывает узор на рис. 48, 11. В основе данного мотива также лежит ромбический орнамент.

1.1.0.2. *Вторая группа* бордюров также обладает солидным весом в орнаментальном творчестве русских. Ее симметрическая характеристика базируется на плоскости скользящего отражения

— а-а. Полотенца, украшенные вышивкой крестом, вместили в себя почти все разнообразие групповых мотивов. Основное правило компоновки узоров предполагает наличие зигзагообразной структуры, оформленной как извилистый растительный побег. Ведущим элементом, размещенным в его изгибах, служит цветочная форма. Чаще всего она предстает в виде розана, иногда ее витиеватые очертания напоминают экзотические ирисы, а порой ассоциируются со скромными полевыми цветами: васильками, лютиками и т. д. Встречаются и скупые по конфигурации, абстрактные формы цветка, например в виде трилистника. Изредка всю пышность орнаментальной формы вбирает в себя растительный зигзагообразный побег. Несмотря на прямоугольность узорной линии, обеспечиваемую техникой креста, конфигурация мотивов, особенно сложнооформленных, обнаруживает тяготение к криволинейности очертаний. Это становится очевидным при отдаленном визуальном восприятии орнамента (ил. 39).



Ил. 39. Мотив розана в вышитом декоре полотенец Русские (ККМ, № 6 КП 1283. Фото Ю. К. Росомахина)

Явное преобладание узоров, которые построены с использованием пышных цветочных форм, чуждых скромной местной флоре, свидетельствует о становлении рассматриваемой группы бордюров в результате внешнего импульса. Техника креста указывает на сравнительно позднее время ее развития. Появление более скромных цветочных мотивов отражает преобразование инородных воздействий с учетом местной специфики декоративного творчества. Геометрические формы, в которые оказываются облаченными цветы, дают представление об их дальнейшей орнаментальной эволюции. Очевидно, результаты последнего превращения более всего соответствуют традиционным установкам мастериц, ибо именно геометрические цветы-схемы переносятся ими в иные техники: кружево, мережку, настил по перевити. То есть эволюция мотивов в рамках второй группы имеет противоположную тенденцию сравнительно с процессами, выявленными в первой. Вектор орнаментального развития направлен здесь в сторону нарастания схематизма, а не реализма.

Зафиксировано несколько мотивов, состоящих из растительных зигзагообразных сплетений и цветочных форм, ассоциативно очень близких к рассматриваемым, но построенных с использованием иного симметрического преобразования — вращения $a:2$. Их небольшая репрезентативность и связь с упрощенными цветочными формами позволяет вести речь не о новой группе орнаментов, а о внутригрупповой разновидности.

1.1.0.3. *Третья группа* бордюров наиболее проста по своим симметрическим показателям, так как предполагает лишь параллельный перенос a . В ней отчетливо различаются три разновидности мотивов, что позволяет выделить три подгруппы.

1.1.0.3.1. Первая подгруппа тесно связана с предыдущей группой, так как ее содержание составляют цветочные мотивы. Здесь их разнообразие даже богаче, поскольку наблюдаются не только формы розанов, тюльпанов, присов, макав, схематизированных цветов, виноградных листьев и гроздьев, но и их комбинированные варианты. Видимо, легкодоступная форма симметрических преобразований способствовала более широкому полету фантазии мастериц. Описанные мотивы воплощены главным образом в вышивке крестом, но в незначительном количестве встречаются в тюменском кружеве и в томской филейке.

1.1.0.3.2. Вторая подгруппа соединяет мотивы, исполненные в браном ткачестве и кружеве. Ее характеризуют декоративные наклонные полосы. Их отделка в ткачестве предполагает прямые отрезки по сторонам, что роднит мотив с решетчатыми ромбами, а в кружеве полосы снабжаются внутренней орнаментацией в виде ромбов и квадратиков. Тканое узорочье зафиксировано в

Тобольской губернии в конце XIX в., а соответствующие ему кружевные мотивы XX в. имеют хождение на более широкой территории Томской и Тюменской областей.

1.1.0.3.3. Третья подгруппа характеризуется орнитоморфным мотивом. В браном ткачестве, вышивке крестом и кружеве прослеживаются единые стиливые черты, типичные для западносибирского творчества: профильное изображение петуха с подчеркнутым распущенным хвостом и, как правило, сложенными крыльями.

Среди оригинальных мотивов группы следует указать на валютообразные и в виде разомкнутого меандра, а также на ряд из геометрических фигур, в котором отсутствует их повторяемость. Эти мотивы отмечены в кружеве.

1.1.0.4. Четвертая группа бордюров слабо отражена в русском декоративном творчестве Западной Сибири. Она предполагает

плоскости симметрии и скользящего отражения $a:m:a$. Наиболее лаконичным воплощением данной формулы служит зигзаг. Но как самостоятельный орнаментальный мотив он лишь изредка встречается в кружеве, значительно чаще его появление здесь в сочетании с ромбами, о чем речь шла выше (1.1.0.1).

Не пользуется особой популярностью зигзаг и в качестве симметричного бордюрного каркаса. В этой роли он выступает в орнаментах, вышитых крестом. Рука мастерицы иногда выводит его или близкий к нему растительный побег, снабжая цветочными формами. Особое место среди собранного материала занимает полотняное убранство середины XIX в.: белый настил по белой перевити создает бордюр из разомкнутого зигзага, а в треугольное пространство вписаны стилизованные изображения двух сросшихся антропоморфных фигур.

Устойчиво присутствует в вышитых орнаментах сочетание ступенчатого зигзага с 8-лепестковыми розетками в его изломах. Именно эта серия бордюров служит началом, скрепляющим всю группу и придающим ей своеобразные черты. Конфигурация розеток, как правило, статична, вариации наблюдаются в оформлении зигзага. Последний предстает как ряд из квадратиков, уголков с загнутыми сторонами, отделяется стилизованными листьявидными фигурами и т. д. Среди технических характеристик, приложимых к описанным бордюрам, наличествуют двусторонняя счетная гладь и вышивка крестом.

1.1.0.5. Пятая группа бордюров с симметрией $a:m$ отличается эпизодичностью. Ее представляют преимущественно цветочные бордюры с различной степенью схематизма. Вышивка крестом служит их техническим параметром, а в виде исключения встречается и браное ткачество.

1.1.0.6. *Шестая группа*, объединяющая вертикально симметричные мотивы *a:m*, также малочисленна в русском узорочье Западно-Сибирского региона. Однако ее довольно незначительная количественная репрезентативность в известной мере компенсируется интересным набором мотивов. Среди них встречаются стилизованные женские фигуры, пары противостоящих птиц и цветочные вазоны. Последние имеют витиеватую конфигурацию и характеризуются значительной долей схематизма, однако в них без особого труда угадываются экзотические соцветия: лилии, тюльпаны и т. д. На описанном орнаментальном фоне своеобразно выглядит мотив вазона с 8-лепестковыми цветами-роzetками, дополненный парой птиц. Вышивка крестом и изредка кружево отражают техническую сторону орнаментов группы.

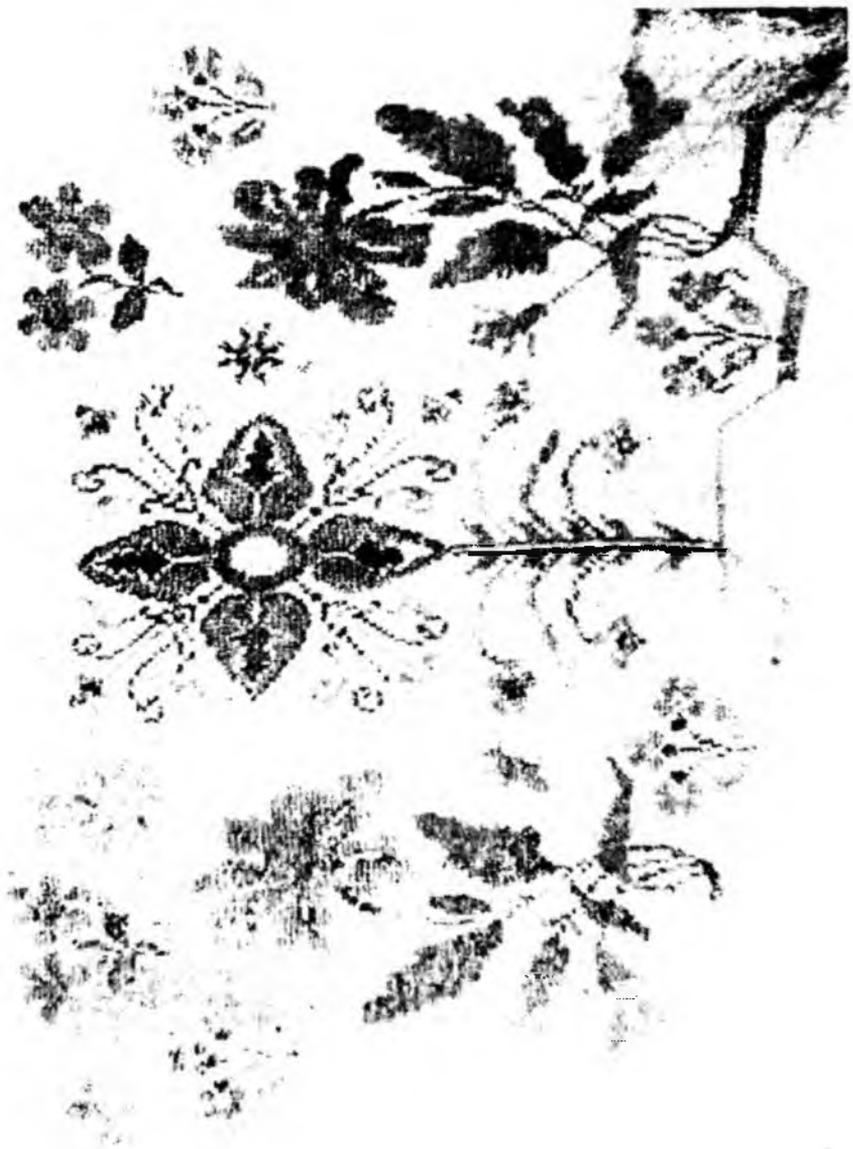
Сравнительно поздние виды техники, малочисленность группы и полное совпадение ее мотивов с наиболее распространенными сюжетными изображениями русского декоративного творчества позволяют предположить производность от них описанных бордюров. Ритмическая повторяемость сюжетных образов трансформировала их в бордюры, а присущая им симметричность обусловила соответствующий вид симметрии — *a:m*.

1.2.0. Прямолинейные розетки

1.2.0.1. *Первую группу* розеток объединяет вид симметрии *1·m*, и под него подпадают трехчастные симметричные композиции. С учетом различной сюжетности изображений следует вести речь о трех подгруппах.

1.2.0.1.1. Первая подгруппа включает в себя растительные композиции. Наиболее интересный экземпляр орнамента имеет вид трех схематично переданных деревьев (рис. 49, 1). Он выполнен настилом по перевити и украшает концы полотенца. Данный сюжет относится к редко встречаемым и занимает изолированное положение в рамках подгруппы.

Основная часть ее мотивов строится по принципу центральной композиции: стержнеобразующую роль играет изображение вазона, совпадающее с плоскостью симметрии, а боковые части предстают в виде цветочных побегов, спускающихся из вазона (рис. 50). Западносибирская русская вышивка насчитывает большое количество вариаций на указанную тему, но всех их роднит композиционная заданность, стилизованный характер изображения, витиеватая конфигурация и техника — вышивка крестом (ил. 40). Как исключение следует рассматривать воплощение растительного сюжета в двусторонней счетной глади. Объединяющей групповой чертой служит и сфера приложения орнаментов — полотенца.



Ил. 40. Цветочная композиция, вышитая на полотне. Русские (ККМ, № 1461/1.
Фото Ю. К. Росомахина)

1.2.0.1.2. Вторая подгруппа отражает орнитоморфную тематику и хорошо представлена в русской западносибирской орнаментике. Противостоящие птицы по сторонам цветка или дерева — такова универсальная композиционная схема. Трактовка птиц различна. Встречаются петухи, сходные по конфигурации с бордюрным вариантом (1.1.0.3.3), хорошо узнаваемы фигуры лебедей с грациозным взмахом крыльев (рис. 49, 2), но чаще передан обобщенный, схематичный образ птицы (рис. 49, 3). Техническую сторону орнаментации представляет настил по перевити, но встречаются кружево и вышивка крестом.

1.2.0.1.3. Третью подгруппу характеризует зооморфный сюжет: трехчастная композиция из противостоящих барсов в позе агрессии с одной или двумя поднятыми лапами и из центрального элемента, напоминающего вазон (рис. 49, 5). Сюжетный орнамент подобного вида фиксируется нечасто, но довольно устойчиво: он известен в различных частях Западно-Сибирского региона.

1.2.0.1.4. Четвертая подгруппа имеет очень слабую степень проявления в орнаменте. Ее содержание предстает в виде женских фигур. Наибольший интерес из зафиксированных образов представляет стилизованное антропоморфное изображение с подчеркнутым абрисом согнутых рук, которое заполнено растительными элементами (рис. 49, 4). Оно выполнено на полотенце в строчевой технике и относится к середине XIX в. В вышитом декоре полотенец женские фигуры вместе с растительными формами создают трехчастную композицию. Трактовка образа здесь более реалистична: различимы детали и даже орнаментация костюма, черты лица. Изображение дано в фас, с разведенными в стороны руками, в которых находятся большие 8-лепестковые цветы.

1.2.0.2. *Второй группе* сюжетных изображений свойственна асимметрия, и, таким образом, они отражают вид розеток 1-п. Группа встречается значительно реже, чем первая, и счет наполняющих ее орнаментов идет на единицы. По правилам асимметричной композиции иногда вышиваются цветочные букеты и кусты; в ветвях раскидистого ягодного растения изображается птица; не подчпнена строгим правилам соразмерности и сцена чаепития за самоваром. Все описанные сюжеты бытуют в вышивке крестом. Более ранний технический прием орнаментации — настил по перевити — преподносит зооморфную асимметричную композицию (рис. 51, 52). В силу схематичности образов трудно наверняка соотнести их с какими-либо конкретными животными. С определенной долей вероятности можно вести речь об изображении птицы, коня и барса. Возможно, к некой аморфности образов и стремились их создательницы, воспроизводя известные им каноны.

1.3.0. Прямолинейные сетки

Они определяют облик узорного ткачества. На двух подножках исполнялась квадратная сетка, отраженная также в мережке Тюменской области. Применение 8 и более подножек создавало сложный сетчатый орнамент, также основанный на квадратной системе узлов. В кружевном узорочье XX в. присутствуют сложные ромбические орнаменты, включающие в себя хорошо известные русским мастерицам 8-лепестковые розетки.

§ 2. Криволинейные бордюры (2.1.0), розетки (2.2.0), сетки (2.3.0)

Орнаментальные формы с плавным изгибом образующей их линии в русском декоративном творчестве XIX—XX вв. наполнены главным образом стандартизованным содержанием: графетная вышивка гладью, профессиональная роспись и резьба по дереву, фабричное ковроделие и т. д. Все эти формы прикладного творчества развиваются по иным закономерностям, нежели традиционное искусство, входящее неотъемлемой составной в сферу внимания этнографов, и, следовательно, остаются за рамками настоящего исследования. Вместе с тем среди криволинейных орнаментов встречаются и формы, навеянные художественными устоями народного творчества. На их выявлении и характеристике остановимся подробнее.

2.1.0. Криволинейные бордюры

В вышивке они теснейшим образом связаны с тамбурным швом и локализуются в Тюменской и Омской областях. Круг мотивов столь разнообразен, что они не поддаются группировке. Можно лишь вести речь о преобладании здесь стилизованных до предела растительных узоров. Манера их исполнения отличается свободой и раскованностью, доходящими порой до небрежности. Больше строгости и умелости чувствуется в узорах, основанных на абстракционизме: валютообразных, напоминающих бабочку и т. д. На фоне подобного модернизма неожиданно звучат архаичные мотивы, например в виде стилизованных деревьев.

Особое место по своей стилистике и значимости занимают узоры, сочетающие в себе ручную вышивку по типу «ришелье» и двухстороннюю счетную гладь. Мотив строится на основе concentрических кругов, которые возникают из прорезанных и обметанных кружочков и содержат кресты с утолщенными концами. Кресты исполнены гладью. Эти орнаменты обнаруживают аналогии в

резном деревянном узорочье. Подробнее об этом речь шла при описании орнаментированных предметов.

К криволинейным сюжетам в кружевном декоре чаще обращаются мастерицы Тюменской области. Их узоры изящны, утонченны, разнообразны и часто строятся на основе удлинненного полуовала с внутренней геометрической проработкой. Кружевницы Томской области используют сложные по рисунку цветочные формы, часто 8-лепестковые. Среди мотивов, выходящих за локальные границы и приобретающих статус западносибирских, отмечу фигурные концентрические полукружия, которые напоминают солярные розетки, бытовавшие в трехгранно-выемчатой резьбе по дереву, а также легкий и ажурный рисунок из миниатюрных цветов.

2.2.0. *Криволинейные розетки*

Как и их прямолинейные аналоги, они принимают вид орнаментальных композиций. Самой распространенной формой их воплощения служит вышивка тамбурным швом, а самым популярным сюжетом — растительный. Сложность его варьирует от композиции из двух листков и цветка-розетки между ними до предельно насыщенных комбинаций из побегов с листьями, цветов и ягод. Следует отметить, что, в отличие от бордюрных орнаментов тамбурной вышивки, розетчатые не оставляют впечатления излишней раскованности исполнения. Напротив, здесь все тщательно выверено и сбалансировано. Своеобразной чертой криволинейных растительных композиций в сравнении с прямолинейными является частое отсутствие симметрии. Более того, асимметрия запрограммирована в криволинейных построениях изначально, ибо они содержат в себе элемент такого симметрического преобразования, как вращение. С различной степенью выраженности во многих криволинейных растительных композициях проступает симметрия 2-й. Плоскостная симметрия имеет место в сюжетах, перекликающихся с прямолинейными узорами: в паре противостоящих птиц с тремя деревьями и в вазоне с букетом.

Оригинальная композиция зафиксирована в резьбе по дереву. Она украшает верх наличника в старинном русском селе Большой Ларьяк на р. Вах. Свообразие орнамента в значительной степени прояснится, если обратиться к рассмотренным выше особенностям декоративной резьбы русских старожилков, зафиксированной в Нарымском крае. Накладная декоративная деталь в верхней части наличника отделялась профилировкой по краю в виде зубцов и полукружий, а центральное поле содержало сквозную резьбу из уголков и крестиков с кружками на концах.

2.3.0. Криволинейные сетки

Данный вид орнаментальной симметрии лучше всего представлен в кружеве, начиная с середины XX в. Материалы по Томской области показывают, как криволинейные сетчатые узоры развиваются на прямоугольной основе из 6-угольников и по мере возрастания своей декоративной значимости все более утрачивают связь с прототипом. Другая разновидность сеток в качестве ведущего элемента демонстрирует вихревую розетку. Визуальное восприятие этого кружева невольно воскрешает в памяти деревянную резьбу, украшающую прялки и включающую в себя солярные розетки аналогичного рисунка.

Глава 3

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Рассмотрев основные характеристики русского орнамента в Западной Сибири, попытаемся совместить полученные результаты с теми выводами культурогенетического порядка, которые получены на основе анализа материалов по базовому этническому массиву, включающему в себя европейскую часть страны. К сожалению, приходится начать с констатации того факта, что работа, аналогичная проделанной С. В. Ивановым в середине XX в. применительно к традиционному орнаменту народов Сибири, по русской орнаментике отсутствует и в конце текущего столетия. С учетом этого и слабой изученности тематики в пределах Западно-Сибирского региона заключительные положения настоящей главы носят во многом предварительный характер. Они сводятся к следующему.

Деревянный декор русских Западной Сибири распадается на две основные составные со своеобразным набором стилизованных и технических черт: на убранство производственной атрибутики, связанной с льноводством, и на орнаментальную отделку частей жилища.

Прялки, вальки, трепала, блоки и катки — этот инструментальный по изготовлению и обработке дмотканого холста покрывала трехгранно-выемчатая и выемчатая резьба. Уже сам комплекс вещей, известный в Западной Сибири, сближает ее деревянную орнаментку с искусством средневекового русского Севера: его центральных районов, Западного Поморья и некоторых районов Поволжья, так как на остальной территории России резьбой украшались главным образом прялки [см.: Шелег В. А., 1986]. Последние

хорошо отражены в западносибирских материалах, а их форма и украшение: замкнутая композиция из розеток с применением трехгранно-выемчатой резьбы — близки к прялкам Европейского Севера [Крестьянство Сибири, 1983]. Трехгранно-выемчатая резьба на сибирских образцах значительно потеснена в правах выемчатой техникой, а ее узоры предстают в виде вихревых розеток, которые Б. А. Рыбаков трактует в качестве солярных символов в системе языческого мировоззрения славян (1987. Рис. 79).

Резьбу на прялках сменяет роспись, и западносибирская линия развития данного декора также хорошо согласуется с северорусской. Напомню, что основные характеристики сибирских «крашенных» прялок включают в себя цветок как основной мотив, выполненный в живописной манере; композиционное решение росписи в виде вертикальной гирлянды из двух-трех цветков, пышного букета в центре или разросшейся ветки; использование приглушенных тонов с преобладанием синих, зеленых, красно-коричневых. В русской народной росписи по дереву выделяют три основных вида: мезенскую, северодвинскую, включая и вологодскую, и нижегородскую (по данным европейской части России). В рамках северодвинской росписи прослеживаются те же черты, что и в западносибирской. Живописная манера изображения, изобилующая цветочными формами в виде розеток, букетов, гирлянд с использованием синего, зеленого цветов на охристом фоне, однако со временем цветовая гамма становится более яркой и насыщенной [Там же; Тарановская Н. В., 1962; Жегалова С. К., 1967].

На примере вологодских прялок прослежено превращение резного декора в расписной: «...крестьянский мастер робко и неумело переходит от резца к кисти: вначале раскрашивается резьба, затем привычные геометрические узоры выполняются кистью, появляется цветочный орнамент. В некоторых росписях легко узнать композицию резного узора, только круги с лучами здесь превратились в розетки цветка» [Жегалова С. К., 1967. С. 119]. Все перечисленные этапы орнаментальной трансформации присутствуют и в сибирских материалах. На их основе Г. Г. Беляева (1990) приходит к заключению о стремлении мастера подчинить цветок орнаментальной схеме, удаляя «декоративный эквивалент» от «первотипа» настолько, что между ними порой теряются аналогии.

Связь цветка со схематичным образом указана совершенно верно, однако представляется, что ее обусловленность имеет иную направленность. Не цветок-«первотип» доводится до схематизма, а сама орнаментальная схема, заданная вихревой солярной розеткой, которая бытовала в выемчатой резьбе, находит наиболее адекватное воплощение в форме цветка при переходе к новому виду орнаментации — росписи. Этим и объясняется частое «вихре-

вое» кружение кисти в центральной части изображения цветка, на что указывает Г. Г. Беляева. Цветок не только идеально вписывается в архаичную декоративную композицию, но и гармонично сливается с настроенными и эстетическими воззрениями народа, навеянными окружающей средой, что также тонко подмечено указанным автором.

Резной декор западносибирского жилища, за вычетом стилевых влияний городской архитектуры, предстает в виде простой городчатой резьбы из прямоугольных и треугольных зубцов, трапеций, ступенчатых фигур, полукружий, дополненных прорезным кружковым орнаментом. Подобным образом украшались причелины, в виде профилированного края аналогичные узоры покрывают накладные фигуры на наличниках окон или создают здесь замысловатую композицию в технике сквозной резьбы. Даже самый затейливый декор жилища содержит в себе описанные лаконичные формы, например в виде многоярусного фронтона. Нередко замысловатые формы резного узорочья содержат на своей поверхности сквозной кружковый орнамент, правда в несколько модифицированной форме: кружки соединяются с косыми и прямыми крестами, уголками, копьевидными фигурами и т. д.

Перечисленным признакам наиболее соответствует художественная резьба в Олонецкой, Архангельской и Вологодской губерниях. Резное убранство здесь выдержано в той же сдержанной и лаконичной тональности, что и западносибирское. Резьба украшает наличники окон, причелины, потоки-сливы для дождевой воды и перила-балясины у крыльца. Последние предстают в качестве точеных и резных. Повсеместно используется плоская и ажурная резьба. Обычны несложные узоры с элементарным составом из кругов, спиралей, зигзагообразных полос, простая насечка прямо по краю изделия наносится топором. Часто орнамент строится на основе сквозных круглых отверстий и напоминает кружево [Василенко В. М., 1960]. Как было показано выше, западносибирское резное узорочье не только ассоциируется с прорезными узорами на ткани, но и тождественно им. Сближает резное искусство двух сопоставляемых регионов и традиция оформления конька в виде головы лошади.

Внедрение росписи в декоративную отделку сибирского жилища также рядом исследователей причисляется к чертам, вынесенным первыми переселенцами с русского Севера [Ащепков Е. А., 1950; Каплан Н. И., 1961 и др.].

Орнаментация полотняных изделий, связанных с ткачеством, вышивкой и кружевом, предстает в более многогранном облике, чем деревянный декор, и поэтому служит более информативным историческим источником.

Анализ узловых моментов развития западносибирской орнаментики на мягких материалах следует предварить хронологическим соотношением ее технических способов. Браное ткачество и вышивку счетной гладью относят к архаическим видам орнаментации. Вопрос о времени возникновения настила по перевити (строчевой вышивки) трактуется неоднозначно. Одни относят его к новационным явлениям XVIII в. [Фалеева В. А., 1963]. Другие зачисляют узоры, исполненные строчевой техникой, в разряд древних, мотивируя это наличием глубоко семантических технологических особенностей — «решетчатого» фона, а также упоминанием строчки в «Домострое» XVI в. [Дурасов Г., 1990]. Третьи считают неприемлемой универсальную датировку истоков данной вышивки: для некоторых районов России (Тульская, Рязанская, Орловская губ. и др.) она древнего происхождения, а на Севере и в центральных областях ее распространение относится к XVIII — началу XX вв. [Маслова Г. С., 1978]. Филейка как разновидность белой строчки входит в моду в 80-е гг. XVIII в.

К числу поздних относится тамбурная техника: она проникает в крестьянскую вышивку на рубеже XIX—XX вв. [Там же]. Однако с приведенной датировкой не согласуются орнаментальные материалы по алтайским старообрядцам [Русаква Л. М., 1989]. К рубежу веков причисляют внедрение из городской среды в крестьянскую несчетной односторонней глади и вышивания крестом по канве [Маслова Г. С., 1978].

Следовательно, на фоне западносибирского орнаментального мастерства наиболее старинными выглядят браное узорное ткачество и настил по перевити. Прочие виды орнаментации отражают более поздний этап развития. В контексте сказанного связь браного узорного ткачества со значительной частью западносибирской орнаментики приобретает генетический аспект. Особую роль здесь сыграли тканые мотивы из шашечных ромбов. Они дали мощную декоративную поросль в виде кружевного узорочья из ромбических бордюров. Русское европейское кружево XVIII—XIX вв. также демонстрирует преобладание геометрических мотивов: ромба или квадрата, поставленного на угол, фигуры в форме угла; геометризованный облик имеют и растительные сюжеты [Фалеева В. А., 1963 а, 1966].

Не исключено, что к указанной связке следует подключить в качестве начального звена монохромную клеточную орнаментку, свойственную наиболее простой форме многоремизного мелко-узорчатого ткачества. Узорное ткачество на двух подножках, дающее переплетение в «елочку» и в «клетку», известно у восточных славян уже в X—XIII вв., а браная техника встречается с XVI в. [Темерин С. М., 1966]. Возможно, что последняя впитала клеточ-

ный (шашечный) принцип комбинирования узоров от своей предшественницы и, в свою очередь, поделилась им с кружевом. Во всяком случае, сложные формы многоремизного ткачества на 8 и более подножках с развитым сетчатым орнаментом из квадратиков появляются в Западной Сибири слишком поздно (XIX в.), чтобы повсеместно вызвать к жизни сходные узорные формы. Именно шашечный принцип компоновки ромбических бордюров во многом определяет характерный облик западносибирской орнаментации, превалируя среди самого популярного вида бордюров с симметрией $a:m \cdot m$.

Если верна воссозданная применительно к ним орнаментальная эволюция, то за ткаными узорами следует признать приоритет в становлении западносибирского крестьянского искусства на мягких материалах. А в этом случае выявляются существенные параллели в творчестве данного региона и северо-востока Европейской России, так как только на указанной территории ткачество занимало лидирующее положение в традиционном искусстве, очень часто заменяя собой вышивку [Маслова Г. С., 1978]. Орнаментальные каноны включали в себя кресты с загнутыми концами и ромбы во всевозможных комбинациях, в том числе и шашечные, а также уступчатые треугольники, квадраты и многоугольники со сложно изрезанным контуром и мелкоузорчатой разработкой [Яковлева Е. Г., 1957; Дмитриева С. И., 1983]. То есть правомерно поставить вопрос о том, что развитие традиций, вынесенных первопроходцами из северо-восточных областей России, послужило декоративным камертоном в культурной среде сибиряков.

8-лепестковая розетка, входящая наиглавнейшей составной в целую серию бордюров с различными симметрическими характеристиками, исполняется в тех же техниках, что и ромбы. Однако причислить созданные на ее основе узоры к тому же эволюционному ряду, что реконструирован для шашечных ромбов, мешает одно обстоятельство. 8-лепестковая фигура устойчиво связана с двухсторонней счетной гладью, и мотивы, сочетающие в себе оба показателя, привержены композиционной схеме, которая задана

зигзагом, — $a:m \cdot a$. А тканым узорам зигзаг чужд, в кружеве его позиции также второстепенны, т. е. вышитая часть 8-лепестковых орнаментов обнаруживает определенную обособленность и не вливается в обрисованную линию орнаментального развития.

Мотив «8-конечной звезды» встречается как в северных, так и в южных областях Европейской России. В первых он представлен па тканых изделиях, во вторых — на вышитых [Маслова Г. С., 1978]. Как видим, западносибирские материалы, касающиеся опи-

санного мотива, согласуются с северо- и южнорусскими традициями.

Интересная информация сокрыта в ромбах с продленными сторонами и крючковидными отростками. Обращает на себя внимание уже сам факт их слабой представительности в орнаментике рассматриваемого региона, особенно на фоне соседней, более южной территории. Так, для творчества старообрядцев Алтая решетчатые ромбы, ромбы и косые кресты с крючьями особенно показательны и бытуют в различных техниках, но чаще всего в тканой орнаментике [Бломквист Е. Э., 1930; Гришкова Н. П., 1930; Русакова Л. М., 1983, 1985 и др.]. Большинство из собранных мною мотивов приходится на плетеные и тканые опояски, т. е. связано с орнаментацией одежды. При слабом декоративном убранстве последней в Западной Сибири, опояски принадлежат к числу редких художественных деталей традиционного женского костюма. Здесь уместно напомнить о символике ромба с крючками, вышитого на европейских женских рубашках, которая связана с магией плодородия [Жарникова С. В., 1983]. Возможно, что западносибирские опояски являют собой элемент этого же семантического круга.

Строчевая вышивка в Западной Сибири наполнена сюжетной тематикой. Изображения птиц, животных, женских фигур и растений — все это нашло здесь свое отражение, правда в незначительном количестве. Центром сюжетной вышивки признан Северо-запад России, включающий в себя основную территорию Новгородской «области» [Маслова Г. С., 1978]. И хотя часто различаются технические характеристики: у европейских аналогов они значительно разнообразнее, тем не менее можно вести речь не только о сходстве сюжетов, но и их иконографии. При этом западносибирские образцы нередко демонстрируют черты глубокой архаики: столбообразная конфигурация женской фигуры, схематичное изображение птицы с пышным распушенным хвостом и расправленным крылом, ряд из абстрактно-геометрических деревьев и др.

Исследование семантического поля орнаментики выходит за рамки настоящего исследования. И все же нельзя не отметить, что дешифровка западносибирских сюжетов возможна лишь при обращении к глубинным пластам славянских языческих верований. Так, например, изображение фигуры, несущее в себе растительные элементы, с опущенными руками — Макоши-Деметры — восходит к аграрному праздничному циклу и связано с русалиями на Ивана Купалу, которые призваны были обеспечить плодородие полей [см.: Рыбаков Б. А., 1987]. А сросшиеся фигуры с двумя головами, заключенные в бордюрный каркас, есть далекий образительный отголосок культа рожениц, отмечавшегося торжествен-

лыми пирами по случаю завершения земледельческих работ и «нарождения» нового солнца [см.: Он же. 1981].

В русской народной вышивке архаическая тематика переродилась в жанровые сценки с бытовым содержанием [Маслова Г. С., 1970]. В Западной Сибири традиционные сюжеты не получили подобного продолжения. Они практически сошли на нет в этнографический отрезок времени, но не трансформировались в новое качество.

Ведя речь об элементах славянской арханки, запечатленных в русском сюжетном узорочье Западной Сибири, следует остановиться еще на одном моменте — цветовой характеристике орнамента. Она монохромна: белая разреженная основа холста, белая беревить и белый настил. Предпочтение, отдаваемое сибиряками белому цвету, отражает не только строчевая вышивка, но и более поздние орнаментальные технологии: филейка и кружево. Отзвуки монопольного положения белого цвета хорошо прослеживаются и в творчестве русского Севера: вышивка белым по белому, белая основа и уток при браном ткачестве, белая строчка. Исходя из славянской мировоззренческой трактовки белого цвета как «неосязаемого», не зависящего от небесных светил и не имеющего видимого источника, Г. Дурасов предполагает в качестве одной из форм его проявления серебристо-белую холстину (1990). В подобном семантическом контексте белая монохромная орнаментика приобретает философское звучание.

До сих пор в центре нашего внимания находились древние черты русской орнаментики и их преломление в западносибирском творчестве. Сейчас обратимся к новационным процессам XIX—XX вв., также оставившим сильный отпечаток на декоративном искусстве сибиряков.

Самым значительным событием рубежа XIX—XX вв. здесь следует признать непосредственное влияние фабричного производства, выразившееся во внедрении в орнаментiku рисунков с печатных образцов и прежде всего с мыльных оберток парфюмерной фирмы Брокар. Этот дешевый товар, наводнивший российский рынок, послужил одновременно и массовым образцом для пополнения орнаментального фонда крестьянской вышивки. «Мыльные» узоры породили целую серию цветочных бордюров, но костяк ее составили асимметричные зигзагообразные построения — *а-а*. Очевидно, оберточные образцы имели вид волнообразных растительных побегов с экзотическими цветами. Эти мотивы подвергались некоторой переработке в сторону упрощения бордюрной структуры (вид *а*) и включения в них более приемлемых с учетом местной флоры растительных форм.

Если по отношению к брокаровским образцам западносибирская вышивка прошла тот же путь, что и европейская [см.: Работнова И. П., 1957; Маслова Г. С., 1978 и др.], то тамбурный шов здесь получил очень ограниченное распространение и не сказался серьезным образом на развитии декоративного творчества.

Итак, западносибирская орнаментика в самой своей основе обнаруживает несомненное сходство с арханкой русского Севера, его западными и восточными областями. Развитие этих древних традиционных черт также демонстрирует общие моменты. Сходные промышленные веяния рубежа XIX—XX вв. вызвали тождественную декоративную реакцию в русском творчестве по обе стороны Урала. Однако в Сибири некоторые новации либо появились в виде слабых ростков, либо не пробились вовсе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая том «Очерков культурогенеза», посвященный орнаменту, следует сказать, что он неожиданно для автора разросся до размеров, перекрывающих все проектные расчеты. Объяснение этому кроется как в сложности, разнообразии самого орнамента, так и в многосторонности проведенного исследования. Оно выполнено на нескольких уровнях (группы, этноса, родственных этносов) и на каждом уровне — в конце глав, разделов, частей — сделано обобщение, сформулированы выводы. Здесь остановлюсь лишь на самых общих из них, дающих выход на проблемы культурогенеза и истории народов Западной Сибири.

Орнаментальное искусство обских угров оказывается теснейшим образом связанным с архаичной западносибирской основой. Можно сказать определеннее: обско-угорская орнаментика является прямой наследницей древнейших региональных традиций и одновременно вершиной их развития. Согласно укоренившемуся взгляду, искусство хантов и манси уравнивалось под общим понятием обско-угорское. Предпринятый анализ показал, что это положение верно только отчасти и нераздельность хантыйского и мансийского орнамента является кажущейся. Так, можно говорить о неравнозначном вкладе двух этносов в развитие того глубинного пласта обско-угорского искусства, который обнаруживает именно местные истоки. Ведущую роль в нем сыграла культура хантов, а мансийская в значительной степени впитала в себя южные иранские черты.

Самодийцы лишь частично проживают на рассматриваемой территории. И тем не менее даже предварительное соотнесение результатов анализа с опубликованными материалами по другим регионам свидетельствует о том, что в области орнаментации не выработалась единая общесамодийская традиция. Здесь пролегает четкая грань, с одной стороны, между энцами-нганасанами, узорами которых (и прежде всего нганасаи) близки начальным формам обско-угорских, и, с другой стороны, между селькупам-нен-

цами, художественная культура которых в процессе внутреннего развития не приобрела орнаментальных форм. Так, меховые узоры, бытующие у данных народов, есть результат культурных контактов с обскими уграми и прежде всего хантами. Эти контакты относились к сравнительно позднему этапу орнаментального развития у обских угров, когда уже хорошо обозначилась не только групповая специфика внутри этноса, но и более локальные особенности. Орнаментальное своеобразие селькупов и ненцев, проявляющееся на фоне западносибирских традиций, тяготеет к южным истокам. В узорах селькупов представлен и древний местный пласт, но доминирующих позиций он не занимает.

Эвенки, обитающие в Нарымском крае, являются собой самый западный форпост в обширном регионе обитания данного этноса. Очевидно, положение периферийной группы, оторванной от основного ядра, способствовало консервации в их орнаментальной культуре элементов архаики. Последние представлены здесь в большей степени, чем это имеет место в восточных районах расселения народа. Взаимодействие орнаментальных культур местного населения (селькупы, ханты) и эвенков не приняло активных форм.

На традиционной основе, выработанной преимущественно в районах Европейского Севера, развивалось художественное творчество русского населения Западной Сибири. Направленность этого развития в общих чертах совпадала с процессами, протекавшими на территории проживания основного этнического ядра. Однако западносибирскому искусству была присуща и своя специфика: его в меньшей мере коснулось влияние промышленно-городской среды и профессиональных видов творчества.

Исследование орнамента народов Западной Сибири позволило не только проследить существенные этапы их становления, но и наглядно показало, что это становление сопровождается выработкой своего неповторимого орнаментального облика. То есть формирование этноса предполагает в качестве важной составной обретение художественного своеобразия, декоративного или орнаментального. В этой прочной взаимообусловленности этнического и орнаментального генезиса сокрыта причина этнопоказательной специфики традиционного орнамента. Наполняющие ее черты приводились во введении, подробно рассматривались в ходе анализа и нет необходимости повторяться. С моей точки зрения, любая орнаментальная черта может выступать в роли этнического маркера, если к ней подойти с учетом исконности либо приобретенности и проследить ее развитие.

В целом можно утверждать, что каждый народ, а также группа родственных народов проходят свой путь орнаментального (де-

коративного) развития, даже если у них общая хозяйственно-природная среда. Этнически специфическими оказываются результаты этого пути и конкретные формы их воплощения. Разнообразие последних во многом определяется этногрупповой культурной спецификой. Однако если выявлена магистральная линия орнаментальной эволюции в пределах этноса в целом или родственных этносов, то она сравнительно легко упорядочивает отмеченное разнообразие. Без знания этой магистральной линии за деревьями можно не разглядеть леса.

Проведенное исследование декоративных традиций дорусского населения Западной Сибири позволило вскрыть теснейшую связь между эволюцией орнамента и историей того или иного народа, а также этническую окраску, присущую всем звеньям этой эволюционной цепочки. Лаконично определяя пройденный путь развития народного творчества, можно сказать, что у обских угров произошло становление искусства формы, у самодийцев — искусства цвета, у эвенков — искусства композиции.

Предложенная работа реконструирует историю данного становления, но одновременно выдвигает новую проблему: почему развитие творчества того или иного этноса пошло именно в таком, а не в ином направлении. Решение названной задачи — дело будущего, но предварительно предстоит раскрыть тайны функционирования и самовоспроизводства не абстрактных моделей, а традиционных культур конкретных этносов.

ЛИТЕРАТУРА

- Абрамов Н., 1857. Описание Березовского края//Записки РГО. Кн. XII. С. 327—448.
- Алексеевко Е. А., 1962. Материалы по культуре и быту курейских кетов//Труды/Ин-т этнографии. Нов. серия. Т. 78. С. 30—66.
- Алексеевко Е. А., 1967. Кеты. Историко-этнографические очерки. Л.: Наука. 262 с.
- Алексеевко Е. А., 1986. Этнические и культурные взаимодействия кетов и обских угров//Проблемы этногенеза и этнической истории аборигенов Сибири. Кемерово. С. 106—113.
- Амброз А. К., 1965. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») //СА. № 3. С. 14—27.
- Амброз А. К., 1966. О символике русской крестьянской вышивки архайского типа//СА. № 1. С. 61—76.
- Андреев А. И., 1947. Описания о жизни и увражении обитающих в Туруханском и Березовском округах разного рода ясачных инородцев//СЭ. № 1. С. 84—103.
- Ащелков Е. А., 1950. Русское народное зодчество в Западной Сибири. М.: Изд-во Ака. архитектуры СССР. 139 с.
- Барадудин В. А., 1988. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. Л.: Художник РСФСР. 98 с.
- Бардина П. Е., 1978. Об изменениях в одежде русского населения Томской области//Этнокультурная история населения Западной Сибири. Томск. С. 141—159.
- Бардина П. Е., 1980. Использование бересты русским населением Томской области//Вопросы этнокультурной истории Сибири. Томск. С. 61—79.
- Бардина П. Е., 1984. Узорное ткачество и ковродение русского населения Томской области//Искусство и фольклор народов Западной Сибири. Томск. С. 67—79.
- Бардина П. Е., 1985. Женская одежда русского населения Среднего Приобья в конце XIX—первой четверти XX в.//Культурно-бытовые процессы у русских Сибири XVIII—начала XX в. Новосибирск. С. 204—216.
- Барнич М. Я., 1990. Орнаменты и узоры тундровых ненцев//Фольклор и этнография народов Западной Сибири. Томск. С. 9—22. Деп. в ИНИОН 7.06.90. № 42050.
- Бартенев В., 1896. На крайнем северо-западе Сибири. СПб. 154 с.
- Беликова О. Б., Плетнева Л. М., 1983. Памятники Томского Приобья в V—VIII вв. н. э. Томск: Изд-во ТГУ. 244 с.
- Беляева Г. Г., 1990. Роспись по дереву в Омской области//Фольклор и этнография народов Западной Сибири. Томск. С. 23—55. Деп. в ИНИОН 7.06.90. № 42050.

- Берсенева В. Я., Яглом И. М., 1974. Симметрия и искусство орнамента//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. С. 274—289.
- Бломквист Е. Э., 1930. Искусство бухтарминских старообрядцев//Бухтарминские старообрядцы. Л. С. 397—432.
- Боброва А. И., 1993. О бересте в погребальном обряде позднесредневекового населения Нарымского Приобья//Культурногенетические процессы в Западной Сибири. Томск. С. 55—57.
- Боброва А. И., Рындина О. М., 1985. Орнаментированные берестяные погребальные челны Тискинского могильника//Рериховские чтения. 1984 год. Материалы конференции. Новосибирск. С. 222—232.
- Богомолов В. Б., 1978. Орнамент томских татар//Этнокультурные явления в Западной Сибири. Томск. С. 159—171.
- Богомолов В. Б., 1978а. Орнамент барабинских татар//Этнография народов Алтая и Западной Сибири. Новосибирск. С. 123—135.
- Богомолов В. Б., 1987. Изделия из бересты барабинских татар//Проблемы происхождения и этнической истории тюркских народов Сибири. Томск. С. 113—135.
- Богомолов В. Б., Томилов Н. А., 1973. К проблеме этногенеза и этнокультурных связей сибирских татар (по материалам орнаментов томских и барабинских татар)//Проблемы этногенеза народов Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск. С. 129—131.
- Богомолов В. Б., Томилов Н. А., 1976. Характеристика орнамента томских татар//ИИС. Томск. Вып. 19. С. 196—213.
- Богомолов В. Б., Томилов Н. А., 1981. Теоретические и методические аспекты археолого-этнографических исследований//Методологические аспекты археологических и этнографических исследований в Западной Сибири. Томск. С. 125—128.
- Богомолов В. Б., Томилов Н. А., 1990. Художественный стиль и археолого-этнографические исследования//Проблемы исторической интерпретации археологических и этнографических источников Западной Сибири. Томск. С. 150—153.
- Богомолов В. Б., Соболев В. И., 1981. Орнамент в этнографо-археологическом комплексе барабинских татар//Методологические аспекты археологических и этнографических исследований в Западной Сибири. Томск. С. 129—132.
- Борзунов В. А., 1986. Сравнительный анализ зауральской и западно-сибирских культур крестовой керамики//Проблемы урало-сибирской археологии. Свердловск. С. 47—63.
- Борзунов В. А., 1992. Зауралье на рубеже бронзового и железного веков. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 187 с.
- Василевич Г. М., 1949. Кoryтообразная нарта сымских эвенков//Сборник МАЭ. М.; Л. Т. 10. С. 93—97.
- Василевич Г. М., 1949а. Тунгусский нагрудник у народов Сибири//Сборник МАЭ. М.; Л. Т. 11. С. 42—61.
- Василевич Г. М., 1958. Тунгусский кафтан//Сборник МАЭ. М.; Л. Т. 18. С. 122—178.
- Василевич Г. М., 1969. Эвенки. Л.: Наука. 304 с.
- Василенко В. М., 1960. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX вв. М.: Изд-во МГУ. 180 с.
- Васильев В. В., 1929. Река Демьянка. Экономико-этнографический очерк. Тобольск. 36 с.
- Васильев В. И., 1979. Проблемы формирования северо-самодийских народностей. М.: Наука. 243 с.
- Васильев В. И., 1983. Основные проблемы формирования и развития самодийских этносов (ненцы, энцы, нганасаны, селькупы)//Проблемы этногенеза и этнической истории самодийских народов. Омск. С. 3—7.

Васильев В. И., Шитова С. Н., 1982. Башкиро-самодийские взаимосвязи (к проблеме этногенеза башкир)//Вопросы этнической истории Южного Урала. Уфа. С. 18—40.

Васильев Е. А., 1978. Гребенчато-ямочная керамика Среднего Приобья//Этнокультурная история населения Западной Сибири. Томск. С. 3—12.

Васильев Е. А., 1982. Северотаежное Приобье в эпоху поздней бронзы: хронология и культурная принадлежность памятников//Археология и этнография Приобья. Томск. С. 3—14.

Вереш Петер, 1978. Этнокультурное развитие угорских народов//Этнокультурная история населения Западной Сибири. Томск. С. 102—113.

В. К., 1932. За полное обслуживание национальных и промысловых нужд туземцев//Охотник и рыбак Сибири, 1932. № 5—6. С. 6—7.

Волков Н. Н., 1977. Композиция в живописи. М.: Искусство. 263 с.

Гемуев И. П., 1984. Семья у селькупов (XIX—начало XX в.). Новосибирск: Наука. 156 с.

Гемуев И. П., 1987. Формы брака и свадебная обрядность у лесных пелцев//Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск: Наука. С. 33—41.

Гемуев И. П., 1990. Мирозрение манси: Дом и Космос. Новосибирск: Наука. 232 с.

Гемуев И. П., Сагалаев А. М., 1986. Религия народа манси. Новосибирск: Наука. 190 с.

Герчук Ю. Что такое орнамент? 1978//Декоративное искусство СССР. № 1. С. 29—31.

Герчук Ю., 1979. Структура и смысл орнамента//Декоративное искусство СССР. № 1. С. 30—33.

Грачева Г. Н., 1980. К материалам по духовной культуре иганасан и элцев//Духовная культура народов Сибири. Томск. С. 80—94.

Грачева Г. Н., 1983. К семантике оформления одежды у иганасан и элцев//Проблемы этногенеза и этнической истории самодийских народов. Омск. С. 40—44.

Григоровский П. П., 1879. Крестьяне-старожилы Нарымского края//Записки Зап.-Сиб. отделения РГО. Кн. I. С. 1—28.

Григоровский П. П., 1884. Описание Васюганской тундры//Записки Зап.-Сиб. отдела РГО. Кн. VI. С. 1—10.

Гревене Н. Н., 1960. Культурные предметы хантов//Ежегодник музея истории религии и атеизма. Вып. IV. С. 427—438.

Гринкова П. П., 1930. Одежда бухтарминских старообрядцев//Бухтарминские старообрядцы. Л. С. 313—396.

Грязнов М. П., 1956. Племена Сибири и Казахстана в эпоху бронзы//Очерки истории СССР. М. С. 169—176.

Давыдов И., 1956. Тюменские ковровщицы. Тюмень: Книжное изд-во. 32 с.

Деревянная архитектура Томска, 1987. М.: Сов. художник. 152 с.

Деревянная резьба Тюмени, 1984. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во. 160 с.

Десять экспедиций к финно-уграм, 1990. Таллин: Olion. 176 с.

Диндес Л. А., 1951. Древние черты в русском народном искусстве//История культуры Древней Руси. М.; Л. Т. 2. С. 465—491.

Дмитриев-Мамонов А. А., Голодников К. М., 1884. Памятная книга Тобольской губернии за 1884 год. Тобольск. 404 с.

Дмитриева С. И., 1983. Народное искусство русских Мезени (в связи с этнической историей края)//СЭ. № 5. С. 23—38.

Долгих Б. О., 1952. Происхождение иганасанов//ТИЭ. Нов. серия. Т. XVIII. С. 5—87.

Душин-Горкавич А. А., 1911. Тобольский Север. Этнографический очерк местных инородцев. Тобольск. Т. 3. 51 с.

Дурасов Г. П., 1980. Попытка интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архангелского типа//СЭ. № 6. С. 87—98.

Дурасов Г., 1990. Русская народная вышивка архангелского типа и ее образы//Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. М. С. 5—30.

Елькина М. В., 1977. Поселения раннего железного века в Сургутском Приобье//Археологические исследования на Урале и в Западной Сибири. Свердловск. С. 104—118.

Жаринкова С. В., 1983. О попытке интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архангелского типа (по поводу статьи Г. П. Дурасова)//СЭ. № 1. С. 87—94.

Жегалова С. К., 1967. Художественные прялки//Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. М. С. 115—180.

Житков Б. М., 1913. Полуостров Ямал//Записки РГО. Т. 49. 349 с.

Журавский А. В., 1911. Евразийский русский Север: к вопросу о грядущем и прошлом его быта. Архангельск. 36 с.

Збруева А. В., 1950. Пермский всадник//Вопросы древней истории. № 1. С. 205—211.

Золотарева И. М., 1962. Антропологическое исследование нганасан//СЭ. № 6. С. 131—136.

Золотарева И. М., 1971. О некоторых проблемах этнической антропологии Северной Азии//СЭ. № 1. С. 36—44.

Золотарева И. М., 1974. Антропологическая дифференциация восточных самодийцев (енисейские ненцы, энцы, нганасаны)//Антропология и география. М. С. 215—231.

Зотова С. В., 1965. Ковровые орнаменты андроновской керамики//Материалы и исследования по археологии СССР. № 130. С. 177—180.

Зуев В. Ф., 1947. Описание живущих в Сибирской губернии в Березовском уезде иноверческих народов остяков и самоедов, сочиненное студентом Василием Зуевым//ТИЭ. Нов. серия. Т. 5. 95 с.

Иванов С. В., 1952. Орнамент народов Сибири как исторический источник//Краткие сообщ./Ин-т этнографии. Вып. XV. С. 8—18.

Иванов С. В., 1952а. Материалы орнамента к проблеме культурно-исторических связей хантов и манси//СЭ. № 3. С. 85—99.

Иванов С. В., 1954. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX—начала XX в.//ТИЭ. Нов. серия. Т. 22. 839 с.

Иванов С. В., 1958. Народный орнамент как исторический источник//СЭ. № 2. С. 3—23.

Иванов С. В., 1961. Орнамент//Историко-этнографический атлас Сибири. М.; Л. С. 369—434.

Иванов С. В., 1961а. Орнамент народов Сибири как исторический источник//Вопросы истории Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск. С. 345—350.

Иванов С. В., 1962. Культурно-исторические связи энцев и нганасан по данным их орнамента//Краткие сообщ./Ин-т этнографии. Вып. XXXVII. С. 57—66.

Иванов С. В., 1963. Орнамент народов Сибири как исторический источник//ТИЭ. Нов. серия. Т. 81. 500 с.

Иванов С. В., 1964. Древний андронидный комплекс в современном орнаменте народов Сибири (к постановке вопроса). М.: Наука. 8 с.

Иванов С. В., 1970. Скульптура народов севера Сибири XIX—первой половины XX в. Л.: Наука. 296 с.

Изделия остяков Тобольской губернии, 1911//Ежегодник Тобольского губ. музея. Вып. 11. С. 1—136.

Изобразительные мотивы в русской народной вышивке, 1990. М.: Сов. Россия. 317 с.

Ионова О. В., 1952. Жилые и хозяйственные постройки якутов//ТИЭ. Нов. серия. Т. 18. С. 239—319.

Иславин В., 1847. Самоеды в домашнем и общественном быту. СПб. 142 с.

Источники по этнографии Западной Сибири, 1987. Публикацию подготовили докт. ист. наук Н. В. Луккина, О. М. Рындина. Томск: Изд-во ТГУ. 280 с.

Каплан Н. И., 1961. Очерки по народному искусству Алтая. М.: Госмест-промиздат. 96 с.

Каплан Н. И., 1983. Художественные ремесла Эвенкийского и Таймырского (Долгано-Ненецкого) автономных округов//Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока. М. С. 169—183.

Караетова И. А., 1983. Одежда лесных ненцев//Проблемы этногенеза и этнической истории самодийских народов. Омск. С. 45—49.

Караетова И. А., 1987. Орнамент лесных ненцев//Жилище и орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 101—108. Деп. в ИНИОН 27.04.87. № 29262.

Кирюшин Ю. Ф., Малолетко А. М., 1979. Бронзовый век Васюганья. Томск: Изд-во ТГУ. 182 с.

Кирюшин Ю. Ф., Малолетко А. М., Фирсов Л. В., 1979а. Влияние природных условий на заселение и формирование хозяйственного уклада в Нарымском Приобье в эпоху неолита и бронзы//Особенности естественно-географической среды и исторические процессы в Западной Сибири. Томск. С. 62—64.

Кирюшин Ю. Ф., Малолетко А. М., 1985. Этнокультурная интерпретация археологических памятников Васюганья//Урало-алтаистика. Археология, этнография, язык. Новосибирск. С. 69—72.

Климова Г. Н., 1989. К вопросу о развитии диагонально-геометрического орнамента//Материалы VI МКФУ. М. Т. 1. С. 221—223.

Клюева Н. И., Михайлова Е. А., 1988. Наконесные украшения у сибирских народов//Материальная и духовная культура народов Сибири. С. 105—128.

Ковалева В. Т., 1986. Боборыкинская культура (итоги изучения)//Проблемы урало-сибирской археологии. Свердловск. С. 14—27.

Кокшаров С. Ф., Ермакова Н. Н., 1992. Меандровые узоры на керамике дольвинского и атлымского типов//Орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 12—21.

Корякова Л. Н., 1988. Ранний железный век Зауралья и Западной Сибири. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та. 239 с.

Косарев М. Ф., 1964. О некоторых обских орнаментах//Краткие сообщ./Инт-т археологии. Вып. 101. С. 44—48.

Косарев М. Ф., 1969. Некоторые вопросы этнической истории Обь-Иртышья по археологическим материалам//Происхождение аборигенов Сибири и их языков. Томск. С. 151—155.

Косарев М. Ф., 1969а. К вопросу о кулайской культуре//Краткие сообщ./Инт-т археологии. Вып. 119. С. 43—51.

Косарев М. Ф., 1972. Некоторые вопросы этнической истории Западной Сибири в эпоху бронзы//СА. № 2. С. 81—95.

Косарев М. Ф., 1973. Этнокультурные ареалы Западной Сибири в бронзовом веке//Из истории Сибири. Томск. С. 65—77.

Косарев М. Ф., 1973а. К вопросу о возможностях этнической интерпретации древних заазиатских культур//Проблемы этногенеза народов Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск. С. 59—61.

Косарев М. Ф., 1974. Древние культуры Томско-Нарымского Приобья. М.: Наука. 168 с.

Косарев М. Ф., 1983. Андронидные культуры Зауралья и Западной Сибири//Бронзовый век степной полосы Урало-Иртышского междуречья. Челябинск. С. 3—7.

Косарев М. Ф., 1991. Древняя история Западной Сибири: человек и природная среда. М.: Наука. 298 с.

- Костров И., 1872. Нарымский край. Томск. 96 с.
- Крестьянство Сибири в эпоху феодализма, 1982. Новосибирск: Наука. 504 с.
- Крестьянство Сибири в эпоху капитализма, 1983. Новосибирск: Наука. 399 с.
- Кузьмина Е. Е., 1986. Древнейшие скотоводы от Урала до Тянь-Шаня. Фрунзе: «ИЛИМ». 134 с.
- Кулемзин В. М., Лукина Н. В., 1977. Васюганско-ваховские ханты в конце XIX—начале XX вв. Томск: Изд-во ТГУ. 234 с.
- Кушелевский Ю. И., 1868. Северный полюс и земля Ямал. СПб. 157 с.
- Латкин Н. В., 1853. Дневник во время путешествия на Печору//Записки РГО. Кн. VII. Ч. 1. 154 с. Ч. 2. 143 с.
- Лебедева А. А., 1974. Мужская одежда русского населения Западной Сибири (XIX—начало XX в.)//Проблемы изучения материальной культуры русского населения Западной Сибири. М. С. 202—222.
- Лебедева А. А., 1992. Русские Притоболья и Забайкалья. Очерки материальной культуры. XVII—начало XX века. М.: Наука. 135 с.
- Лепехин И. И., 1805. Путешествия академика Ивана Лепехина в 1772 году. СПб.: Изд-во Ак. наук. Ч. IV. 458 с.
- Липинская В. А., Сафьянова А. В., 1974. Жилище русского населения южной части Тюменской области (середина XIX—начало XX в.)//Проблемы изучения материальной культуры русского населения Сибири. М. С. 170—201.
- Лукина Н. В., 1972. Об этнических связях васюганско-ваховских хантов //Материалы по этнографии Сибири. Томск. С. 68—92.
- Лукина Н. В., 1976. Некоторые вопросы этнической истории восточных хантов по данным фольклора//Языки и топонимия. Томск. С. 158—161.
- Лукина Н. В., 1979. Альбом хантыйских орнаментов (восточная группа). Томск: Изд-во ТГУ. 240 с.
- Лукина Н. В., 1985. Формирование материальной культуры хантов (восточная группа). Томск: Изд-во ТГУ. 364 с.
- Лукина Н. В., 1985а. Исторические формы и преемственность в традиционной культуре восточных хантов: Дис. ...докт. ист. наук. Томск. 394 с.
- Лукина Н. В., 1993. О древних чертах орнамента восточных хантов//Культурногенетические процессы в Западной Сибири. Томск. С. 154—156.
- Лукина Н. В., Кулемзин В. М., 1976. Новые данные по социальной организации восточных хантов//ИИС. Томск. Вып. 21. С. 232—240.
- Лукина Н. В., Рындина О. М., 1983. О семантике орнамента восточных хантов//Этнокультурные процессы в Западной Сибири. Томск. С. 129—142.
- Лукина Н. В., Рындина О. М., 1984. Криволинейный орнамент восточных хантов//Искусство и фольклор народов Западной Сибири. Томск. С. 52—66.
- Максимова И. Е., 1993. Астрономические представления у сымско-кетских звенков//Культурногенетические процессы в Западной Сибири. Томск. С. 161—164.
- Маслова Г. С., 1970. Бытовые сюжеты в русской народной вышивке//СЭ. № 6. С. 119—127.
- Маслова Г. С., 1978. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М.: Наука. 208 с.
- Матвеева Н. П., 1990. Неолитический памятник в Сургутском Приобье //СА. № 2. С. 127—135.
- Матющенко В. И., 1969. Основные этапы истории племен лесостепного Приобья в эпоху бронзы//Происхождение аборигенов Сибири и их языков. Томск. С. 146—148.
- Матющенко В. И., 1973. Древняя история населения лесного и лесостепного Приобья (неолит и бронзовый век). Неолитическое время в лесном и лесостепном Приобье (верхнеобская неолитическая культура)//ИИС. Томск. Вып. 9. 139 с.

Матюшенко В. И., 1973а. К вопросу об этнической принадлежности еловско-ирменских памятников и историческая преемственность в культуре населения Томско-Нарымского Приобья//ИИС. Томск. Вып. 7. С. 78—94.

Матюшенко В. И., 1974. Древняя история населения лесного и лесостепного Приобья (неолит и бронзовый век). Еловско-ирменская культура//ИИС. Томск. Вып. 12. 192 с.

Матюшенко В. И., 1974а. Древняя история населения лесного и лесостепного Приобья (неолит и бронзовый век). Еловско-ирменская культура. Приложения//ИИС. Томск. Вып. 12. 36 с.

Мец Ф. И., 1992. Энеолитические памятники бассейна р. Тым//Орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 3—11.

Миленко Н. А., 1975. Северо-Западная Сибирь в XVIII—первой половине XIX в. Новосибирск: Наука. 308 с.

Мифы, предания, сказки хантов и манси, 1990/Составление, предисловие и примечания Н. В. Лукиной. М.: Наука. 568 с.

Могильников В. А., 1964. Элементы древних угорских культур в материале хантыйского могильника Халас-Погор на Оби//Археология и этнография Башкирии. Уфа. С. 265—270.

Могильников В. А., 1969. К вопросу о самоедской принадлежности культур эпохи железа Среднего Приобья//Происхождение аборигенов Сибири и их языков. Томск. С. 179—181.

Могильников В. А., 1970. К вопросу об этнокультурных ареалах Среднего Приртышья и Приобья эпохи раннего железа//Проблемы хронологии и культурной принадлежности археологических памятников Западной Сибири. Томск. С. 172—190.

Могильников В. А., 1973. К этнокультурной характеристике Западной Сибири в эпоху раннего железа//ИИС. Томск. Вып. 7. С. 175—189.

Могильников В. А., 1973а. Начало тюркизации населения Приобья и Среднего Приобья//Проблемы этногенеза народов Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск. С. 82—84.

Могильников В. А., 1979. К вопросу о причинах и характере миграций в лесостепи Западной Сибири в раннем железном веке//Особенности естественно-географической среды и исторические процессы в Западной Сибири. Томск. С. 45—47.

Могильников В. А., 1983. Рец. на кн.: Васильев В. И. Проблемы формирования северосамодийских народностей. М., 1979//СА. № 4. С. 244—252.

Могильников В. А., 1983а. Об этническом составе культур Западной Сибири в эпоху железа//Этнокультурные процессы в Западной Сибири. Томск. С. 77—89.

Могильников В. А., 1989. Взаимосвязи населения Приуралья и Западной Сибири в эпоху железа//Материалы VI МКФУ. М. Т. 1. С. 73—75.

Молданова-Видинова Т. А., 1988. Линейный орнамент хантов реки Казым//Материалы по этнокультурной истории Западной Сибири. Томск. С. 126—145. Деп. в ИНИОН 17.08.88. № 35180.

Молданова Т. А., 1992. Стилизованные изображения в орнаменте хантов р. Казым//Орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 75—102.

Молданова Т. А., 1993. Орнамент северных хантов (1940—1980-е гг.): Автореф. дис. ...канд. ист. наук. Новосибирск. 12 с.

Молодин В. И., 1985. Этнические интерпретации археологических памятников Барабинской лесостепи//Урало-алтаистика. Археология, этнография, язык. Новосибирск. С. 43—48.

Молодин В. И., 1992. Древнее искусство Западной Сибири. Новосибирск: Наука. 190 с.

Молодин В. И., 1994. Этногенез ханты//Сургут, Сибирь, Россия. Екатеринбург. С. 127—130.

Молодин В. И., 1995. Этногенез//История и культура хантов. Томск. С. 3—44.

Морозов В. М., 1989. Некоторые элементы культуры жизнеобеспечения обских угров по материалам раскопок//Материалы VI МКФУ. М. Т. I. С. 76—78.

Мошинская В. И., 1978. Современное состояние вопроса о роли южного компонента в древней культуре населения Крайнего Севера и Западной Сибири //Этнокультурная история населения Западной Сибири. Томск. С. 56—72.

Народы Севера Сибири в коллекциях Омского государственного объединенного исторического и литературного музея, 1986. Томск: Изд-во ТГУ. 228 с.

Носилов К. Д., 1903. На Новой Земле. 327 с.

Носилов К. Д., 1904. У вогулов. 255 с.

Орлова Е. И., 1928. Население по рр. Кети и Тыму, его состав, хозяйство и быт. Красноярск. 55 с.

Пелих Г. И., 1972. Происхождение селькупов. Томск: Изд-во ТГУ. 424 с.

Пелих Г. И., 1972а. Происхождение и история селькупов: Дис. ...докт. ист. наук. Томск. 576 с.

Пелих Г. И., 1981. Селькупы XVII в. Новосибирск: Наука. 177 с.

Попов А. А., 1948. Нганасаны. Материальная культура. М.; Л. Вып. I. 128 с.

Попов А. А., 1956. Кеты//Народы Сибири. М.; Л. С. 687—701.

Попов А. А., 1956. Нганасаны//Народы Сибири. М.; Л. С. 648—661.

Потемкина Т. М., 1983. О происхождении алакульской культуры в При-тоболье//Бронзовый век степной полосы Урало-Иртышского междуречья. Челябинск. С. 8—21.

Прокофьева Е. Д., 1950. Орнамент селькупов//Краткие сообщ./Ин-т этнографии. Вып. 10. С. 29—39.

Прокофьева Е. Д., 1952. О социальной организации селькупов//Труды/Ин-т этнографии. Нов. серия. Т. 18. С. 88—107.

Прыткова Н. Ф., 1949. Жертвенное покрывало казымских хантов//Сборник МАЭ. Т. XI. С. 376—379.

Прыткова Н. Ф., 1953. Одежда хантов//Сб. МАЭ. XV. С. 123—233.

Прыткова Н. Ф., 1961. Головные уборы//ИАЭС. Л. С. 239—386.

Прыткова Н. Ф., 1970. Одежда народов самодийской группы как исторический источник//Одежда народов Сибири. Л. С. 1—99.

Прыткова Н. Ф., 1976. Одежда чукчей, коряков и ительменов//Материальная культура народов Сибири и Севера. Л. С. 5—88.

Работниова И. П., 1957. Вышивка//Народное декоративное искусство РСФСР. М. С. 103—110.

Расторопов А. В., 1989. Об основных территориально-хронологических этапах развития посуды с фигурно-штампованной орнаментацией в археологических памятниках эпохи железа Западной Сибири (2 пол. I тыс. до н. э.—нач. II тыс. н. э.)//Материалы VI МКФУ. М. Т. I. С. 88—89.

Рафаенко В. Я., 1983. Народные художественные ремесла Тюменской области//Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока. М. С. 200—220.

Ромбандеева Е. И., 1992. Мансийские орнаменты и их названия//Орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 115—119.

Руденко С. И., 1914. Инородцы Нижней Оби//Труды/Об-во землевед. при ун-те. СПб. Т. III. С. 1—16.

Руденко С., 1914а. Предметы из остяцкого могильника возле Обдорска//Материалы по этнографии России. СПб. Т. II. С. 35—36.

Руденко С., 1929. Графическое искусство остяков и вогулов//Материалы по этнографии. М. Т. IV. Вып. II. С. 13—49.

Русакова Л. М., 1981. Орнаментальные мотивы в художественном творчестве сибирских крестьянок XIX—начала XX вв. (вышивка, узорное ткаье и

кружево)//Сибирь в прошлом, настоящем и будущем. Новосибирск. Вып. 3. С. 34—37.

Русакова Л. М., 1983. Орнаментика полотенец сибирских крестьянок (традиции и инновации)//Традиции и инновации в быту и культуре народов Сибири. Новосибирск. С. 104—126.

Русакова Л. М., 1985. Арханческий мотив ромба с крючком в узорах полотенец сибирских крестьянок//Культурно-бытовые процессы у русских Сибири XVIII—начала XX в. Новосибирск. С. 121—138.

Русакова Л. М., 1987. Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая//Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск. С. 99—125.

Русакова Л. М., 1989. Традиционное изобразительное искусство русских крестьян Сибири. Новосибирск: Наука. 173 с.

Рыбаков Б. А., 1981. Язычество древних славян. М.: Наука. 608 с.

Рыбаков Б. А., 1987. Язычество Древней Руси. М.: Наука. 784 с.

Рындина О. М., 1987. Орнамент нарымской группы эвенков//Жилище и орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 36—57. Деп. в ИНИОН 27.04.87. № 89262.

Рындина О. М., 1987а. Орнамент салымских хантов//Роль Тобольска в освоении Сибири. Тобольск. С. 42—43.

Рындина О. М., 1988. О параллелях в восточнохантыйском и селькупском орнаментах//Проблемы этнографии и социологии культуры. Омск. С. 119—121.

Рындина О. М., 1990. Орнамент народов Среднего Приобья как этнокультурное явление: Дис. ...канд. ист. наук. Томск. 273 с.

Рындина О. М., 1990а. Орнамент народов Среднего Приобья как этнокультурное явление: Автореф. дис. ...канд. ист. наук. Л. 23 с.

Рындина О. М., 1991. Прямолинейные ленточные орнаменты у восточных хантов (опыт структурного анализа)//Обские угры (ханты и манси)/Народы и культуры. М. Вып. VII. С. 117—131.

Рындина О. М., 1993. Криволинейные орнаменты обских угров на бересте: истоки и развитие//Культурногенетические процессы в Западной Сибири. Томск. С. 175—177.

Рындина О. М., 1993а. Декоративные традиции селькупов в свете общесамодийских черт (на материалах по одежде)//Вопросы географии Сибири. Томск. Вып. 20. С. 60—65.

Рындина О. М., Леонов В. П., 1992. Опыт структурного анализа орнаментов//Этнографическое обозрение. № 1. С. 61—71.

Селезнев А. Г., 1994. Барабинские татары: истоки этноса и культуры. Новосибирск: Наука. 176 с.

Симченко Ю. Б., 1963. Нганасанские орнаменты//СЭ. № 3. С. 166—171.

Симченко Ю. Б., 1965. Тамги народов Сибири XVIII века. М.: Наука. 226 с.

Симченко Ю. Б., 1976. Культура охотников на оленей Северной Евразии. М.: Наука. 312 с.

Синицын М., 1960. По иенецкой земле. М. 116 с.

Скалозубов Н. Л., 1907. От Тобольска до Обдорска (из путевого журнала)//Ежегодник Тобольского губ. музея. Вып. XVI. С. 1—18.

Славнин В. Д., 1992. Орнаментальная композиция на войлочном ковре кумандинцев//Орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 69—74.

Соколова З. П., 1962. Заметки об эвенках бассейна Кети//ТИЭ. Нов. серия. Т. 78. С. 163—175.

Соколова З. П., 1970. К проблеме происхождения обских угров и селькупов//Этногенез народов Севера. М. С. 89—117.

Соколова З. П., 1979. К происхождению современных манси//СЭ. № 6. С. 46—58.

- Соколова З. П., 1983. Социальная организация хантов и манси в XVIII—XIX вв. Проблемы фратрии и рода. М.: Наука, 325 с.
- Соколова З. П., 1987. К происхождению обских угров и их фратрий (по данным фольклора)//Традиционные верования и быт народов Сибири XIX—начало XX в. Новосибирск. С. 118—133.
- Соколова З. П., 1989. Этнокультурные связи обских угров и венгров//Материалы VI МКФУ. М. Т. 1. С. 269—271.
- Соколова З. П., 1990. Ардвн Сура Анахита иранцев и «Злата Баба» финно-угров//СА. № 3. С. 154—161.
- Соловьева Е. И., 1975. Крестьянская промышленность Сибири во второй половине XIX в. Новосибирск: Наука, 198 с.
- Соловьева Е. И., 1981. Промыслы сибирского крестьянства в пореформенный период. Новосибирск: Наука, 330 с.
- Старцев Г., 1928. Остяки. Л.: Прибой, 152 с.
- Старцев Г. А., 1930. Самоеды (ненца). Л.: Ин-т народов Севера, 170 с.
- Стефанов В. И., Кокшаров С. Ф., 1990. Северное Зауралье накануне бронзового века//СА. № 3. С. 44—63.
- Стефанова Н. К., Кокшаров С. Ф., 1988. Поселение бронзового века на р. Конде//СА. № 3. С. 161—174.
- Сусой Е. Г., 1994. Об узорной письменности ненцев//Народы Северо-Западной Сибири. Томск. Вып. 1. С. 69—85.
- Сязи А. М., 1993. О семантике северохантыйского орнамента//Культурно-генетические процессы в Западной Сибири. Томск. С. 181—182.
- Тарановская Н. В., 1962. Народное искусство Архангельской области//Краткие сооб./Ин-т этнографии. Вып. XXXVII. С. 26—38.
- Тарасов В., 1915. Сообщение о поездке на полуостров Ямал с ветеринарной экспедицией С. И. Драчинского в 1913 году//Ежегодник Тобольского губ. музея за 1914 г. Вып. XXIV. С. 1—32.
- Темерин С. М., 1966. Ручное ткачество//Русское декоративное искусство. М. Т. 3. С. 295—306.
- Терешкин Н. И., 1981. Словарь восточныхантыйских диалектов. Л.: Наука, 541 с.
- Титова З. Д., 1976. Барабинские татары (Историко-этнографический очерк)//ИИС. Томск. Вып. 19. С. 108—147.
- Томилов Н. А., 1973. Изучение этногенеза сибирских татар в советской литературе (к вопросу об угорском и самодийском компонентах)//Проблемы этногенеза народов Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск. С. 132—134.
- Томилов Н. А., 1978. Новые материалы к этногенезу и этнокультурной истории сибирских татар//Этнокультурная история населения Западной Сибири. Томск. С. 88—95.
- Томилов Н. А., 1989. Этнические контакты угров и тюрков Западно-Сибирской равнины в XVI—начале XX вв.//Материалы VI МКФУ. М. Т. 1. С. 278—280.
- Топоров В. Н., 1981. Об иранском влиянии в мифологии народов Сибири и Центральной Азии//Кавказ и Средняя Азия в древности и средневековье. М. С. 146—162.
- Туголуков В. А., 1985. Тунгусы (эвенки и эвены) Средней и Западной Сибири. М.: Наука, 284 с.
- Фадеева И. Е., 1978. Функция и изображение в народном искусстве//Труды/Ин-т языка, литературы и истории. № 20. С. 79—86.
- Фалеева В. А., 1963. Вышивка//Русское декоративное искусство. М. Т. 2. С. 614—629.
- Фалеева В. А., 1963а. Кружево//Там же. С. 630—640.
- Фалеева В. А., 1966. Кружево//Русское декоративное искусство. М. Т. 3. С. 319—328.

Фальк, 1824. Записки путешествия академика Фалька//Полное собрание ученых путешествий по России. СПб: Изд-во Имп. Ак. наук. 546 с.

Федорова Е. Г., 1978. Одежда манси XIX—XX вв.//Этнокультурные явления в Западной Сибири. Томск. С. 196—207.

Федорова Е. Г., 1980. Элементы нового и традиционного в современной материальной культуре манси//Полевые исследования Ин-та этнографии, 1978. М. С. 73—79.

Федорова Е. Г., 1987. Материалы по орнаменту манси//Жилище и орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 58—100. Деп. в ИНИОН 27.04.87. № 29262.

Федорова Е. Г., 1988. Украшения верхней плечевой одежды народов Сибири (ханты, манси, ненцы, энцы, нганасаны, кеты, эвенки, эвены, чукчи, коряки)//Материальная и духовная культура народов Сибири. Т. 42. С. 86—104.

Федорова Е. Г., 1988а. Материалы по орнаменту манси (из фонда МАЭ)//Материалы по этнокультурной истории Западной Сибири. Томск. С. 36—120. Деп. в ИНИОН 17.08.88. № 35180.

Федорова Е. Г., 1989. К вопросу об этнической истории манси (по данным материальной культуры)//Материалы VI МКФУ. М. Т. 1. С. 281—283.

Федорова Е. Г., 1992. Орнамент на одежде и утвари манси//Орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 103—114.

Федорова П. Н., 1992. К вопросу о структуре традиционного орнамента обских угров//Орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 120—126.

Фурсова Е. Ф., 1992. Орнаментация женского рукоделия у русских Южной Сибири//Орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 127—147.

Хайду П., 1985. Уральские языки и народы. М.: Прогресс. 430 с.

Хелмский Е. А., 1988. Историческая и описательная диалектология самодийских языков; Автореф. дис. ...докт. филолог. наук. Тарту. 48 с.

Хлобыстин Л. П., 1976. Поселение Липовая Курья в Южном Зауралье. Л.: Наука. 65 с.

Хомич Л. В., 1966. Ненцы. Историко-этнографический очерк. Л.: Наука. 329 с.

Хомич Л. В., 1970. Одежда канинских ненцев//Одежда народов Сибири. Л. С. 100—121.

Хомич Л. В., 1976. Проблемы этногенеза и этнической истории ненцев. Л.: Наука. 189 с.

Хомич Л. В., 1976а. Деревянная и меховая утварь у ненцев//Материальная культура народов Сибири и Севера. Л. С. 173—181.

Хомич Л. В., 1983. Тюркские элементы в культуре ненцев//Проблемы этногенеза и этнической истории самодийских народов. Омск. С. 35—39.

Хомич Л. В., 1986. Еще раз об арктическом субстрате в культуре ненцев / Проблемы этногенеза и этнической истории аборигенов Сибири. С. 99—106.

Хороших П. П., Гемуев И. Н., 1980. Берестяные изделия ссылькупов//Этнография Северной Азии. Новосибирск. С. 171—185.

Чемякин Ю. П., 1989. Сургутское Приобье во II—I тысячелетиях до н. э.//Материалы VI МКФУ. М. Т. 1. С. 137—139.

Чернецов В., 1935. Вогульские сказки: Сборник фольклора народа манси (вогулов). Л.: Гослитиздат. 143 с.

Чернецов В. Н., 1939. Фратриальное устройство обско-югорского общества//СЭ. № 2. С. 20—42.

Чернецов В. Н., 1941. Очерк этногенеза обских югров//Краткие сообщ./Ин-т истории материальной культуры. М.; Л. Вып. 9. С. 18—28.

Чернецов В. П., 1947. К истории родового строя у обских угров//СЭ. Т. VI—VII. С. 159—183.

Чернецов В. П., 1947а. К вопросу о проникновении восточного серебра в Приобье//ТИЭ. Нов. серия. Т. 1. С. 113—134.

- Чернецов В. Н., 1948. Орнамент лепточного типа у обских угров//СЭ. № 1. С. 139—152.
- Чернецов В. Н., 1953. Усть-полуйское время в Приобье//Древняя история Нижнего Приобья. С. 221—241.
- Чернецов В. Н., 1964. К вопросу об этническом субстрате в циркумполярной культуре. М.: Наука. 13 с.
- Чернецов В. Н., 1973. Этнокультурные ареалы в лесной и субарктической зонах Евразии в эпоху неолита//Проблемы археологии Урала и Сибири. М. С. 10—18.
- Чиндина Л. А., 1973. Культурные особенности среднеобской керамики эпохи железа//ИИС. Томск. Вып. 7. С. 161—174.
- Чиндина Л. А., 1977. Могильник Релка на Средней Оби. Томск: Изд-во ТГУ. 192 с.
- Чиндина Л. А., 1979. О миграциях кулайцев//Особенности естественно-географической среды и исторические процессы в Западной Сибири. Томск. С. 48—51.
- Чиндина Л. А., 1981. Изображения воинов из Среднего Приобья//Военное дело древних племен Сибири и Центральной Азии. Новосибирск. С. 87—97.
- Чиндина Л. А., 1982. Культурные особенности Приобья в эпоху железа //Археология и этнография Приобья. Томск. С. 14—22.
- Чиндина Л. А., 1984. Древняя история Среднего Приобья в эпоху железа. Кулайская культура. Томск: Изд-во ТГУ. 256 с.
- Чиндина Л. А., 1989. Этнокультурные процессы в Приобье в эпоху железа//Материалы VI МКФУ. М. Т. I. С. 131—133.
- Чиндина Л. А., 1991. История Среднего Приобья в эпоху раннего средневековья (релкинская культура). Томск: Изд-во ТГУ. 184 с.
- Чубарова Л. И., Смолицкий В. Г., 1983. Художественная обработка меха//Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока. М. С. 64—78.
- Шангина И. И., 1975. Образцы русской вышивки на обрядовых полотенцах XIX—XX вв.: Автореф. дис. ...канд. ист. наук. М. 17 с.
- Шаттлов М. Б., 1927. Остяко-самоеды и тунгусы Прииарьмского края //Труды Томского краеведческого музея. Томск. Т. I. С. 139—167.
- Шаттлов М. Б., 1931. Ваховские остяки//Труды Томского краеведческого музея. Т. 4. 175 с.
- Шелег В. А., 1986. Севернорусская резьба по дереву: ареалы и этнические традиции (опыт картографирования геометрической и зооморфной резьбы)//Русский Север. Л. С. 50—66.
- Шорохов Е. В., 1986. Композиция. М.: Просвещение. 286 с.
- Шубников А. В., Копчик В. А., 1972. Симметрия в науке и искусстве. М.: Наука. 340 с.
- Шульц Л., 1924. Салымские остяки//Записки Тюменское об-во научного изучения местного края. Тюмень. Вып. 1. С. 166—200.
- Южанинова М. В., 1987. Использование цвета в орнаменте южных хантов//Роль Тобольска в освоении Сибири. Тобольск. С. 43—44.
- Южанинова М. В., 1988. Использование цвета в орнаменте хантов и кенцев Приуральского района Ямало-Ненецкого автономного округа//Проблемы этнографии и социологии культуры. Омск. С. 121—123.
- Яковлев Я. А., 1984. Средневековое култовое литье Нарымского Приобья//Западная Сибирь в эпоху средневековья. Томск. С. 9—31.
- Яковлев Я. А., 1992. Позднесредневековые бляхи с изображением всадника из северо-западной Сибири//Орнамент народов Западной Сибири. Томск. С. 51—68.
- Яковлева Е. Г., 1957. Узорное ткачество//Народное декоративное искусство РСФСР. М. С. 103—110.

Kortl J. R., Simcenko Ju. B., 1988. Geistliche und materielle Kultur der Nganasan//Systemata mundi. Institut für Erforschung fremder Denksysteme und Organisationsform. Materialien. Bd. 2. Berlin. 278 S.

Martin F. R., 1897. Sibirica. Stockholm. 45 S. 23 Taf.

Messerschmidt D. G., 1968. Forschungsreise durch Sibirien 1720—1727. Teil 4. Tagebuchaufzeichnungen. Februar 1725—November 1725. Berlin.

Ostjakische Stickereien, 1921//Ethnographische Sammlungen des ung. Nationalmuseums. Budapest. IV. S. 1—12.

Semayer W., 1908. Wogulisch—ostjakische ornamentierte Rindgefäße//Anzeiger der Ethnographischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums. Budapest. 1908. Jahrg., 4. Jlf. 1. S. 27—44.

Sirelius U. T., 1904. Ornamente auf Birkenrinde und Fell bei den Ostjaken und Wogulen. Helsinki-fors. 16 S. 41. Tl.

Sirelius U. T., 1983. Reise zu den Ostjaken. Helsinki. 350 S.

Steinitz W., 1938. Totemismus bei den Ostjaken in Sibirien//Ethnos. № 1. S. 125—140.

Vahter T., 1953. Ornamentik der Ob—Ugrier. Helsinki. 216 S. 199 Tl.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГМЭ	Государственный музей этнографии народов СССР
ГЭМ ЭССР	Государственный этнографический музей Эстонской ССР
ИИС	Из истории Сибири
ККМ	Колпашевский краеведческий музей
МАЭ	Музей антропологии и этнографии АН СССР
МАЭС ТГУ	Музей археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета
МКФУ	Международный конгресс финно-угроведов
МЭЭ	Материалы этнографических экспедиций
ОГОИЛМ	Омский государственный исторический и литературный музей
ОХМКМ	Окружной Ханты-Мансийский краеведческий музей
ПМ	Полевые материалы
Прил.	Приложение
РГО	Русское географическое общество
СА	Советская археология
СЭ	Советская этнография
ТГОИАМ	Томский государственный объединенный историко-архитектурный музей
ТГОИАМЭ	Тобольский государственный объединенный историко-архитектурный музей-заповедник
ТИЭ	Труды Института этнографии
ТКГ	Тюменская картинная галерея
ЯНОКМ	Ямало-Ненецкий окружной краеведческий музей
Ab.	Abbildung (рис.)
Fig.	Figur (фиг.)
Taf.	Tafel (табл.)

РИСУНКИ



Рис. 1. Орнаментированные предметы южных хантов (1—9 — Vahter Т., 1953. Аб. 113, 4, 119, 1, 120, 1, 127, 4, 113, 2, 150, 2, 109, 3, 150, 2, 73, 1)

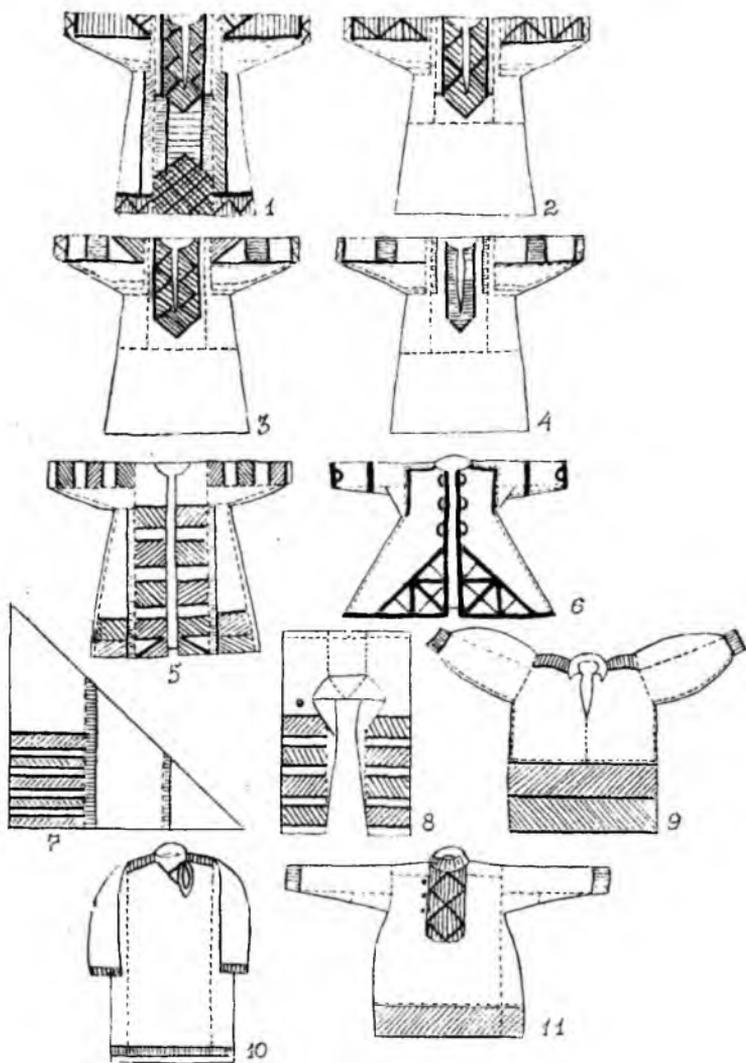


Рис. 2. Орнаментальные композиции на одежде южных хантов



Рис. 3. Орнаментованная утварь восточных хантов (1—2, 4—7, 10 — Луккина Н. В., 1979. Рис. 3,6, 1,1, 181,2, 161,1, 158,2, 129,3, 64,3; 3 — Sirolius U. T., 1983. Ab. 154; 8 — Vahter T., 1953. Ab. 199,9; 9 — ТГИАМ, № 29)



Рис. 4. Восточнохантийские орнаментированные предметы (1 — ТГОИАМЗ, № 1577; 3, 5, 7—8 — Vahter T., 1953. Аб. 142, 5, 150, 4, 152,3, 151,4; 4, 9—10 — Лукина Н. В., 1979. Рис. 66,4, 67,1, 129,4; 6 — ПМ Н. В. Лукиной, 1978)

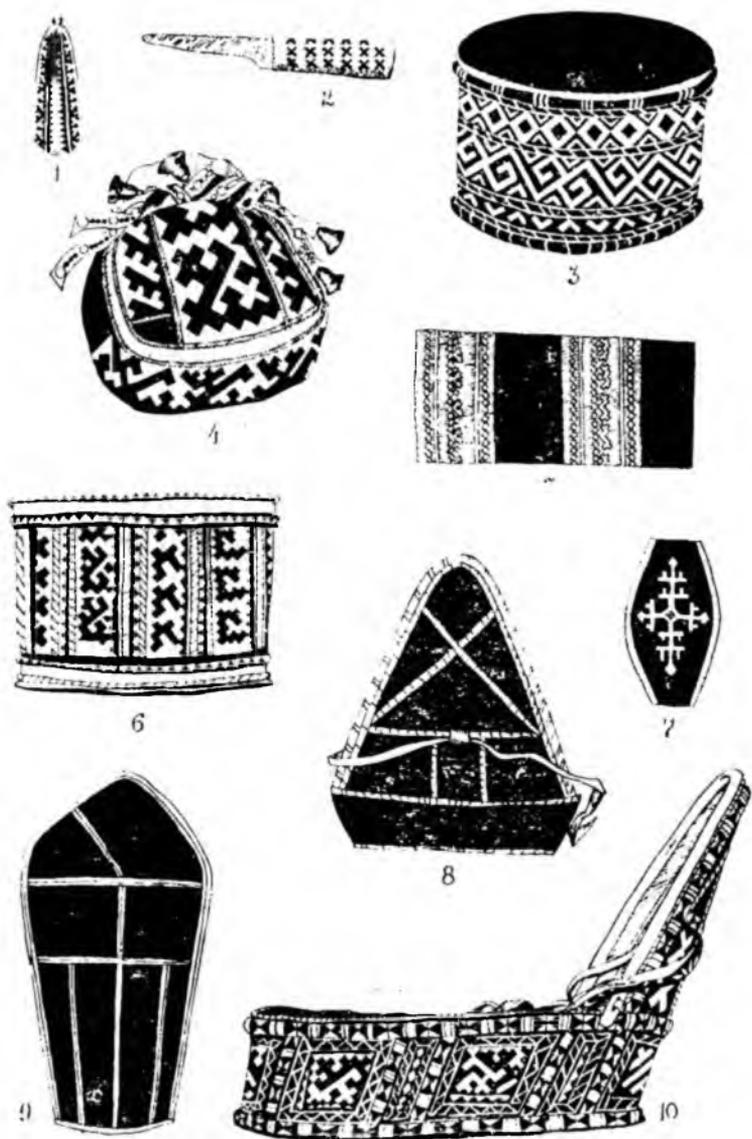


Рис. 5. Орнаментированные изделия северных хантов (1, 4, 10 — ПМ Н. В. Лукной, 1989, 1988, 1976; 2 — Руденко С., 1914а. Рис. 3в; 3 — ПМ Э. Шмидт, 1982; 5 — ЯНОКМ, № 71; 6 — Иванов С. В., 1963. Рис. 31; 7 — ГЭМ ЭССР, № Еј 386:51)

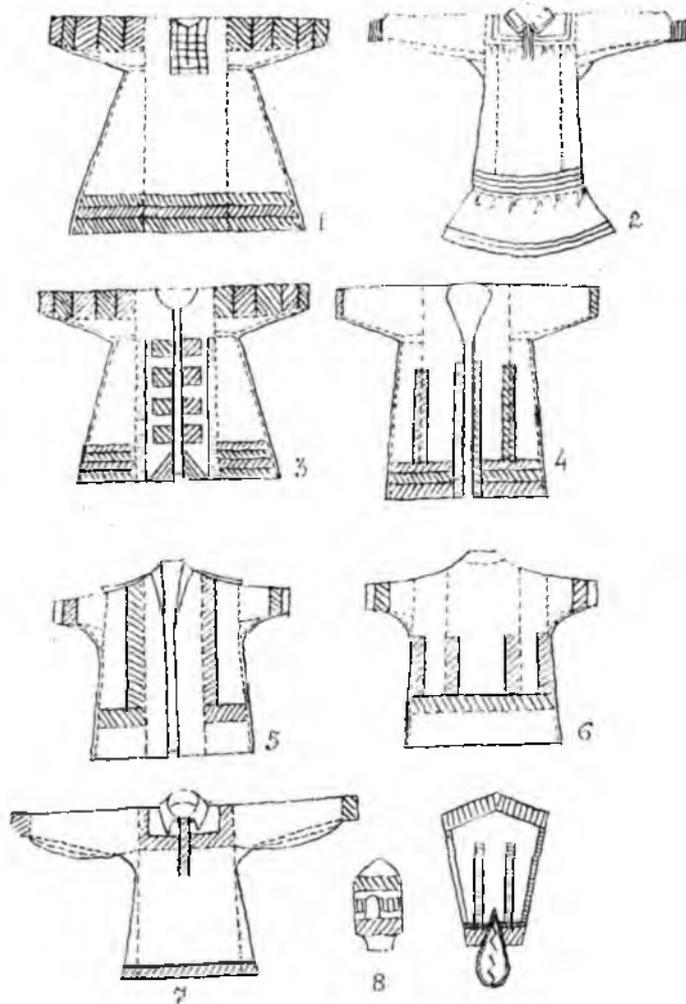


Рис. 6. Орнаментальные композиции на северохантыйской одежде

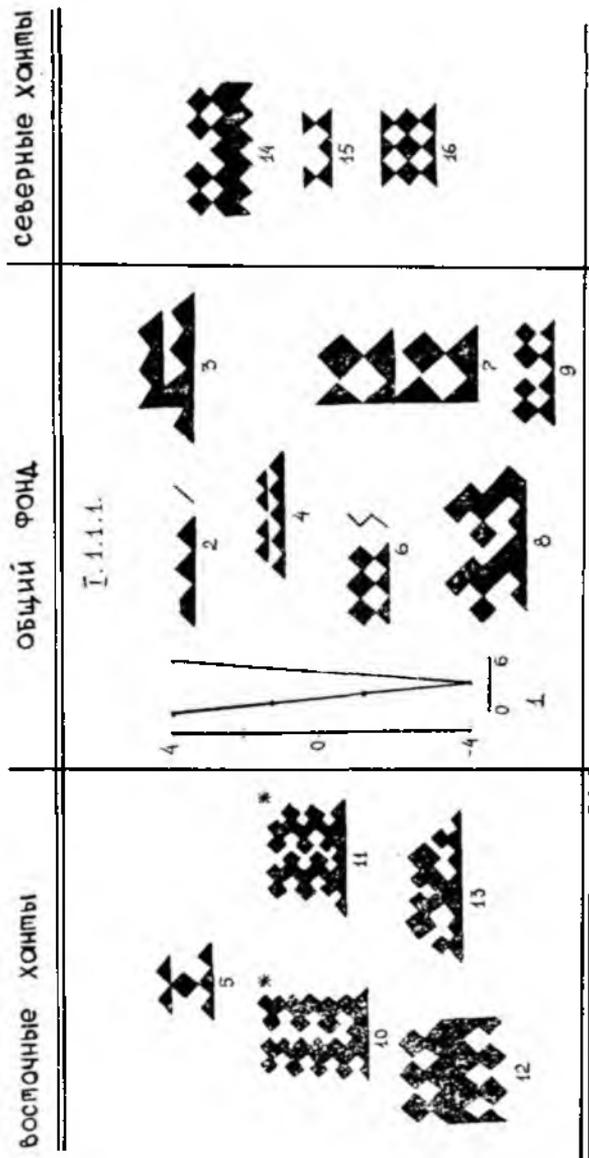
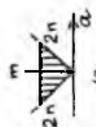
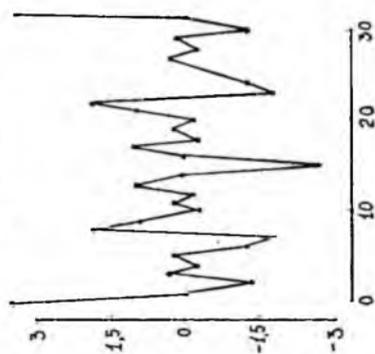


Рис. 7. Группировка хантыйских непрерывных мотивов. Звездочкой помечены мотивы, зафиксированные лишь в начале XX в.

I.1.1.2.1.



17



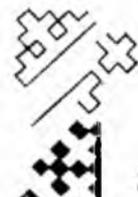
21



22



19



20



25



24



25

Рис. 7 (продолжение)

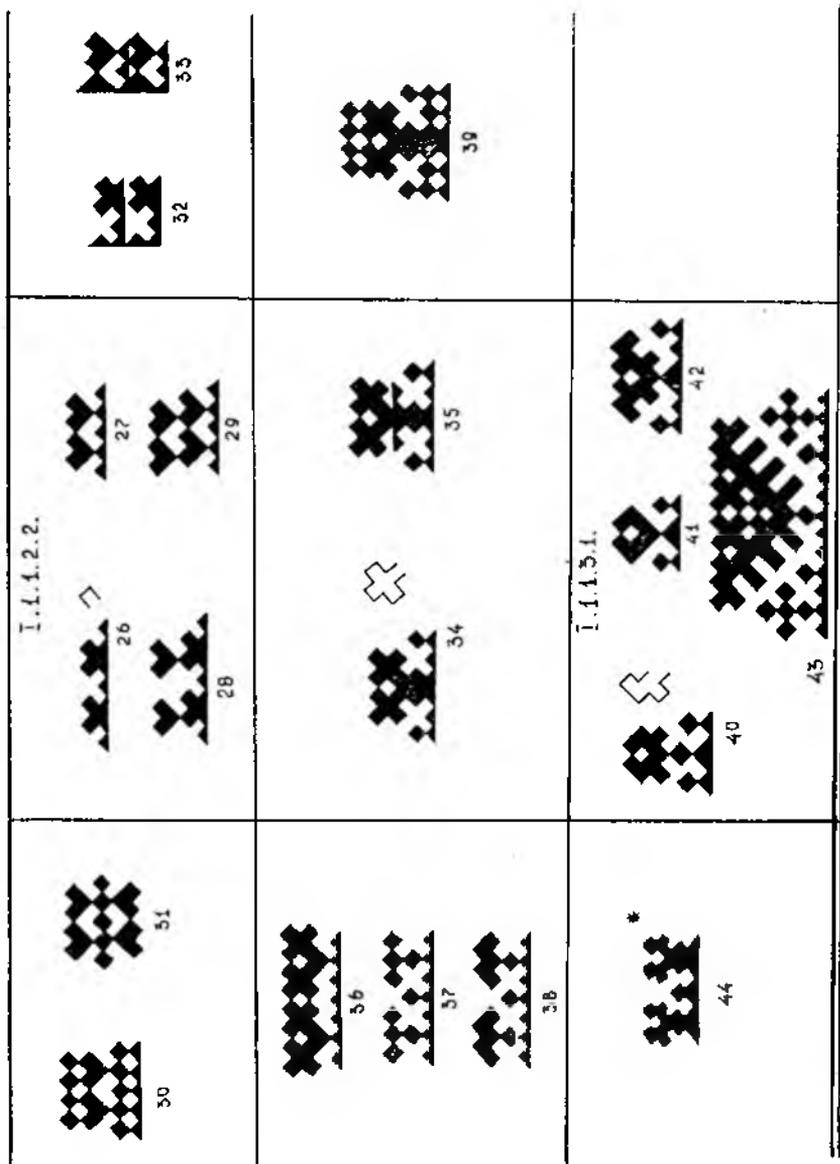


Рис. 7 (продолжение)

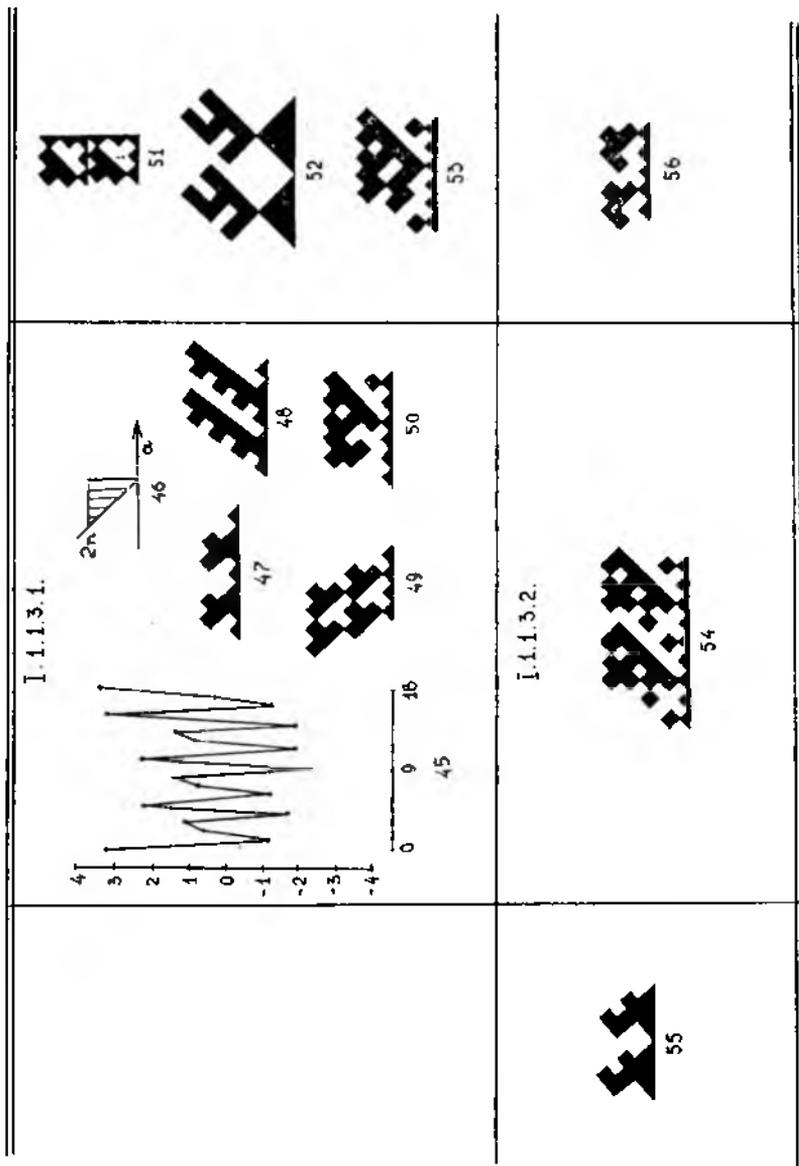


Рис. 7 (продолжение)

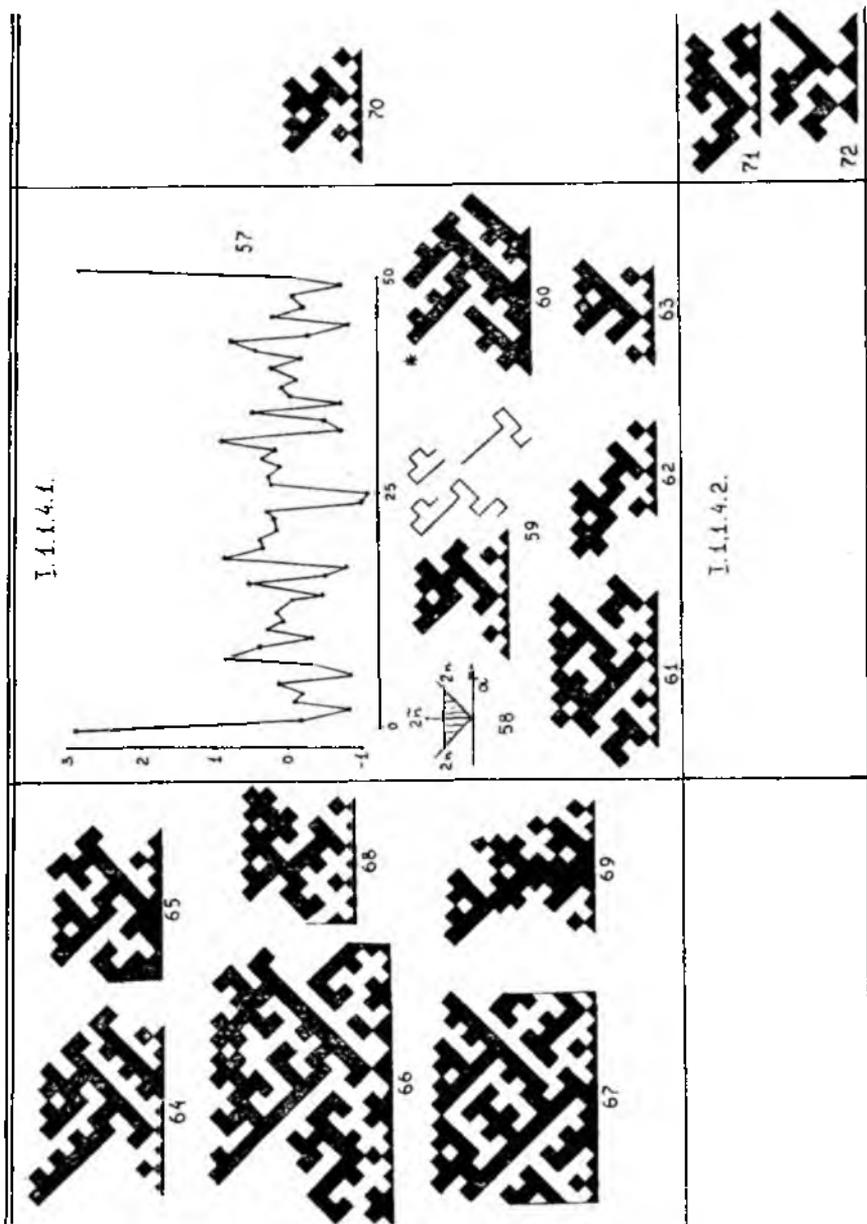


Рис. 7 (продолжение)

I.1.1.5.

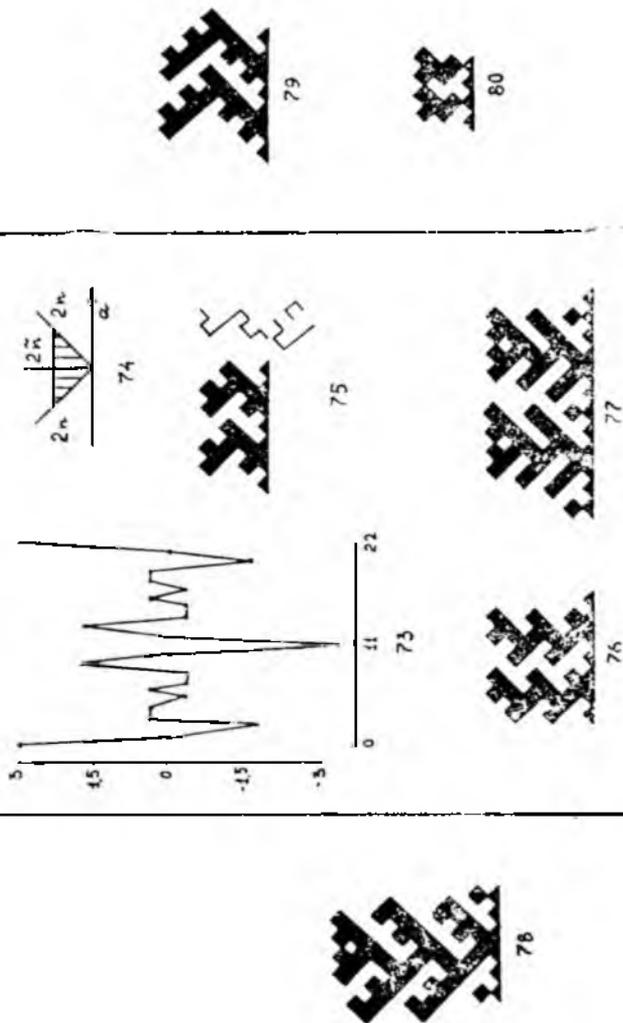


Рис. 7 (продолжение)

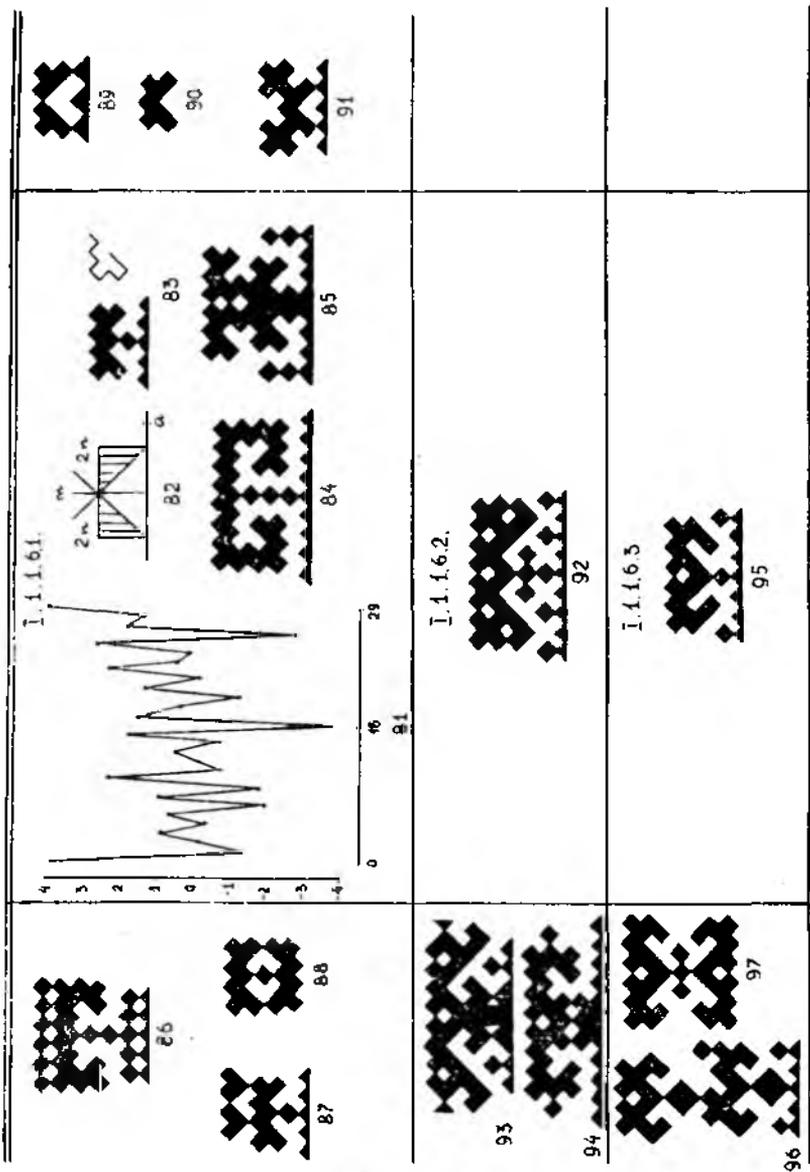


Рис. 7 (продолжение)

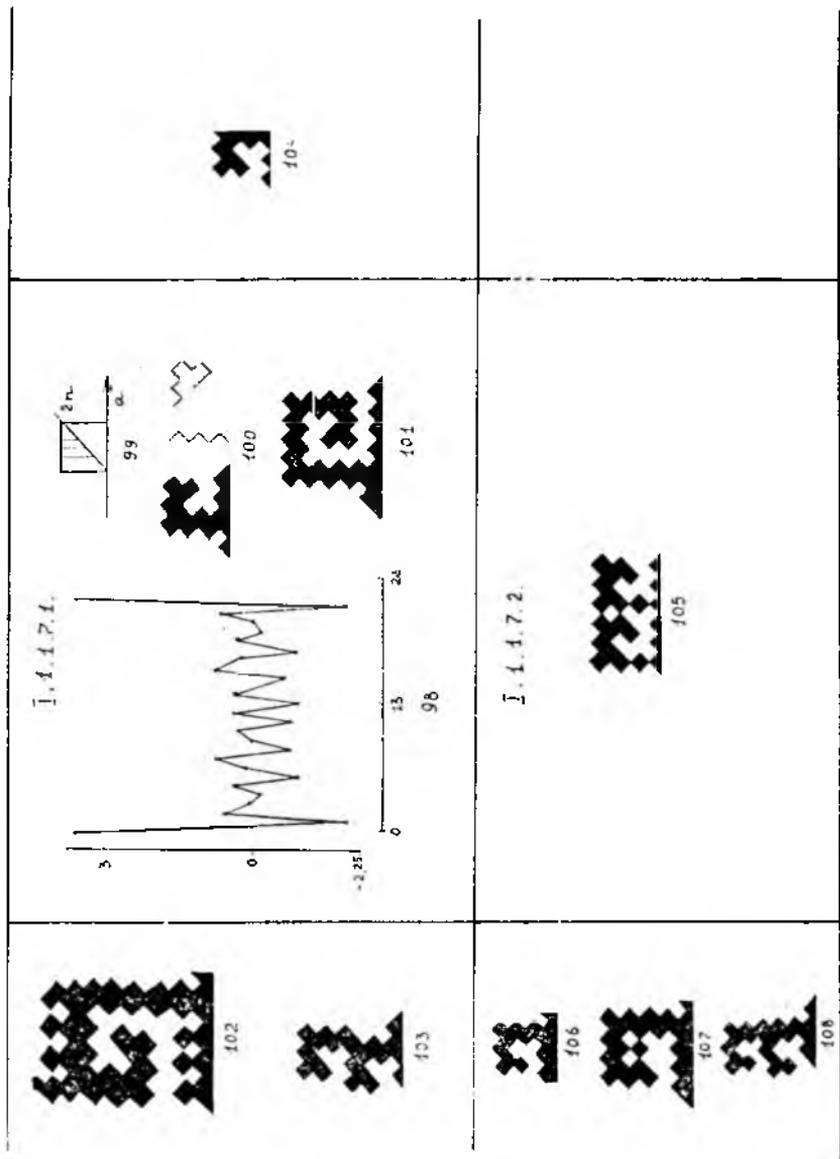


Рис. 7 (продолжение)

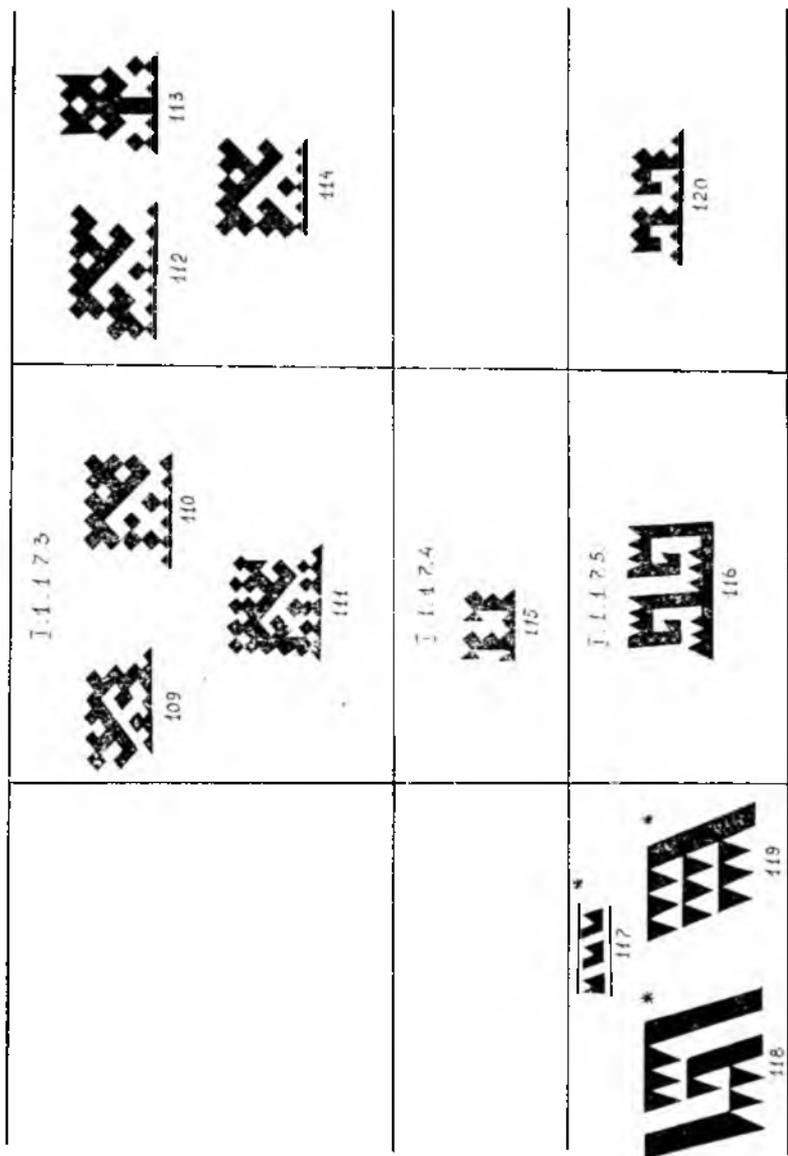


Рис. 7 (продолжение)

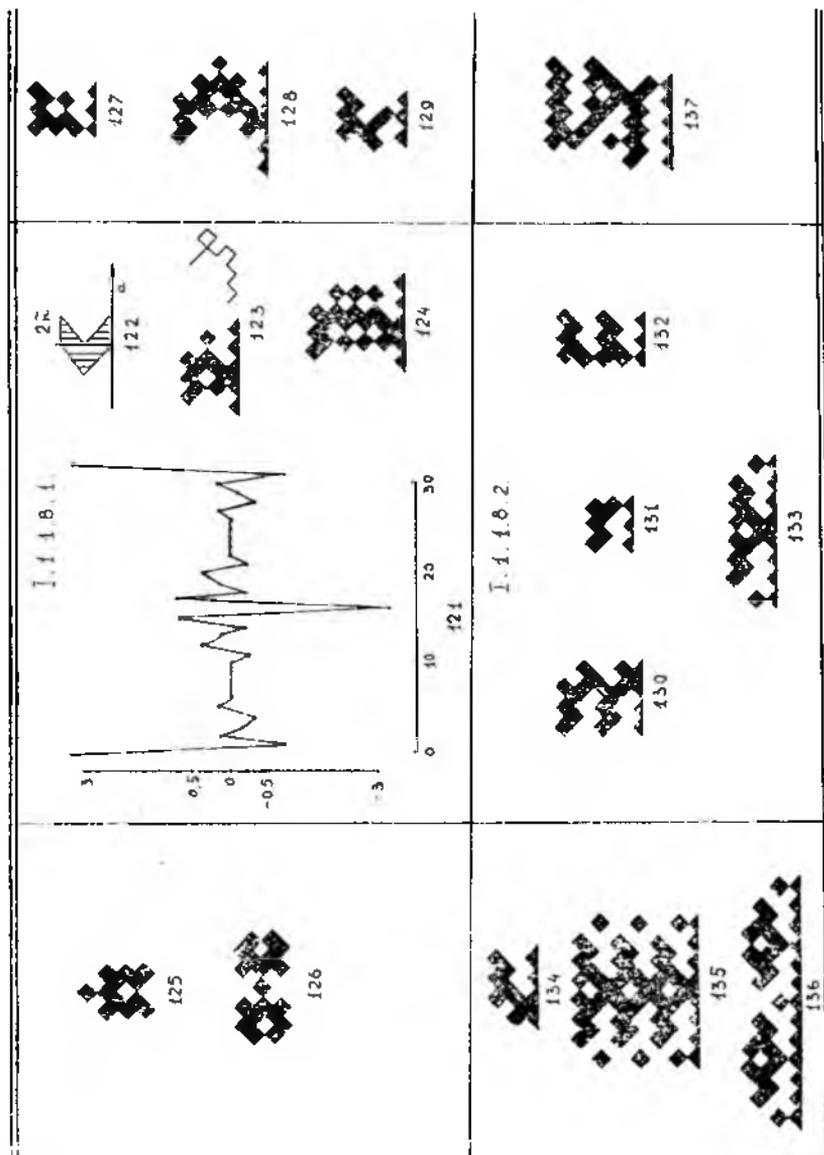


Рис. 7 (продолжение)

	<p>I.1.1.9.1.</p>  136  138  139	 140  141
	<p>I.1.1.9.2.</p>	 142  143  144
 146	<p>I.1.1.9.3.</p>  145	 147

Рис. 7 (продолжение)

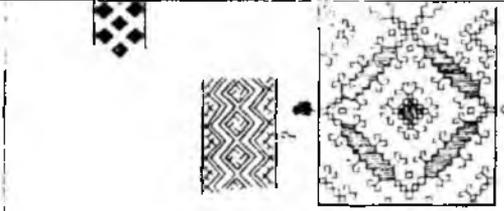
ОБЩИЙ ФОНД	ЮЖНЫЕ ХАНТЫ	ВОСТОЧНЫЕ ХАНТЫ	СЕВЕРНЫЕ ХАНТЫ
<p>(1)</p> 	<p>(2)</p> 	<p>(3)</p> 	<p>(4)</p> 

Рис. 8. Группировка прерывистых мотивов хантов

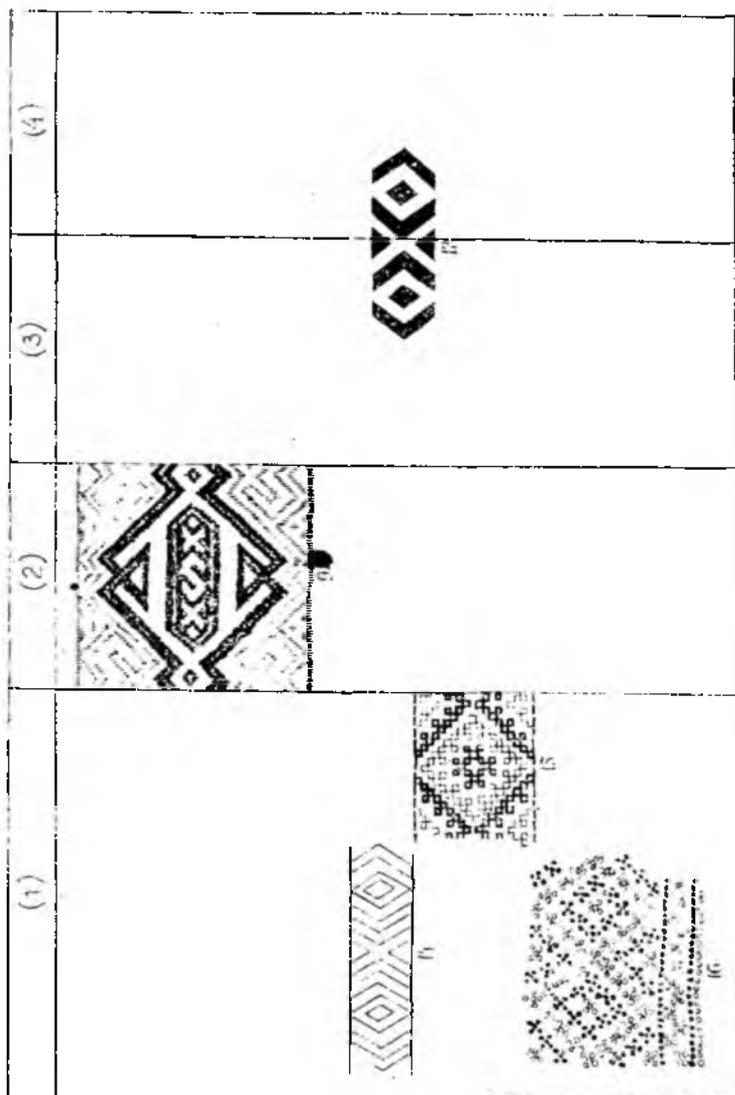


Рис. 8 (продолжение)

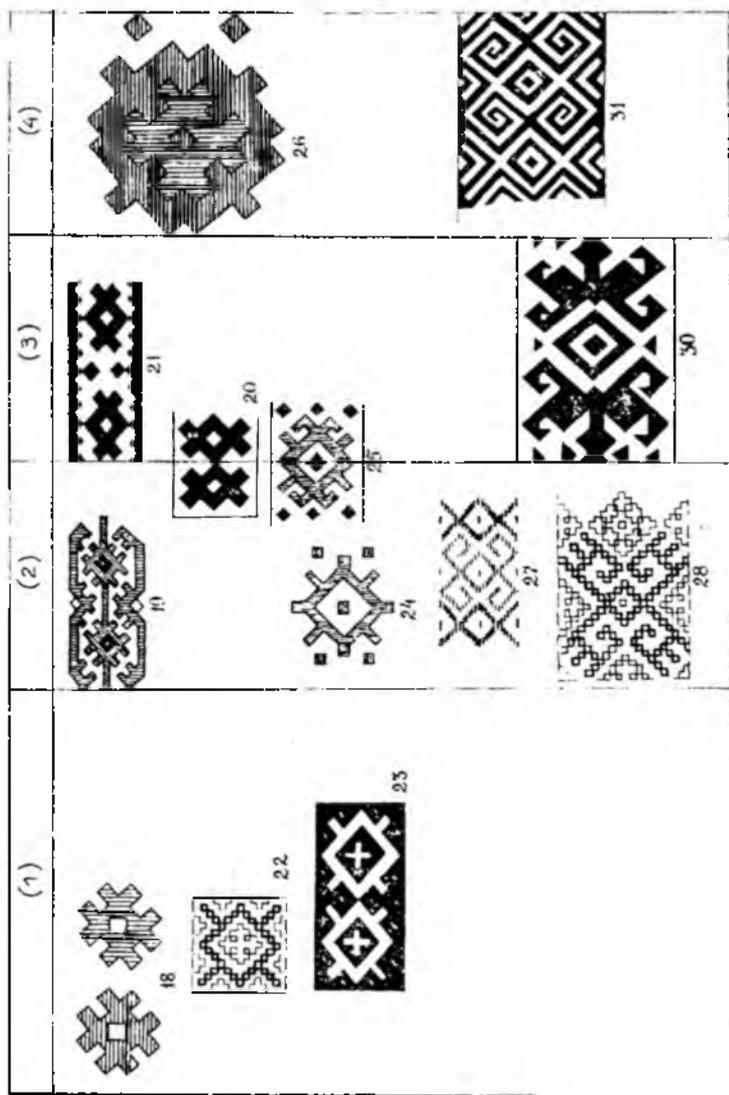


Рис. 8 (продолжение)

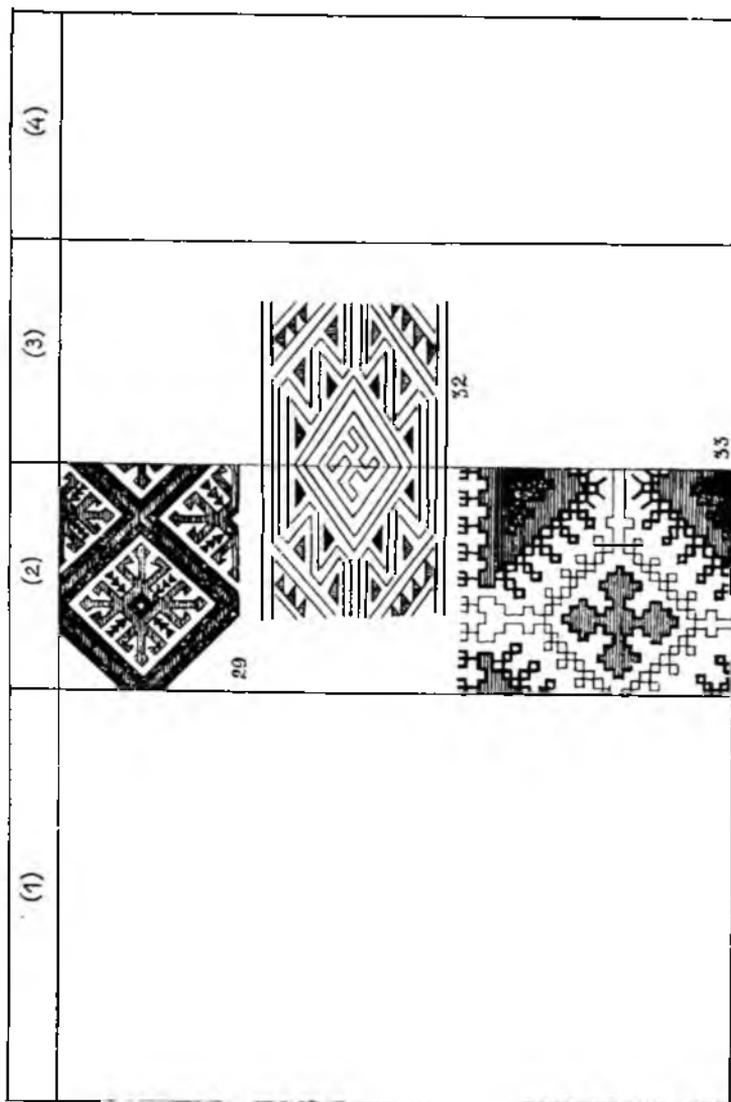


Рис. 8 (продолжение)

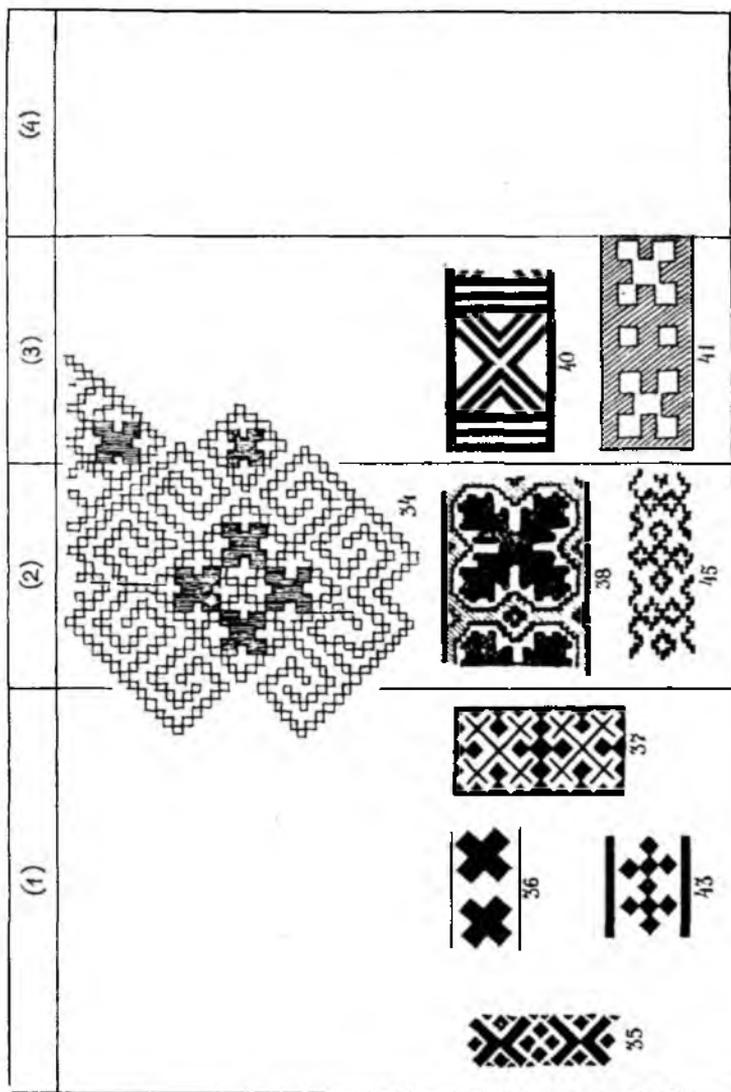


Рис. 8 (продолжение)

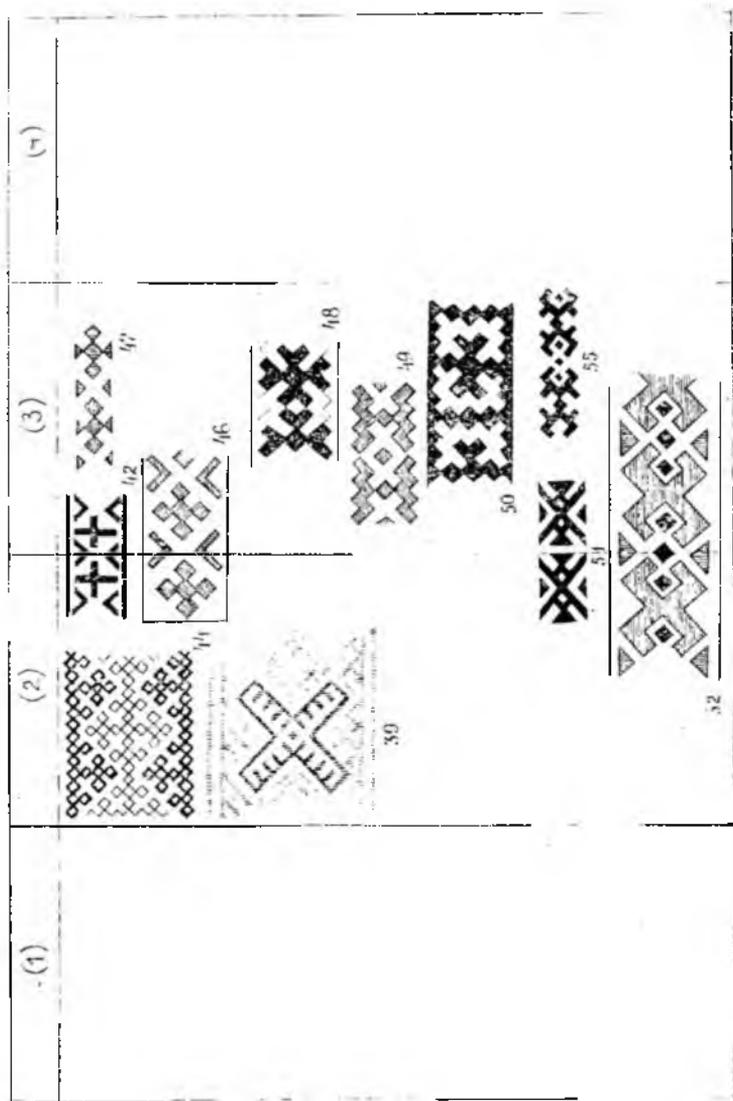


Рис. 8 (продолжение)

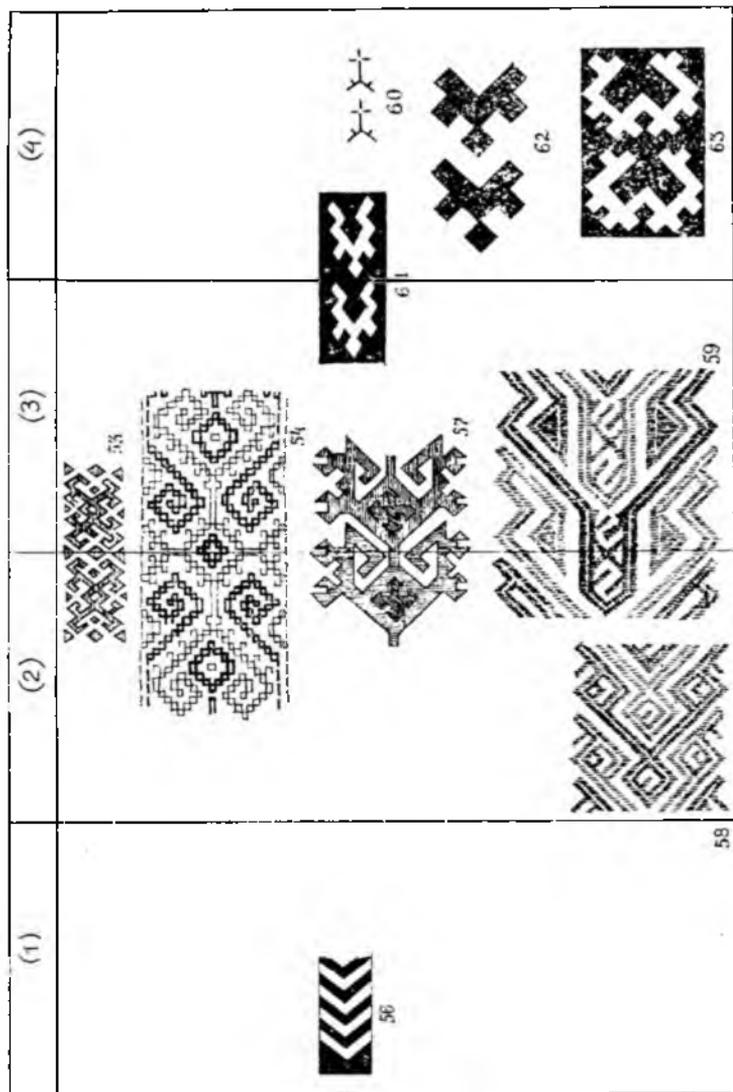


Рис. 8 (продолжение)

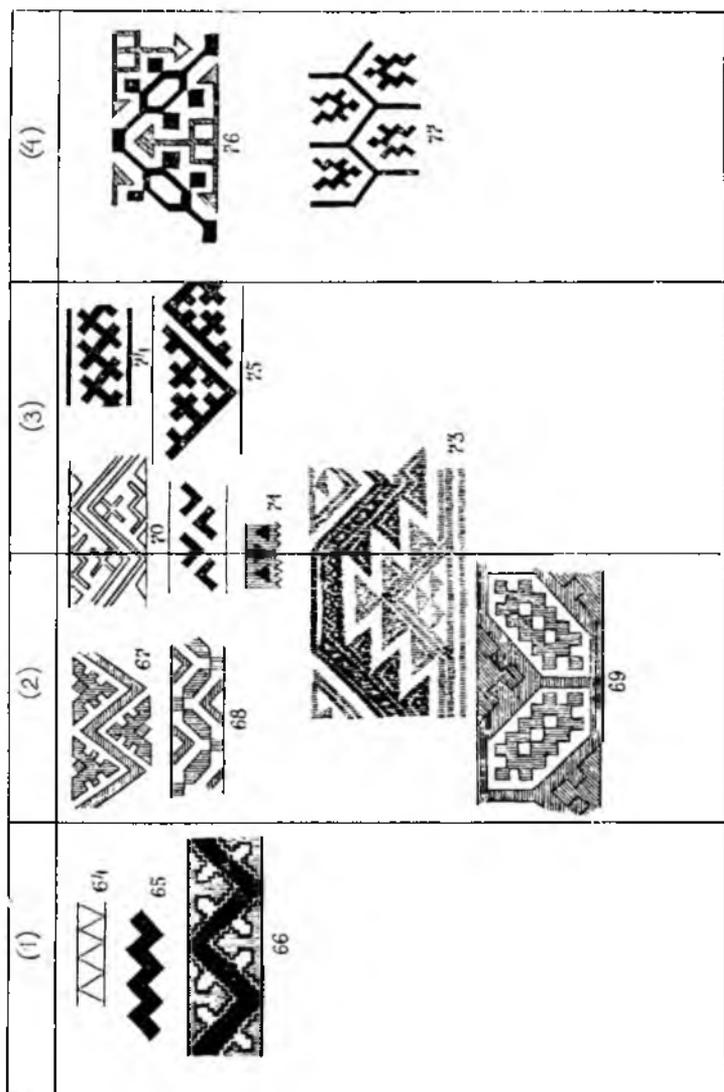


Рис. 8 (продолжение)

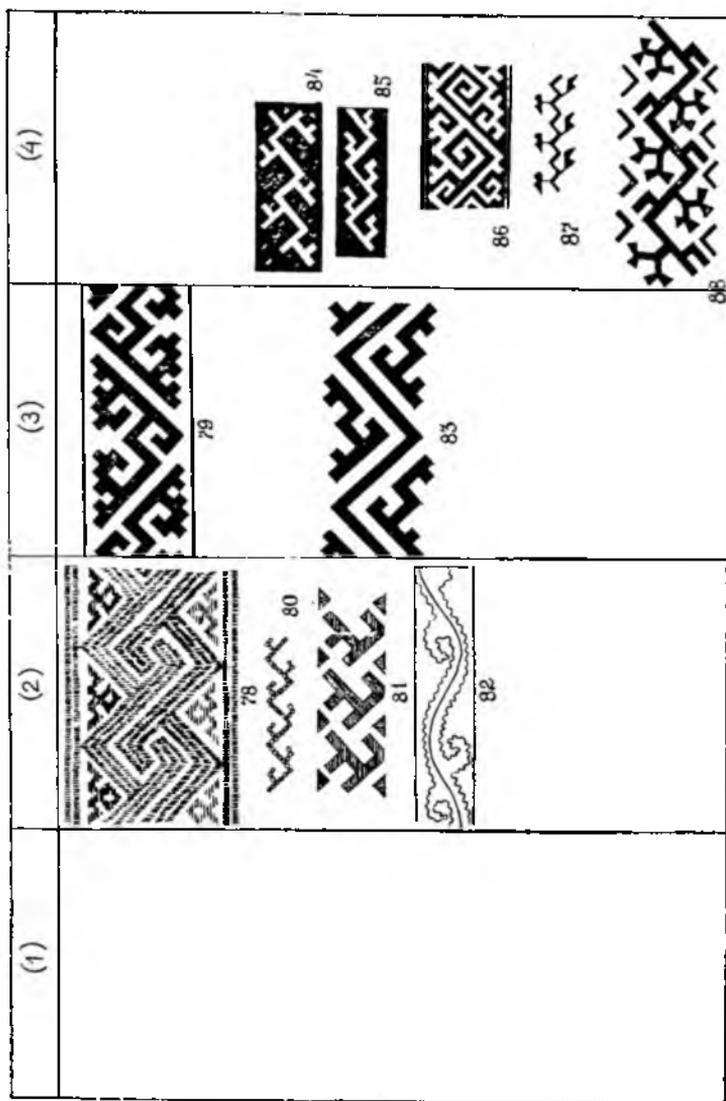


Рис. 8 (продолжение)

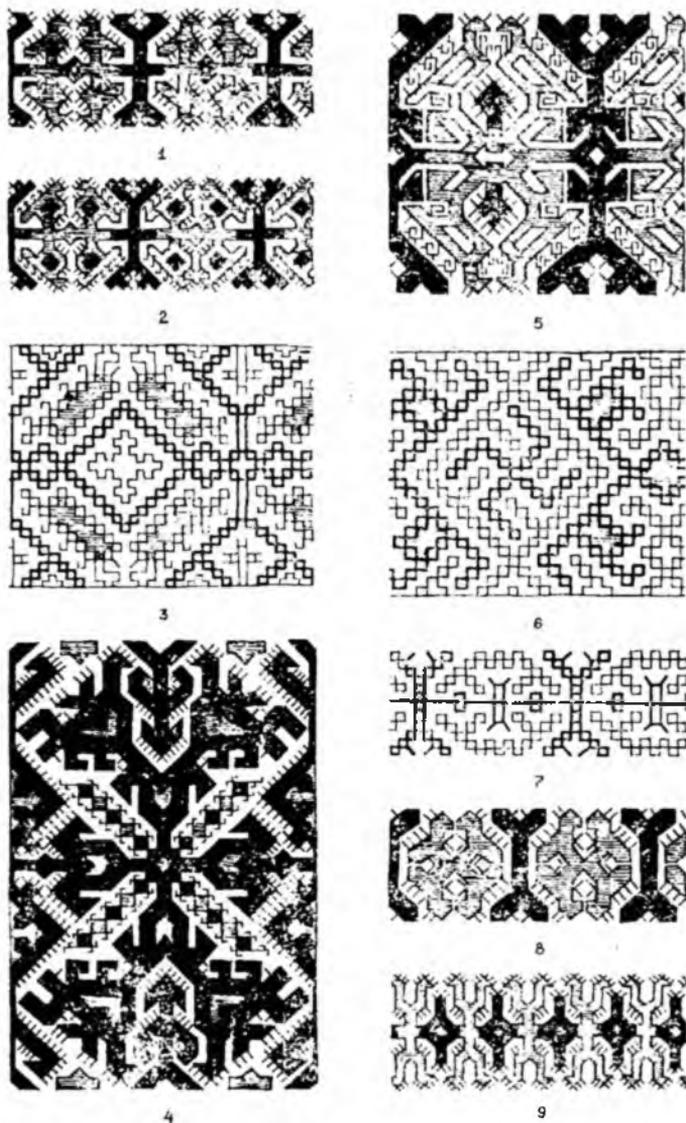


Рис. 9. Прерывистые бордюры южных хаптов с симметрией $a:m:m$ (1,1,2,1,4) (1-2, 4-6, 8-9 — Ostjakische Stickereien, 1921. Табл. 30a, 4-5, 31, 23в,2, 2в,1, 30в,3, 25в,4; 3, 7 — ТГОИМЗ, № ТМки 7845, 7834)

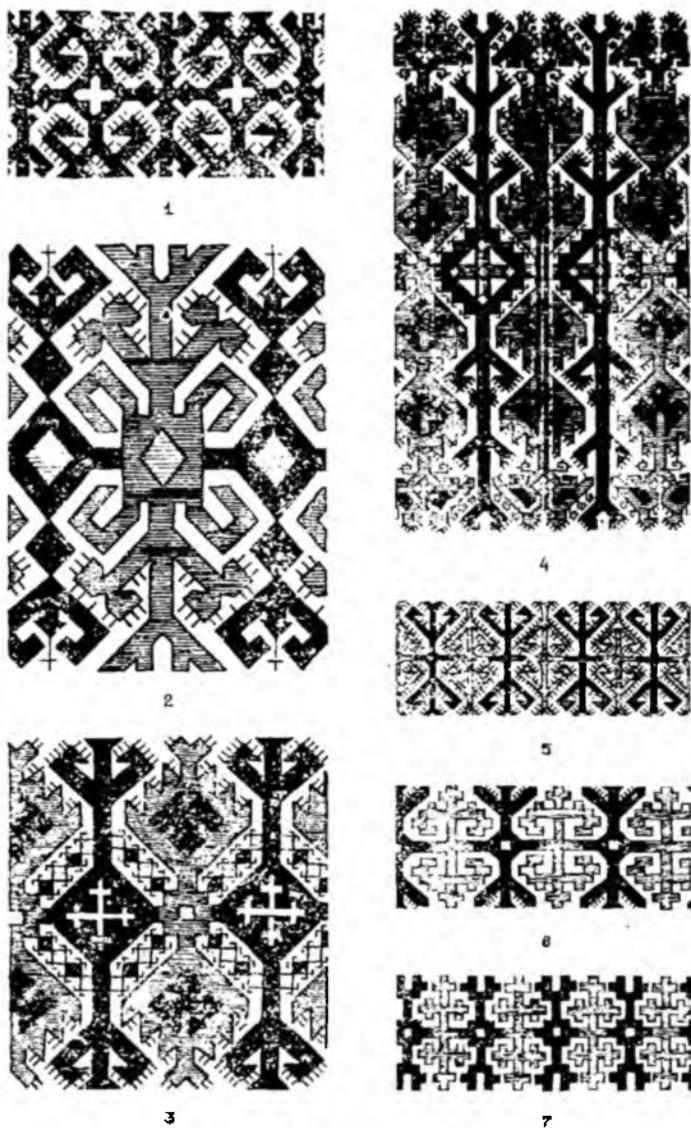


Рис. 10. Прерывистые бордюры южных хантов с симметрией $a \cdot m \cdot m$ (1,1.2.1.5) (1 — Vahter T., 1953. Ab. 74,2; 2, 6 ТЮИПМЗ, № ТМку 7877, 7856; 3—5, 7 — Ostjakische Stickereien, 1921. Табл. 28a,1, 28a,1, 21a,3, 25a,2)

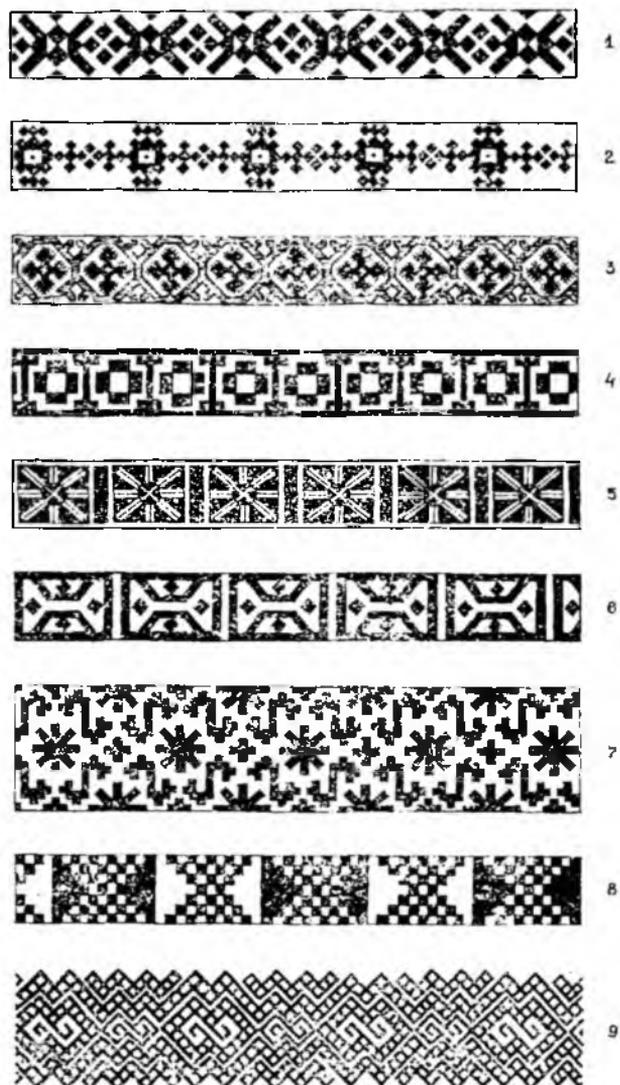


Рис. 11. Прерывистые бордюры южных хантов с симметрией $a:m:n$ (1.1.2.1.6) (1—2, 4—9 — Valter T., 1953. Ab. 131, 7, 111, 5, 155, 1, 130, 1, 115, 1, 76, 2, 82, 3, 39, 2; 3 — ТГОПАМЗ, № ТМкп 7849)

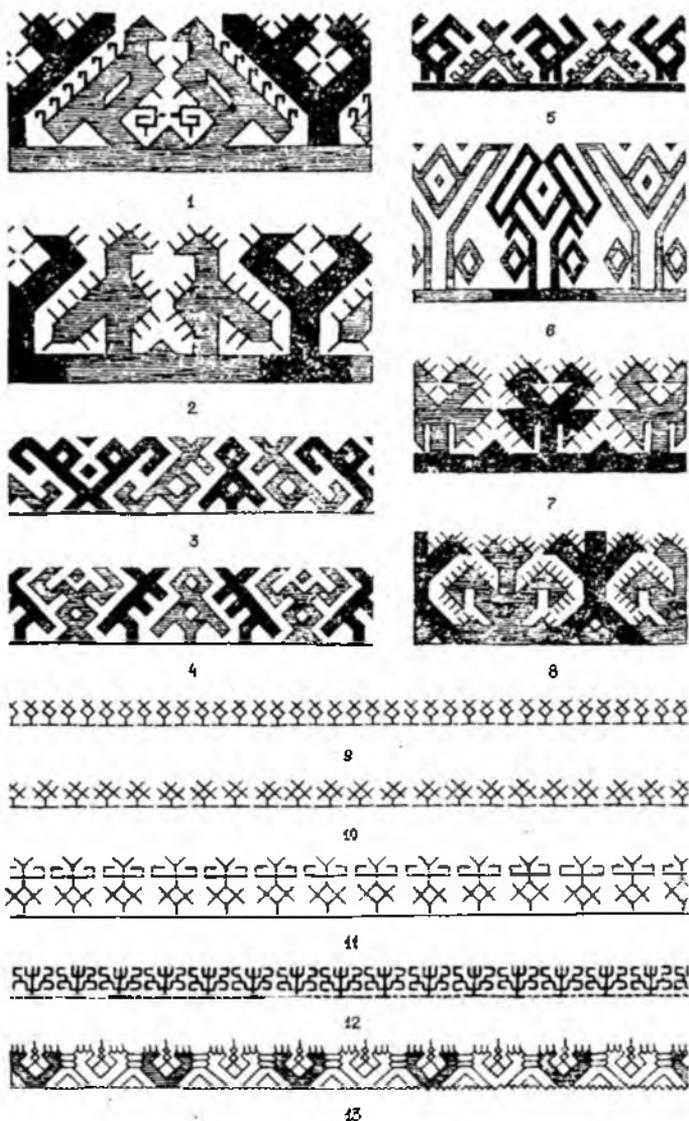


Рис. 12. Прерывистые бордюры южных хантов с симметрией а:ли (1.1.2.2) (1-2, 7-10 — Ostjakische Stickereien, 1921. Табл. 30а,2, 29в,6, 24а,5, 16,2, 4а,4,6, 4в,1, 25а,1; 3-5 — Vänter T., 1953. Ab. 43,5-6, 51,4; 6, 11 — ТРОИАНЗ, № ТМкп 7260)

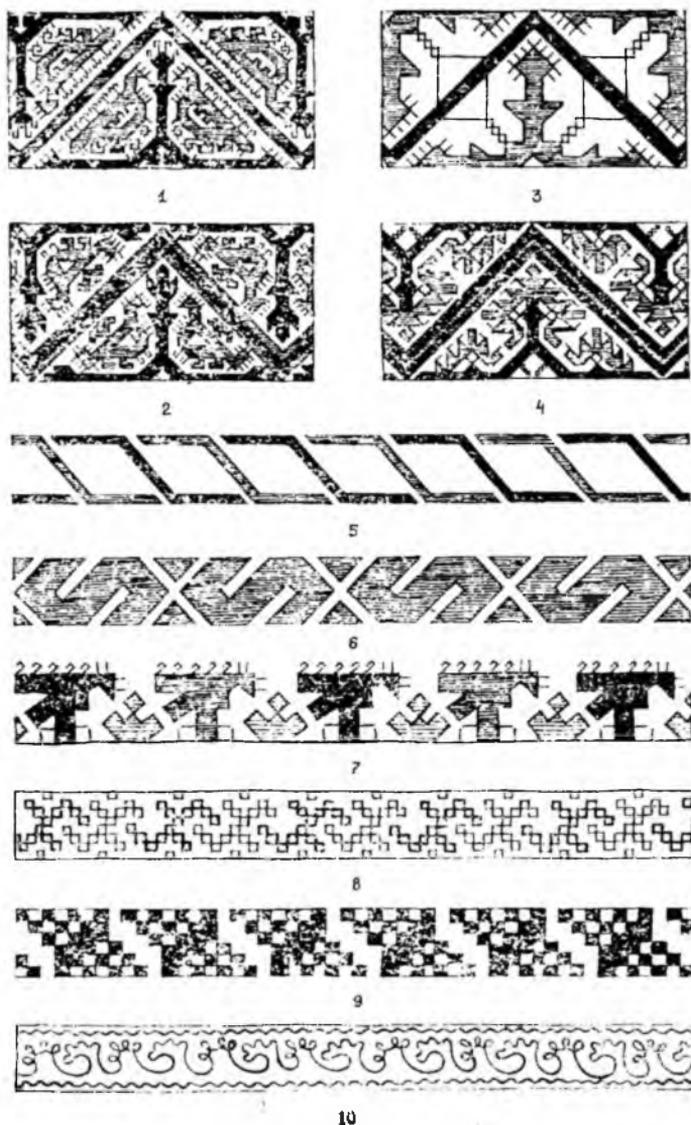


Рис. 13. Прерывистые бордюры южных хантов с симметрией а.м.а (1.1.2.4), а (1.1.2.5) (1, 3-4, 9 — Ostjakische Stickereien, 1921. Табл. 22а, 1, 26, 2, 19, 2, 7с5; 2, 5, 7-8 — ТЮИИМЗ, № ТМкп 7823, 7827; 6 — Vahter T., 1953. Ab. 131, 2; 10 — МАЭ, № II-1159-60)

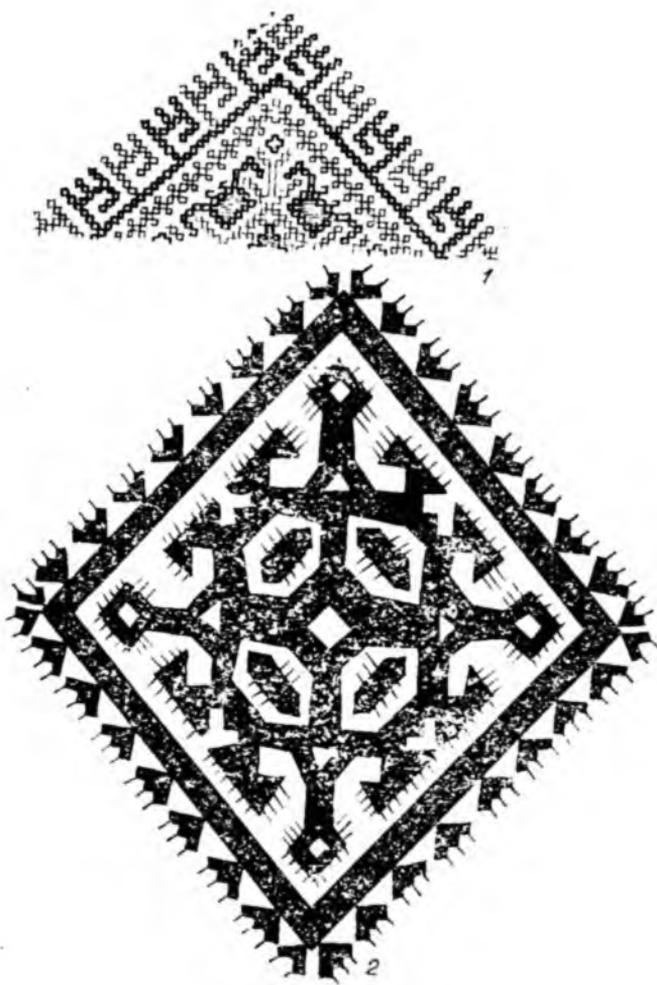


Рис. 14. Розетки (1.2.0) и сетки (1.3.0) южных хантов (1, 3, 7 — Ostjaische Stickereien, 1921. Табл. 5, 1, 6, 17; 2 — ТГОИАМЗ, № ТМкп 7840; 4, 6, 8—9 — Vahter T., 1953. Ab. 78, 1, 69, 4, 138, 36, 2; 5 — МАЭ, № 592—1)

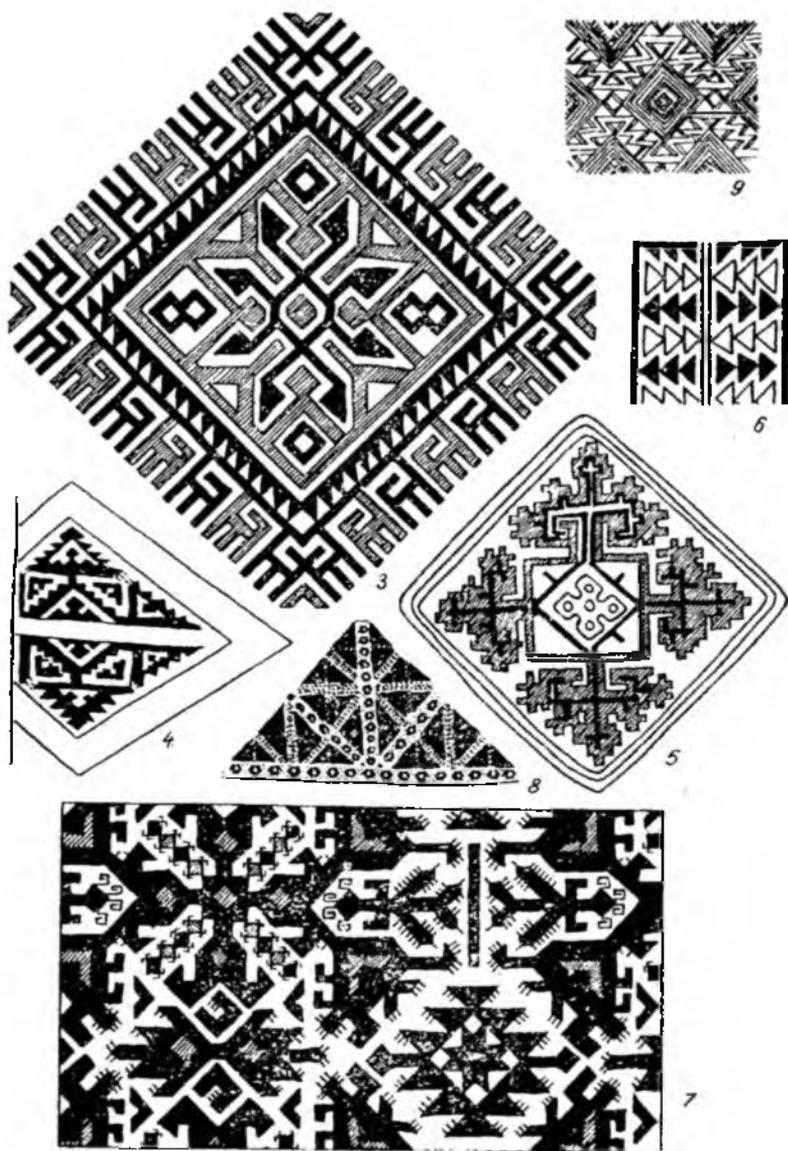


Рис. 14 (продолжение)



Рис. 15. Прерывистые бордюры восточных хантов с симметрией $a:m$ (1.1.2.1), $a:m$ (1.1.2.2), a (1.1.2.5) и сетки (1.3.0) (1—2, 5 — Sirelius U. T., 1904. Таб. 46, 2, 4, 44, 1; 3 — ПМ З. Климентова, 1986; 4, 6—7, 10—18, 20 — Лукина Н. В., 1979. Рис. 155, 1, 142, 3, 131, 1, 192, 5 2, 212, 2, 181, 5, 128, 1, 199, 3, 74, 40, 2, 11, 1, 138, 2; 8 — Semayer W., 1908. Fig. 6, 2; 9, 19 — ТЮНАМЗ, № 2145, 968; 21 — МЭЭ ТГУ, 1978)

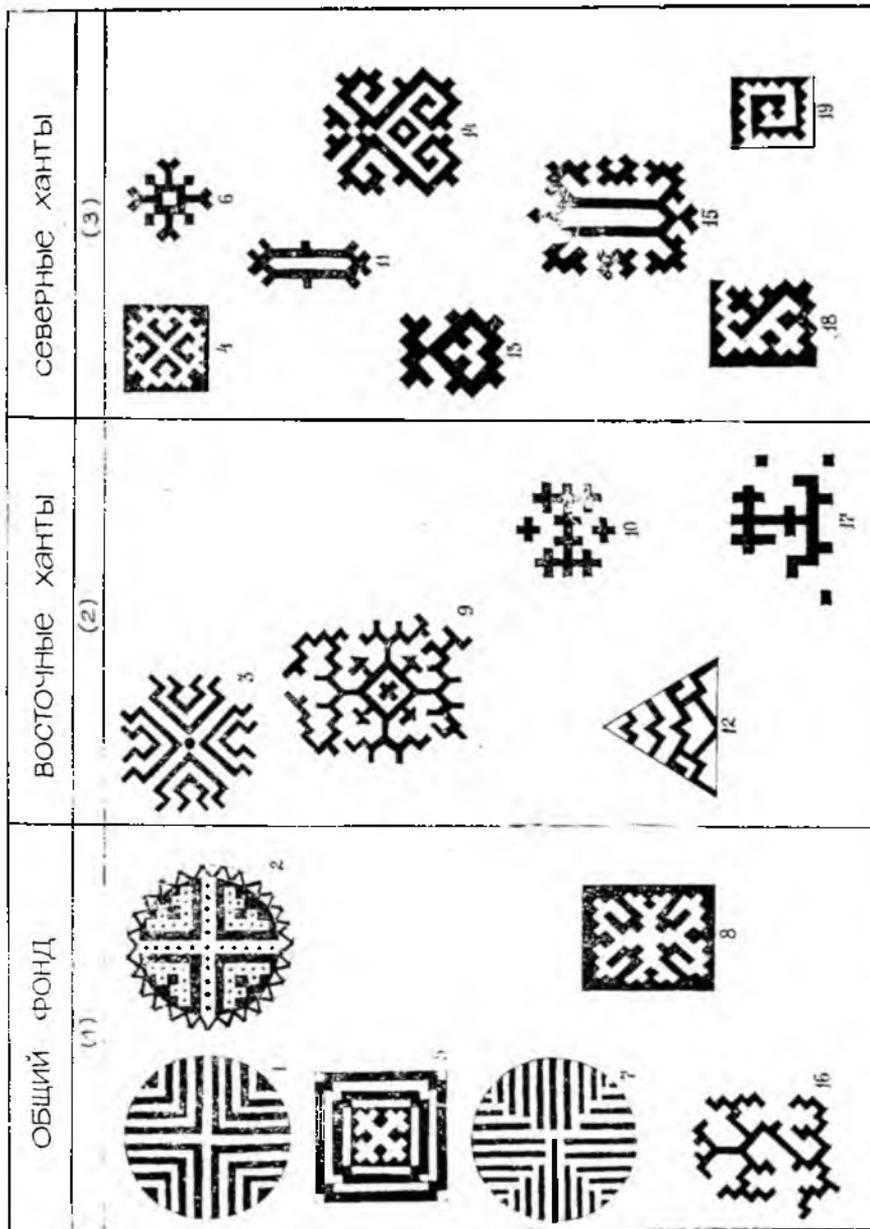


Рис. 16. Группировка восточно- и северохантыйских розеток (1.2.0)

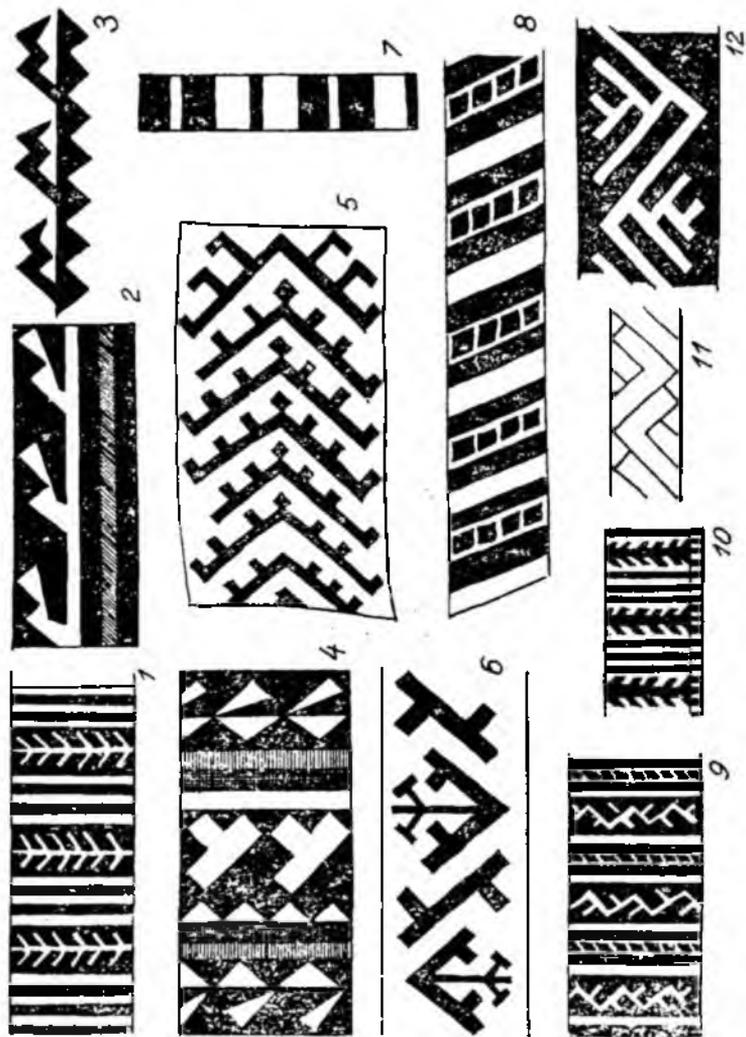


Рис. 17. Препрядные бордюры (1,2,2), северных хантов и манси (1,5-12 — Sireltus U. T., 1904. Таб. 36. 11, 10,9, 19,5, 35,8 36, 9,8,15, 38, 12,10; 2,4 — ОХМКМ, № 1329, 1328; 3 — Молдано-ва Т. А., 1987. Рис. 8,19)

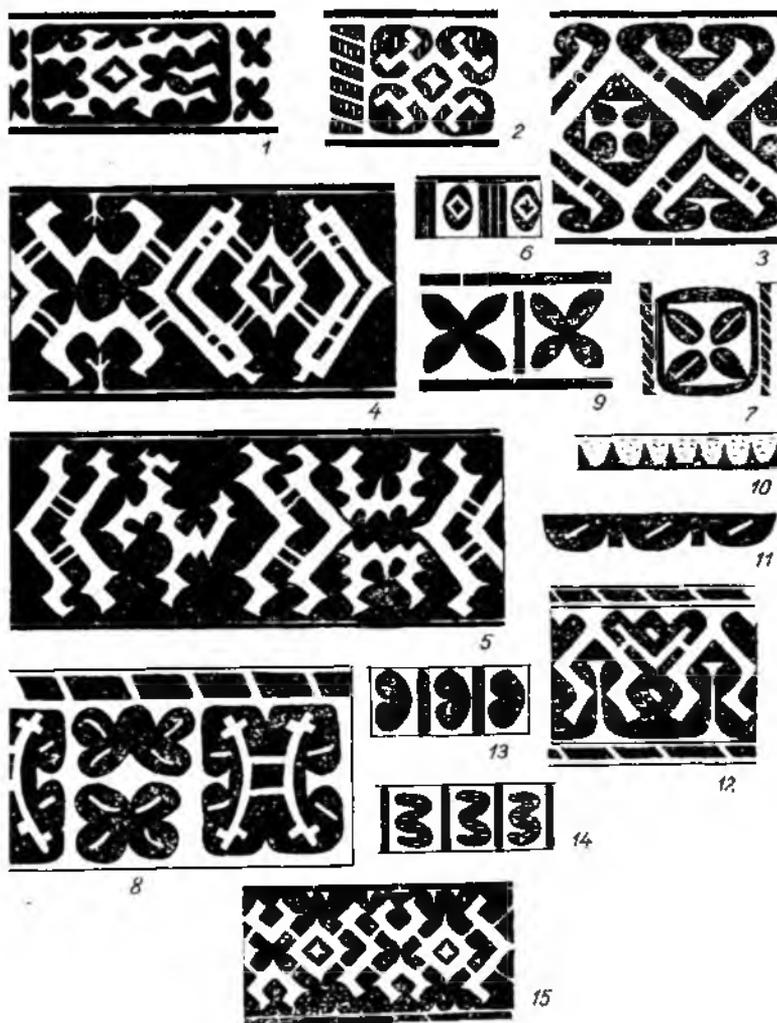


Рис. 18. Криволинейные бордюры восточных хантов с симметрией а:m:m (2.1.2.1), а:m (2.1.2.2), а:m (2.1.2.3) (1—5, 8—9, 11—12, 15 — Лукина Н. В., 1979. Рис. 97, 1, 111, 1, 81, 107, 1, 105.2, 49, 42, 3, 41, 1, 44, 3, 106.2; 6, 10, 13—14 — Sirelius U. T., 1904. Taf. 39, 13, 34, 2, 41, 7, 43, 2; 7—Vahter T., 1953. Ab. 191, 12)

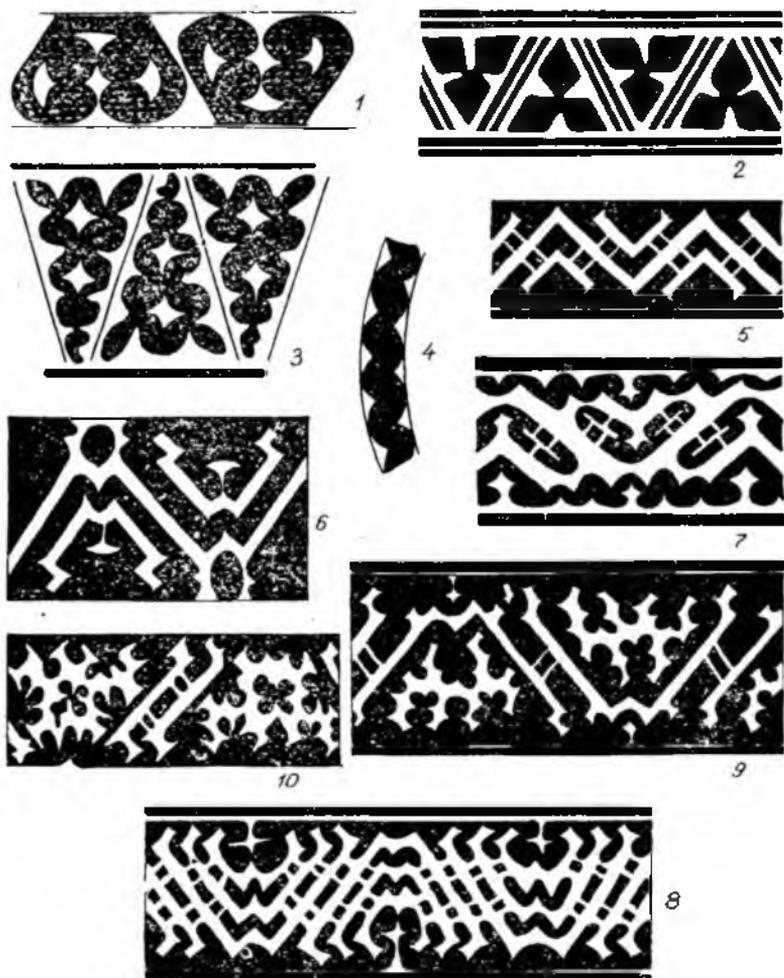


Рис. 19. Криволинейные бордюры восточных хантов с симметрией алмага (2.1.2.4) (1, 4, 6—Sirelius U. T., 1904. Taf. 47,7, 31,6, 18,3; 2, 3, 7—10—Лукина Н. В., 1979. Рис. 14,1, 7,2, 35,9,3, 102,1, 95,1; 5—МАЭ, № 3248-1в)

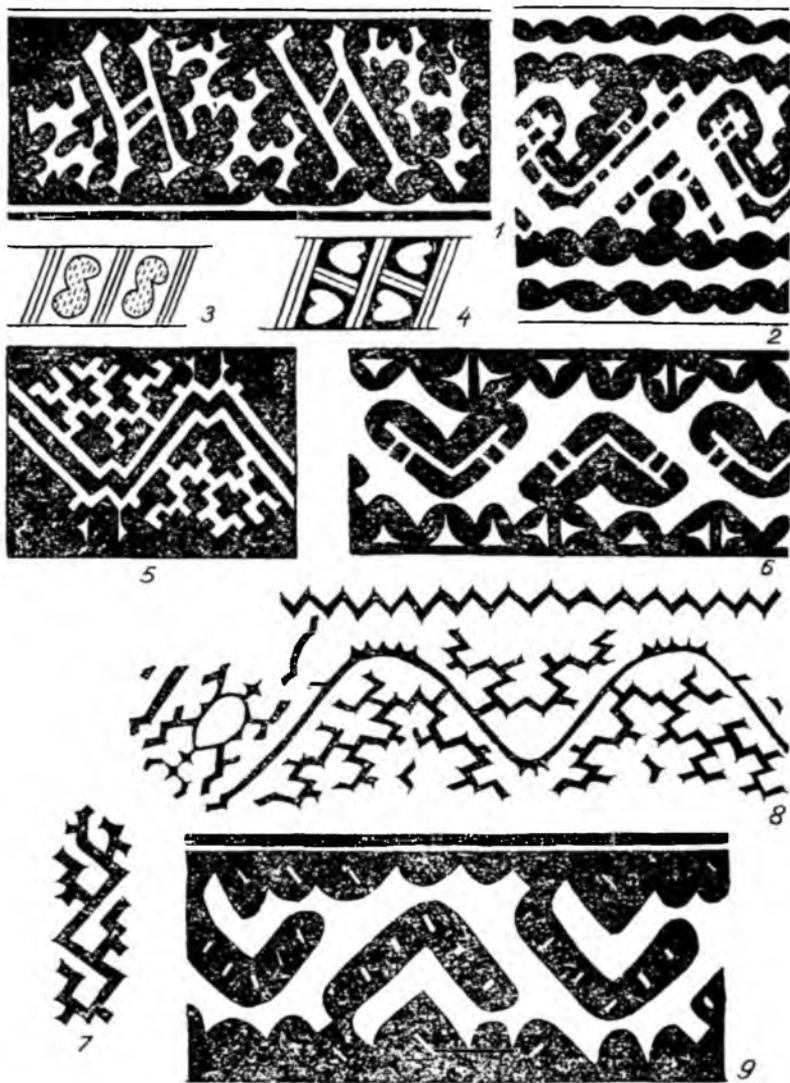


Рис. 20. Криволинейные бордюры восточных ковров с симметрией a (2.1.2.5), $a:2$ (2.1.2.6), $a \cdot a$ (2.1.2.7) (1—2, 9 — Лукаша И. В., 1979. Рис. 92,2, 57, 33,1; 3—5, 7—8 — Sirelius U. T., 1904. Taf. 43,1, 41,10, 18,7, 21,2,5; 6 — Vahter T., 1953. Ab. 191,6)

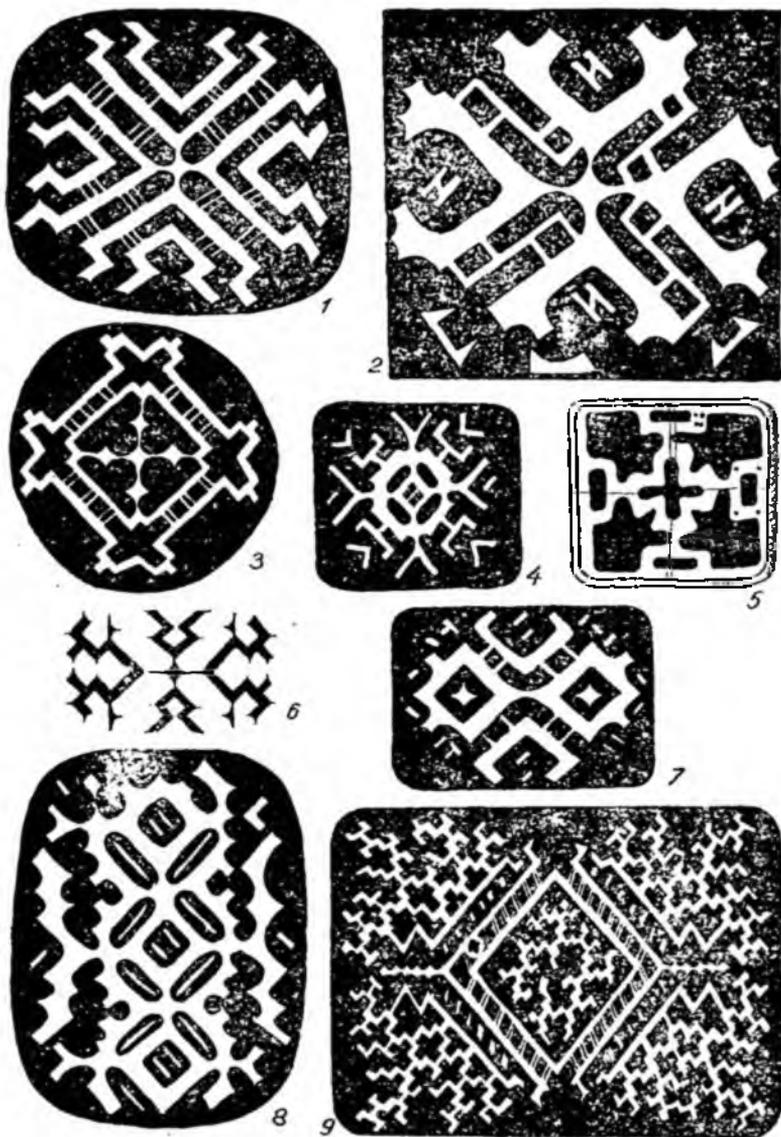


Рис. 21. Восточнохиттийские криволинейные розетки с симметрией 4-м (2.2.0.1), 2-м (2.2.0.2) (1, 3, 6 — Sirelius U. T., 1904. Taf. 11,3, 16,2, 14,1, 16,3; 2,4,7—8 — Лукина Н. В., 1979. Рис. 55а, 53а, 56, 34,2; 5 — ГЭМ ЭССР, № В 81:31)

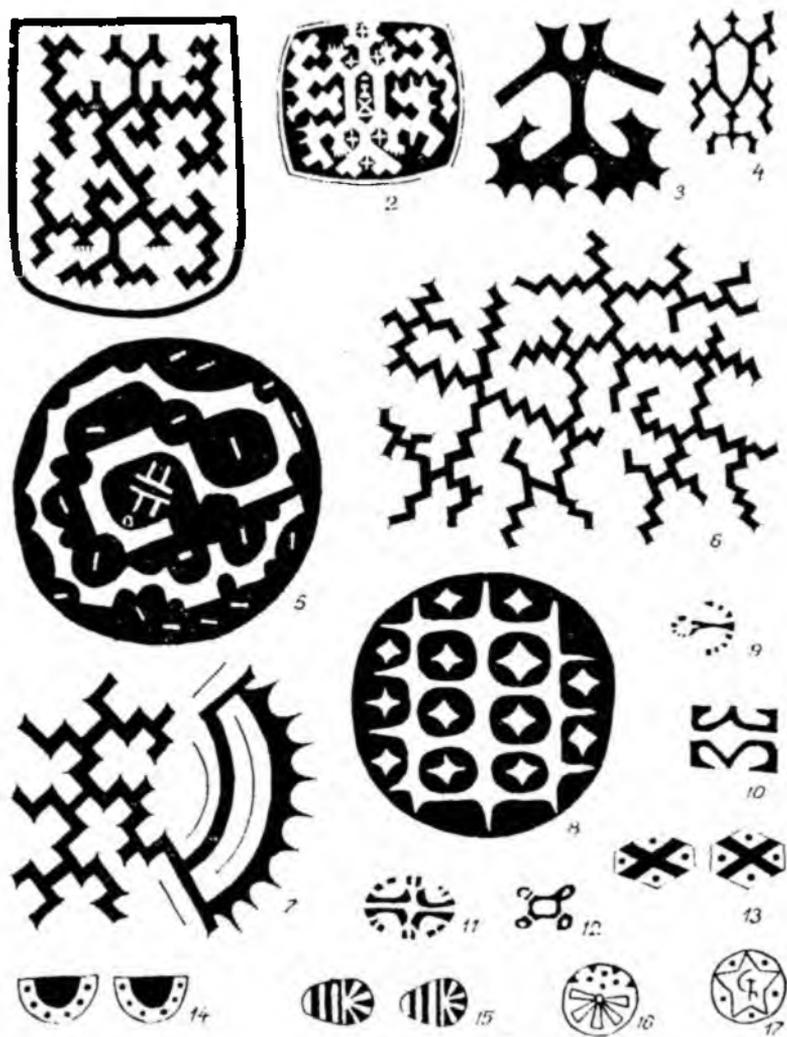


Рис. 22. Криволинейные розетки восточных хантов с симметрией 1-п (2.2.0.3), 1-п (2.2.0.4), сетки (2.3.0), свободные композиции (2.4.0) и образцы фигурного штампа (1,4,6-7 — Sirelius U. T., 1904. Taf. 32,2, 5,8, 33,2, 14,6; 2 — Semayer W., 1908. Fig. 1,4; 3,5,8,13-16 — Лукина Н. В., 1979. Рис. 139,1, 30,3, 36, 130,5,7,6, 7,1; 9-12 — Sirelius U. T., 1983. Ab. 4,31)



Рис. 23. Североазиатские криволинейные бордюры (2.1.0) и розетки с симметрией $4 \cdot m$ (2.2.0.1), $2 \cdot m$ (2.2.0.2), $1 \cdot n$ (2.2.0.3) (1, 7 — ОХМКМ, № 7.8; 2 — МЭЭ ТГУ, 1987; 3 — МАЭ, № И-1159-40; 4 — Молданова Т. А., 1987. Рис. 8,3; 6,8-14 — Молданова Т. А., 1992. Рис. 10,2, 11,2, 4,3, 5,7, 7,2, 4,7, 14,2)

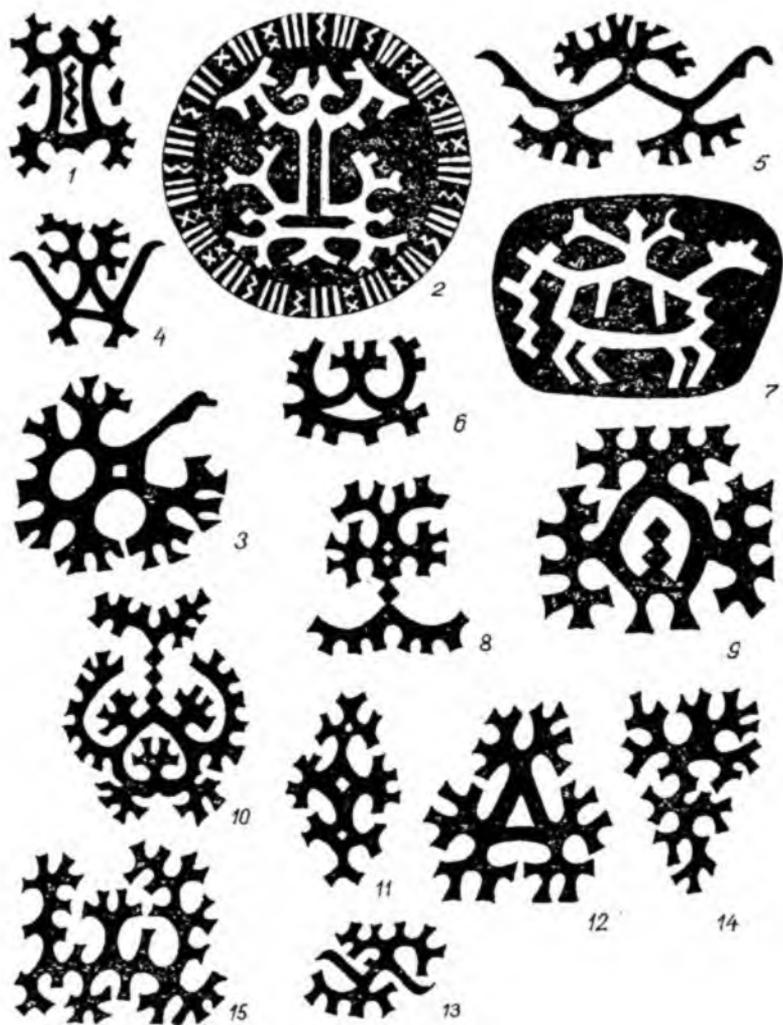


Рис. 24. Криволинейные розетки северных хантов с симметрией 1-м (2.2.0.4), 3-м (2.2.0.5), 2-п (2.2.0.6) и свободные композиции (2.4.0) (1—3, 5, 7, 11 — МАЭ, № 2383—4, И—1159—87, 5823—47; 4, 6, 8—10, 12—15 — Молданова Т. А., 1992. Рис. 9, 1, 5, 2, 2, 3, 3, 1, 5, 14, 7, 9, 3, 17, 1, 9)



Рис. 25. Орнаментированная одежда мапси (1—7 — Vahter Т., 1953. Аб. 125, 1, 139, 1, 150, 1, 119, 4, 128, 2, 5, 68, 1)



Рис. 26. Орнаментированная утварь манси (1—2, 4—5, 7—9 — Vahter Т., 1953. Лб. 199,6, 166,10, 180,3, 165,4, 189,2, 164,1, 172,2; 3, 6—Иванов С. В., 1963. Рис. 23, 16, 19,2)

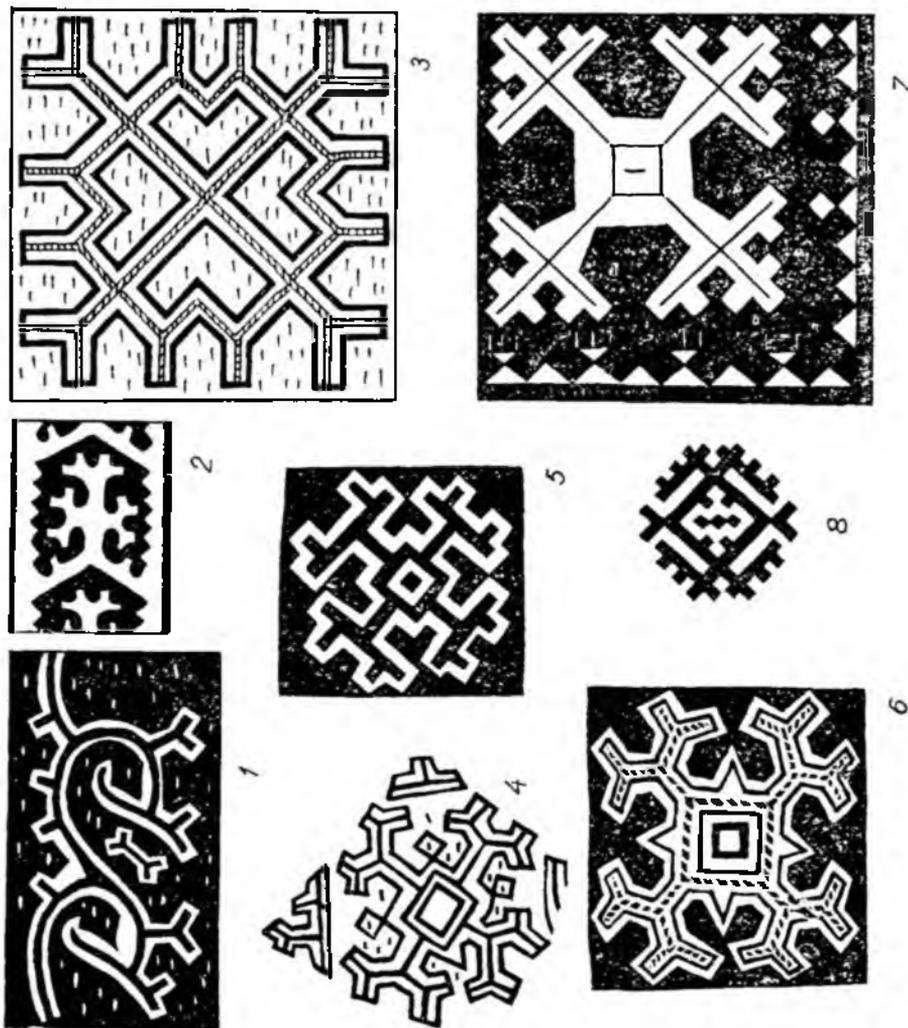


Рис. 27. Криволинейные бордюры (2.1.0) и прямолинейные розетки (1.2.0) манси с симметрийей 4-м. 2-м (1.7) — Федорова Е. Г., 1988а. Рис. 36, 23; 2, 5-6 — Vahter Т., 1953. Ab. 180.2. 183,6, 187,5; 3-4 — Sirelius U. Т., 1904. Taf. 17,1, 8,2; 8 — Федорова Е. Г., 1987. Рис. 32



Рис. 28. Розетки манси (1,2,0) с симметрией 1·m, 1·n (1, 7–8 — Sirelius U. T., 1904. Taf. 4,10, 6,5, 7,2; 2–3, 5–6, 9 — Vahter T., 1953. Ab. 196, 1, 139,1, 192,4, 196,2, 171,3; 4,10 — Федорова Е. Г., 1987. Рис. 34, 36; 11 — Федорова Е. Г., 1988а. Рис. 35а; 12 — МАЭ, № 1342–45)

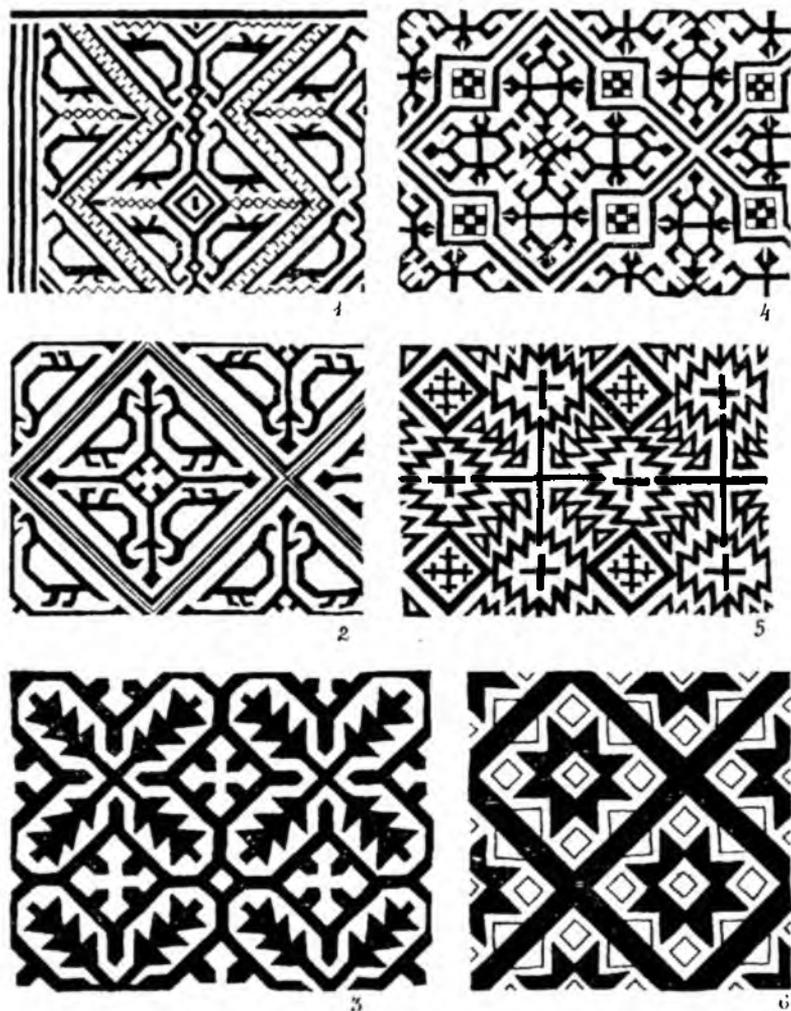


Рис. 29. Сетчатые орнаменты маиси (1,3,0) (1—6 — Vahter T., 1953. Аб. 1, 1, 7, 1, 17, 16, 1, 13, 1, 21, 1)

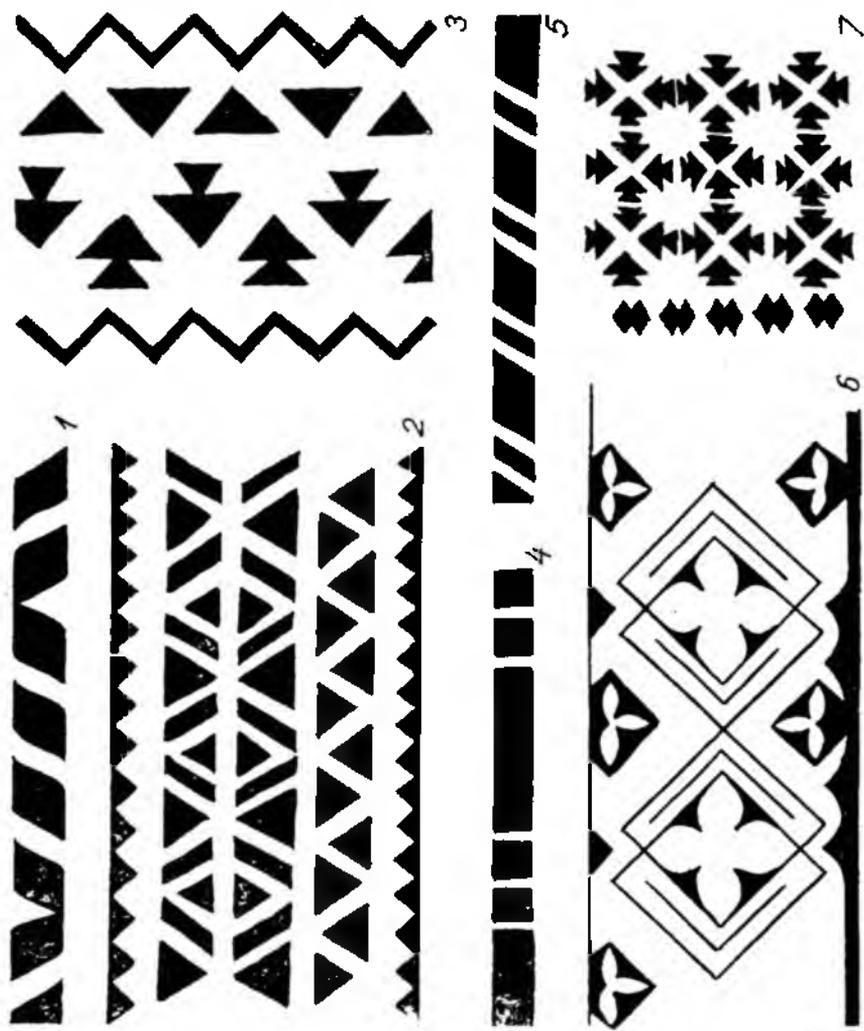


Рис. 30. Прямолинейные узоры южных селькупов (1 — МЭЭ ТГУ, 1959; 2 — Пеллх Г. И., 1972. Табл. IV.3; 3, 7 — Хороших П. П., Гемуев И. Н., 1980. Рис. 7.2,3; 4 — МЭЭ ТГУ, 1978; 5 — Гемуев И. Н., 1984. Рис. 8; 6 — Прокофьева Е. Д., 1950. Рис. 5в)



Рис. 31. Криволинейные бордюры (2.1.0) южных селькупов с симметрией *а:т-т*, *а:а:т* (1,3,6,12—13, 15—16 — ТГОИАМ, № 46, 24, 45, 49, 35, 32, 26; 2, 8—9 — Пелих Г. И., 1972. Табл. IV, 11, III, 6, II, 3; 4—МЭЭ ТГУ, 1959; 5,7,14,17 — Прокофьева Е. Д., 1950. Рис. 3в, 3б, 3г, 4а; 10 — МЭЭ ТГУ, 1978; 11 — Гемусев И. Н., 1984. Рис. 8)

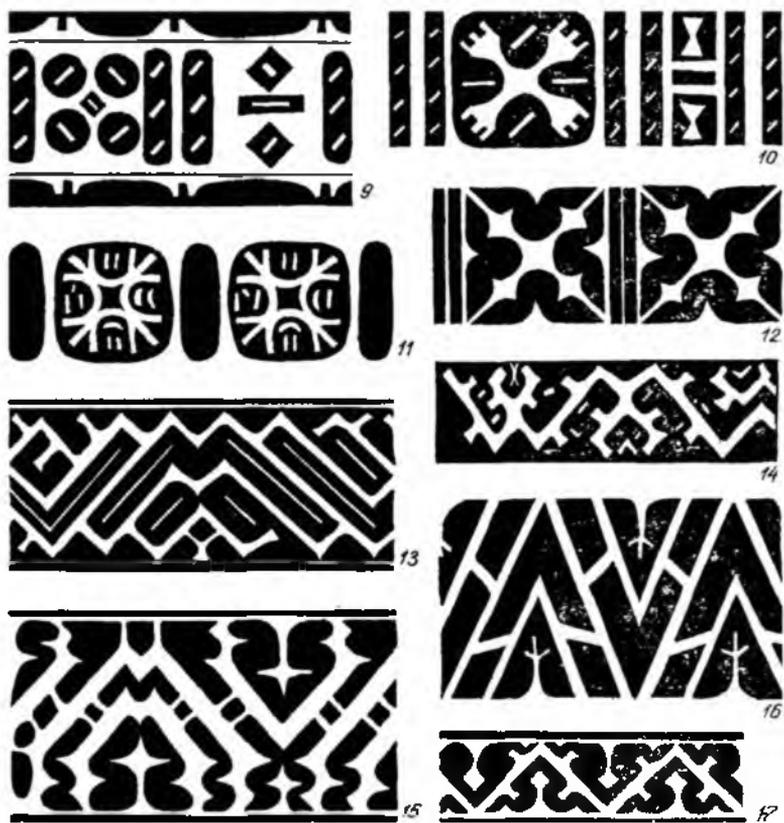


Рис. 31 (продолжение)



Рис. 32. Криволинейные бордюры (2.1.0) южных селькупов с симметрией а · т, а:т, а (1—3—МЭЭ ТГУ, 1959; 4—7—Хороших П. П., Гемуев И. Н., 1930. Рис. 5, 6: 5, 8 — ТГОИАМ, № 47, 679; 6 — Прокофьева Е. Д., 1950. Рис. 2 б)



Рис. 33. Криволинейные розетки (2.2.0) южных селькупов с симметрией 4-т, 2-т, 1-т, сетки (2.3.0) и свободные композиции (2.4.0) (1, 4, 8 — МЭЭ ТГУ, 1959; 2 — МЭЭ ТГУ, 1978; 3, 5, 7 — ТГОИАМ, № 39. 52; 6 — Прокофьева Е. Д., 1950. Рис. 6; 9 — Пелих Г. И., 1972. Табл. VII, 10)

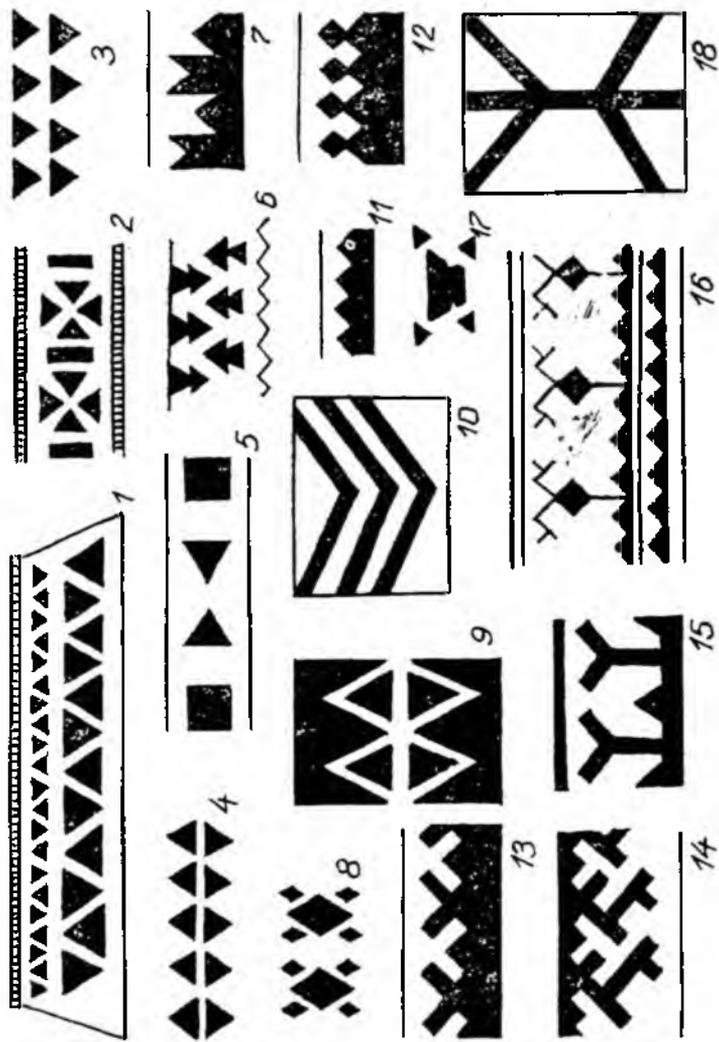


Рис. 34. Прямолинейные узоры северных селькулов (1,5—6,9—14,18 — Прокофьева Е. Д., 1950. Рис. 1к, м, н, ж, д, а, б, в, г, е; 2—4,7—8,17 — Хороших П. П., Гемтев И. Н., 1980. Рис. 4,1,2,9, 5,3,4; 15—16 — Пелих Г. И., 1972. Табл. VII(9,7))

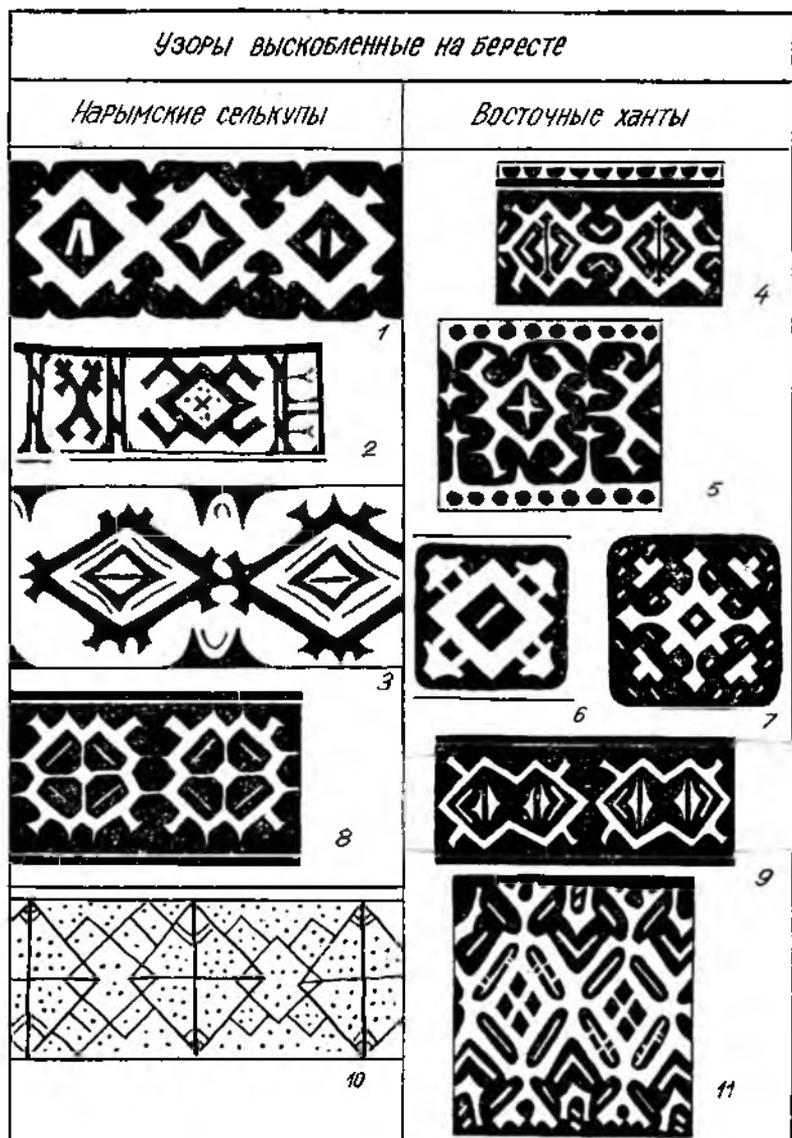


Рис. 35. Сравнительная таблица криволинейных орнаментов южных селькупов и восточных хантов

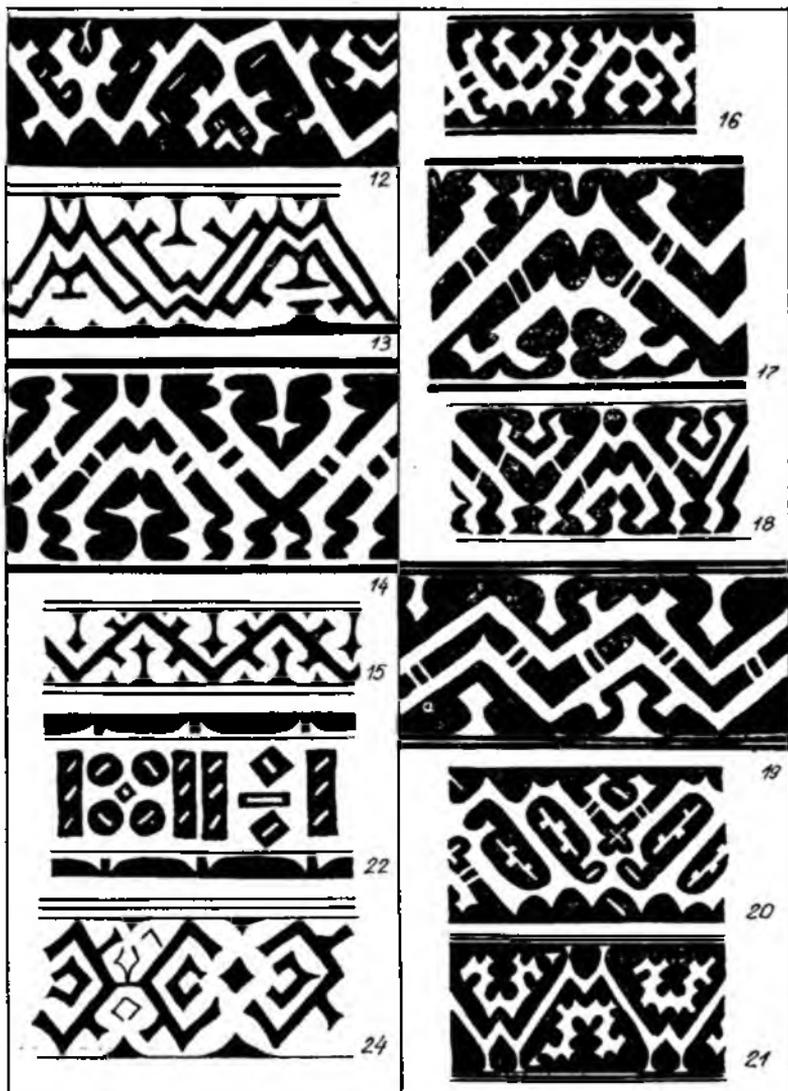


Рис. 35 (продолжение)

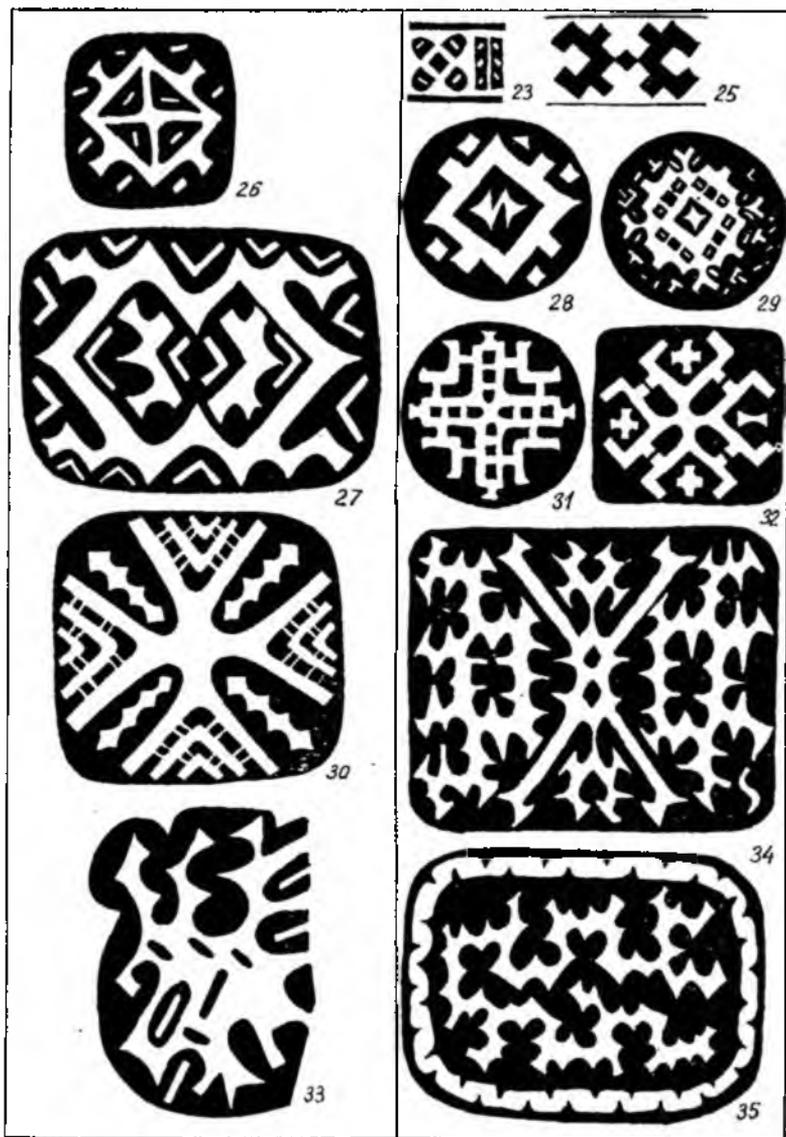


Рис. 35 (продолжение)

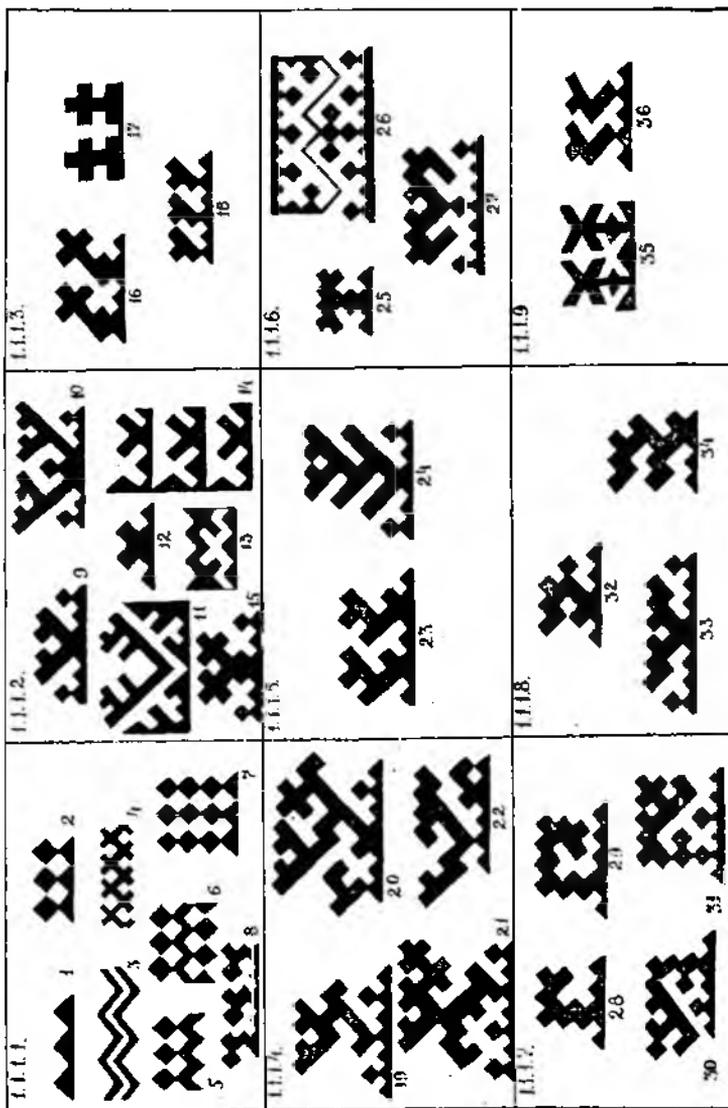


Рис. 36. Непрерывные бордюры (1.1.1) венца

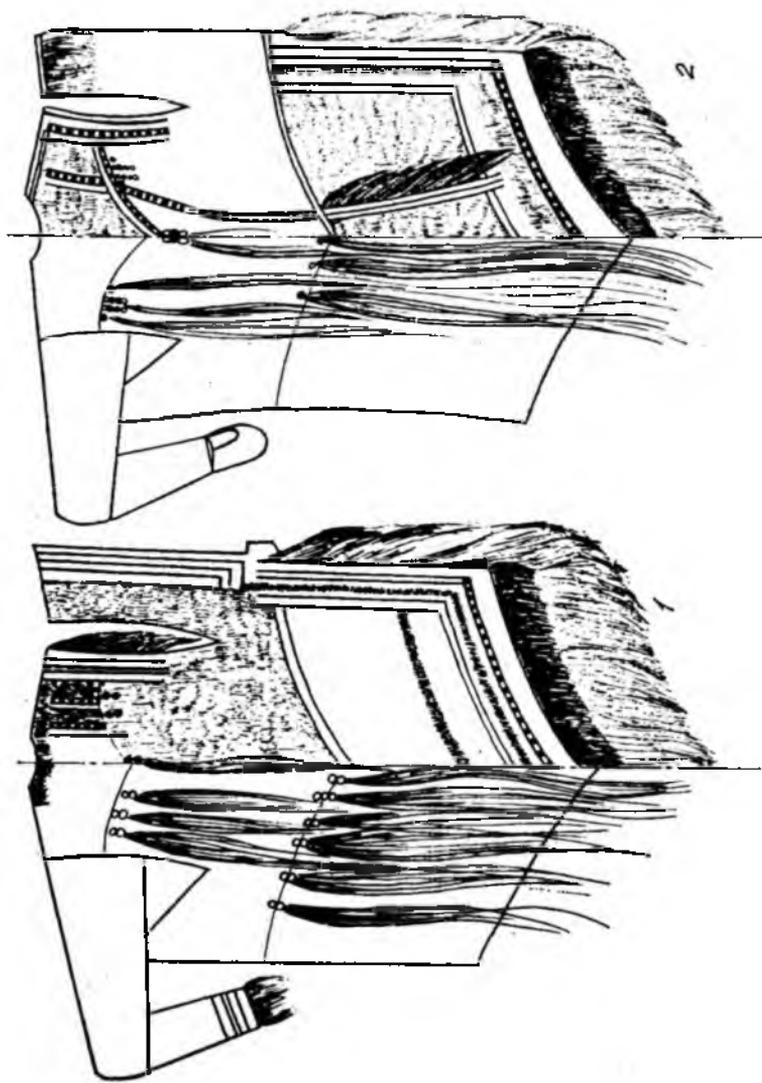


Рис. 37. Орнаментальные композиции первого и второго вариантов на меховых кафтанах нарымских звенков (1—2 — ПГОИАМ, № 313, 312)

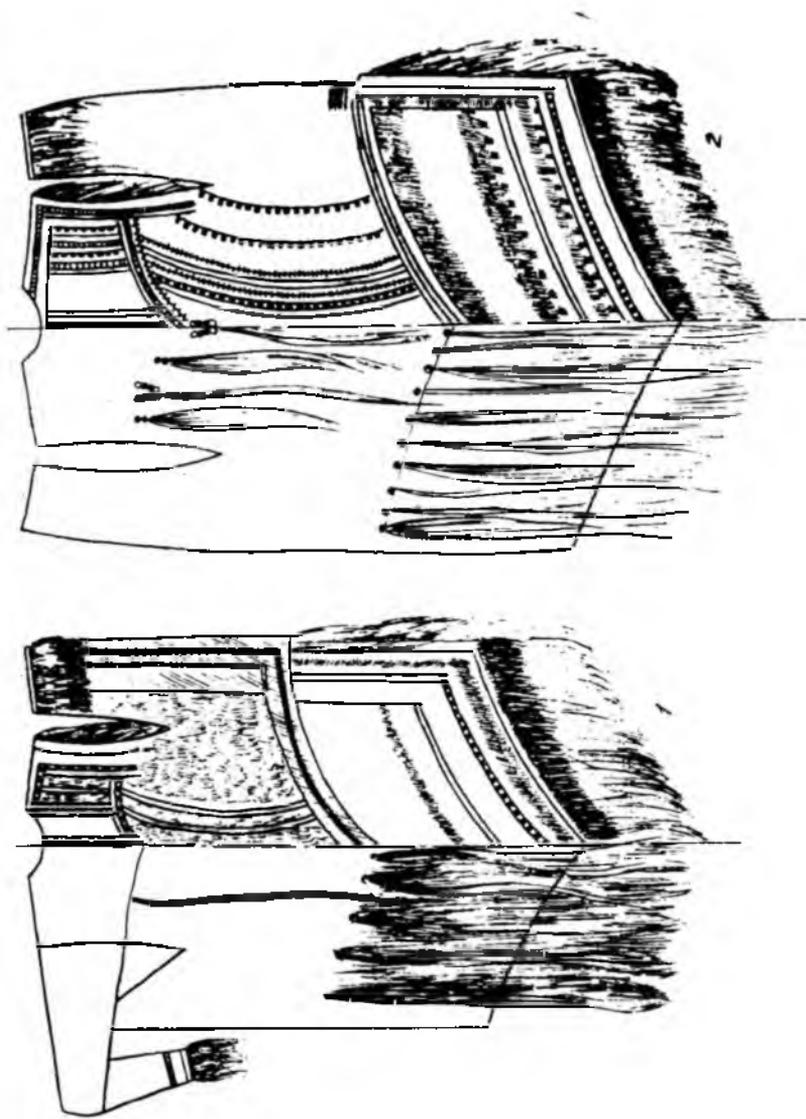


Рис. 38. Орнаментальная композиция третьего варианта на меховых кафтанах нарымских эвенков (1—2 — ПЮЦАМ, № 319, 5126/12)

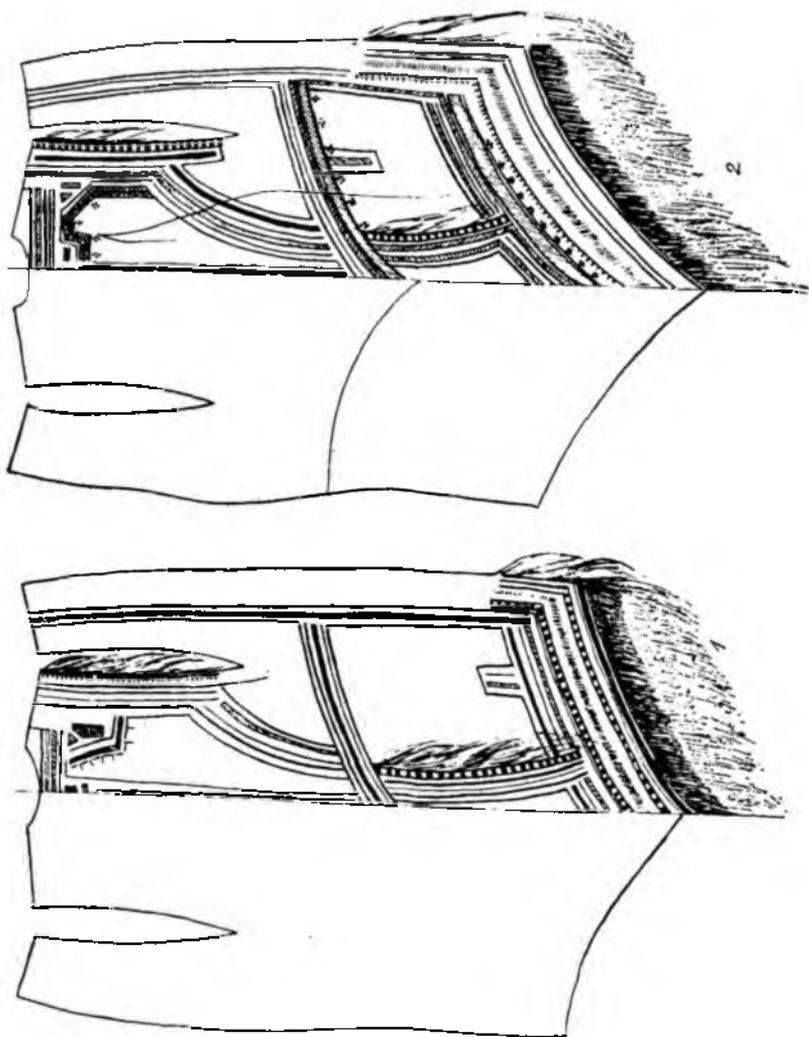


Рис. 39. Орнаментальная композиция на ровдужных кафганах
(1—2 — ТГОИИМ, № 332, 305) нарымских эвенков

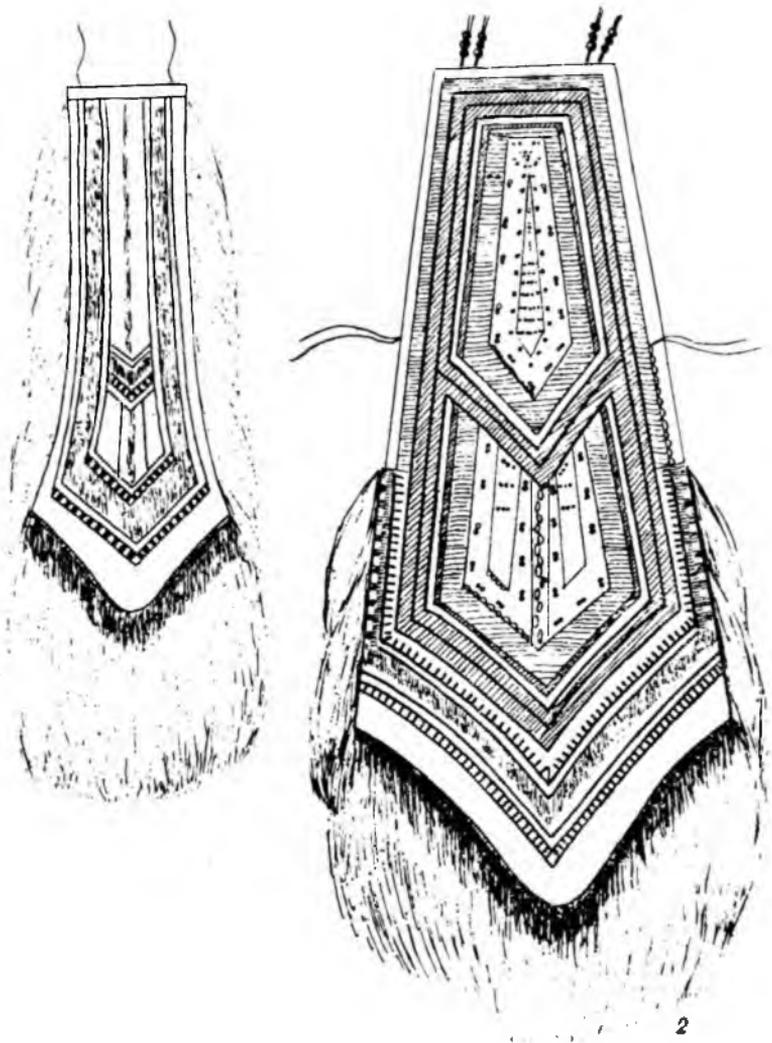


Рис. 40. Топография орнамента на мужских эвенкийских нагрудниках (1-2 — ТГОИАМ, № 308, 155)

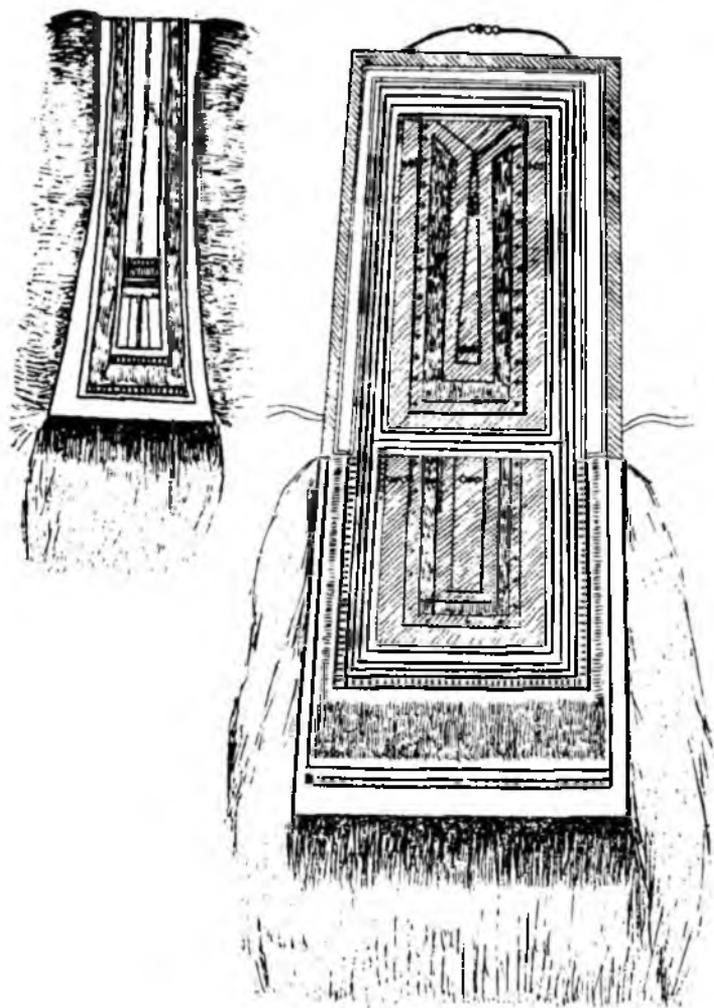


Рис. 41. Расположение узоров на женских нагрудниках крымских эвенов (1—2 — ТЮИИИИ, № 2033/1, 154)

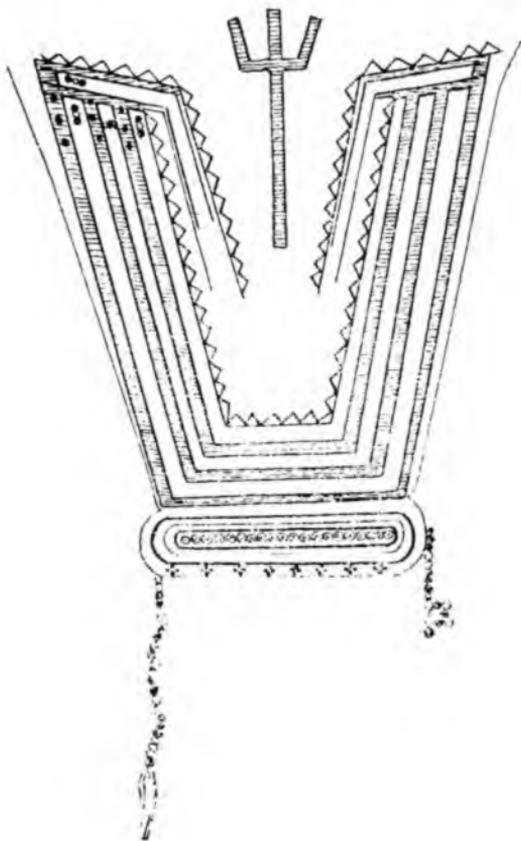
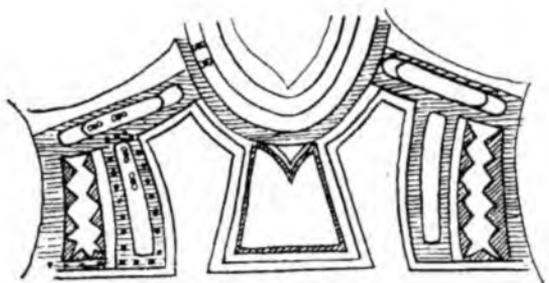


Рис. 42. Орнаментальная композиция на женском ровдужном нагруднике-лифе эвенков (ТГОИАМ, № 5126/2)

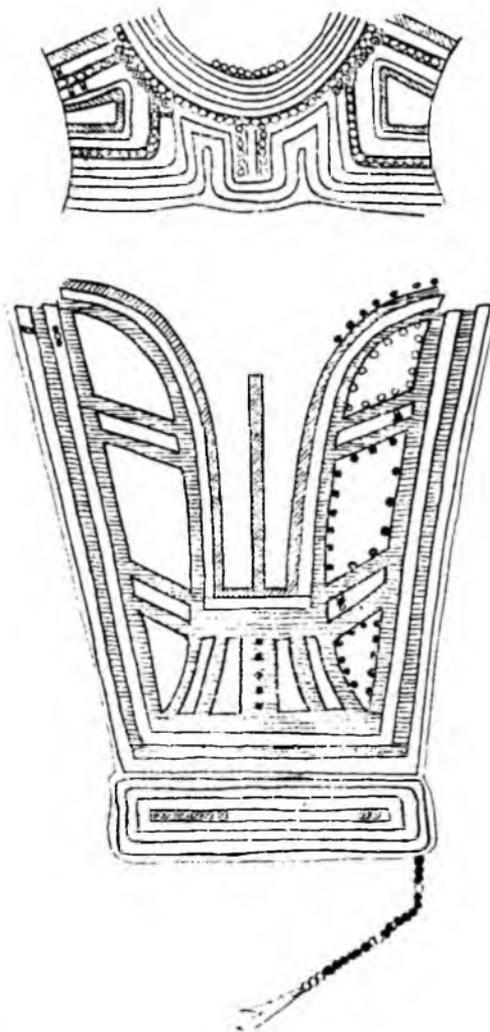


Рис. 43. Декоративная схема женского ровдужного нагрудника-лифа звенков (ТГОИАМ, № 156)

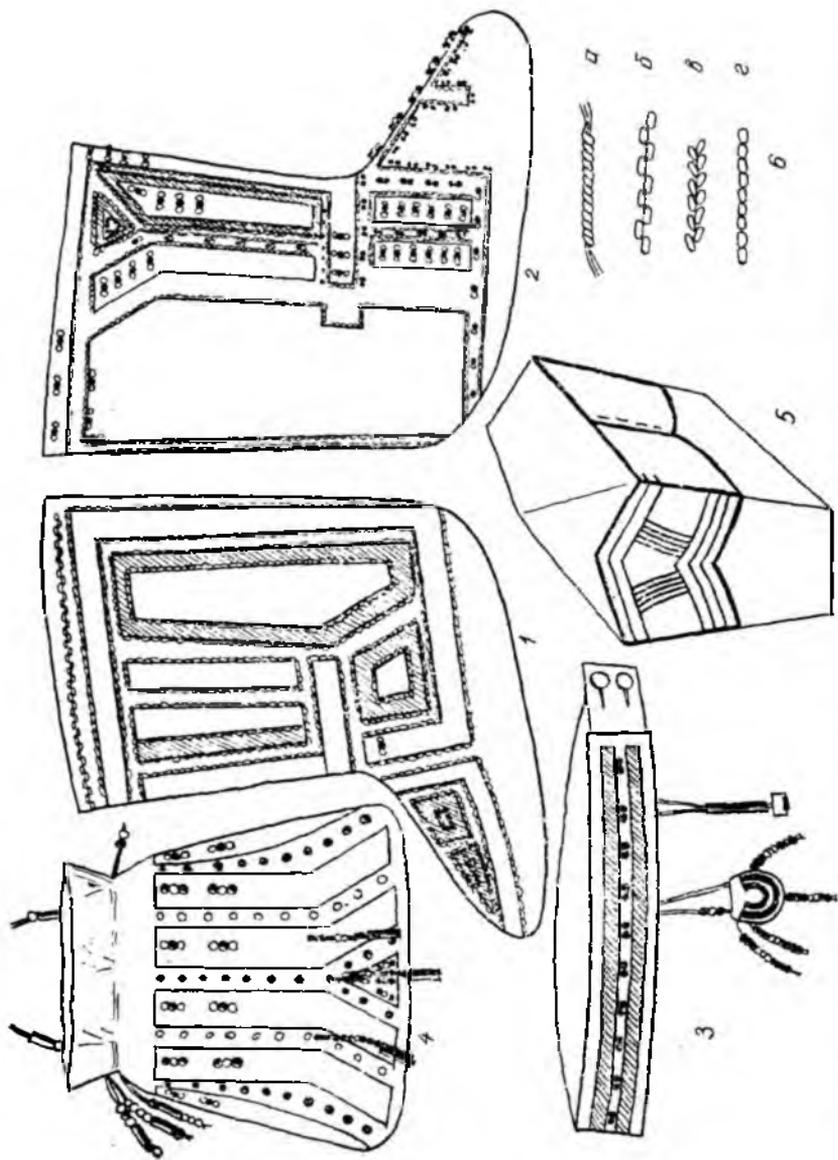


Рис. 44. Орнаментальные композиции на эвенкийских предметах и виды декоративного шва (1-4 — ТЮИДМ, № 376, 375, 5126/60, 5 — ККМ, № 796)

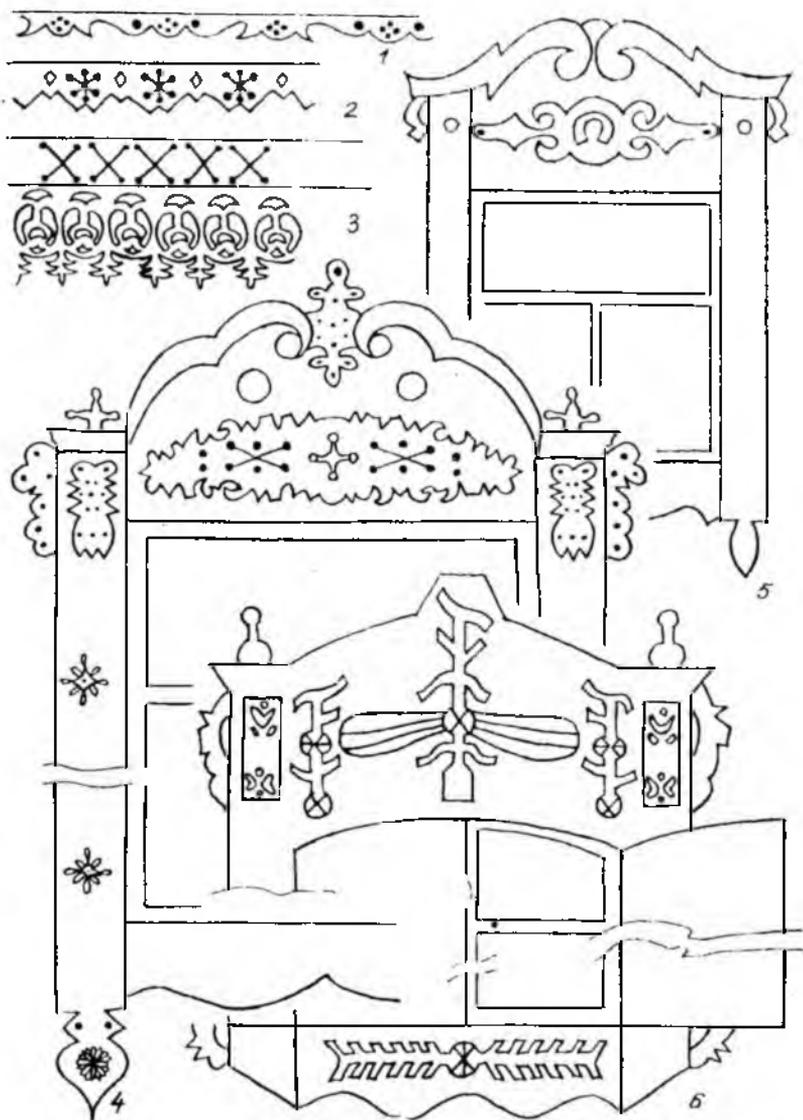


Рис. 45. Резные узоры на карнизах и наличниках у русских (ПМ Н. В. Лукиной, 1976; 2—6 — ПМ автора, 1986—1987)

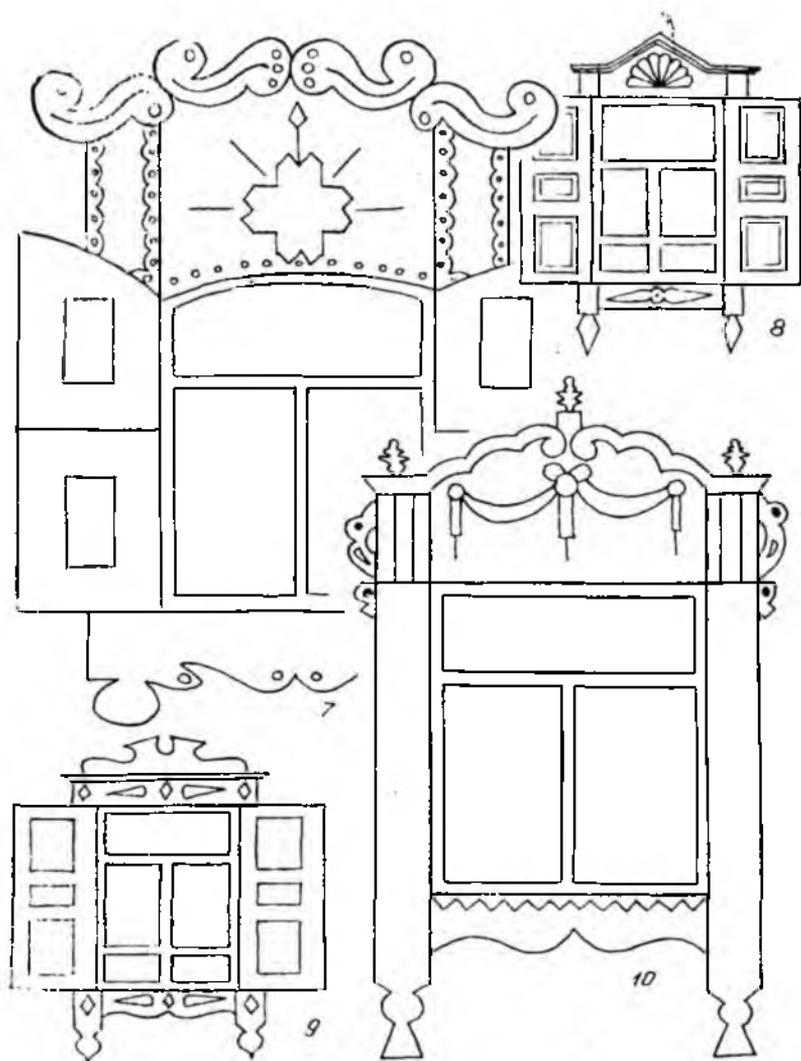


Рис. 45 (продолжение). Резные узоры на карнизах и паличниках у русских (7–10 — ПМ автора, 1986–1987)

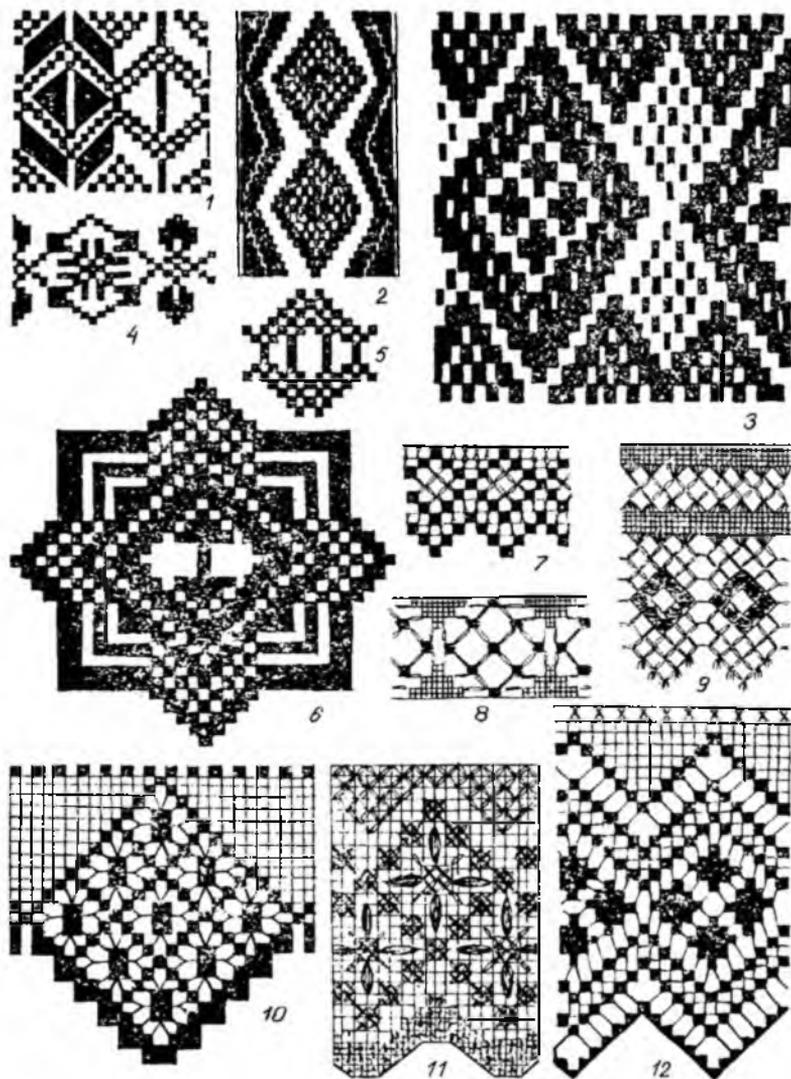


Рис. 46. Мотивы русского браного ткачества и кружева (1.1.0.1.1)
 (1, 3, 6–8 — ТЮНАМЗ, № ТМки 14346, 13834, 15058, 14356/41, 14356/35;
 2, 4, 5, 9, 12 — ПМ автора, 1986–1987; 10, 11 — Тюменский областной
 краеведческий музей, № ОФ 5963, 5959)

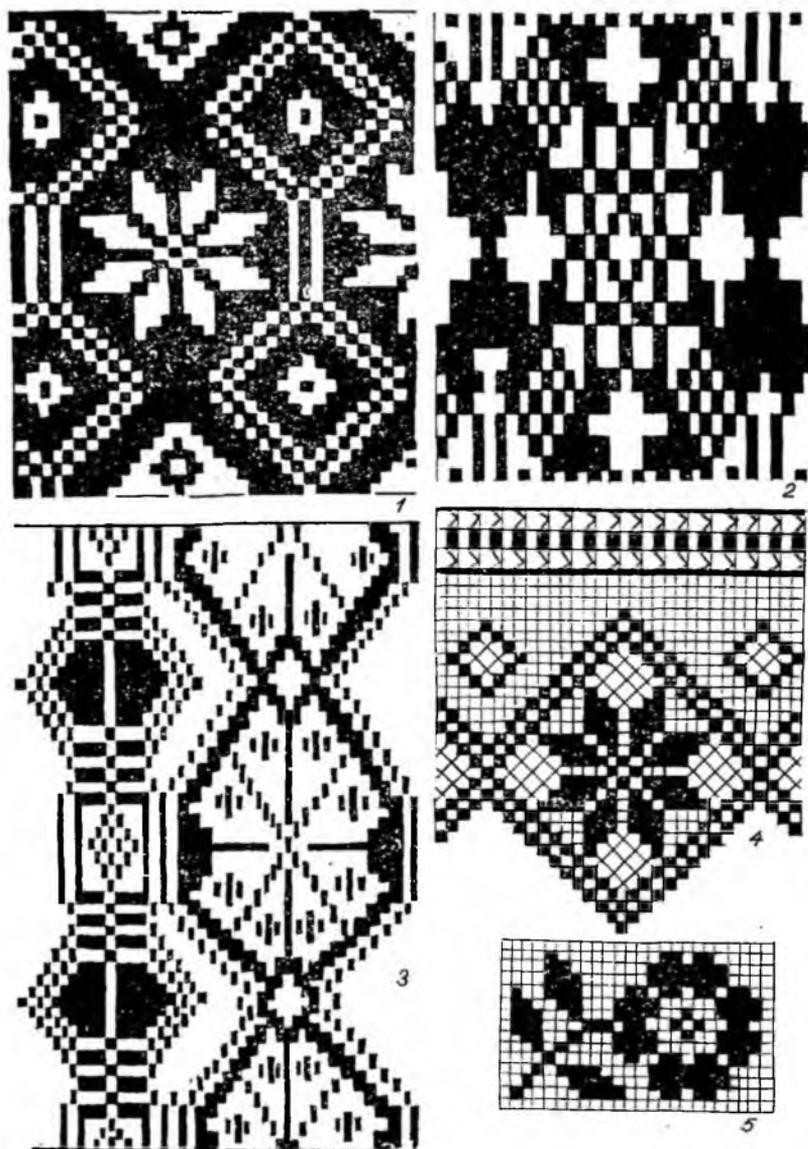


Рис. 47. Узоры русского браного ткачества и кружева (1.1.0.1.2) (1—3 — ТГОИАМЗ, № ТМип 14424, 14574/36, 17166/64; 4 — ПМ автора, 1986; 5 — Тарский краеведческий музей, б/и)

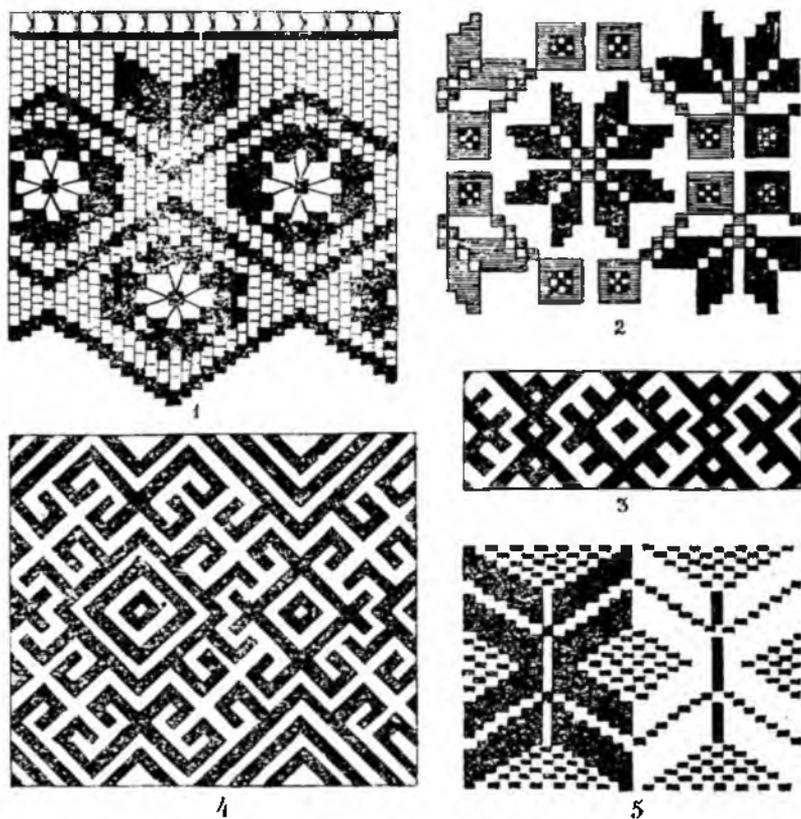


Рис. 48. Узоры русского кружева, вышивки и браного ткачества (1.1.0.1.2—3) (1, 4 — ПМ автора, 1986; 2—3, 5 — ТГОИАМЗ, № 14356/17, 14898, 15002)

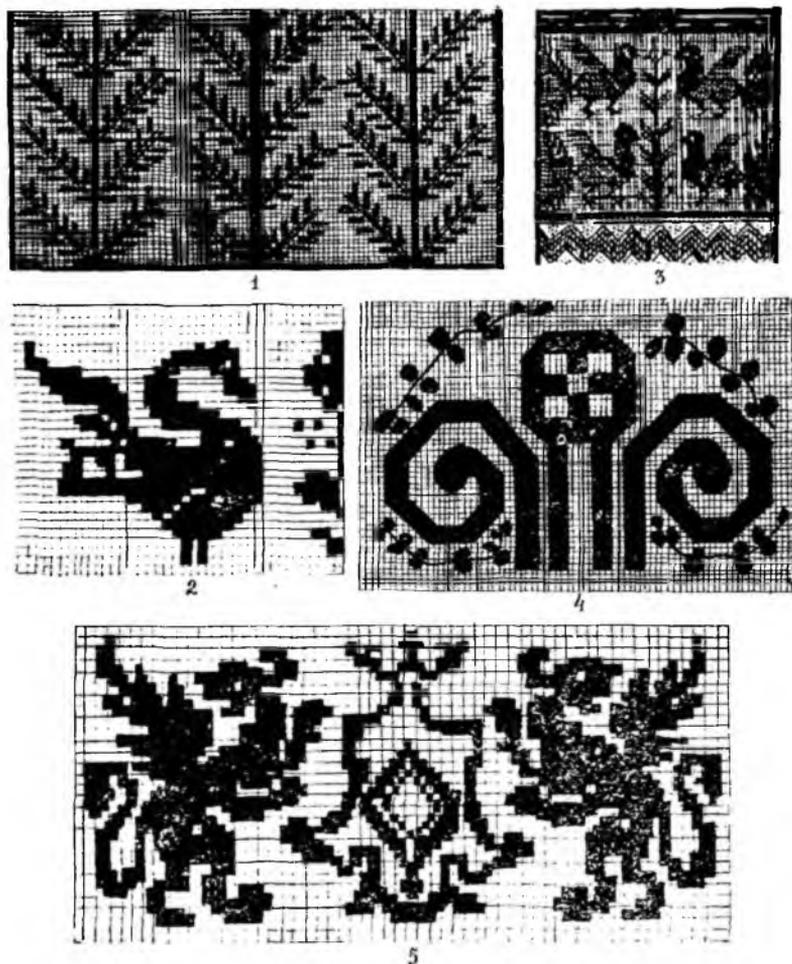


Рис. 49. Сюжетные композиции в русской вышивке (1.2.0) (1—5 — ПМ автора, 1986)

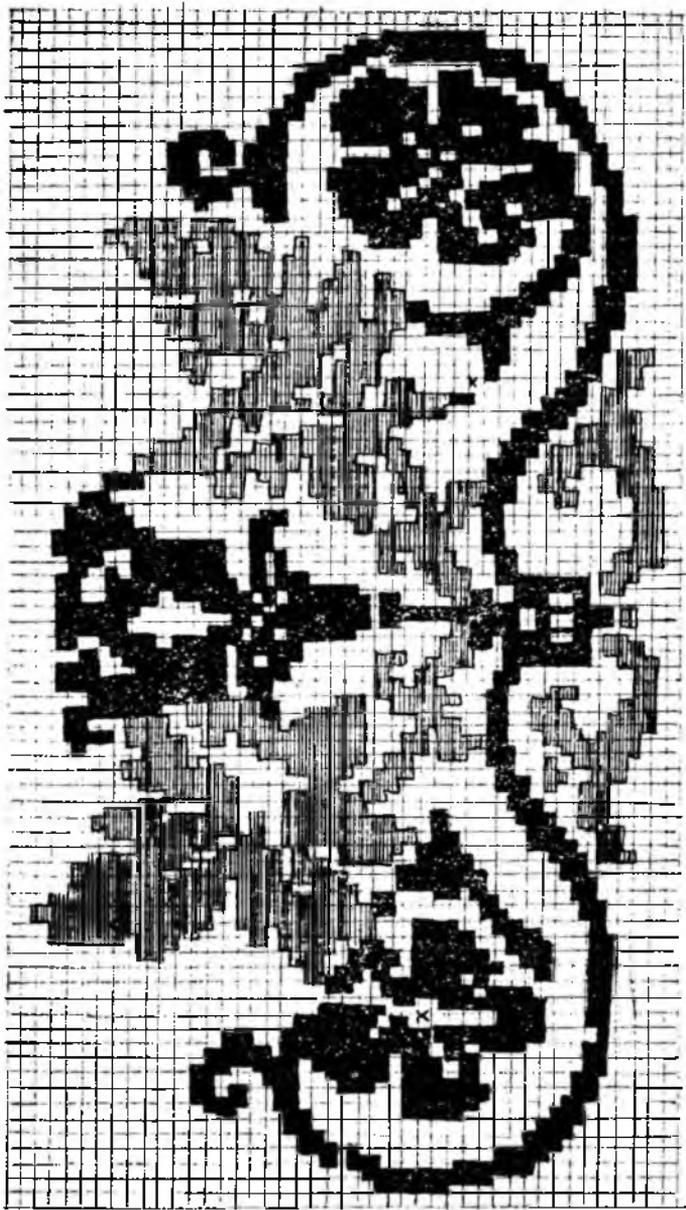


Рис. 50. Мотив вазона с цветами в русской вышивке (ТЮНМЭ, № ТМкл 13711/20)



Рис. 51. Зооморфная композиция на полотнище в технике пастила по перевити. Русские (ТГОИАМЗ, № ТМкп 13711/11)

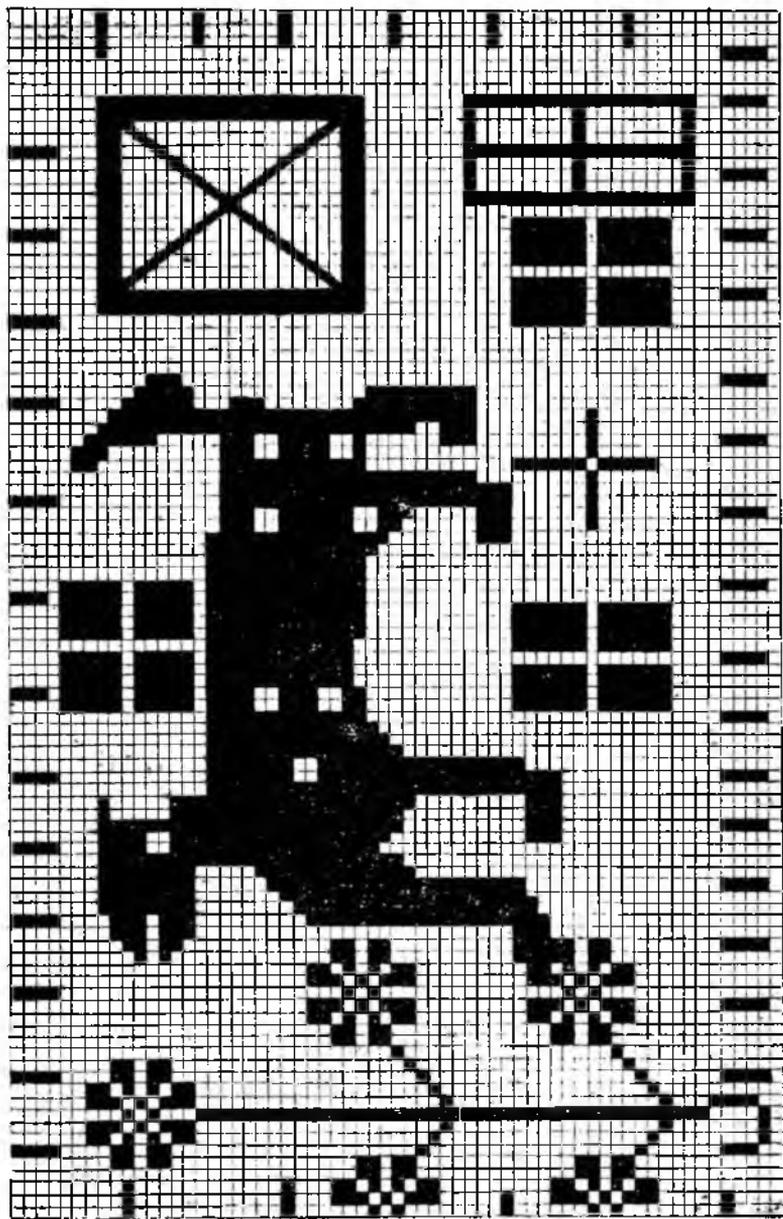


Рис. 52. Зооморфный сюжет на русском полотене (ТЮИИМЗ, № ТМкл 14574/79)

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Введение	10

ЧАСТЬ I. ОБСКИЕ УГРЫ

Раздел 1. Ханты	21
Глава 1. Орнаментированные предметы	21
§ 1. Южная группа	21
§ 2. Восточная группа	36
§ 3. Северная группа	66
§ 4. Сравнительный анализ	94
Глава 2. Узоры	119
§ 1. Прямолинейные бордюры: непрерывные мотивы (1.1.1)	120
Восточная группа	120
Северная группа	135
Южная группа	148
§ 2. Сравнительный анализ	150
§ 3. Прямолинейные бордюры: прерывистые мотивы (1.1.2), прямолинейные розетки (1.2.0), сетки (1.3.0)	156
Южная группа	156
Восточная группа	179
Северная группа	196
§ 4. Сравнительный анализ	206
§ 5. Криволинейные бордюры: прерывистые мотивы (2.1.2), розетки (2.2.0), сетки (2.3.0), свободные композиции (2.4.0)	223
Восточная группа	223
Северная группа	236
§ 6. Сравнительный анализ	244
Раздел 2. Манси	252
Глава 1. Орнаментированные предметы	252
§ 1. Восточная группа	252
§ 2. Северная группа	257
§ 3. Западная группа	272
§ 4. Сравнительный анализ	273

<i>Глава 2. Узоры</i>	283
§ 1. Прямолинейные бордюры: непрерывные мотивы (1.1.1)	283
§ 2. Прямолинейные бордюры: прерывистые мотивы (1.1.2)	289
§ 3. Криволинейные бордюры (2.1.0)	296
§ 4. Прямо- и криволинейные розетки (1—2.2.0), прямолинейные сетки (1.3.0)	297
§ 5. Сравнительный анализ	307
Раздел 3. Генезис обско-угорского орнамента	315
<i>Глава 1. Мозанка по меху</i>	315
<i>Глава 2. Узоры из бисера и вышивка на тканях</i>	336
<i>Глава 3. Орнаменты на бересте</i>	347
<i>Глава 4. Эволюция орнаментальных традиций</i>	366

ЧАСТЬ 2. САМОДИЙЦЫ

Раздел 4. Селькупы	399
<i>Глава 1. Орнаментированные предметы</i>	399
§ 1. Южная группа	399
§ 2. Северная группа	402
§ 3. Сравнительный анализ	404
<i>Глава 2. Узоры</i>	410
§ 1. Южная группа	410
§ 2. Северная группа	416
§ 3. Сравнительный анализ	417
Раздел 5. Ненцы	431
<i>Глава 1. Орнаментированные предметы</i>	431
§ 1. Тундровая группа	431
§ 2. Лесная группа	438
§ 3. Сравнительный анализ	440
<i>Глава 2. Узоры</i>	448
§ 1. Тундровая группа	448
§ 2. Лесная группа	452
§ 3. Сравнительный анализ	454
Раздел 6. Генезис самодийского орнамента	459

ЧАСТЬ 3. НАРЫМСКИЕ ЭВЕНКИ

<i>Глава 1. Орнаментированные предметы и их анализ</i>	465
<i>Глава 2. Узоры и их анализ</i>	476

ЧАСТЬ 4. РУССКИЕ

<i>Глава 1. Орнаментированные предметы и их анализ</i>	480
§ 1. Мужские изделия	480
§ 2. Женские изделия	498

<i>Глава 2. Узоры</i>	524
§ 1. Прямолнейные сетки (1.3.0)	бордюры	(1.1.0),	розетки	(1.2.0),					524
§ 2. Криволинейные сетки (2.3.0)	бордюры	(2.1.0),	розетки	(2.2.0),					535
<i>Глава 3. Сравнительный анализ</i>	537
Заключение	545
Литература	548
Список сокращений	561
Рисунки	562

ОЧЕРКИ КУЛЬТУРОГЕНЕЗА НАРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Том 3

Рындина Ольга Михайловна

ОРНАМЕНТ

Редактор *В. С. Сумарокова*

Технический редактор *Р. М. Подгорбунская*

Корректоры *Л. Н. Проскурина, В. Г. Лихачева*

Слано в набор 24.04.1995 г. Подписано в печать 25.10.1995 г.
Формат 60×84^{1/16}. Бумага типографская № 3. Гарнитура Литературная.
Печать высокая. Печ. л. 40. Усл. печ. л. 37,2. Уч.-изд. л. 42,25.
Тираж 1000 экз. Заказ 2006. С27

Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 4.
Типография издательства «Красное знамя». Томск, пр. Фрунзе, 103.

