
Т. А. Бернштам

Прялка в символическом контексте культуры

(по русским памятникам в музеях)

В культуре любого традиционного общества орудие прядения, какой бы вид оно ни имело, является одним из фундаментальных женских символов. Русская прялка последнего этапа традиционной деревенской культуры — своего рода итог развития предмета и символа. Она не имеет единого «общерусского лица», но предстает в регионально-локальных вариантах, развивавших свои индивидуальные черты в соответствии с местными этнокультурными традициями и социально-экономическими условиями.

Знакомство русской общественности и научных кругов с прялкой как произведением национальной культуры состоялось в середине XIX в. С того времени начался — и продолжается поныне — сбор этих памятников, богатейшие коллекции которых сосредоточены в Государственном Историческом музее (ГИМ), Государственном Русском музее (ГРМ), Государственном музее этнографии народов СССР (ГМЭ), Загорском музее-заповеднике, в ряде республиканских, областных, краеведческих и специальных (например, в Музее народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности — НИИХП) музеев страны. Поскольку прялки привлекли внимание прежде всего своими художественными достоинствами, их коллекционированием и изучением занимались (и занимаются до сих пор) искусствоведы. Им принадлежит заслуга выявления как мест бытования прялок, так и династий мастеров, определения времени возникновения центров прялочного производства, анализа конструктивных разновидностей и художественных стилей; первые опыты смысловой интерпретации орнамента на прялках тоже были сделаны искусствоведами.¹

Для этнографической науки прялки пока не стали предметом изучения, в лучшем случае о них упоминается в общих трудах при описании хозяйственно-бытового уклада — прядения-ткачества, домашней утвари, промыслов. Даже в капитальной работе Н. И. Лебедевой о прялках сказано немного, но в ней по крайней мере сделано первое этнографическое картографирование восточнославянских прялочных форм.² Стоит упомянуть об исследовании В. А. Шелегом орнаментации прялок (в домостроительно-хозяйственном художественном комплексе) в аспекте этнической истории; с помощью картографирования автору удалось наметить основные этнокультурные ареалы на территории Европы.³ В целом же в этнографических работах о прялках говорится в искусствоведческом плане.

Благодаря усилиям искусствоведов специалистам и любителям искусства более или менее известны прялки из собраний ГИМ, ГРМ и отчасти ГМЭ.

В свое время нами была достаточно полно описана (и иллюстративно представлена) коллекция поморских прялок из Архангельского краеведческого музея — в статье, посвященной истокам формирования поздней художественной традиции одного из локальных севернорусских центров.⁴ В настоящем исследовании мы, наряду с памятниками из ГМЭ, впервые вводим в научный оборот прялки из коллекции МАЭ, большая часть которых была собрана в 80-е гг. экспедицией отдела восточнославянских народов в Северодвинском бассейне.⁵ Привлекаются также памятники из других музейных собраний, опубликованные в различных статьях, каталогах и альбомах. Материал датируется концом XVIII—началом XIX—первой третью XX в.

Цель нашего исследования — анализ с е м и о т и ч е с к и х связей прялки-символа, т. е. предмет рассматривается в широком мировоззренческом и социокультурном аспектах.

При символической интерпретации мы исходим из посылки, что многообразие русских региональных вариантов прялок свидетельствует о диапазоне символических функций предмета и его полисемантичности. В рамках одной мировоззренческой системы все трансформации «символа» были взаимообусловлены и потому допускали сосуществование его стадияльных референтов; исторические, социально-экономические и культурно-религиозные факторы влияли на их видовое разнообразие, но не разрушали смысловую связь. Говоря конкретно, это означает, к примеру, что на уровне декора между резной розеткой, обычно возводимой к архаическому солярному культу, и «городской» сценой в прялочной росписи (резьбе) начала XX в. существует и смысловая, и символическая преемственность.

В сложном комплексе различных по времени возникновения орудий производства домашнего прядения-ткачества, — в том виде, в котором он предстает на рубеже веков, — прялка относится к числу древнейших. Не будем останавливаться на значении этих женских занятий и их роли в русском крестьянском хозяйстве — они общеизвестны. Напомним лишь, что прядение было наиболее длительным и трудоемким процессом: по данным Н. И. Лебедевой, для прядения только 16 кг кудели пряхе требовалось 955 ч, т. е. около 40 сут.⁶ Основным материалом для изготовления тканей у русских (восточных славян) издавна служили шерсть и растительные волокна, среди которых главное место занимал лен.

В собственно прядении — получении нити из шерсти или волокна — различают три этапа: а) дергание — вытягивание длинной пряди, б) сучение/кручение нити и в) наматывание пряжи. Прядению предшествовало чесание материала; в описываемое время оба процесса были разделены значительным хронологическим интервалом, если заготовленное сырье невозможно было обработать в один сезон. Однако в принципе чесание и прядение несомненно составляют единый комплекс, в котором использовались одни и те же орудия, примером чего могут служить приборы для чесания и прядения льна и шерсти из среднерусских (Владим. губ.) и южнорусских (Тул. губ.) областей, хранящиеся в фондах ГМЭ.⁷ По мнению Н. И. Лебедевой, основную роль в прядении играет веретено; прялка — вспомогательный предмет, служащий подставкой для кудели.⁸ Для этой функции были важны размеры и конструкция прялки, удобные для прядения стоя или сидя; ни форма, ни художественное оформление не влияли на процесс и практические результаты. Прядение стоя/на ходу, при котором прялка затыкалась за пояс (а дома вставлялась в скамью), не было характерным для русских; в их среде развились «сидячие» прялки. Н. И. Лебедева разделила русские прялки на два типа по способу их изготовления: цельные (из одного куска дерева) и составные (приспособление для закрепления кудели вставляется в донце).⁹ Добавим к этому, что с проникно-

вением товарного производства в деревню появились трехчастные прялки, в которых кудельная подставка, стояк и донце выделялись отдельно и скреплялись (в севернорусских, сибирских, уральских районах).

Обращает на себя внимание следующий факт. Будучи вспомогательным орудием, прялка оказалась г л а в н ы м символом прядения у русских. Ее вещественные признаки — конструкция, форма, декор — постоянно развивались и варьировались. Анализ семиотичности прялки мы начинаем с ее предметных признаков и, в первую очередь, с представлений о них в традиционной среде, — т. е. с народной терминологии прялки. Ее обобщение показывает, что для главного обозначения — названия предмета могли служить (использоваться) разные компоненты (признаки). Приведенная ниже систематизация достаточно условна, так как в традиции обычно сосуществовало несколько названий, а доминирование одного из них определялось ситуацией, требовавшей той или иной информации о предмете. В качестве примеров нами приводятся либо наиболее распространенные, либо наиболее выразительные региональные названия.

I. Обозначение производственной функции предмета: *прялка/прялица; пряха/пряля (пращница); преслице/прясница* (севернорус., сиб.).¹⁰

II. Функциональное назначение одной (двух) конструктивных частей: *гребень, гребень с донцем* (средне-южнорус.);¹¹ *копыл/копылка/копылок* (севернорус., верхневолж., урал., сиб.);¹² *донце* (среднерус.; вариант: *дёнце/денце*).¹³

III. Способ изготовления, например: из одного комля — *копыл кóрченый* (яросл.), *корня́шка* (костр.), *кореннушка* (севернорус.); *ко́панка/копан́ца, коко́ра* (твер.).¹⁴

IV. Форма (вид) предмета или его части: *ло́пасть-лапость/лопáта* (севернорус., верхневолж., урал., сиб.);¹⁵ *перо, личина, рожица* (новг., помор.);¹⁶ *теремáтые/теремáня* (яросл.-костр.);¹⁷ *бáшенные* (волог.);¹⁸ *вилка, рогулька* (южнорус.; вар.: *рогуви(ы)лка — рязан.*).¹⁹

V. Способ декора: *крашóнка, золочёнка* (севернорус.), *прялка с кудря́м/бузами, прясница с ожерельем* (волог.).²⁰

VI. Место изготовления или бытования: названий множество. Эту группу мы не анализируем.

Рассмотрим названия всех групп в последовательности и в контексте семантической сферы их употребления.

I. Названия данной группы целесообразно разделить на две подгруппы.

Ia. *Прялка* и *пряха* (с вариантами) являются производными от глагола «прясть, прядать» — крутить нить из волокон;²¹ эти термины были общими для комплекса прядения с веретеном и на самопрялке. Пряхой/прялей называли предмет и прядущую женщину (костр., Приамурье).²² В среднерусских и поволжских областях зафиксирован термин *изба-«пряха»*, применительно к удобной для освещения прядения планировке избы с печью налево от входа (противоположная: *изба-«непряха»*).²³ На Псковщине существовал термин *пряжéй*, обозначающий «бабий счет времени» по изготовленной пряже.²⁴ Ib. Слово *преслице* (с вариантами) имело в прядении несколько значений: деталь от веретена; веретено; донце под гребень; копыл (стояк) или копыл с донцем. Пряслом также называлось звено изгороди, зарод хлеба (*пряслить жито*); употреблялся этот термин и в понятийном значении — ряд (порядок).²⁵

II. Каждое из названий этой группы образует свой круг значений и понятий.

Гребень — снаряд с зубьями; производное от глагола «грести, гребнуть» (и другие лексические варианты) — захватывать и тащить что-либо мелкое, сыпучее, жидкое.²⁶ Гребнем назывались предметы для расчесывания волос, волокон, детали ткацкого стана, а также резная доска кровли, двухскатная

крыша, весло и др. Однокоренными с гребнем словами *гребь/гребей/гребня* назывались весло и человеческая кисть.²⁷

Копыл в узком значении, по В. Далю, — деревянный стояк, кол, надолба и т. д.;²⁸ в прядении копыл — ножка прялки/самопрялки.²⁹ Однако более широкий ареал имело это слово в значении донца — сиденья прялки или всей прялки.³⁰ В одних северных районах ножка прялки называлась *кобыла/кобылка*,³¹ а копылом звали санки, дровни;³² в других же северных районах, а также в средне- и южнорусских областях слова *кобыл(к)а/кобель* употреблялись наоборот — для обозначения санок (скамеек) для катания с гор.³³ Такая взаимозаменяемость слов *копыл*—*кобыла* свидетельствует об их известном синонимизме, поэтому бесполезно привести мнение В. Даля о происхождении слова *кобыла/кобель*. Он считает его производным от *коба/каба* — древней коренной основы, известной только в новгородско-тихвинском говоре; эту основу В. Даль предположительно возводил к лексеме *кобь* — ворожба, гадания по приметам (встречам), откуда, например, и выражение *при-коб(ен)ить молодца* — приворожить.³⁴ В переносном значении *копыл* символизировал либо мужское, либо женское начало, например в пословицах: «Мужик — деревянная рогатина: колоть не колет и пороть не порет, а торчит копылом»; «Два топора улежатся, а два копыла (вариант: две прялки) нет».³⁵

Дно/донце. Основное общерусское значение слова — низ, исподняя часть чего-либо, в частности — нижняя часть прялки, на которой сидит пряха; массивные донца поволжских и некоторых центральных областей назывались *днйща*.³⁶ В ряде западных и южнорусских районов слово *доно/донышко* означало крышку утвари, т. е. закрытый верх предмета;³⁷ синонимизм названий *копыл*=*донце* отразился в выражении *на копыл (вверх дном) поставить*.³⁸

III. Приведенные нами названия прялки по способу изготовления — наиболее архаическому — относятся к цельным предметам, вырезанным из куска комля.

IV. Из этой группы мы рассматриваем несколько названий (остальные — однозначны).

Лопасть/лопата. Как название всей прялки бытовало крайне редко; обычно этим словом называлась верхняя часть прялки — гребень или гребень с копылом.³⁹ Еще шире употреблялся термин (с лексическими вариантами) в значении детали девичьего головного убора — лент или полос ткани с вышивкой, прикрепляемых к задней части (*лопáска, лóпасти*).⁴⁰ В отдельных ареалах (северных и южных) бытовало слово *лопатно́* как обозначение способа плетения волос девушки четными прядями, от 4 до 18.⁴¹ На Севере и в Сибири словом *лопотина* называлась одежда, в основном будничная,⁴² а в Сибири зафиксирован диалектный вариант *лопастина*, обозначающий ступню человека и лапу медведя.⁴³ В разных местах России лопастью (вариант: *лоб*) называли фронтон избы, иногда пристройку к дому, а также весло.⁴⁴ В форме *лопáста/лобáста* слово бытовало как название сверхъестественных существ (водяной, русалка), некрещеных, проклятых или умерших неестественной смертью людей.⁴⁵

Перо — редкое южнорусское название, главным образом рабочей части прялки, иногда так же именовалось весло.⁴⁶ Присовокупим, что этот термин часто бытовал в значении той или иной детали женской/девичьей одежды.⁴⁷

Названия *вилка* и *рогулька*, недвусмысленно говорящие о конфигурации предмета, употреблялись в прядильном комплексе южнорусских и некоторых сибирско-дальневосточных районов.⁴⁸

В заключение нашего беглого лексического анализа отметим, что повсеместно в России под названиями *лопас(т)ки, копылки-кобылки, гребень, перо, вилка, рога* были известны растения, насекомые, кости или части тела птиц, животных и человека.

Итак, совокупность названий прялки (или ее частей) вводит ее в семантическую сферу природно-социального круга явлений: растительно-животный мир; человек; хозяйственные занятия—орудия труда; жилище; одежда; бытовой уклад. Отдельные названия прялки указывают на ее «возможности» мифологического и магического свойства.

Исследование прялки-символа мы начинаем с его вещественной атрибуции — материала, конструкции, формы.

Материал. В поздней традиции древесные породы, из которых изготавливались прялки (целиком или отдельные части, детали), были разнообразны; вещественные памятники и опубликованные сведения говорят о следующих породах деревьев: ель, сосна, береза, липа, осина, дуб, клен, ясень. Можно, с известными оговорками и исключениями, наметить регионы с преобладанием того или иного древесного материала: севернорусский и верхневолжский — ель (сосна), береза (цельные или составные прялки); средневолжский / среднерусский — береза, ель, клен, дуб (цельные, составные прялки, инкрустация донец); южнорусский — береза, клен (ясень), липа, осина, ель (цельные или части составных прялок). Заметная смена хвойных деревьев на лиственные в широтном направлении зависела прежде всего от природных условий, но они, как известно, издавна породили систему верований и представлений, связанных с деревьями, в том числе и об их «половой» природе, что не могло не отразиться на символике предмета женского назначения. Не случайным поэтому нам представляется доминирование прялок из ели и березы — «женских» деревьев, мифологическая и ритуальная значимость которых достигает пика в возрастном символизме девичьего совершеннолетия — календарные обряды (на семик и Троицу), игровые молодежные комплексы, свадьба. Об устойчивости этого мировоззренческого аспекта свидетельствуют и такие факты, что даже на Севере, например, береза ценилась выше всего, а русские переселенцы в Сибири, сохраняя приверженность традициям земли «исхода», тоже выбирали в качестве материала для прялок ель и березу; в Иркутской губ. предпочитали исключительно ель.⁴⁹

Выбор дерева задавался также размерами, конструкцией и формой предмета. Из «елового крюка» (реже — из соснового) вырезались цельные «лопастные» прялки в севернорусских и верхневолжских областях; некоторые «вологодские» прялки (совр. Тарногский, Нюксенский, Великоустюжский, Никольский р-ны) достигали огромных размеров.

Примером цельных прялок из березы могут служить знаменитые ярославские прялки — *тереманя/терематые*. Вилки и рогульки южнорусских районов также представляли собой раздвоенные сучки ели или березы. Для составных прялок с гребнем, как правило, использовали разные породы деревьев; так, например, в поволжских и центральных областях гребень делали из клена, ясеня, а массивные днища — из сосны, липы, осины, с инкрустацией из дуба (см. далее).

В символическом плане материал прялки являлся первым и самым явным признаком ее связи с природным миром, в первую очередь — с растительностью.

Конструкция — форма. Продолжая символику материала, прялка любой конструкции — цельная или составная — имитировала в первую очередь растительный образ — дерева, куста или «цветка». Цельная прялка дает наиболее законченный контур «растения», повторяя его естественный вид: гребень/лопасть → крона, листва, чаша (цветка); копыл → ствол / стебель (кстати, *стебель* — название копыла в Поморье);⁵⁰ донец → корень.

Растительные формы прялок разнообразны за счет размеров, пропорций и форм отдельных частей: по гребню или лопасти их можно разделить условно на две группы: древесную и древесно-цветочную (заметим, что первым на эти формообразы обратил внимание В. А. Барадудин).⁵¹

Древесную группу (рис. 1, 1—5) ярче всего демонстрируют лопастные прялки различных размеров севернорусских областей (волог., твер., помор., новг.). Удлиненная узкая форма (с резным навершием или без него) напоминает крону хвойных деревьев, прежде всего ели, но, на наш взгляд, не выпадают из этой группы прялки с широкими, иногда почти квадратными лопастями (массивными или короткими), тем более что они почти всегда цельные (из ели или сосны).

Ареал древесно-цветочной группы (рис. 1, 6—10) — южные районы севернорусских областей, западные и центральные области (включая Поволжье) — совпадает с «гребневыми» прялками. У них часто узкий (короткий или длинный) стояк-копыл, на котором небольшой гребень (лопастка) выглядит листвою или цветком.

Формы рогульки и гребня с зубьями содержат также элементы «животной» символики, что звучит в их названиях (рога животных, гребень петуха) и связано с основным материалом прядения на них, главным образом шерсти.

Различались в прялках размеры и формы стояков — копылов; последние различия вытекали из способов изготовления прялки (цельная/составная) и ее конфигурации, а также из декоративных приемов — вырезание, прорезная резьба, вытачивание и т. д. Пожалуй, самую выраженную растительную конфигурацию дают «тверские» прялки, в которых копыл с лопастью представляет единство формы — либо растение, либо «цветок в вазоне» (рис. 1, 7—9).

Существенны были различия в конструкции и форме донца. Донца цельных лопастных прялок имели более или менее единообразный вид длинной доски; такие донца украшались в редких случаях. Особого разговора достойны съемные декорированные днища поволжских, средних и южнорусских областей, поскольку они помимо собственно прядения несли и другие функции.

Н. В. Тарановская, систематизировавшая съемные днища из музеев ГИМ и ГМЭ, разделила их на два типа по размерам и форме: а) массивная вытянутая доска (юг Тверской, Московской, Владимирской, отчасти — Рязанской, Симбирской губ., а также некоторые южные области); б) короткая и широкая доска (Нижегородская губ. — Городец).⁵² Городецкие днища (с дубовой инкрустацией или росписью) имели одинаковую форму усеченного конуса и походили на маленькие санки для катания с гор (только без полозьев), известные в России под разными названиями — *керёжки*, *чунки*, *кобель*, *ледянки*. Днища первого типа, средне-южнорусского ареала, более напоминали узкую скамейку или валец; сходство с вальком было также характерно для южнорусских днищ, имеющих тождественный орнамент с узором конских дуг, частей телег и саней.⁵³

Съемные днища генетически «выросли» из скамьи в избе-«пряхе»; предполагаем, что эволюцию их формы в значительной степени обусловила важная роль донца в массенных катаниях с гор, максимально развитая именно в указанных русских областях, причем наряду с донцами в катании использовались санки, скамьи, вальки, просто доски.⁵⁴ В чистый понедельник женщины всех возрастов (включая старух) катались с гор «на долгий (варианты: чистый, хороший) лен/коноплю»; партии баб дрались, «чтоб лен родился» (нижегор.).⁵⁵ Масленицу изображали либо чучело в сарафане, либо живая женщина с прялкой/гребнем, с самопрялкой (поволж., сиб.).⁵⁶ В б. Нижегородской губ. самый смысл изготовления Масленицы жители объясняли необходи-

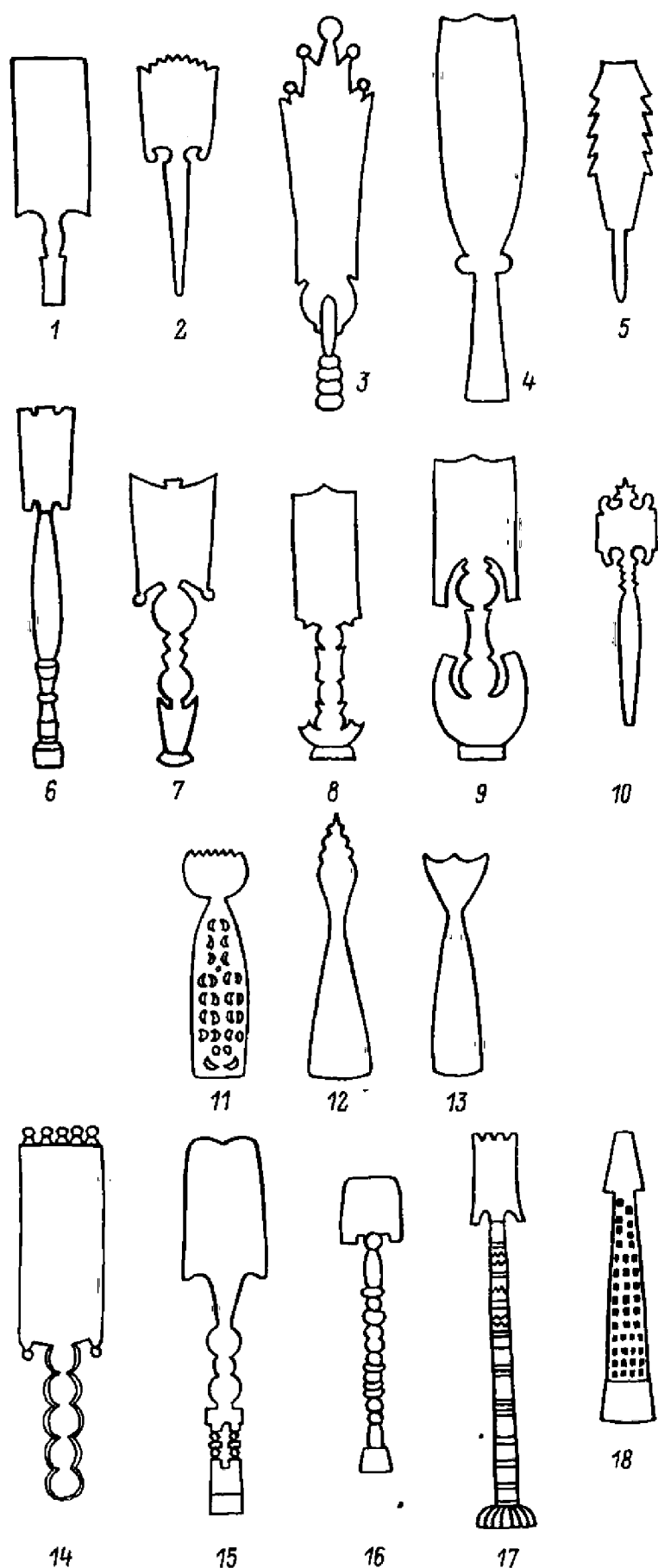


Рис. 1. Формы лопастных прялок.

1—5 — «деревянные» формы (севернорусские); 6—10 — «деревяно-цветочные» формы (северо-западные и центральные области); 11—13 — «женские» формы; 14—18 — «архитектурные» формы (северо-верхневолжские).

мостью — чтобы «лен уродился». ⁵⁷ Тема урожая всех растительных культур — ведущая в масленичном комплексе как таковом, ⁵⁸ но в к а т а н и я х — с гор и на лошадях — доминирует мотив урожая льна/конопли, культур, имевших помимо «пищевого» значение и специфически женского занятия (прядения), на мифологическом уровне символически возводившегося к одному из способов «творения мира». ⁵⁹ Общая для магических целей катаний идея «плодородия» подразумевала их э р о т и ч е с к у ю семантику и м у ж с к у ю символику атрибутов катаний, благодаря которой отождествлялись конь, сани, скамья, валец, ⁶⁰ донце прялки (ср. гузна); отсюда же — и синонимизм названий саней, скамьи и прялки: *копыл=кобыла=кобель* (ср. загадку о катании с гор на санках: «Под гору коняшка, а в гору деревяшка»).

Значение прядения—прялки в масленичных ритуалах позволяет нам органично перейти к образу ж е н щ и н ы в символике прялочных форм; они дают т р и разновидности женского символа: кисть руки, голова в уборе, контур фигуры.

Формой, имитирующей женскую (человеческую) кисть, является гребень с зубьями, и косвенно об этом сообщает название *лопасть*, обозначающее любую «рабочую» часть, включая и руку. Горстью измерялась единица льняного обработанного волокна — *повёсмо*. В реальном прядении рука действительно оставалась главным «орудием», причем пряжа участвовала в процессе не только мускульной силой, но и своей внутренней энергией в виде субстанции-слюны, которой она обильно смачивала левую руку, тянущую нить.

Женскую фигуру воспроизводят формы цельной прялки из березы, распространенные в вологодско-ярославском ареале (рис. 1, 11—13).

Приведенные нами на рис. 1 прялочные формы не только демонстрируют разделение на какие-то конкретные имитирующие образы, но и свидетельствуют об их с и н к р е т и з м е, отражающем мировоззренческие представления об единстве природного и человеческого мира (ср. аналогичные элементы в вышивке). Максимальная концентрация растительной, зоо- и антропоморфной символики наблюдается в период девичьего совершеннолетия, включая свадьбу, и в статусе молодницы, знаменуя пик молодости в его двух фазах — расцвет и плодоношение. ⁶¹ В русском фольклоре эта образность характерна прежде всего для девичьей символики, например: «Собирала перышки... красна д е в и - ц а... / На ее головушке семьдесят цветов цветет... / В ее головушке привились пташечки» (разрядка в цитатах здесь и далее наша. — Т. Б.). ⁶²

В растительно-антропоморфной (женской) символике была заложена семантика «женского» природного п р о с т р а н с т в а, параллельными образами которого были социальные локусы. В прялке это нашло отражение в различного вида «архитектурных» формах, наиболее развившихся в севернорусских и верхневолжских областях (рис. 1, 14—18), о чем красноречиво свидетельствуют их названия — *терематые/тереманя, башенные*. О соотношении прялки и дома говорит и термин *лопасть*, употреблявшийся, как мы указали выше, в значении фронтона или пристройки избы. Архитектурность придавали прялке не столько ее форма, сколько скульптурные формообразующие детали лопасти и копыла, вследствие чего мы должны ввести этот декоративный прием в атрибуцию конструктивной символики прялки.

Лопастей северных и верхневолжских прялок имели навершие — *городки*, вырезавшиеся в виде разнообразных и затейливых фигур, которые можно интерпретировать по-разному, если учитывать символический синкретизм рассмотренных форм. Но среди городочных форм имеются и «откровенно» архитектурные с названиями *теремки, главки, купола, маковки*. Вспомним также, что, в свою очередь, элементы прялочных форм — городки, «серьги»

в нижней части лопасти, скульптурное оформление ее боковых частей — аналогичны кровельным оконным и крыльцовым «подвесам», «полотенцам»; вырезной или точеный копыл напоминал оконные балясины или крыльцовые (теремковые) столбы. В составных прялках копыл нередко и соединялся с лопастью и донцем способом, тождественным укладке бревен избы, — в лапу.⁶³ Исключительным своеобразием отличались верхневолжские прялки с высоким, суживающимся кверху скульптурно-вырезным копылом, венчающимся маленькой лопастью. Эта поздняя, чрезвычайно сложная архитектурная резьба, несомненно развившаяся под влиянием барочного и ампирного стилей, несет в себе тем не менее архаичность пространственной символики как таковой.

На образах пространства, вводящих прялку—прядение в широкий символический контекст культуры, мы остановимся подробнее.

Пространственная символика в растительно-архитектурных метафорах предстает в максимальной полноте и выразительности в возрастном символизме девичьего совершеннолетия/свадьбы, а также молодежной культуры.

Преобладание (почти исключительность) растительных образов — признак, общий для всей восточнославянской культуры для определения девичьего места, что было показано нами в специальных работах.⁶⁴ Разделение растительных «мест» на «культурные» и «дикие» символизирует качественно различающиеся свойства растущей девушки, могущие привести к противоположным результатам. Сад — культурное место, идеальное для здоровья, красоты, непорочности и достоинства девушки, обеспечивающее ей благополучный выход замуж (и «сеяние» новых девичьих «Я»); огород — место уже не столь безопасное, как бы переходное к «дикому» пространству. Поле/лес (гора) — дикие места, толкающие на безрассудства, эротический иску, грозящие пагубными последствиями — внебрачным грехом. По игровому и обрядовому фольклору девушке приходится находиться в разных «местах», в совокупности обуславливающих сложную гамму эмоционально-поведенческого комплекса в переходном возрасте и в эротических отношениях с парнями. Образы растительных «мест» в целом символизируют девичью волю.

Свадебная обрядность, оперируя растительными метафорами пространства уже с просватанья, указывает на ограничение этой воли: наряду с растительными появляются архитектурные символы пространства, а среди первых остается только сад. Например: «На горке деревцо... / За то деревцо / Крылася, хоронилася / Душа красная девица»; «Стояла береза кудреватая, / У этой же березы высок терем (крона. — Т. Б.) / Тут сидела же душа красна девица»; «Новая моя горенка. / Во сыром (молодом. — Т. Б.) бору она валена»; «На горе стоит елочка. / Под горой светелочка. / Во светелочке девушка».⁶⁵ Интересно также, что в севернорусском свадебном фольклоре образ дерева сливается с храмом, в котором венчаются; один из распространенных формульных мотивов этого рода мы приводим в редком пинежском и более характерном севернорусском вариантах: «На горе на высокой... / Выросла верба золотая... / По середке золотой вербы / Списана Спаса Пречистая / Божья Мать Богородица»; «На горе на высокой... / Вырастало дерево. / Стоял тут белый храм».⁶⁶

Сад-терем (вариант: светелочка, горенка) становится постоянной метафорой пребывания невесты и молодницы (примеров множество). Однако по некоторым оттенкам можно судить, что этот комбинированный символ приобретает после свадьбы значение иного пространства, нежели в девичестве. На Орловщине, например, исполнялась свадебная песня, в зачине которой звучит мотив «вывода» невесты из терема, как девичьего места, ей уже

не соответствующего: «Не пора ль тебя, девушка (имя), / С т е р е м а до-
лой?»⁶⁷ Севернорусская невеста, прощаясь с волей, причитывает: «Дай мне-
ко... / Да в терему пошататисё, / В т е р е м е, р о в н о в г о р о д е, р о в н о
в о с а д е».⁶⁸ В этом тексте соединились три пространственных символа
девичьей поры: терем—город—сад. Слово «город», будучи явно «раститель-
ного» происхождения — от «огород» (ср. песню «Во саду ли, в огороде» и
многие другие), в описываемый период имело двусмысленный (буквально)
характер; в молодежных играх и фольклоре этот пространственный термин
становится преобладающим, что не случайно, так как «полудикие» (огород)
и «дикие» места и символизировали пространство общения молодежи
(см. выше).

В игровых комплексах «город» имел несколько значений: а) родной дом
девушки, агрессивно ведущей себя при выходе замуж (распространенная
песня с запевом «Подойду к городу... / Пробью стену...»: отдает имущество
родителей новой родне);⁶⁹ б) место пребывания девичьей группы (песня с сюже-
том, где парень пробивает стену города — уводит девицу, а также игры
«По-за городу царев сын», «Бояра» и «Ходит царь вокруг города»);⁷⁰ в) место
нахождения всей молодежи (например, песня «Стану я... / Под Царь-го-
род... / Выпущу... трех щеголей... трех щеголок молодых»);⁷¹ Значение
«города» как м о л о д е ж н о г о пространства концентрированно выражено
в севернорусской игре *Городок*, посредством которой набирается хоровод (все
участники называются *горóдчики*),⁷² в названии западнорусского весеннего
хоровода — *город*,⁷³ в названии масленичных горok — *городкí*, с которых
молодежь парами каталась на прялочных донцах,⁷⁴ и др.

Последний сюжет возвращает нас к непосредственному предмету исследо-
вания. Прядение и прялка были важнейшими символами пространства
в молодежной игре, но их значения имели оттенки в зависимости от в р е м е н и
игры. В весенне-летнем хороводе доминировала к о с м и ч е с к а я идея пряде-
ния-творения, в рамках которой «переходные обряды» для девушки предпола-
гали обучение ее мастерству пряжи, символизирующей также половую зрелость
и высокие брачные возможности. Образу Дрёмы-непряжи, который девушка
должна преодолеть и стать «недрёмой-пряхой», мы посвятили специальную
статью;⁷⁵ можно добавить к этому образу название пляшущей в центре
упомянутого выше западнорусского города (хоровода) девушки — *рогулька*⁷⁶
(=прялка в этом регионе).

В осенне-зимний период в соотношении прядения—прялки с пространством
доминировал социальный аспект. Сама посиделка в ее региональных вариантах
будничных названий — *попряду́хи*, *попрядки*, *супрядки* и т. п. — являлась
местом прядения всей д е в и ч ь е й группы (и шире — всей женской группы).
В этом общем пространстве прялка была символом индивидуального девичьего
места: у занявшей не свое место прялку выкидывали к порогу.⁷⁷ В некоторых
областях (севернорус., западнорус.) парни должны были проситься на посиделку
под окном и в дверях избы, что называлось *проситься за прялку, сесть под
прялку*.⁷⁸ Получение «прялочного места» могло происходить путем выкупа
прялки или ее захвата в момент, когда девушка отлучалась из избы, при этом
парень имел право сесть только на колени к девушке.⁷⁹ Переход с колен на
скамью производился специальными играми, под названием *в местечки*, *в соседи*
или припевками, сопровождающимися «выкупам» прялки, веретена, кудели,
пряжи; в случае отказа девушки в выкупе (т. е. в поцелуе) парень применял
насилие: поджигал, путал кудель или обвивал себя ею, прятал предметы
и пр.⁸⁰

Ритуально-символический статус прялки включал также функции регули-
рования норм общего поведения на посиделке и ход игры. Так, в Новгородчине

местные парни, появляясь на посиделку, зажигали свечи у прялок своих избранниц, «чужаки» обходили всех девушек, поджигая у каждой кудель; на Вологодчине сооружение и поджигание в центре избы «общей кудели», надерганной с каждой прялки, знаменовало начало всеобщей игры *женитьба*.⁸¹ Пары гадали по кудели о своей судьбе, что называлось *на городок*: парень клал на стол или лавку свернутый вокруг пальца клочок кудели и поджигал, оба смотрели «куда ворота откроются» — туда замуж (жениться) идти,⁸² существовали различные способы привораживания парня с помощью кудели — прялки. Ритуально-магическая значимость прялки в молодежных играх календарных рубежей отразилась, к примеру, в одном из севернорусских названий молодежного сборища в рождественский сочельник — *копыльный вечер*, с которого начинались святочные гадания и привораживания, последние в календарном году (ср. приведенное выше выражение «прикобенить молодца» в святочной игре *Выкуп прялки* — нижегор. и др.).⁸³

Таким образом, в семантике прядения — прялки как пространства (времени) девичьего совершеннолетия была своя динамика; несоблюдение норм поведения девушки в этом статусе символической «пряхи» наказывалось различными способами, среди которых использовалась и символика прялки (кудели, пряжи, веретена): за прелюбодеяние (или даже лишь подозрение в нем) выкашивали посеянный ею для пряжи лен; за измену партнеру, неучастие в молодежных собраниях, разглашение групповой тайны ломали гребень/лопасть прялки, путали расчесанную кудель, рвали пряжу.

В реальном быту прялка, как известно, после выхода девушки замуж не исчезала из употребления, но ее повышенная «девичья» семиотичность заметно снижалась. Уже в статусе молодницы женщина как бы утрачивала свое значение «пряхи» по обрядовой формуле оппозиции девушка-пряха — молодница-не-пряха.⁸⁴ Ограничены были ритуальные и игровые роли молодниц в хороводе и на посиделке; вместо растительных волокон молоднице поручали прядение «на плодovitость» (себя и скота) шерсти; она постепенно выключалась из девичьего коллектива и привлекалась к женским посиделкам. В женской возрастной категории главное значение приобретало т к а ч е с т в о, символизировавшее более высокий этап мифологического творения — изготовление предметных сущностей.

Итак, в позднетрадиционной русской культуре прялка предстает в основном д е в и ч ь и м символом. В этом аспекте многократные заявления искусствоведов о том, что прялку обычно дарил девушке парень, необоснованны (и, к сожалению, часто голословны). Записи в деревне свидетельствуют, что прялку обычно изготавливали (или покупали) в семье: отец — дочери, дед — внучке, брат — сестре; прялка переходила по наследству от матери к дочери или от свекрови к невестке. Во многих областях обычай вручения молодой ее прялки после брака имел ритуальную форму и происходил в один из календарно-значимых дней в течение первого года; в Поволжье и на Севере молодые приезжали за прялкой в петровское заговенье.⁸⁵ Бывали и случаи дарения прялки парнем своей «любушке», но я склонна относить их к позднему времени или исключительным ситуациям, так как ни в одной свадебной традиции не фиксируется принос женихом прялки. Полагаю, что такое право мог получить муж, но не холостой парень.

V. Названия этой группы происходят от способов декора. Материал, конструкция и форма прялки дали возможность очертить круг основных семиотических связей предмета: следовательно, эти вещественные признаки обладали необходимой и достаточной информацией. Подтверждением тому служит и тот факт, что в ряде русских областей, например в западных, южнорусских или в северных (на Печоре, Вычегде и в др.), прялки не имели

декора или орнаментировались весьма скромно; то же можно сказать о гребнях белорусов и украинцев.⁸⁶

Постоянная эволюция орнаментации — резьбы и особенно росписи — характерна более всего для Севернорусского и Поволжского регионов, и ее «пик» приходится на поздний период традиционной культуры: в некоторых ареалах декоративный «взрыв» происходит в течение столетия (XVIII—XIX вв.) или даже нескольких десятилетий XIX в., например в Северодвинском бассейне, на Мезени, в Поморье,⁸⁷ в Нижегородской губернии.

Общую картину соотношения резьбы и росписи можно представить по картографированию В. А. Шелега: а) для «северо-западного» ареала (русская Карелия, Новгородская, Псковская, С.-Петербургская губ.; юго-запад Архангельской и Вологодской губ.; западные районы Костромской, Вятской и Пермской губ.) характерны достаточно устойчивые традиции трехгранно-выемчатой резьбы и свободно-кистевых росписей; б) к северу и востоку от этого ареала, включая Поволжье, наблюдается пестрая картина локальных очагов с разными типами резьбы (трехгранно-выемчатая, скульптурно-зооморфная) и росписи (свободно-кистевые, графические).

О преемственности росписью мотивов резного декора исследователи говорили немало: росписной цветок сменил розетку, расположение геометрического узора обусловило росписную композицию, зубчатые бордюры, линии и фигуры легли в основу стеблей, листы и букеты. По-видимому, следует признать, что растительность была основным резным фоном, на котором располагались (в который вплетались) птички, животные и человеческие образы. В поздней резьбе последние нередко предстают в виде «архаических» композиций, аналогичных мотивам вышивки: так называемая мать-земля с предстоящими птицами-зверями-людьми, различные гибридные образы (дерево-птица, человек-птица-животное и т. д.). Возможно, вышивка и оказала воздействие на «внедрение» этих композиций в резьбу, тем более что ареал зоо-антропоморфной сюжетики в вышивке в основном совпадает с ареалом трехгранно-выемчатой резьбы.⁸⁸ Свободно-кистевые росписи перевели эти мотивы на реалистический живописный язык: дерево с сидящими птицами (в Сибири, некоторых областях Севера, Урала — основной или единственный образ росписи⁸⁹); всадник с конями; охотник, целящийся в птицу или зверя; пара влюбленных у дерева; разные звери и т. д. Достаточно органично вписывались в растительный декор и геральдические звери; в Заонежье «под дерево» расписывался фон всей прялки (черной или коричневой краской с разводами), на который наносился орнамент.⁹⁰

В целом трехгранно-выемчатая резьба со скульптурно-прорезными или контурными узорами, а также свободно-кистевая роспись не вносят ничего принципиально нового в содержание прялки-символа по сравнению с рассмотренными выше атрибутивными признаками.

Качественно иной этап в эволюции прялочной символики отразился в графических росписях двух русских ареалов — Северодвинском и Городецком (рис. 2).

О художественных центрах на Северной Двине и в Поволжье отдельные публикации стали появляться в конце XIX в.; с этого времени прялки (и другие бытовые предметы) из этих регионов становятся достоянием музейных и личных собраний. Искусствоведческую оценку эти изделия впервые получили в работах В. С. Воронова начала 20-х гг. нашего столетия,⁹¹ и с тех пор практически ни один из специалистов по русскому народному искусству не обошел своим вниманием это замечательное явление.

Начало реалистическому направлению в истолковании графического прялочного декора было положено Г. Л. Малицким, считавшим, что крестьянское

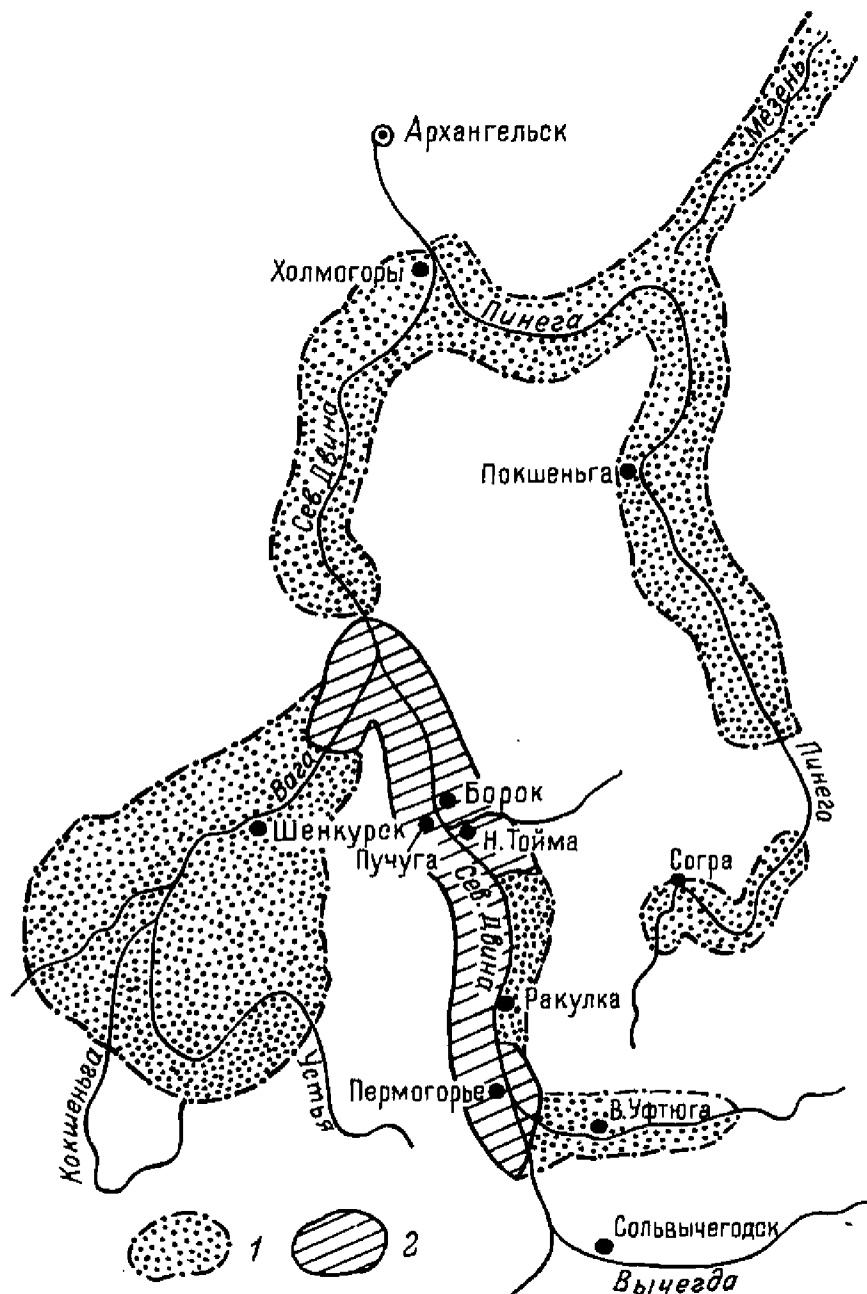


Рис. 2. Ареалы графической росписи в бассейне Северной Двины.

1 — бессюжетная роспись; 2 — сюжетная роспись.

искусство вообще было «светским, мирским, как по назначению его памятников — чисто житейскому, так и по изобразительной стороне их, т. е. иконографическим темам и мотивам».⁹² Все «бытовые» элементы автор объединил в ряд групп: а) окружающий человека мир (растительность, животные, птицы), б) архитектурные формы (палаты, башни, шпили и проч.), в) человеческие социальные типы, г) сцены жизни и занятий.⁹³ Разделяя убеждения Ф. И. Буслаева, Н. С. Тихонравова (и др.) о неразрывном единстве общих идейных и художественных устремлений народных творчеств, в частности изобразительного искусства и устной словесности, Г. Л. Малицкий видел эволюцию крестьянского орнамента в направлении от связи с обрядовой и лирической песней к влиянию на него городской продукции — лубка и рукопис-

ных повестей.⁹⁴ Будучи тонким исследователем, он сопровождал свой реалистический текст замечаниями вроде: «реального изображения природы... нет», «фигуры животных и птиц схематизированы».⁹⁵ Реалистическо-бытовой аспект прялочной росписи был в той или иной степени поддержан многими ведущими искусствоведами; А. В. Бакушинский, например, подчеркивал «бытовизм» городецкой росписи с жанровыми сценами из жизни крестьянства, мелкого мещанства, купечества и господствующих классов.⁹⁶ Об идеализации, поэтическом перевоплощении реальности в крестьянском искусстве пишут до сих пор, например: «преодоление действительности и эстетическое воплощение мечты о будущем»,⁹⁷ «любовь к природе, ее красоте и поэтическое отождествление с ней молодости и жизненных сил человека».⁹⁸

Вместе с тем искусствоведы первые обратили внимание и на специфику образности прялочного декора, его генетическое единство с обрядностью и фольклором, стилистическую связь с иконописью, миниатюрой в рукописной традиции, лубком и т. д. О символичности бытового орнамента, кажется, впервые определенно высказался В. М. Василенко: «„Бытовые сцены“ не являются просто жанровыми: они полны содержания и символики, но все-таки позднего происхождения».⁹⁹ Г. К. Вагнер и В. М. Василенко писали об апокрифическом происхождении целой галереи образов и сюжетов, вошедших через рукописную и старопечатную, в основном старообрядческую, традицию в художественный арсенал народных мастеров: лев, единорог, Сирий и Алконост, двухглавый орел, сцены из античных и средневековых повестей (библейские, «исторические» и др.).¹⁰⁰ Однако никто из искусствоведов не сделал пока главного вывода из всех этих наблюдений, а именно: самые радикальные перемены в эволюции бытового, в том числе и прялочного, орнамента произошли в старообрядческой среде.

Сведения о причастности староверов не только к развитию устной и рукописной традиций, но и к производству широкого круга бытовых художественных изделий были не редкостью в публикациях 20-х годов. Затем наступает длительный период молчания в научной литературе об историко-культурной роли и судьбе этого слоя крестьянского общества. В последние годы искусствоведы постоянно «обнаруживают» связь северных художественных центров с деятельностью мастеров-староверов, прослеживают влияние тех или иных иконописных школ и рукописной миниатюры в живописи бытовых предметов. Подобные «открытия» — результат игнорирования богатейшего наследия старообрядческой культуры, известного не только в XIX в., но и советским археографам и филологам, в течение десятилетий воссоздававшим сферу распространения старообрядческой культурной деятельности и ее основных очагов на Севере, в Сибири и в Поволжье. Коллекции Дрвлекхранилища Пушкинского Дома, заложенные В. И. Малышевым, являются, в частности, источниковой базой для всех специалистов, изучающих художественные традиции крестьянского уклада на Севере, что избавляет их от необходимости «открывать Америки».

Графические сюжетные росписи на бытовых предметах, в том числе и на прялках, развились в районах с максимально высоким процентом староверческого населения: в Северодвинском бассейне его появление относится к концу XVII—началу XVIII в., а в Балахнинском у. Нижегородской губ. (поселения на р. Узоле) — к началу—первой половине XIX в.¹⁰¹ Известно также, что многие поволжские районы заселялись севернорусскими жителями, главным образом старообрядцами, постоянно искавшими более глухие места. Конкретная дата возникновения северодвинской сюжетной росписи неизвестна, но сохранились прялки (и другие предметы), которые искусствоведы датируют второй половиной—концом XVIII в.;¹⁰² поволжская роспись появля-

ется в 1860—1870-е гг. в деревнях Хлебаиха, Репино, Савино, Курцево, Косково; вначале мастера сбывали свою продукцию на субботних базарах Городца, откуда роспись и получила свое название. Таким образом, между возникновением обоих художественных центров существует хронологический разрыв минимум в 100 лет, что в совокупности с социально-экономическими и культурными различиями не могло не сказаться на стилистике, изобразительных средствах и тематическом «вкусе» росписей. И тем не менее обе художественные традиции имели единые культурные истоки, преемственность и, наконец, были связаны с предметом, функции и значение которого ни регионально, ни исторически не менялись.

Северодвинская роспись. Искусствоведы выделили в среднем течении Сев. Двины несколько центров графической росписи: Пермогорская, Борецкая, Нижнетоемская, Пучугская, Ракульская (рис. 2). Последняя роспись — бессюжетная и поздняя: ее оформление относят к рубежу веков.¹⁰³ Нижнетоемская и пучугская росписи являются в известной степени «вторичными» — они развились на основе борецкой, примерно в то же время, что и ракульская. Поэтому главного внимания достойны пермогорская и борецкая росписи, ранние образцы которых и датируются XVIII в.

Пермогорская роспись. Под таким названием известна предметная живопись деревень гнезда Мокрая Едома (в 4 км от пристани Пермогорье); круг бытовых предметов с этой росписью очень широк: утварь, хозяйственные орудия, мебель, сани, телеги, прядильно-ткацкий комплекс. Расцвет росписи на прялках приходится на середину—вторую половину XIX в.; к 30-м гг. XX в. она угасла.¹⁰⁴ По мнению специалистов, ее колористическое решение — красно-зеленые изображения с черной обводкой на белом или желтоватом фоне — и основные элементы узора имеют много общего с орнаментацией книжной древнерусской миниатюры «поморской» (XVIII в.) и «беливской» (XIX в.) школ.¹⁰⁵ В пермогорской росписи сложились две разновидности композиционной схемы на фасаде лопасти — двухчастная и трехчастная — и одинаковое оформление внутренней стороны — узор в нижней части и орнаментальная рамка пустого места для крепления кудели; в дальнейшем расписные части мы будем называть по-местному — *ста́вы*.

В двухставной схеме наверху помещалась «Сирин в полете», обрамленная зубчатой розеткой (или без нее) и растительным узором; в отдельных случаях в позе Сирин изображалась птица (например, курица: ГМЭ, кол. № 3256-10). На нижнем ставе «конкурировали» две сцены: с конями (чаще) и «парное застолье / чаепитие» (реже). Разнообразие «конских» мотивов в пермогорской росписи дает возможность построения эволюционного изобразительного ряда — от фигуры коня до сцены «катание» (взаимообращенные кони у дерева-цветка: ГМЭ, кол. № 639-2; друг за другом: ГМЭ, кол. № 2746-26; поодиночке: ГМЭ, кол. № 3883-40; всадник: НИИХП, № 18779, ГМЭ, кол. № 3256-8; два всадника на дыбах: ГМЭ, кол. № 3256-1; один ездок в повозке: ЗГИХМЗ, № 3884д и 3889д; ездок и кучер в повозке: ЗГИХМЗ, № 3559д). Эта цепочка достаточно убедительно показывает, что «катание» развилось из семантики коня (см. выше) и сцена не вытеснила его образа. Сцена «парное застолье» на одной из ранних прялок конца XVIII в. (ГМЭ, кол. № 5502-39) находится на внутренней стороне, а на фасаде изображен «райский сад» с птицами (о нем ниже). Судя по рассмотренному материалу, «застолье» так и не закрепилось за определенным местом на прялке (фасад, внутренняя сторона) и нередко замещалось «катанием», что говорит о поисковых попытках художников включить эту позднюю сцену в образную систему прялки. Вариативность «застолья» выражалась в социально-бытовых деталях (одежда, интерьер): «древнерусская» пара (ГМЭ, кол. № 5502-37), купеческая пара (ГМЭ, кол. № 5502-39),

деревенская пара, городская пара (ГМЭ, кол. № 3256-8, Д-345). На рубеже веков «катание» и «застолье» иногда сменялись другими сюжетами: поездка на пароходе, пара в городских костюмах у огромных часов и т. д.

В трехставной фасадной схеме доминирует довольно устойчивая комбинация; приводим ее сверху вниз: взаимообращенные лев и единорог, «посиделка», «катание»; на внутренней стороне обычно помещалась сцена многолюдного «застолья»: четыре взрослых человека и ребенок. Количество и состав участников «посиделки» варьировался от двух до четырех женских фигур (ГМЭ, кол. № 639-4, 639-1; ЗГИХМЗ, № 3557д), женские и мужские фигуры (ГМЭ, кол. № 172-7, 3256-4, ЗГИХМЗ, № 1111д). По-видимому, можно говорить и о разном социо-возрастном статусе женских фигур: девушки — в платке, без головного убора (ГМЭ, кол. № 639-1), молодницы — в головном уборе *кúстышки* или в повойнике (подавляющее число изображений); одни из них прядут, другие шьют, иные сидят без дела.

По мнению искусствоведов, «застолье» изображает семью из двух пар — молодоженов и родителей мужа, ребенок сидит на коленях у свекрови. Такая интерпретация вполне допустима. Но я хочу предложить иную, исходя из иконописных приемов изображения в одном сюжете последовательных (разновременных) событий: художник, возможно, представил два ж и з н е н н ы х этапа молодой пары — после вступления в брак и после рождения ребенка. В качестве дополнительных, хотя и косвенных, аргументов могут служить следующие детали: разделение фигур на мужскую (справа) и женскую (слева) пары, головной убор «старшей» женщины типа короны или кокошника, который старухи не носили. На атрибутирующей символике фигур птиц мы остановимся подробнее. Для пермогорской росписи чрезвычайно характерно изображение курицы и петуха в трех основных позах: а) в полете, б) стоячие с поднятыми крыльями, в) стоячие со сложенными крыльями. Образ летающей (взлетевшей, возбужденной) птицы в возрастном символизме совершеннолетия означал «брачную игру» (ср. жестовую символику молодежных игровых комплексов: поднятие рук, взмахивание, хлопанье и т. п.); вступление в брак символизировалось позой сидения (птица сидит на двух ногах, стоит — на одной);¹⁰⁶ ср. обряд *сажание на яйца* молодых в петровское заговенье; рождению ребенка соответствовала символика «спокойных» птиц. В том случае, когда сцена «застолья» дополнялась птичьими образами, над молодой парой помещались летающие или «возбужденные», а над взрослой — «спокойные» птицы (например: ГИМ, № 32600/4777, первая половина XIX в.). Сцена эта, вполне возможно, выросла из «парного застолья» двухставной схемы в недрах индивидуальной (семейной) художественной традиции, так как она нередко заменяет последнюю (например: ГМЭ, кол. № 5502-38).

Борецкая роспись. Этот художественный центр расположен в бывшем Шенкурском у. Архангельской губ. — дд. Скобели, Фалюки, Городок, Нагорье и др. (с. Пучуга находится в 10 км от Борка, д. Первая Жерлыгинская — в устье р. Н. Тойма, в 20 км вверх от с. Пучуга). Истоки борецкой росписи, как и пермогорской, возводятся к древнерусской иконописи и миниатюре; в периоде расцвета (середина—конец XIX в.) ее стилистические особенности были ярко выражены: белый фон с позолотой, киноварь и изумрудная зелень, фантастичность растительно-птичьего узора. Однако на старых борецких прялках (конец XVIII—середина XIX в.) позолота отсутствует, цвета — те же, что и в пермогорской росписи (желтый, красный, черный, иногда — зеленый), растительный орнамент геометриззован так же, как и пермогорский, имеются «летающие», «спокойные» птицы, геральдические лев и единорог; сцена «катание» — единственный сюжет. На этом этапе своеобразие борецкой росписи заключается в обилии архитектурных форм и в наличии

отдельных образов, редко или совсем не встречающихся в пермогорской росписи: жеребенок за санями (ГМЭ, кол. № 5420-43, Д 339), молодец, ведущий коня (ГМЭ, Д 348) или «рубящий» дерево с птицей (ГМЭ, кол. № 745-25), клетка с птицей в санях (ГМЭ, кол. № 5420-43), пастушеские мотивы. Но прежде всего — архитектурные формы. Можно даже утверждать, что лопасть прялки (фасад) решалась как «терем» или «город»: окна с птицами, зверями, людьми (верхний став), шатровый или арочный свод (средний став), ворота на столбе с сидящими птицами, стоящими людьми (юноша—девушка). Совокупность всех перечисленных образов в рамках архитектурной модели — вполне традиционный символический набор; к которому нам нечего добавить пока, кроме сказанного выше. Эту картину можно охарактеризовать словами свадебной песни: «Не тёсан терём, не тёсан, / Только хорошо терём изукрашен, / Алыми цветами расцвечен».¹⁰⁷

От конца XVIII в. (по датировке искусствоведов) известна одна сложная многофигурная сцена борецкой росписи, которая, варьируясь в деталях, доживает до конца XIX в.: лестница, ведущая к входу в терем с поднимающейся «старческой» фигурой; молодец на коне у теремного столба; фигуры в окнах и у входа терема (рис. 3). Сцена эта, неоднократно интерпретировавшаяся искусствоведами, не может быть осознана вне того нового символического контекста, который был привнесен в бытовую художественную традицию старообрядческой культуры.

По мнению археографов, есть основания считать единой старообрядческую рукописную традицию Северодвинского ареала от Красноборска до Двинского Березника (см. рис. 2). В собрании Пушкинского Древлехранилища к 1984 г. насчитывалось 935 рукописей XV—XX вв., из которых 125 орнаментированных относятся ко второй половине XVIII—началу XX в.¹⁰⁸ Переписчики и художники знали и копировали друг друга, обучались у ведущих мастеров. Выявлено более 20 имен старообрядцев, занимавшихся этим ремеслом в течение столетия (начало XIX—начало XX в.); среди них многие писцы-иллюстраторы и иконописцы славились и как мастера по расписыванию бытовых предметов, в первую очередь — прялок: отец и сын Ф. П. и Ф. Ф. Кузнецовы в Пучуге, Е. И. Меньшиков и В. И. Третьяков в Н. Тойме, династия Амосовых в Борке.¹⁰⁹ Таким образом, графическая прялочная роспись Северодвинского бассейна — это специфическое явление старообрядческой художественной культуры, с одной стороны, и русской культуры — с другой. Старообрядцы не только развивали традиции старопечатной и иконописной живописи, но и переосмыслили ее в духе своих морально-этических идеалов. Вместе с новыми образами и сюжетами это переосмысление сказалось и на бытовой старообрядческой графике.

Лицевые рукописи XVIII—XIX вв., собранные в Северодвинском ареале, представлены сборниками — Жития, апокрифы, повести, эсхатологические сочинения, месяцесловы/святцы и др. Иногда на небольшую книжку насчитывается более 100 миниатюр и все они в основном выполнены «в средневековом духе»: растительность имеет фантастический вид, напоминает архитектурные формы (и наоборот), в птицах «угадываются» конкретные породы, но чаще они олицетворяют «добро» и «зло».¹¹⁰ Характерны для рукописной миниатюры апокрифические звери, терема, башни, архитектурные детали, окна с поясными или срезанными по вертикали человеческими фигурами, геометризованные растительные рамки и бордюры, иконописный облик людей и животных. Все перечисленные элементы присущи борецкой и пермогорской росписи.

Известно, что старообрядческая культура, включая и изобразительное искусство, была исключительно символична: символизм являлся господ-

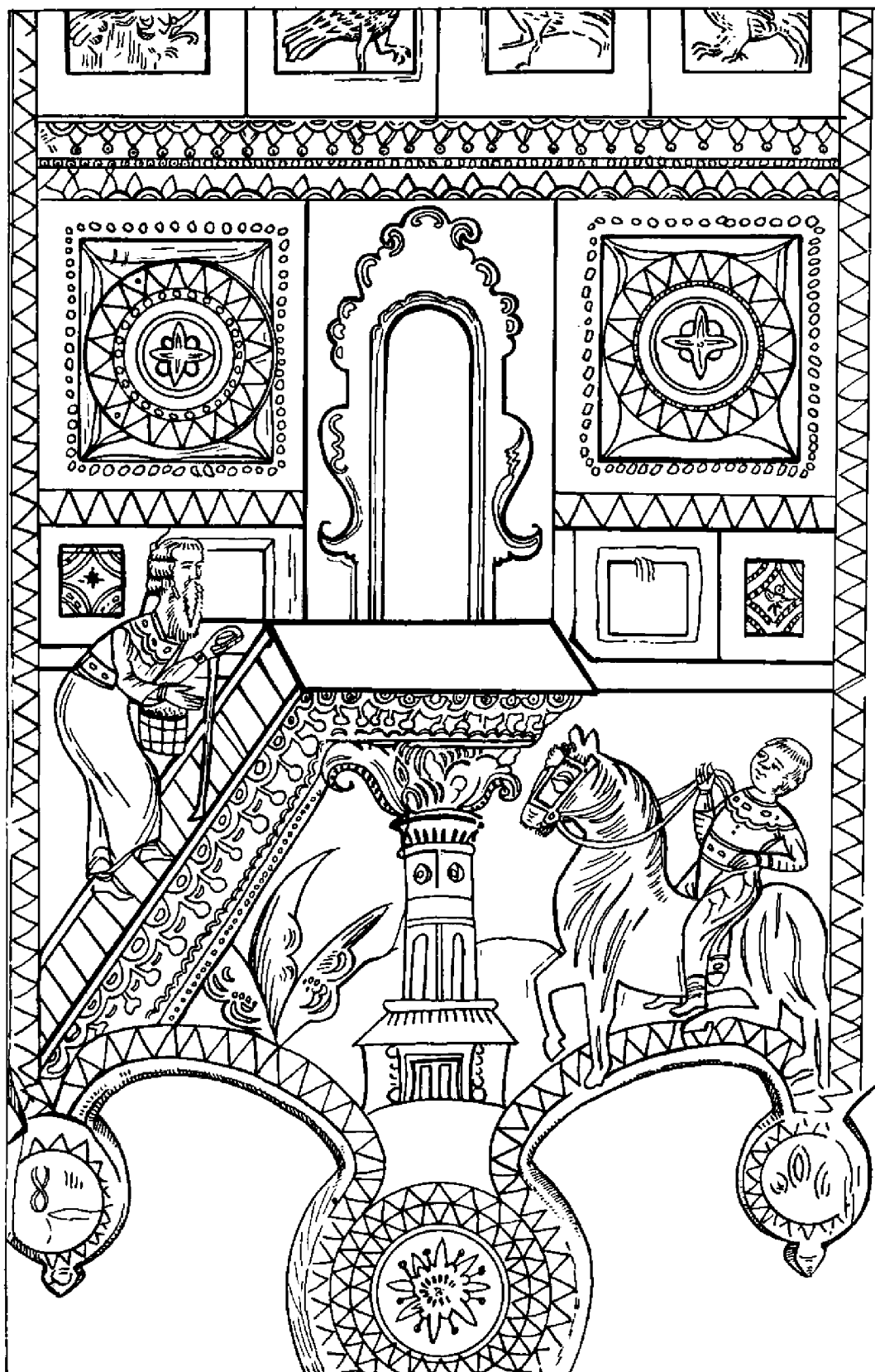
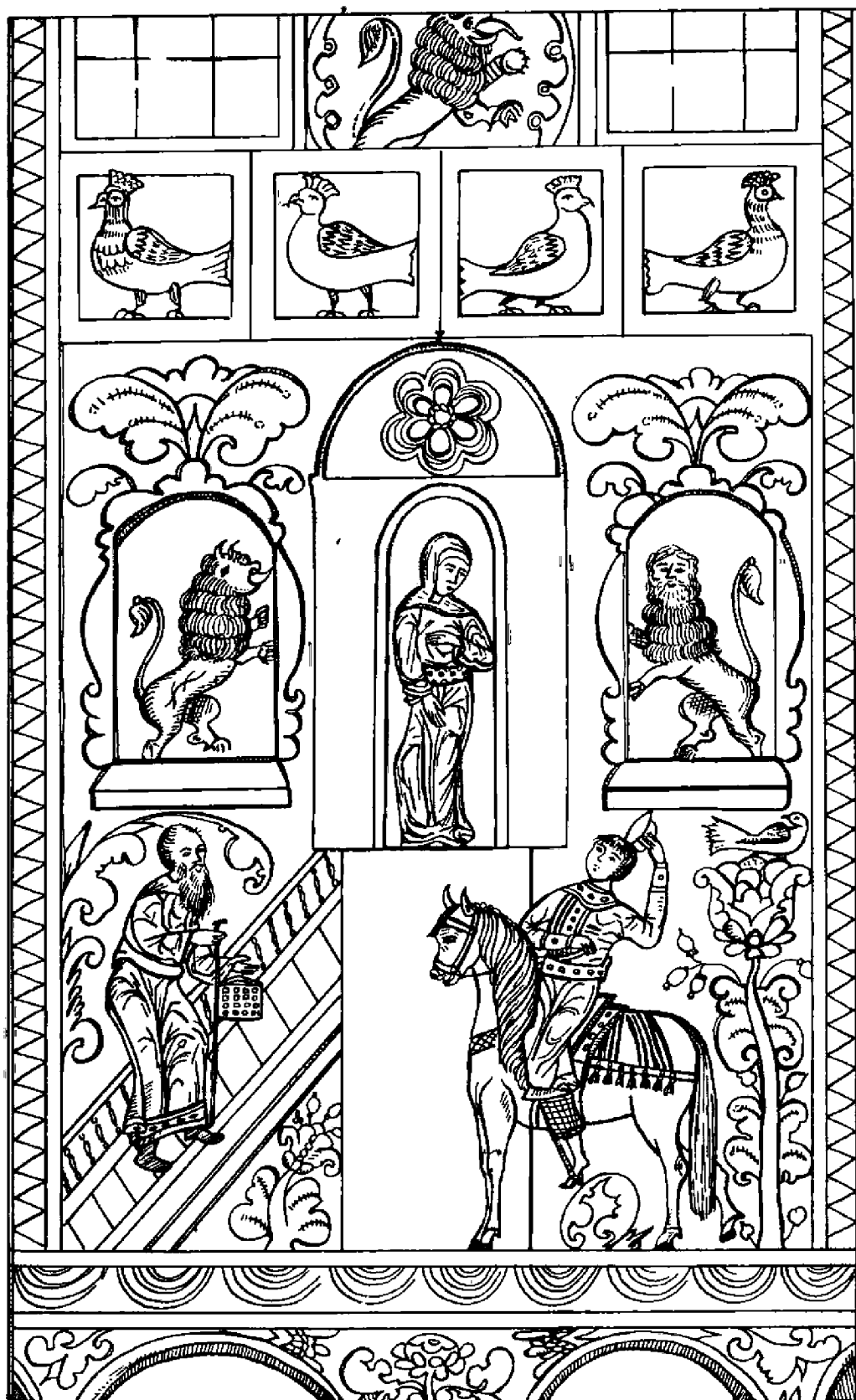


Рис. 3. Сцена с «лестницей» (борецкая роспись).

1 — конец XVIII в.



2

Рис. 3 (продолжение).

2 — начало XX в. Рисунки из кн.: Народная роспись Северной Двины / Автор-сост. О. В. Круглова. М., 1987. № 83.

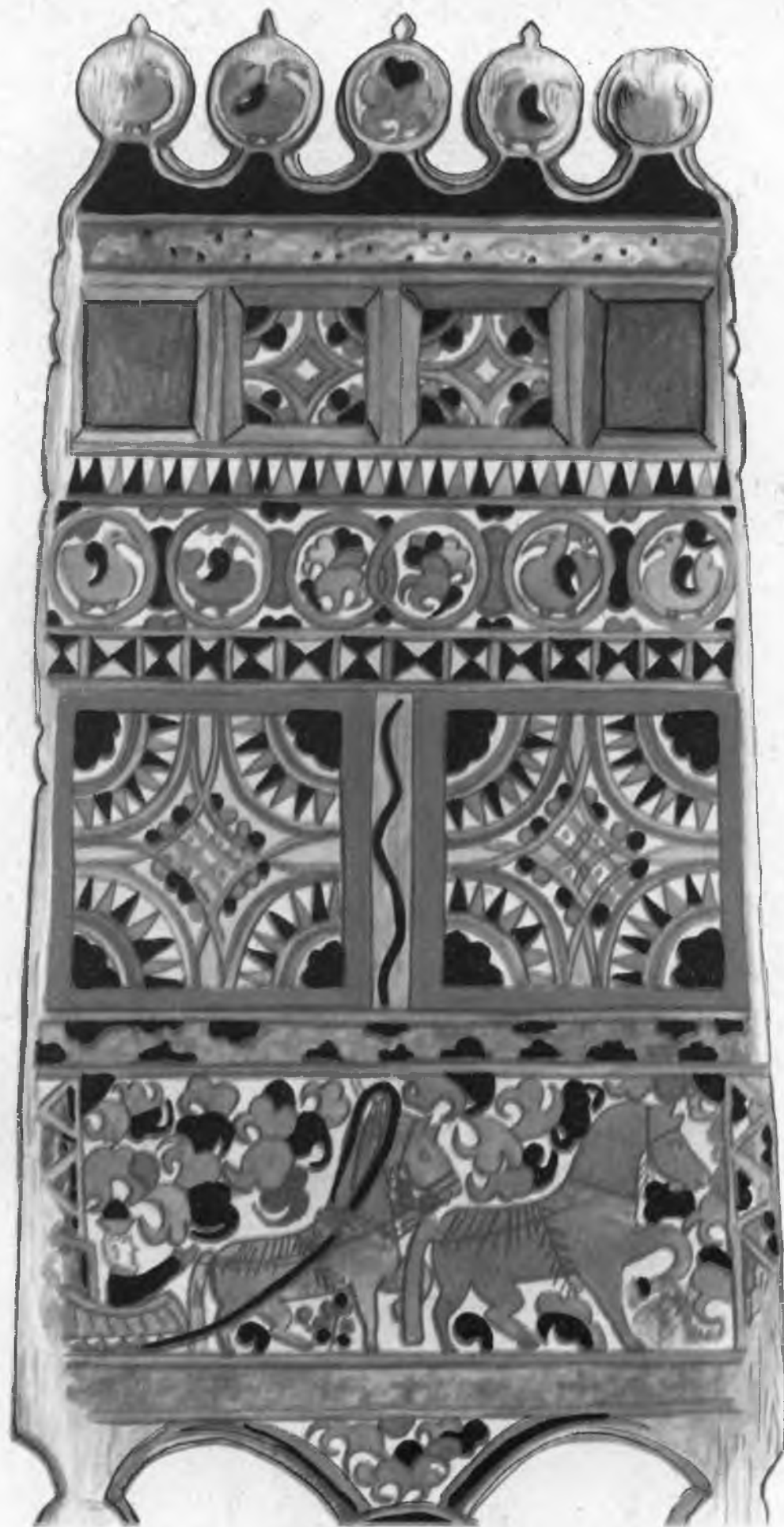


Рис. 4. Прялочная живопись XIX—начала XX в.

1 — борецкая роспись 2-й половины XIX в.; 2 — борецкая роспись — ставы Павла Амосова, 20-е гг. XX в.;
3 — городецкая роспись, 70—80-е гг. XIX вв.; 4 — городецкая роспись «Застолье», И. А. Мазин, 1935 г.
1, 2 — из фоліон МАЭ; 3, 4 — из кн.: Городецкая роспись / Текст, подбор иллюстраций, макет и оформление
Т. Мавриной. Л., 1970. С. 21. № 18.



Рис. 4 (продолжение).









4

Рис. 4 (продолжение).

ствующим способом в апокалиптической иконографии — практически единственным виде старообрядческой миниатюры. Лицевой Апокалипсис развивал преимущественно две темы — рай и ада; праздничная и многоцветная прялочная роспись сложилась на основе «райских» образов и их символики. Прялочные доски с пермогорской и борецкой живописью являются едва ли не самой красочной иллюстрацией к нижеследующим описаниям райского сада или Горнего Иерусалима. «Посреди рая древо животное, еже есть божество. Древо то златовидно, в огненной красоте. Оно покрывает ветвями весь рай. Имеет же листья от всех деревьев и плоды тоже. . . птицы небесные, нарицаемые финиксы и халедры, пролетают перед солнцем»;¹¹¹ «Земля рая была испещрена различными прекрасными цветами. . . На земле нет ни одного такого цвета, чтобы можно было сравнить с теми. Чудо же было более всего в саду том — птицы многие. . . крылья их были и красные златые, и белые пестрые; каждая сидела на своем месте и пела своим голосом»;¹¹² «Новая земля (Горний Иерусалим. — Т. Б.) процвела весьма различно и чудно. . . И потекли по ней реки. . . Прилетели птицы небесные и наполнили сады». ¹¹³ Из подобных описаний несомненно происходят и надписи к трем птицам на пермогорской прялке конца XVIII в. (ГМЭ, кол. № 5502-39): «СіА птица отца нашего и Бога его (?) сотворение»; «СіА» птица для ради роду человеческого создана поющая песнями красными; «СіА» птица созлетевшая выпры на высоту поднебесную. . .» Птицей райской, как известно, стала в старообрядческой иконографии Сирин, в образе которой слились различные человеко-птичьи существа — Алконост/Алкион, Царь-Птица, Феникс, мифические халедры и гипсосои, Стратим и Черногар-птицы из духовных стихов («О Егории»). В «Физиологе» Сирин описывается как существо чудовищное (человеко-гусь) с символикой греховного и лживого поведения,¹¹⁴ но в апокалиптической иконографии ее символика дифференцирована: просто Сирин — чувственная прелесть и соблазн, держащая рыбу и меч — христианская душа.¹¹⁵ На райские признаки Сирин повлиял, как мне кажется, Феникс, символизировавший «образ Спаса нашего», имевший крылья «из цветов всех драгоценных камней и на голове венки»; параллельно Фениксу Спасителя символизировали лев и единорог.¹¹⁶ К символике райского сада с птицами или образами «божества» (Сирин, лев, единорог) восходит по существу вся б е с с ю ж е т н а я бытовая роспись из старообрядческих районов; не случайно старообрядцы Заонежья объясняли смысл прялочной росписи как «Мир Божий» или «Чтобы жизнь была подобна цветущему (т. е. райскому. — Т. Б.) саду».¹¹⁷

Сюжетная старообрядческая миниатюра предшествовала, по словам Ф. Буслаева, иллюстрации народных книг и лубку; она «бытовизировала» библейские и евангельские рассказы.¹¹⁸ Так, например, в Лицевой Библии XVII в. (составленной на основе рукописи XVI в.) изображены Ной с женой за чаепитием — на столе стоит чашка, рюмки.¹¹⁹ Богато иллюстрировалась апокалиптическая литература: среди сюжетов мы видим и уже знакомые нам з а с т о л ь е с вином и игрой на музыкальных инструментах, к а т а н и е на лошадях (Синодик 1625 г.), з а с т о л ь е с дамами и кавалерами в западных костюмах, мужчина в коляске с бокалом вина и трубкой (Сборник XVIII в.).¹²⁰ Подобные сцены встречаются в рукописных Палелях, Патериках, Четьях-Минях, Сборниках, например: женщина за накрытым столом, подающая вино старцу; трапеза старцев в миниатюрах к рассказу «О семи апокалиптических церквях» (XVIII в.).¹²¹ Оставляя в стороне идеологическую направленность старообрядческой миниатюры (о ней мы скажем несколько позднее), заметим, что в ней сложился набор популярных и типовых сюжетов «бытового» плана на различные религиозные и «исторические» темы. В этом художественно-стилистическом ключе мог «перерабатываться» любой материал устного и лите-

ратурного (рукописного) происхождения. Иными словами, мы хотим сказать, что в изобразительном арсенале старообрядческих миниатюристов издавна существовали сюжеты, пригодные для «бытовой» живописи, в частности такие, как «чаепитие/застолье» и «катание», которые стали традиционными и для прялочной росписи.

Особое место в северодвинской росписи занимают образы «старцев» в различных ситуациях.

Известно, что важнейшей особенностью староверия как мировоззрения (идеологии) был высокий пафос морально-этических идей, включая и кодекс бытового поведения. Морали, как и всей старообрядческой культуре, были свойственны символичность выражения, назидательность и острая полемическая направленность, использующая все средства для достижения успеха. К сюжетам, пропагандирующим культуру и идеи староверия, относятся, например, две пермогорские сцены: «Рукописная мастерская» — два старца обучают двух юношей (ГМЭ, кол. № 639-3, конец XVIII в.) и «Дерево благочестия» (ГМЭ, кол. № 1704-1). На последней следует остановиться. Верхний став фасада лопасти занимает типичная для пермогорской росписи Сирийская розетка с надписью «птица райская Сирийская»; в центре изображено дерево-цветок, на нижних ветвях которого стоит старец, держась руками за верхние ветви; с двух сторон на дерево лезут фантастические звери с оскаленными пастьми. У основания лопасти надпись (начало утрачено): «...яко подобен есть человеку, стоящему под деревом великим и видяще зверей много и гадов грядущих к нему. Егда не может противу им стати. Течет выпры на дерево и спасается». На внутренней стороне лопасти — то же дерево с «зверями и гадами» вокруг, но на нем сидит черный зверь типа волка, а под деревом стоят с обеих сторон молодцы: один стреляет, другой замахнулся топором. Фасадная надпись связывает обе сцены воедино, начальная находится на внутренней стороне. Значение этого символического сюжета — мораль: человек должен бороться с плотским соблазном — с собственным и вообще — «мирским» грехом, олицетворенным деревом со зверем; победив его, он спасается.

Единичные образы старцев встречаются в пермогорской и особенно борецкой росписях очень часто: они являются как бы нравоучительным рефреном, сопровождающим житейские события; например: полуфигуры старцев в окнах «терема» с назидательно поднятой правой рукой, ладонью к зрителю; старец, благословляющий юношу, ведущего коня (ГМЭ Д 348; свадебный символ); старец в «катании» и др. (ГИМ, № 39604/1902; ЗГИХМЗ, № 3343д, конец XVIII—вторая половина XIX в.).

В этом «старческом» ряду находится и фигура на лестнице из упомянутой выше сложной борецкой сцены (рис. 3, 1). Прокомментируем интерпретации сюжета «с лестницей», предложенные искусствоведами. С. К. Жегалова вначале высказала мнение, что в композиции нашла отражение сказка «О Елене Прекрасной и мачехе»; этой гипотезе В. М. Василенко противопоставил свадебную реалию: о приезде жениха, оставшегося у ворот (на коне или в возке) идет сообщить «старец».¹²² Впоследствии С. К. Жегалова объяснила эту сцену как свадебные «смотрины»: невеста просватана и сидит дома под покрывалом (т. е. ее изображения нет! — Т. Б.), а по лестнице поднимается с дарами отец жениха, который сидит на коне у ворот.¹²³ Подобного акта «смотрин» не было не только в местной (шенкурской), но и в севернорусской свадьбе: на смотрины/смотренье собиралась вся родня жениха с дарами; ни жених, ни его дружина не ездили на смотрины верхом. О. В. Круглова и В. М. Вишневская называют эту сцену «сватовством»: старика-свата встречает «хозяин», на коне — жених, «которому не положено входить в дом и он почтительно остановился у крыльца»;

коня свата привязывает «молодой хозяин» (?); в окнах — «члены семьи невесты, рассматривающие жениха» (подобного рода объяснения получают и другие фигуры в вариациях сюжета на разных прялках).¹²⁴ Курьезно, что именно используемые исследовательницами сюжеты (ГМЭ, кол. № 2145-4, конец XVIII в.; ГИМ, № 37656/4030 и 39604/1902, конец XVIII в.; ЗГИХМЗ, № 3315д, начало XX в.) не дают никаких оснований для воссоздания такой конкретной картины: на двух прялках «хозяин» стоит спиной к «свату», на одной вместо «хозяина» — «хозяйка» (судя по одежде); со стороны «жениха» отсутствует крыльцо; в одной из сцен «коня свата» никто не привязывает. Присовокупим также, что реальное сватовство обычно совершалось вечером, тайно, без даров и часто без жениха, сватов никто не встречал у крыльца, «любопытствующие» в окнах (если и были) старались себя не обнаруживать.

Борецкая сцена имеет два стабильных человеческих образа: поднимающаяся по лестнице фигура и молодец на коне у теремного столба, приподнявший над головой шапку. Поза всадника — свадебный символ, широко известный по игровому и свадебному фольклору: непокрытая голова означает «брак».¹²⁵ Эту фигуру безусловно следует считать к л ю ч е в о й для смыслового содержания сюжета. О свадебной/брачной символике этой сцены недвусмысленно говорит и один из старых (XVIII в.) вариантов композиции: у двух боковых входов в терем стоят женщина и мужчина, к первой по лестнице поднимается курица, ко второму — петух (НИИХП. № 7033). Очевидно, что и анализируемый нами вариант многофигурной сцены имел в основе ту же тему. Но речь идет не просто о теме — перед нами изображение какого-то определенного сюжета, ситуации и «героев». Стабильные фигуры (на лестнице и всадник), видимо, и есть центральные, а варьирующиеся образы и детали — несущественные для центральной идеи компоненты: фигуры на лестнице — старец (чаще), старуха (реже), взрослый мужчина (единичные случаи); у входа в терем — мужчина, женщина или никого нет; окна с «лицами» или пустые; напротив всадника (по другую сторону столба) помещаются: конь, другой всадник; юноша, привязывающий коня, или место никем не занято.

Сцена, в чем я уверена, не представляет реального свадебного акта; не нашла я подходящего сюжета в свадебном и игровом фольклоре. И лишь один сюжет, бытовавший в эпико-сказочной и повествовательной традиции, не только содержит соответствующий «изобразительный» (ситуативный) мотив, но показался нам также созвучным как символике прялочной тематики, так и морально-этическим воззрениям староверия — это широко распространенный мотив «муж на свадьбе своей жены» или «верная жена». Данный сюжет составляет основу коллизии былины «Добрыня и Алеша Попович», а также популярных в России — в том числе и в староверческой среде — переводных средневековых повестей, в частности «Петр златых ключей», «Повесть о Брунцевике».¹²⁶ В староверческой среде и былина и повести приобретали религиозно-назидательную окраску. Напомним сюжет былины. Жена Добрыни ждет уехавшего мужа много лет; к ней сватается Алеша Попович, уверяя, что Добрыня мертв; в силу разных обстоятельств (давление князя Владимира, ложное сообщение о смерти мужа) она соглашается на брак; Добрыня появляется на свадебном пиру неузнанный, жена его узнает по кольцу; Алеша посрамлен, и Добрыня пирует как законный муж.

Какой конкретный мотив мог стать сюжетом прялочной росписи? Исходя из стабильных фигур сцены, я предполагаю, что сцена изображает эпизод в о з в р а щ е н и я Добрыни, который либо переодевается в одежду «калики», «старчища», либо за годы странствий настолько изменяется — «бородой оброс да приобматерел», что его не узнает собственная мать: «Добро пожаловать, калика перехожая».¹²⁷ Образ «калики-старца» — духовно-морализирующий

символ, развившийся именно в старовойческой культуре (поздние былины и «старшие» духовные стихи), преобразующий «языческих» богатырей в христианских героев (Илья Муромец, Добрыня). Вариативность отдельных мотивов былинного сюжета, а возможно, и отражение эпизодов переводных повестей (в русской обработке) могли сказаться на вариативности прялочного изображения: Добрыня возвращается на коне или приходит пешком, он не всегда старец, мать видит его в окно или встречает на крыльце (из уважения к калике). Фигуру всадника скорее всего можно отождествить с Алешей, приехавшим на свою свадьбу (поднятая шапка), тем более что иконописный прием допускал единовременное изображение разных событий. А в данном случае оба героя были необходимы как главные участники конфликта.

Предложенная гипотеза о происхождении прялочного сюжета вполне соответствует также его символике как моральном напутствии и девушке/молодой женщине. Комплекс брачных норм составлял у староверов важнейшую часть их христианского благочестия: следование моральным правилам — чистоте, верности, крепости брачных уз — обеспечивало долгую жизнь и религиозно-нравственную память о себе в потомстве. Сюжет «верной жены» подходил для этой идеи как нельзя лучше. Вполне возможно также, что прялочная сцена варьировалась за счет использования мотива «верная жена» из сказочной традиции. В сказке «Василий-царевич и Елена Прекрасная» героев сосватывает «бабка-голубая шапка» (ср. прялочный образ старухи на лестнице): она поднимается в терем, оставляя жениха у ворот; оклеветанная Алешей Поповичем (снова — тот же герой!) Елена остается верна мужу и в конце концов счастливо с ним соединяется (С. К. Жегалова в своем первоначальном предположении была ближе к истине).¹²⁸ Данный сюжет — несомненно индивидуальный почерк, оказавший воздействие на ряд поколений и существовавший наряду с другими композициями.

Необходимо сказать несколько слов о пастушеских мотивах в борецкой росписи. Эти мотивы, как известно, в архаической символике образуют единство со свадебными — достаточно сравнить хотя бы свадебные и пастушеские заговоры. В свою очередь пастушеская символика восходит к охотничьей, а последняя широко использовалась в свадебной. Поэтому все образы и мотивы подобного рода на прялке я рассматриваю прежде всего как символы «свадебно-брачного» круга (охотники на птицу и зверя, изображение зверей, убитых птиц и т. п.). В старообрядческой иконографии пастушеские мотивы получили символическое переосмысление в духе «пастырства»; в одном из рукописных сборников XIX в., найденном в Борке, содержится, в частности, такое наставление «на путь правый»: «Да будет едино стадо и един пастырь».¹²⁹ Думается, что разнообразные пастушеские образы выполняли многозначные символические функции: семейное благополучие (хозяйка, выпускающая и встречающая коров), верное служение (пастух, принимающий у хозяйки стадо), праздничный пир (интересный сюжет с убиением «жертвенных» коров на прялке из ГМЭ) и др. Иногда «зверино-охотничий» сюжет служил нравоучительным предупреждением о греховном поведении; так, на одной борецкой прялке во втором ставе фасада две лисицы, грызущие куропатку, снабжены надписью: «Разорить гнездо чужое, грех большой, большое зло преступление такое здесь оу нас произошло», на внутренней стороне представлена «Охота за лисицей»: всадник, привстав на стремянах, стреляет в лисицу (ЗГИХМЗ, № 3872д, начало XX в.).

К 20-м гг. нашего столетия сюжеты в борецкой росписи практически сходят на нет: $\frac{2}{3}$ пространства фасада и внутренней стороны заполняет мелкий растительный орнамент; остаются, по выражению П. Амосовой — одной из последних представительниц борецкой династии живописцев,

став с окнами и став с конем («катание»), которые она расписывала по трафарету.¹³⁰ Борецкая роспись сливается со своими «дочерними» ветвями — пучугской и нижнетоемской, различия между ними носят частный стилистический характер (рис. 4, 1—2, см. вкл.).

Городецкая роспись. Городецкий живописный центр возникает в ареале прялочных резных (инкрустированных) донец; можно также предполагать, что и сюжетная графическая резьба Верхневолжского (Костромского) района была «предшественницей» городецкой росписи или, по крайней мере, развивала те же сюжетные мотивы и образы, которые мы встречаем в последней. Начало формирования городецкой росписи относится ко второй половине XIX в., и в этом процессе выделяют три этапа.¹³¹

На первом этапе — 1860—1870-е гг. — в росписи в основном воспроизводится резной декор, характерный для инкрустации: два всадника по обеим сторонам дерева, «посиделка», «катание в карете». Постепенно роспись начинает видоизменять резные детали: так, например, розетки в руках всадников сменяются цветком или ружьями; появляется новая сцена — «чаепитие». В начале 1880-х гг. — второй этап — роспись уже успешно конкурирует с резьбой, создавая свой декоративный стиль и круг сюжетов. Большую роль в этом скачке сыграли несколько мастеров: например, Г. Л. Поляков (д. Хлебаиха), развивавший «военную» (лубочную) тематику (новобранцы, «Взятие Карса», возвращение ополченцев 1812 г.); другие мастера занимались исключительно мирскими событиями.¹³² К третьему этапу — концу XIX в. сложился знаменитый городецкий стиль и сюжетный круг, поражающий красочностью и разнообразием решений «бытовых» сцен.

Бросающаяся в глаза особенность городецкой росписи, отмечавшаяся всеми ее исследователями, — исключительность городских мотивов. «Городской» облик был присущ и сценам «посиделки» и «катания в карете» в резьбе костромских прялок и инкрустированных донец, но искусствоведы связывали его тем не менее с крестьянским бытом 50—60-х гг. XIX в., которому были «не в диковинку» кринолины и кареты с конца XVIII в.¹³³ По убеждению ряда исследователей, роспись резко порывает связи с крестьянским укладом. А. В. Бакушинский, в частности, считал, что в городецкую роспись «проникают культура высших классов, западные и восточные стили». ¹³⁴ «Это обычно парад костюмов, сцены чаепития, пира... парадный выезд». ¹³⁵ Имеются, однако, и другие мнения: например, Т. И. Емельянова относит образный строй росписи к деревенской жизни, но с проникшими в нее городскими мотивами — через одежду, интерьер, лирическую песню и жестокий романс. ¹³⁶

Городецкая роспись — это феномен староверческой бытовой культуры, еще не порвавшей с деревенской традицией, но приспособившейся к потребностям мещанско-городских вкусов, поскольку центр находится в регионе с бурно развивающейся промышленностью и с активным участием в этом процессе самих староверов. «Жизнь» городецкой прялочной росписи оказалась значительно короче северодвинской, но зато гораздо динамичнее. В ранних образцах городецкая роспись обнаруживает большое художественное и образно-стилистическое сходство с пермогорской и борецкой росписями первой половины—середины XIX в.: графичность, композиционное деление на три части, желто-красно-черная цветовая гамма, иконописно-миниатюрный («древнерусский») тип изображения.¹³⁷ Нередки также приемы раскрашивания резьбы или совмещенности с нею, причем роспись либо «дублирует» резной мотив, либо «переводит» его на свой язык: в качестве примеров можно привести рисунок коня на его же скульптурном изображении (Мав.; рис. 8—9). В обоих ареалах (северодвинском и городецком) воспроизводятся одинаковые образы, мотивы и сюжеты — деревья, птицы, всадники/охотники, «посиделка»,

«катание» (рис. 4, 3); один из выразительных примеров подобного традиционного набора в городецкой росписи — инкрустированное донце с росписью Л. В. Мельникова 1866 г. (Мав.; рис. 7).

В дальнейшем самобытность городецкой росписи проявляется не в сюжетном «репертуаре» (он тот же, что и северодвинский), а в его свободной и «городской» трактовке, детализации частных, колористическом разнообразии. Эти отличия были вызваны другими социально-экономическими условиями и кратковременностью городецкой росписи. Пермогорские и борецкие схемы обрабатывались поколениями мастеров более столетия и превратились в изобразительные клише, исполнявшиеся, с уходом крупных мастеров, для потребностей рынка по трафарету (например, борецкие). Городецкая роспись в периоде расцвета — это совокупность индивидуальностей, не успевших породить последователей; ее сложение в художественную традицию происходило более радикальным путем и сопровождалось «обезличиванием», упрощением живописных приемов — вплоть до смены графической манеры на свободно-кистевую, исчезновением многофигурных сюжетов, возвратом к «крестьянской» образности.¹³⁸

Чрезвычайно интересны различия художественно-символических средств выражения между северодвинской и городецкой сюжетной росписями.

Сцены, традиционные для обоих художественных центров, — катание, посиделка, чаепитие, застолье, — символизировали идеальную, т. е. праздничную сторону девичьей / женской жизни. В северодвинской прялочной росписи эти зародившиеся в рукописной миниатюре сюжеты приобрели иконописную сдержанность, степенность и величавость; образная вариативность была изначально задана целями морально-этического воспитания, отчего весьма незаметная эволюция росписи и появление в ней новых сюжетных мотивов, как мы видели, не выходили из рамок идеологической строгости староверия. Прялка становится здесь как бы своеобразной женской иконой, наставляющей на «путь праведный» и напоминающей о смысле праздника как «жизни вечной». Городецкая роспись — это праздники земного бытия, сочности и разгульности которых соответствовали и названия сюжетов: *гулянка, весельство, толстотрапезная гостьба, мундирный день, чаепитие с хозяйством* — домашний скот вокруг семьи за самоваром (рис. 4, 4).¹³⁹ Вместо эпических молодцев, смиренных прях и райских садов на северодвинских прялках в городецкой росписи — офицеры, военные герои (французской, турецкой кампаний), модные дамы и кавалеры в беседках с «куртинами».

«Земной» характер городецкой росписи — своеобразный и поздний этап развития бытового аспекта древнерусской сюжетной миниатюры; он позволил появиться одному важному признаку, присущему определенному разряду изображений в рукописной традиции, — сатире. В свое время Ф. Буслаев писал: «Вообще в рукописи не однажды проглядывает раскольниковый дух в сатирических выходках против православия; так что в дальнейшем развитии карикатуры необходимо проследить очень важное участие раскола для чего... рукопись предлагает много любопытных данных».¹⁴⁰ Среди этих «данных» — бесы и чертовки в западных (городских) костюмах; православные «грешники» в застольях и катаниях; курение, питье, игра на музыкальных инструментах, прелюбодейники.¹⁴¹ Отдельные образы и сцены подобного рода встречаются и в поздней (XIX—начало XX в.) северодвинской рукописи; например: апокалиптический всадник в виде жандарма с ружьем и папиросой, юноша в городском платье и фуражке верхом на льве, «злоупотребление чаепитием» и т. д.¹⁴² Однако прялочной росписи Северной Двины сатира была противопоказана в силу серьезного обрядового отношения к функции девичье-женского предмета и его «духовного» наполнения мастерами-ста-

роверами. Городецкое днище благодаря своей конструктивной особенности — откреплению — не было жестко ограничено сугубо женским обрядовым употреблением: известно, что красиво орнаментированные днища вешали на стену — т. е. они уподоблялись «народным картинкам» или лубку. А этим произведениям шарж и ирония были присущи «от природы». Вот почему, как нам кажется, «жаргон и смешливое восприятие»¹⁴³ оказались «на месте» и в росписи днища. Эволюция прялочной росписи в «бытовую сатиру» свидетельствовала о частичной утере прялкой своего символического языка и ритуальной семантики, но на очень короткое время и лишь в одном из локальных очагов, после чего процесс как бы повернул «вспять» и приобщил городецкую роспись к общерусскому образному строю прялочного декора.

¹ Перечень искусствоведческих работ занял бы несколько страниц; в статье будут привлекаться публикации, необходимые для нашей цели.

² Лебедева Н. И. Прядение и ткачество восточных славян // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. С. 486—488.

³ Шелег В. А. 1) Севернорусская резьба по дереву: Ареалы и этнические традиции (опыт картографирования геометрической и зооморфной резьбы) // Русский Север: Пробл. этнокульт. истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986. С. 50—66; 2) Крестьянские росписи Севера // Русский север: Ареалы и культурные традиции. Л., 1992.

⁴ Бернштам Т. А. Об одной художественной традиции на Архангельском Севере в XVIII—XIX вв. // СЭ. 1965. № 3. С. 124—138.

⁵ МАЭ, № 6925-1—17, Грязовец., Тарног. р-ны Волог. обл., Шенкур. р-н Арханг. обл. (1983—1985 гг.); № 6937-34—36, Каргоп. р-н Арханг. обл. (1986 г.); № 6962-1—15, Тарног. р-н Волог. обл., Устьянск., Шенкур. р-ны Арханг. обл. (1987 г.). В 1988—1989 гг. в местностях Борок, Тойма, Пучуга было собрано 62 прялки.

⁶ Лебедева Н. И. Указ. соч. С. 462.

⁷ ГМЭ, оп. кол. № 948-9—12. Собр. Г. А. Черным в 1905 г., Гороховец. у., д. Иваново; кол. № 157-35. Богородицк. у., с. Ивлево.

⁸ Лебедева Н. И. Указ. соч. С. 486, 539, схема 3.

⁹ Лебедева Н. И. Указ. соч. С. 486.

¹⁰ Северные прялки: Выставка из собраний Загорского и Вологодского музеев: Каталог / Сост. О. В. Круглова, И. А. Пятницкая, Н. А. Воробьева. Вологда, 1969. С. 10—18, 26, 30 и др.; Арбат Ю. А. Русская народная роспись по дереву: Новые находки — Систематизация — Современное состояние. М., 1970. С. 111 (Костр. губ.); Словарь русских народных говоров (далее — СРНГ). Л., 1978. Вып. 14. С. 300, Новосиб., Том. обл.; ГМЭ, оп. кол. № 531-1—11, Арханг. губ., Шенкур. у.; Русакова Л. М. Традиционное изобразительное искусство русских крестьян Сибири. Новосибирск, 1989. С. 54, Енисейск. губ.; Словарь русских говоров Приамурья. М., 1983. С. 228.

¹¹ СРНГ. Л., 1972. Вып. 7. С. 122, Рязан., Тул., Калуж., Воронеж., Твер. губ.; ГМЭ, оп. кол. № 500-177, Твер. губ., Стариц. у., д. Железово.

¹² СРНГ. Вып. 14. С. 300, Волог., Вят., Яросл., Костром. губ.; Барадулин В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. Свердловск, 1982. С. 24; ГМЭ, оп. кол. № 438-290, Рязан. губ., Данков. у., кол. № 2593-1—10. Собр. К. К. Романовым в 1912 г., Яросл. губ. Пошехон. у.

¹³ Тарановская Н. В. Резные прялочные донца центральных и южных районов России // Сообщ. ГРМ. М., 1976. Т. 11, С. 50; ГМЭ, оп. кол. № 948-9—12, Владим. губ.

¹⁴ Северные прялки. . . С. 24; СРНГ. Л., 1981. Вып. 17. С. 131—132; Арбат Ю. А. Указ. соч. С. 24; Калмыкова Л. Э. Тверские прялки // Сообщ. ГРМ. XI. С. 69, Осташк. у.; ГМЭ. оп. кол. № 2727-142. Собр. Я. П. Ульрихом, Яросл. губ., Варнавин. у.

¹⁵ Тарановская Н. В. Резные прялочные донца. . . С. 50.

¹⁶ Лебедева Н. И. Указ. соч. С. 486; Бернштам Т. А. Об одной художественной традиции. . . С. 126; ГМЭ, ф. 1, оп. 2, д. 349, л. 27 об., 28 об., Поморье (Летний, Онеж. берега).

¹⁷ Жегалова С. К. Художественные прялки // Сокровища русского народного искусства: Резьба и роспись по дереву. М., 1967. С. 134.

¹⁸ Северные прялки. . . С. 27. О. В. Круглова считает это название производным от *баско* — «красивый» (севернорус.), но скорее всего оно происходит от «башня-терем».

¹⁹ Лебедева Н. И. Указ. соч. С. 487; ГМЭ, оп. кол. № 2156-15—16. Собр. П. А. Смеловым в 1911 г., Орл. губ., Елецк. у.; Словарь современного русского народного говора (д. Деулино Рязан. р-на Рязан. обл.). М., 1969. С. 490.

- ²⁰ *Круглова О. В.* Границы распространения прялок Русского Севера и Поволжья // Сообщ. ГРМ. XI. С. 58; *Арбат Ю. А.* Указ. соч. С. 48; Народное искусство Ленинградской области: Из Собр. ГРМ / Вступ. ст. и сост. каталога М. А. Сорокиной. Л., 1985. С. 7—8; ГМЭ, оп. кол. № 8033; Северные прялки. . . С. 32—38.
- ²¹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка (далее — *Даль*). М., 1980. Т. 3. с. 533.
- ²² *Даль. Т. 3.* С. 533; Словарь русских говоров Приамурья. С. 228.
- ²³ *Куфгин Б.* Изба-«пряха» и «непряха» Московского края // Московский краевед. М., 1928. Вып. 4, Моск., Яросл., Нижегород., Тул. губ.
- ²⁴ *Даль. Т. 3.* С. 533.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ *Даль. Л.*, 1979. Т. 1. С. 392—393.
- ²⁷ Там же. Волог., Перм., Псков. губ.; СРНГ. Вып. 7. С. 122, Псков. обл., Новоржев., Остров., Порхов. р-ны.
- ²⁸ *Даль. Л.*, 1979. Т. 2. С. 159.
- ²⁹ СРНГ. Вып. 14. С. 300, Яросл. губ., Ростов. у., Костр. губ.
- ³⁰ Там же. Вят., Твер., Перм. губ., Средн. Урал, Новосиб., Том. обл.; ГМЭ, оп. кол. № 954-13—15. Собр. в 1906 г., Нижегород. губ., Ардатов. у.
- ³¹ *Даль. Т. 2.* С. 127; СРНГ. Вып. 14. С. 19—20, Твер. губ., Арханг. губ., Каргоп., Пинеж. уезды.
- ³² СРНГ. Вып. 14. С. 300.
- ³³ Там же. С. 17, 20, Волог. губ., Кадников. у., Владим. губ., Меленков. у., Яросл. губ., Молож. у.; ГМЭ, оп. кол. № 157-44, Тул. губ., Богородицк. у., с. Ивлево.
- ³⁴ *Даль. Т. 2.* С. 69, 127. В связи с магическим смыслом лексемы *кобы* интересно привести значение слова *кобелёк* у русских Мордовии — «вьющаяся прядь волос» (Словарь русских народных говоров на территории Мордовской АССР. Саранск, 1982. С. 44, Ичалковский р-н).
- ³⁵ *Даль. Т. 2.* С. 159.
- ³⁶ СРНГ. Вып. 8. Л., 1972. С. 126, Курская, Орл., Воронеж., Тамб., Брян., Калуж., Моск., Рязан., Пензен., Самар., Симб., Нижегород., Яросл., Волог., Арханг., Tobол. и другие губернии.
- ³⁷ Там же, Смол., Брян., Курская губ.
- ³⁸ *Даль. Т. 2.* С. 159. Поморский эквивалент донца — *гүзна* (ГМЭ, ф. 1, оп. 2, д. 349, л. 27 об., 28 об., Летний берег).
- ³⁹ СРНГ. Вып. 17. С. 131—132, Арханг., Волог., Яросл. губ., Урал, Новосиб. обл.; ГМЭ, оп. кол. № 371-9—14, Волог. губ., Тотем. у.; Словарь русских говоров Приамурья. С. 146, Хабаров. обл.
- ⁴⁰ СРНГ. Вып. 17. С. 131—132, Новг., Волог., Твер., Владим., Рязан., Тул. губ.
- ⁴¹ Там же. С. 135, Курск. губ., Обоян. у.; ГМЭ, оп. кол. № 349-53—54, Собр. Е. А. Ляцким в 1902 г., Новг. губ., Кириллов. у.; оп. кол. № 342-323—355, 362—371, Тамб. губ., Кирсанов. у., Карай-Салтыков. вол.
- ⁴² *Даль. Т. 2.* С. 267, Арханг., Вят., Сиб.; СРНГ. Вып. 17. С. 132.
- ⁴³ СРНГ. Вып. 17. С. 131—132, Алтайск., Краснояр. обл.
- ⁴⁴ *Даль. Т. 2.* С. 260—261, 266; СРНГ. Вып. 17. С. 93, Твер. губ., Осташков. у., Рязан., Костр. губ., Свердл. обл., Краснояр. край.
- ⁴⁵ *Даль. Т. 2.* С. 266—267.
- ⁴⁶ *Даль. Т. 3.* С. 101.
- ⁴⁷ Например: перо — девичья нарядная безрукавка (ГМЭ, оп. кол. № 347-27, Костром. губ. и уезд, с. Сельцо).
- ⁴⁸ ГМЭ, оп. кол. № 157-35, Тул. губ.; № 2156-15—16, Орл. губ., Елецк. у., и др.; Словарь русских говоров Приамурья. С. 42, 238, Амур. край.
- ⁴⁹ *Арбат Ю. А.* Указ. соч. С. 24; *Круглова О. В.* Границы распространения. . . С. 58; *Русскова Л. М.* Указ. соч. С. 51.
- ⁵⁰ ГМЭ, ф. 1, оп. 2, д. 349, л. 27 об., 28 об., Летний берег.
- ⁵¹ *Барадулин В. А.* Указ. соч. С. 28: «При взгляде на обвинскую прялку возникает образ стройного дерева с плотной кроной или куста роз с купой распустившихся цветов».
- ⁵² *Тарановская Н. В.* Резные прялочные донца. . . С. 51—52.
- ⁵³ Там же. С. 54: приводятся образцы из кол. ГМЭ — № 1365-125 (донце), № 1365-154 (деталь повозки), XIX в., Воронеж. губ.
- ⁵⁴ Новые поступления в фольклорный архив кафедры русской литературы Горьковского университета. 1976—1982 гг. Календарные обряды. Ч. 1 / Сост. К. Е. Корепова. Горький, 1982. № 258, 259, 320—324, 355—356, разные районы.
- ⁵⁵ Новые поступления. . . № 284, Горьк. обл., Гагин. р-н.
- ⁵⁶ Там же. № 309, Лукоянов. р-н, № 351, Сергач. р-н; Традиционные обряды и обрядовый фольклор русских Поволжья / Сост. Г. Г. Шаповалова, Л. С. Лаврентьева. Л., 1985. № 152, Яросл. обл., Пошехон. р-н; *Громыко М. М.* Трудовые традиции русских крестьян Сибири (XVIII—первая пол. XIX в.). Новосибирск, 1975. С. 103.
- ⁵⁷ Новые поступления. . . № 348, Горьк. обл., Семенов. р-н.
- ⁵⁸ *Бернштам Т. А.* Весенне-летние ритуалы у восточных славян: масленица и «похороны Костромы / Коструба»: К символическому языку культуры (в печати).

⁵⁹ Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX—начала XX в.: Половозрастной аспект традиционной культуры. Л., 1988. С. 159—163.

⁶⁰ Вальки имели различное применение, в том числе для обмолачивания льна, конопли, отбеливания пряжи; различались «мужские» и «женские» вальки (СРНГ. Вып. 4. Л., 1979. С. 23, Волог., Яросл., Владим. губ.). В Олонец. губ. *валёк* — мужской половой орган (СРНГ. Вып. 4. С. 24, Повенец., Петрозав. уезды).

⁶¹ См.: Бернштам Т. А. 1) Орнитоморфная символика у восточных славян // СЭ. 1982. № 1. С. 22—34; 2) Обряд «расставания с красотой»: (К семантике некоторых элементов материальной культуры в восточнославянском свадебном обряде) // Памятники культуры народов Европы и европейской части СССР. Л., 1982. С. 43—66. (Сб. МАЭ; № 38).

⁶² Народные песни, собранные и записанные в Псковской губернии И. К. Копаневичем // Тр. Псковского археологического общества за 1906 г. Псков, 1907. № 37, Новоржев. у. (хороводная).

⁶³ ГМЭ, оп. кол. № 2827-23 с датой «1838». Европейская Россия. Явно — Русский Север.

⁶⁴ Бернштам Т. А. 1) Обряд «расставание с красотой»; 2) Совершеннолетие девушки: Поведение в растительных метафорах игрового фольклора // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. Л., 1992.

⁶⁵ Песни, собранные П. В. Киреевским. Н. С. М., 1911. Вып. 1 (далее — *Кир.*), № 19, Мезень; Поэзия крестьянских праздников / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. И. И. Земцовского. Л., 1970. № 57, Вят. губ.; *Кир.* № 133, Псков. губ., Торопец. у.; *Шейн П. В.* Великорусские в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб., 1898. Т. 1, вып. 1 (далее — *Шейн*). № 1600, Вят. губ., Елабуж. у.; № 1920, Тул. губ., Елифан. у.; *Кир.* № 272 и 294, Моск. губ., разные уезды; № 442, Рязан. губ., Раненбург. у. и др.

⁶⁶ Колпакова Н. П. Свадебный обряд на р. Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Т. 2. Л., 1928. С. 136; *Кир.* № 31, Мезень; № 34, Шанкурск; № 82, Пермь.

⁶⁷ *Кир.* № 561, Орл. губ., Малоарханг. у.

⁶⁸ Лен. гос. Консерватория. Архив каб. фольклора: материалы, собранные в 1970 г. экспедицией в Волог. обл., Бабушкин. р-н (копия записи у автора).

⁶⁹ *Шейн.* № 1054, Перм. губ.; № 1236, Владим. губ.; ГМЭ, ф. 7, оп. 1, д. 306, л. 4—5, Волог. губ., Никольск. у.

⁷⁰ *Шейн.* № 1055, Псков. губ.; № 1056, Твер. губ.; № 1062, Вят. губ.; № 1059, Перм. губ.; ГМЭ, д. 306, л. 22—24, Волог. губ.; ВГО. Р. 25, № 40, тетр. 6, л. 126—127, Олонец. губ., и другие регионы.

⁷¹ *Шейн.* № 1053, Курская губ., Фатеж. у.

⁷² Едемский М. Вечерованья и городки (хороводы) в Кокшеньге Тотемского уезда // ЖС. 1905. Вып. 3—4. С. 460—463.

⁷³ Крачковский Ю. Ф. Быт западнорусского селянина. М., 1874. С. 87.

⁷⁴ Библиографический указатель материалов фольклорного архива кафедры русской литературы Горьковского гос. университета, Вып. 3: Обряды и обрядовая поэзия. 1: Календарные обряды. Заговоры / Сост. К. Е. Корепова, Ф. С. Эйдельман. Горький, 1977 (далее — БУ). № 169, Шаранг. р-н.

⁷⁵ Бернштам Т. А. К реконструкции некоторых русских переходных обрядов совершеннолетия // СЭ. 1986. № 6. С. 24—35.

⁷⁶ Крачковский Ю. Ф. Указ. соч. С. 87.

⁷⁷ Посиделки в Новгородской области: Песни и игры / Сост., нотации напевов, предисл. М. А. Лобанова. Новгород, 1988. С. 11.

⁷⁸ Новожилов А. Деревенские «биседы» // ЖС. 1909—1910. Вып. 1. С. 66, 141. Псков. губернии. ведомости. 1892. № 46.

⁷⁹ ГМЭ, ф. 7, д. 567, л. 5—7, Костр. губ., Варнавин. у.; ВГО, р. 10, № 40, л. 5 об. — 7, Вят. губ., Орл. у.; там же, р. 47, № 10, л. 4—5, Яросл. губ., Ростов. у.; ГМЭ, ф. 7, д. 718, л. 7 об., Новг. губ., Кириллов. у.

⁸⁰ Игры существовали повсеместно, например: ГМЭ, ф. 7, д. 558, л. 3—4, Костр. губ., Буйск. у., д. 745, л. 11, Новг. губ., разные уезды, д. 958, л. 29, Орл. губ., Болохов. у., д. 1470, л. 4, С.-Петербург. губ., Новолодож. у.; Посиделки. . . С. 18, 100.

⁸¹ ГМЭ, ф. 7, д. 317, л. 41—43 и д. 369, л. 70, Волог. губ., Сольвычегод. и Тотем. уу.; д. 718, л. 2 и об. — 4 и д. 739, л. 4, Новг. губ.; Посиделки. . . С. 3, 11, 18.

⁸² АИЭ, К-1, оп. 2, № 881, л. 30, Арханг. обл., Поморье (зап. автора).

⁸³ СРНГ. Вып. 14. С. 302, Волог. губ., Кадников. у.; БУ № 70.

⁸⁴ Бернштам Т. А. К реконструкции. . .

⁸⁵ Званцев М. П. Указ. соч. С. 30; Емельянова Т. И. Сложение стилистических особенностей городецкой росписи на прялках // Сообщ. ГРМ. XI. С. 36.

⁸⁶ Об этом свидетельствуют музейные собрания.

⁸⁷ См., в частности, указанные выше статьи В. А. Шелега (и библиогр.).

⁸⁸ Шелег В. А. Крестьянские росписи Севера. . . (Картосхемы 1—3, 5).

⁸⁹ Русакова Л. М. Указ. соч. Рис. 33—39; Большева К. А. Крестьянская живопись Заонежья //

Крестьянское искусство СССР. Л., 1972. Т. 1. С. 57—59. Рис. 4; Барадудин В. А. Указ. соч. С. 25 (Кунгурская роспись).

⁹⁰ *Большева К. А.* Указ. соч. С. 57—59.

⁹¹ *Воронов В. С.* 1) Нижегородские донца // Среди коллекционеров. 1922. № 9; 2) Крестьянское искусство. М., 1924.

⁹² *Малицкий Г. Л.* Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства: (В росписи и резьбе). Казань, 1923. С. 3—4, 12, 13.

⁹³ Там же. С. 20—35.

⁹⁴ Там же. С. 4, 37, 39.

⁹⁵ Там же. С. 20.

⁹⁶ *Бакушинский А. В.* Нижегородская роспись (хохломская и городецкая) // Бакушинский А. В. Исследования и статьи: Избр. искусствоведч. труды. М., 1981. С. 289.

⁹⁷ *Званцев М. П.* Указ. соч. С. 30.

⁹⁸ *Вишнева В. М.* Свободные кистевые росписи // Русское народное искусство Севера: Сб. ст. Л., 1968. С. 8.

⁹⁹ *Василенко В. М.* Народное искусство: Избр. тр. о народном творчестве X—XX вв. М., 1974. С. 112.

¹⁰⁰ *Вagner Г. К.* 1) Мастера древнерусской скульптуры: Рельефы Юрьева Польского. М., 1966. С. 29; 2) Скульптура Древней Руси; XII в., Владимир, Боголюбково. М., 1969. С. 144; *Василенко В. М.* Указ. соч. С. 28—29, 31, 36, 44—51, и др.

¹⁰¹ *Званцев М. П.* Указ. соч.

¹⁰² Народная роспись Северной Двины: (Альбом) / Автор-составитель О. В. Круглова. М., 1987.

¹⁰³ Ракульский центр был открыт экспедицией Загорского гос. Историко-худож. музея-заповедника в 1959 г. (*Круглова О. В.* Северодвинские находки // Декоративное искусство. 1960. № 3).

¹⁰⁴ *Круглова О. В.* Северодвинские росписи // Русское народное искусство Севера... С. 27.

¹⁰⁵ Впервые это отметили В. С. Воронов и Н. С. Большаков.

¹⁰⁶ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 4. С. 181.

¹⁰⁷ *Кир. № 322*, Моск. губ., Звенигород. у.; *Шейн. № 1934*, Тул. губ., Елифанов. у.

¹⁰⁸ *Бударагин В. П., Маркелов Г. В.* Орнамента крестьянской рукописной книги XVIII—XIX вв. // Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л., 1985. С. 490—491. (ТОДРЛ; Т. 38).

¹⁰⁹ *Бударагин В. П.* Северодвинская рукописная традиция и ее представители: (по материалам Древлехранилища Пушкинского Дома) // Древнерусские литературные памятники. Л., 1979. С. 401—405. (ТОДРЛ; Т. 33).

¹¹⁰ *Белоброва О. А.* Лицевые рукописи: Краткий обзор // Рукописное наследие Древней Руси: По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972. С. 318—321.

¹¹¹ *Буслаев Ф.* Русская народная поэзия: Ист. очерки рус. народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 1. С. 501 (народные пересказы апокрифических «Прений о вере»).

¹¹² Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи / Исслед. В. Сахарова. Тула, 1879. С. 224 («Слово о видении рая» Андрея Юродивого).

¹¹³ Калеки переходные : Сб. стихов и исслед. Бессонова П. М., 1861. Вып. 1—6, № 303—310 (духовный стих «о новом рае»).

¹¹⁴ *Карнеев А.* Материалы и заметки по литературной истории Физиолога // Общество любителей древней письменности. СПб., 1890. С. 242—243.

¹¹⁵ *Буслаев Ф.* Древнерусская народная литература и искусство. СПб., 1861. Т. 2. С. 366.

¹¹⁶ *Карнеев А.* Указ. соч. С. 23.

¹¹⁷ *Вишнева В. М.* Резьба и роспись по дереву мастеров Карелии. Петрозаводск, 1981. С. 26. В Заонежье, в частности, известны были мастера, занимавшиеся перепиской, резьбой и росписью бытовых предметов: Абрамовы в д. Космозеро, Русаковы в д. Ботвинщина, Мартынов Г. Г. в д. Могучево (*Мошина Т. А.* Традиции поморской школы миниатюры и духовной культуры народов Карелии // Тез. докл. конф. «Материальная и духовная культура народов Карелии». Петрозаводск, 1981. С. 60).

¹¹⁸ *Буслаев Ф.* Русская народная поэзия... С. 621—622.

¹¹⁹ Там же. С. 439 (Лицевая Библия. Л. 22).

¹²⁰ *Буслаев Ф.* Русская народная поэзия... С. 623—624, 630 (Синодик принадлежал автору).

¹²¹ Там же. С. 766—767.

¹²² *Василенко В. М.* Народное искусство... С. 108—109.

¹²³ *Жегалова С. К.* История одной экспедиции // Пряник, прялка и птица Сириш / Авторы: С. Жегалова, С. Жижина, З. Попова, Ю. Черняховская. М., 1971. С. 16.

¹²⁴ Народная роспись Северной Двины...

¹²⁵ *Бернштам Т. А.* Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX—начала XX в.: Половозрастной аспект традиционной культуры. Л., 1988. С. 80.

¹²⁶ Сюжет международный: известен в эпической и сказочной традиции многих народов

мира — Одиссея, Алпамыш, Шахсенем и Гариб и др. (Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. М., 1986. Т. 2. Примеч. на с. 418 к № 230—231). Былина «Добрыня и Алеша» записана во всех местах бытования эпической традиции, в том числе и в пересказе (Астахова А. А. Примеч. к Т. 1 // Былины Севера. М.; Л., 1938. С. 565).

¹²⁷ См., напр.: Былины Печоры и Зимнего берега: (Новые записи). М.; Л., 1961. № 62, 134, 160; Русские эпические песни Карелии / Изд. подгот. Н. Г. Черняева. Петрозаводск, 1981. № 1, и др.

¹²⁸ Народные русские сказки. . . № 314, Оренбург. губ.

¹²⁹ Арх. Древлехранилища ПД: Северодвинское собр. Р-IV, оп. 31, № 54, д. Фелюки.

¹³⁰ Коллекции МАЭ, собранные в 1989 г.

¹³¹ Емельянова Т. И. Указ. соч. С. 37—42.

¹³² Там же. С. 38; Званцев М. П. Указ. соч. С. 33.

¹³³ Званцев М. П. Указ. соч. С. 30—31.

¹³⁴ Бакушинский А. В. Русская крестьянская живопись // Бакушинский А. В. Исследования и статьи. С. 300.

¹³⁵ Бакушинский А. В. Нижегородская роспись. . . С. 289.

¹³⁶ Емельянова Т. И. Указ. соч. С. 36.

¹³⁷ Городецкая живопись / Текст, подбор ил., макет и оформление Т. Мавриной Л., 1970.

Рис. 1—2 (далее — Мав.).

¹³⁸ Емельянова Т. И. Указ. соч. С. 42.

¹³⁹ Мав. С. 6—9.

¹⁴⁰ Буслаев Ф. Русская народная поэзия. . . С. 630.

¹⁴¹ Там же. С. 439, 629—630 (Лицевая Библия XVII в., Рукописный сборник XVIII в.).

¹⁴² Белоброва О. А. Лицевые рукописи. . . С. 318—324.

¹⁴³ Бакушинский А. В. Нижегородская роспись. . . С. 289.