



ВОПРОСЫ ОБЩЕЙ ЭТНОГРАФИИ И АНТРОПОЛОГИИ

С. В. ИВАНОВ

НАРОДНЫЙ ОРНАМЕНТ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

(К методике изучения)

Значение орнаментального материала как одного из источников, помогающих выяснению исторических судеб народа, его происхождения и культурных связей, осознавалось отдельными представителями русской науки еще в дореволюционное время. В 70-х годах XIX в. известный художественный критик и искусствовед В. В. Стасов, говоря об орнаменте русской вышивки, заметил, что в нем «лежат драгоценные и покуда еще не тронутые материалы для изучения разных сторон древнерусской национальности»¹. Высказывания подобного рода можно встретить и в других работах. Так, А. А. Боголюбов утверждал, что туркменские ковры «могут служить историческим материалом»².

После Великой Октябрьской социалистической революции, в связи с повышением интереса к истории народов Советского Союза, в особенности тех, которые прежде оставались мало или вовсе не изученными, заметно усилился и интерес к народному орнаменту. Все чаще в нем начинают видеть источник, по-своему отражающий прошлое народа, влияние одних народов на другие³. «Орнаментика,— писал Е. Р. Шнейдер,— является прекрасным материалом... для выяснения происхождения или культурных взаимоотношений этнических групп»⁴. Аналогичный характер носят высказывания В. Чепелева⁵ и А. Н. Бернштама⁶ по поводу киргизского, а К. А. Берладиной — относительно осетинского орнамента⁷.

В более общей форме значение среднеазиатского искусства как исторического источника раскрыто в статье В. А. Шишкина «К вопросу о древних традициях в народном искусстве Узбекистана». «В современном искусстве народов Средней Азии,— пишет он,— отложились многовековые древние традиции, вскрытие и внимательное изучение которых может дать ценный материал историку для разрешения ряда вопросов, связанных с

¹ В. Стасов, Русский народный орнамент, I, СПб., 1871, стр. IV.

² А. А. Боголюбов, Ковровые изделия Средней Азии, вып. 1, СПб., 1908, стр. III.

³ См. Б. Петри, Народное искусство в Сибири, Иркутск, 1923, стр. 3.

⁴ Е. Р. Шнейдер, Казакская орнаментика, Сб. «Кзаки», Л., 1927, стр. 135.

⁵ В. Чепелев, Киргизское народное изобразительное творчество, «Искусство», 1934, № 4; его же, Об античной стадии в истории искусства народов СССР, М.—Л., 1941, стр. 78.

⁶ «Киргизский национальный узор», Ленинград — Фрунзе, 1948, стр. 19.

⁷ А. З. Хохов и К. А. Берладина, Осетинский народный орнамент, Дзауджикау, 1948, стр. 22.

историко-культурными и этногенетическими проблемами первостепенного значения»⁸.

Заметное влияние на разработку вопросов, связанных с изучением орнамента в историческом аспекте, оказали происходившие в 1940 и в 1951 гг. в Академии наук СССР совещания, посвященные проблемам происхождения народов нашей страны⁹. В качестве исторического, в частности этногенетического, источника, наряду с данными антропологии, лингвистики и материальной культуры, был привлечен и народный орнамент¹⁰. Углубленному изучению народного орнамента способствовала также большая подготовительная исследовательская работа, проведенная Институтом этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая в связи с составлением и изданием серии этнографических атласов по народам Советского Союза¹¹.

В 1951 г. вышла в свет книга Г. С. Масловой об орнаменте карел, в которой имеется специальная глава под названием «Историко-культурные связи верхневолжских карел по данным орнамента»¹². Под историческим же углом зрения рассматривается орнамент каракалпаков в статье Т. А. Жданко¹³ и орнамент киргизов в одном из моих докладов, прочитанном в 1956 г.¹⁴

Не менее четко историческое направление в изучении орнамента выражено в работах советских археологов. На упомянутом выше Совещании по методологии этногенетических исследований в докладе «К вопросу о месте и времени формирования финно-угорской этнической группы» В. Н. Чернецов обращает особое внимание на керамические изделия, позволяющие проследить общность и различия в орнаменте, его развитие и изменение. «Территория распространения различных групп гребенчатой керамики,— пишет он,— соответствует распространению финно-угорских языков, и в носителях культур гребенчатой керамики можно видеть финно-угорские племена в различных фазах их развития»¹⁵.

Особое внимание орнаменту уделила в ряде своих работ М. Е. Фосс. В ее монографии «Древнейшая история севера Европейской части СССР»¹⁶ интересующему нас вопросу посвящена отдельная глава под названием «Значение орнаментики родового общества для вопросов этно-

⁸ «Ученые записки Ташкентского Гос. пед. учит. ин-та», Серия общественных наук, вып. 1, Ташкент, 1947, стр. 33.

⁹ Совещание 1940 г. было организовано Комиссией по этногенезу при Отделении истории и философии АН СССР (см. «Краткие сообщения Ин-та истории материальной культуры» (КСИИМК), IX, М.—Л., 1941). Совещание 1951 г., посвященное методологии этногенетических исследований, было созвано ин-тами: Этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Истории материальной культуры, Языкознания и Востоковедения АН СССР (см. «Тезисы докладов и выступлений на совещании по методологии этногенетических исследований», изданные Ин-том этнографии и отдельно Ин-том истории материальной культуры АН СССР, М., 1951 г.).

¹⁰ См. А. П. Окладников, Неолитические памятники как источники по этногонии Сибири и Дальнего Востока, КСИИМК, IX, стр. 5—13; С. А. Токарев и Н. Н. Чебоксаров, Методология этногенетических исследований на материале этнографии. («Тезисы докладов совещания 1951 г.», изд. Ин-том этнографии, М., 1951); С. В. Иванов, Материалы изобразительного искусства к проблеме культурно-исторических связей хантов и манси (там же).

¹¹ М. Г. Левин, Этнографический атлас Сибири, «Краткие сообщения Института этнографии» (КСИЭ), XV, М., 1952; С. В. Иванов, Орнамент народов Сибири как исторический источник (там же).

¹² Г. С. Маслова, Народный орнамент верхневолжских карел, Тр. Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, новая серия, т. XI, М., 1951.

¹³ Т. А. Жданко, Изучение народного орнаментального искусства каракалпаков, «Сов. этнография», 1955, № 4.

¹⁴ С. В. Иванов, Орнамент киргизов как этногенетический источник, «Тезисы докладов и содокладов на научной сессии об этногенезе киргизского народа», Фрунзе, 1956.

¹⁵ «Тезисы докладов и выступлений сотрудников Ин-та истории материальной культуры АН СССР, подготовленных к совещанию по методологии этногенетических исследований», М., 1951, стр. 25.

¹⁶ «Материалы и исследования по археологии СССР» (МИА), 29, М., 1952.

генеза». Исследуя неолитическую керамику, М. Е. Фосс приходит к заключению, что в одних случаях (в чем согласуются как археологические, так и этнографические источники) в орнаменте прослеживается общность, указывающая на родственные связи племен, в других — наоборот, орнамент резко различен, что свидетельствует об отсутствии между ними каких-либо генетических связей. «В связи с этими наблюдениями и определяется общая племенная территория или намечаются границы между различными областями, заселенными племенами разного происхождения»¹⁷.

По мнению А. В. Арциховского, наиболее стойкие и обильно представленные варианты орнамента на древней керамике «неизбежно соответствуют реальным историческим общностям»¹⁸. Одним из показателей этнического родства считает древний орнамент на керамических изделиях и К. В. Сальников¹⁹. Таким образом, в настоящее время значение орнаментального материала как полноценного исторического источника признано многими советскими учеными.

Но для того чтобы стать таким источником, орнамент, как и любой другой материал (антропологический, археологический, лингвистический и т. п.), должен быть подвергнут предварительной научной обработке и классификации. Каждый вид исторических источников, в том числе и орнамент, требует своих особых приемов обработки, которые вместе с приемами анализа составляют методику его исследования.

Надо признать, что, несмотря на обилие орнаментального материала и на широко проявляемый к нему со стороны археологов, этнографов и историков искусства научный интерес, существует еще много неясного в отношении приемов изучения орнамента. Это обстоятельство служит иногда причиной недооценки этого источника и даже отказа от его изучения.

«Не подлежит сомнению, что ни в одной другой области, пожалуй, не было построено столько априорных теорий, гипотез, высказано соображений и разного рода предположений», — писал об орнаменте один из русских этнографов дореволюционного времени²⁰.

Хотя эти мысли еще не утратили полностью своего значения и в наши дни, следует все же сказать, что за последние 40—50 лет как у нас, так и на Западе изучение народного орнамента значительно продвинулось вперед. За это время было опубликовано не только много нового, во многих отношениях очень ценного материала, но были предложены новые приемы его изучения, а некоторые прежние приемы подверглись справедливой критике. Особенно ценными следует признать попытки выяснить происхождение отдельных орнаментальных систем, их развитие во времени, сопоставить их с древними системами, заметно расширить рамки сравнительно-исторического изучения орнамента. Однако достигнутые в этом направлении успехи не следует преувеличивать, поскольку методика изучения орнамента все еще продолжает оставаться недостаточно разработанной, а это обстоятельство не может не отражаться на качестве исследований.

Поскольку работ, в которых излагались бы приемы исторического изучения орнамента, пока нет, а в имеющейся литературе высказаны по этому вопросу различные, нередко противоречивые, а порой и ошибочные точки зрения, мы считаем небесполезным критически рассмотреть широко распространенные прежде и нередко применяемые и в наши дни приемы исследования народного орнамента, направленные на раскрытие путей его сложения, развития и связей. Это, с одной стороны, поможет определить то ценное и положительное, что эти приемы в себе содержат и что следует сохранить и развивать дальше, с другой — будет способствовать выявле-

¹⁷ Там же, стр. 77.

¹⁸ А. В. Арциховский, Основы археологии, М., 1954, стр. 72.

¹⁹ К. В. Сальников, Абашевская культура на Южном Урале, «Сов. археология», XXI, М., 1954, стр. 81—88.

²⁰ Н. Могилянскій, Поездка в центральную Россию для собирания этнографических коллекций, «Материалы по этнографии России», т. I, СПб., 1910, стр. 12—13.

нию имеющихся недостатков. В заключение мы позволим себе уделить некоторое внимание тем новым подходам к изучению орнамента, которые, по нашему мнению, могут способствовать дальнейшему, более углубленному его исследованию как исторического источника.

* * *

Известно, что народный орнамент представляет собой относительно устойчивый элемент художественной культуры, сохраняющийся на протяжении многих столетий и даже тысячелетий. Эта особенность значительно облегчает сравнительное изучение материала и позволяет сопоставлять современный орнамент с древним даже в тех случаях, когда посредствующие звенья между тем и другим утрачены или до настоящего времени не выявлены. Но у орнамента есть и другая сторона, затрудняющая его изучение. Входящие в его состав мотивы на протяжении своего существования не остаются неизменными. Они усложняются или упрощаются, утрачивают одни черты и приобретают другие. Некоторые мотивы могут при этом совсем исчезнуть. Процесс постепенного преобразования орнамента протекает обычно в очень замедленном темпе²¹.

Нет необходимости доказывать, какое важное значение для историка имеют данные, раскрывающие пути сложения и развития орнамента, а также те приемы ретроспективного анализа, с помощью которых этот процесс реконструируется.

Наблюдения показывают, что старые формы какого-либо орнаментального мотива сохраняются и нередко воспроизводятся наряду с более новыми его формами. Сопоставление тех и других позволяет с большей или меньшей степенью вероятности восстанавливать процесс постепенного изменения орнамента. Это составляет основу эволюционного метода, получившего широкое признание как в России, так и за рубежом.

К этнографическому материалу указанный метод впервые был применен шведским географом и этнографом Хьяльмаром Стольпе. Исследуя деревянную резьбу на Хервеевых островах (Полинезия), он выдвинул теорию об антропоморфном происхождении ее орнамента, показав, как упрощенная и стилизованная человеческая фигура постепенно превращается в геометрический узор. С докладом на эту тему Стольпе выступил в Невшателе еще в 1882 г. В печати его работы появились позже²².

Метод Стольпе привлек к себе внимание многих зарубежных, а также русских ученых, выступивших с рядом статей, в которых на различном материале развивается теория происхождения геометрических узоров от реалистических или стилизованных изображений последовательным их упрощением. Число сторонников этой теории еще более возросло после выхода в свет работ немецких путешественников и этнографов К. фон ден Штейнена (1897) и П. Эренрейха (1890), в которых изложены их наблюдения над орнаментом индейцев Бразилии. По словам упомянутых ученых, каждый геометрический мотив этого орнамента есть не что иное, как упрощенное или стилизованное изображение конкретного предмета, чаще всего какого-нибудь животного²³.

²¹ В настоящей статье мы не рассматриваем причины устойчивости и изменчивости орнамента. Это — особый, притом недостаточно еще освещенный, вопрос. Отметим лишь, что эти причины разнообразны и в каждом отдельном случае могут оказываться различными.

²² H. J. Stolpe, Utvecklingsföreteelser Naturfolkens ornamentik mit Referat och reflexouer of Ch. H. Read, Ymer, 1891—1892. Немецкий перевод (Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker) см. в «Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien», Bd. 22, 1892, Hf. 1—2. Насколько известно, археологический материал (древняя индейская керамика в Северной Америке) под тем же углом зрения впервые был исследован Е. Пэтнамом (E. W. Putnam, Conventionalism in Ancient American Art, «Bulletin of the Essex Institute», vol. XVIII, 1886, Salem, 1887).

²³ K. v. d. Steinen, Unter den Naturvölker Zentral-Brasiliens, «Ergebnisse der 2. Schingu-Expedition 1887—1888», Berlin, 1897; P. Ehrenreich, Mitteilungen über die zweite Xingu-Expedition in Brasilien, «Zeitschrift für Ethnologie», Jg. XXII, Hf. 1, Berlin, 1890.

Конец XIX и начало XX в. ознаменовались выходом в свет ряда работ, в основу которых был положен эволюционный метод. Сюда относятся исследования У. Холмса об эволюции изображения аллигатора в древнеколумбийской керамике²⁴; А. Хэддона об эволюции аллигатора и птицы-фрегата в океанийской орнаментике²⁵; Г. Шурца о глазном орнаменте индейцев Северной Америки²⁶, его же о медвежьем орнаменте у айнов²⁷; Б. Лауфера об эволюции фигуры петуха в орнаменте нанайцев²⁸; статья Е. Б. Хэддона об изображении собаки в искусстве племен о. Борнео²⁹, книги А. Хэддона³⁰ и Х. Бальфура³¹ об эволюции в искусстве и другие.

Из дореволюционных работ на русском языке назовем статью А. Миллера об эволюции лотоса в украинском орнаменте³², статью Н. Могилянского, в которой некоторые геометрические мотивы русского орнамента истолковываются как крайне стилизованные изображения человека³³, и книгу Р. Карутца, содержащую его теорию происхождения казахского спирального орнамента из изображений рогов барана³⁴.

В советское время вышли в свет: статья Б. Э. Петри об искусстве бурят, в которой их спиральный орнамент также выводится из изображения рогов барана³⁵; статья Е. Р. Шнейдера о казахском орнаменте, с изложением теории происхождения спирали и крестообразных мотивов от стилизованных изображений дерева с птицами³⁶; работа Л. Я. Штернберга о змеином орнаменте айнов³⁷; статья М. М. Носова о развитии якутского лирообразного мотива из изображения головы коровы или оленя³⁸; наконец, уже упомянутая книга Г. С. Масловой, где развивается мысль о происхождении многих геометрических мотивов карельского орнамента от изображений человека³⁹.

У многих этнографов сложилось убеждение, что всякий геометрический орнамент, у какого бы народа его ни обнаружили, произошел путем последовательного и постепенного упрощения зооморфных или иных реалистических или стилизованных изображений, что этот процесс обязателен и составляет одну из закономерностей развития народного орнамента. Укреплению такой точки зрения немало способствовало то обстоятельство, что превращение реалистических изображений в геометрические фигуры было обнаружено у ряда народов — в Полинезии, Индонезии, Северной Америке, на Амуре. Однако как бы широко ни распространен был указанный процесс, он все же не может считаться обязательным для всякого

²⁴ W. H. Holmes, Ancient art of the Province of Chiriqui, Colombia, «Sixth annual Report of the Bureau of Ethnology, 1884—85», Washington, 1888.

²⁵ A. C. Haddon, The Decorative art of British New Guinea, «Cunningham Memoirs Royal Irish Academy», X, 1894.

²⁶ H. Schurtz, Das Augenornament und verwandte Probleme, «Abhandlungen der Phil.-hist. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaft», XV, № 11, Leipzig, 1895.

²⁷ H. Schurtz, Zur Ornamentik der Aino, «Internat. Archiv für Ethnographie», IX, Leiden, 1896.

²⁸ B. Laufer, The Decorative art of the Amur Tribes, «Memoirs of the American Museum of Natural History», vol. VII, New York, 1902.

²⁹ E. B. Haddon, The Dog-motive in Bornean art, «The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», XXXV, London, 1905 (January to June).

³⁰ A. Haddon, Evolution in art, London, 1895.

³¹ H. Balfour, The Evolution of Decorative Art, 1893.

³² А. Миллер, Лотос в украинском орнаменте, Тр. XIV Археологического съезда в Чернигове, М., 1911.

³³ Н. Могилянский, Указ. раб.

³⁴ Р. Карутц, Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке, СПб. (б/г.).

³⁵ Б. Э. Петри, Орнамент кудинских бурят, «Сборник Музея антропологии и этнографии» (МАЭ), т. V, Пг., 1918.

³⁶ Е. Р. Шнейдер, Указ. раб.

³⁷ Л. Я. Штернберг, Айнская проблема, «Сб. МАЭ», т. VIII, Л., 1929. Доклад на эту тему был прочитан в 1926 г. на III Тихоокеанском конгрессе в Токио и в том же году напечатан в «Трудах» конгресса.

³⁸ М. М. Носов, Стилиевые признаки якутского узора, «Сборник материалов по этнографии якутов», Якутск, 1948.

³⁹ Г. С. Маслова, Указ. раб.

орнамента. Эволюция орнамента, как ее понимают сами эволюционисты, отнюдь не представляет собой явления общего порядка. В ряде случаев не безупречны и сами приемы реконструкции и построения эволюционных рядов.

Вот почему эволюционный метод подвергся со стороны некоторых ученых критике. Немецкий этнограф Е. Стефан отнесся к нему скептически⁴⁰. Известный американский этнограф Фр. Боас, критикуя эволюционный метод, отмечает, что к любому эволюционному ряду орнаментальных мотивов, на одном конце которого находится реалистическое изображение, а на другом — геометрическая фигура, можно подходить различно: либо как к явлению регрессивного порядка, если проследить процесс развития от реалистической фигуры, либо как к явлению прогрессивному, если вначале поставить геометрический знак. Боас полагает, что такой знак с одинаковым правом можно поместить либо в начале, либо в конце эволюционного ряда. Он выражает сомнение в том, что конструируемые тем или иным исследователем эволюционные ряды правильно отражают процесс, протекавший в действительности. В своей статье об эскимосских игольниках Боас знакомит читателя с обратным путем развития — с постепенной анимализацией геометрических форм⁴¹. Но такой путь — явление редкое и потому не может служить основанием для отрицания противоположного ему процесса.

По утверждению Е. Вильсон, анимализация геометрических мотивов встречается обычно у народов, стоящих на более высокой ступени развития культуры, например в Перу⁴².

Среди русских этнографов мы также находим как сторонников эволюционного метода, так и лиц, относящихся к нему критически. Убежденным последователем его был Л. Я. Штернберг, не раз пытавшийся применить его к исследуемому им материалу. Происхождение геометрических мотивов от зооморфных прототипов Штернберг считал явлением всеобщим, не вызывающим никаких сомнений⁴³. Так же понимал процесс развития орнамента Б. Э. Петри. Сводя его к эволюции, он подразумевал под ней либо постепенную утрату животным отдельных частей тела, либо последовательное упрощение его форм, либо, наконец, гипертрофию отдельных частей тела⁴⁴.

Более осторожную позицию занял Вл. Богданов. По его мнению, вопрос об эволюции орнамента может быть решаем только при наличии определенных фактических данных для каждой эволюционной фазы и для каждой формы орнамента. «Если же, — говорит он, — эти данные выводить отвлеченно и так же отвлеченно представлять себе фазы эволюции, то мы будем иметь дело с очень субъективными и шаткими экспериментами, едва ли полезными для науки»⁴⁵. С этим мнением нельзя не согласиться. Несомненно, процесс развития орнамента далеко не всегда протекает столь просто и прямолинейно, как это иногда кажется некоторым исследователям, а потому предполагаемый ими путь эволюции мотивов может при проверке оказаться искусственно созданной конструкцией.

Там, где мы имеем дело с различными вариациями родственных мотивов, начиная от реалистических и кончая далеко зашедшими геометроидными их формами, процесс эволюции не вызывает особых сомнений. Но бывает и так, что орнамент состоит из одних лишь геометрических

⁴⁰ E. Stephan, *Südseekunst, Beitrag zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschichte der Kunst überhaupt*, Berlin, 1907, стр. 63.

⁴¹ Fr. Boas, *Decorative Designs of Alaskan needlecases: a study in the history of conventional designs based on materials in the U. S. Nat. Museum*, «Proceedings of the United States Nat. Museum», XXXIV, Washington, 1908.

⁴² E. Wilson, *Das Ornament*, Erfurt, 1914, стр. 50.

⁴³ Л. Я. Штернберг, *Первобытная религия в свете этнографии*, Л., 1936, стр. 424.

⁴⁴ Б. Петри, *Народное искусство в Сибири*.

⁴⁵ Вл. Богданов, *Из истории женского южновеликорусского костюма*, «Этнографическое обозрение», 1914, № 1—2, стр. 23.

узор, простых или сложных, происхождение которых совершенно неясно. Тем не менее некоторые исследователи пытаются все же осмыслить их как реалистические в своей основе, предлагая явно фантастический, ничем не доказанный путь их развития от какого-либо зооморфного или иного прототипа. Такие работы встречаются как в зарубежной, так, к сожалению, и в советской литературе. Можно указать, например, на старую работу Г. Шурца о «медвежьем» орнаменте айну⁴⁶ и на сомнительные эволюционные серии киргизского орнамента, не так давно предложенные художником М. В. Рындиным⁴⁷.

Таким образом, мы приходим к заключению, что изучение эволюционных процессов не вызывает возражений и может быть использовано как один из путей, позволяющих проникнуть в далекое прошлое орнамента. Мы не можем вслед за Стефаном отрицать то положительное значение, которое имел открытый Стольпе прием исследования этого вида искусства в его развитии, противопоставленный более старым приемам изучения его в статическом состоянии.

Критические замечания, которые вызывают некоторые работы эволюционистов, направлены главным образом против неправильного применения ими эволюционного метода. Одна из ошибок заключается в том, что в частном случае они увидели единственно возможный путь развития орнамента. Вторая ошибка сводится к тому, что эволюция орнамента признана явлением универсальным. Между тем, не всякий орнамент развивается в том же направлении, как у населения Хервеевых островов, и в этом отношении прав Боас. Одностороннее понимание процесса развития привело к тому, что в каждом орнаменте старались прежде всего найти зооморфные, антропоморфные и иные прототипы, искали даже там, где их никогда не было, например в случае происхождения узоров из техники плетения. Это мешало правильному пониманию процессов, происходящих в орнаменте, тормозило открытие иных закономерностей его развития.

* * *

Переходим к рассмотрению другого направления в истории изучения орнамента. Его сторонники, главным образом этнографы, полагают, что раскрытию прошлого состояния народного орнамента, выяснению его происхождения и сюжетного состава помогает анализ местных названий отдельных узоров. Это направление можно назвать номинативизмом.

Собирание названий, записанных со слов исполнителей орнамента или от лиц, хорошо знающих названия, началось задолго до их научного исследования. Еще в 60-х годах XIX в. известный русский археолог и историк П. И. Савваитов издал пояснительный указатель к описанию русской одежды, утвари, оружия и т. д., в котором привел ряд старинных названий узоров, украшавших эти предметы⁴⁸. Еще больше их содержит опубликованная после смерти автора книга на ту же тему (раздел «Узоры»), в конце которой приложена таблица геометрических мотивов русского орнамента, вместе с относящимися к ним названиями⁴⁹.

С тех пор интерес к записи местных названий узоров непрерывно возрастал, охватывая все более широкие круги собирателей. Для русских ученых запись названий орнаментальных мотивов народных вышивок, кружев, писанок и т. д. стала традицией (В. Стасов, Ф. Волков, С. Давыдова, Н. Сумцов⁵⁰). Благодаря их усилиям к концу XIX в. был накоплен

⁴⁶ H. Schurtz, Zur Ornamentik der Aino.

⁴⁷ «Киргизский национальный узор», табл. XLIV—XLVII.

⁴⁸ «Записки Русского археологического общества», т. XI, СПб., 1865.

⁴⁹ П. С а в в а и т о в, Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора, в азбучном порядке расположенное, СПб., 1896, стр. 154—155.

⁵⁰ В. С т а с о в, Указ. раб.; Ф. К. В о л к о в, Отличительные черты южнорусской народной орнаментики, Тр. III Археологического съезда, т. II, Киев, 1878; С. А. Д а в ы

значительный материал этого рода, относящийся к русскому и украинскому искусству, и сделаны попытки его классификации. Постепенно стал расти интерес и к названиям узоров у других народов России⁵¹.

Западноевропейские ученые обратили более пристальное внимание на названия орнаментальных мотивов после опубликования в 1894 и 1896 гг. К. фон ден Штейненом результатов его экспедиций к индейцам внутренней Бразилии (1887—1888 гг.)⁵². Особый интерес вызвало то обстоятельство, что названия строго геометрических узоров носили вполне конкретный характер, например: «летучая мышь», «рыба мерешу», «молодые пчелы», «рыбий позвонок», «рыбьи кости», «пальмовые листья», «зулур» (женская набедренная повязка) и т. п. По-видимому, индейцы усматривали в своих геометрических узорах нечто большее, чем видели в них европейцы. Названия узоров говорили о том, что за простейшими геометрическими формами — треугольниками, ромбами, волнистой линией и т. п. — скрывалось весьма богатое содержание, целый мир ярких образов, преимущественно зооморфного характера. Все это было новым, неожиданным и послужило толчком для записи названий узоров среди других народов. Вскоре весьма обильный и ценный материал этого рода собран был на о-вах Самоа⁵³ и Маршалловых⁵⁴, среди негров Африки⁵⁵, у различных племен североамериканских индейцев⁵⁶. Значительно позже К. фон ден Штейненом был опубликован интересный материал по названиям узоров у населения Маркизских островов⁵⁷.

Но чем глубже вдумывались исследователи в названия геометрических узоров, тем яснее становилась весьма далекая связь этих названий с орнаментальной формой, а подчас и полное несоответствие ей. Обращено было внимание и на то, что один и тот же узор нередко называли по-разному, а к разным узорам применяли одинаковое название. Этот факт неоднократно отмечался как в зарубежной, так и в отечественной литературе. Так, туземцы Маршалловых островов в одном случае назвали крест «вертушкой», в другом — «морской рыбой», линию с точками — «рыбой» и «стеблем травы с сидящими на нем мухами»⁵⁸. К. фон ден Штейнен пишет, что на Маркизских островах опрошенные им лица дали для одной и той же фигуры различные толкования⁵⁹. Один из исследователей афри-

дова, Кружевной промысел в Подольском и Серпуховском уездах Московской губ., Тр. Комиссии по исследованию кустарной промышленности в России, вып. V, СПб., 1880; Н. Ф. Сумцов, Писанки, «Киевская старина», 1891.

⁵¹ «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа», вып. XI, Тифлис, 1891, табл. II, 7; Th. Schwindt, Finnische Ornamentik, I, Helsingissä, 1895 [карели]; З. А. Фелькерзам, Старинные ковры Средней Азии, «Старые годы», 1914, октябрь — декабрь; 1915, июнь [туркмены и киргизы]; U. T. Sirelius, Ornamente auf Birkenrinde und Fell bei den Ostjaken und Wogulen, Helsingfors, 1904 [обские угры]; «Изделия остяков Тобольской губернии», статья в «Ежегоднике Тобольского Губернского музея, 1909», вып. XIX, Тобольск, 1911. Много нового материала по названиям узоров содержат работы советских этнографов Н. И. Лебедевой, Е. Н. Клетновой, Т. М. Акимовой, О. Пономарева, М. С. Андреева и других.

⁵² K. v. den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, Berlin, 1894; 2-е изд., 1897.

⁵³ A. Krämer, Die Samoa-Inseln, «Ethnographie», Bd. II, Stuttgart, 1903.

⁵⁴ A. Krämer, Die Ornamentik der Kleidmatten und Tatauierung auf den Marschallinseln nebst technologischen, philologischen und ethnologischen Notizen, «Archiv für Anthropologie», Bd. II, 1904.

⁵⁵ E. Torday et T. A. Joyce, Notes ethnographiques sur les peuples communément appelés Bakuba etc. Les Bushongo, «Documents ethnographiques concernant les populations du Congo Belge», vol. II, № 1, Bruxels, 1910; R. Kandt, Abhandlungen und Vorträge. I. Gewerbe in Ruanda. «Zeitschrift für Ethnologie», Hf. III—IV, Berlin, 1904; M. Heydrich, Afrikanische Ornamentik, «Internat Archiv für Ethnographie», Bd. 22 (Suppl.), 1914.

⁵⁶ G. T. Emmons, The Basketry of the Tlingit, «Memoirs of the Amer. Mus. of Nat. Hist.», vol. III, 1903; Cl. Wissler, Decorative art of the Sioux Indians, «Bull. of the Amer. Mus. of Nat. History», vol. XVIII, Part III, New York, 1904; A. L. Kroeber, The Arapaho, «Bull. of the Amer. Mus. of Nat. History», vol. XVIII, 1904.

⁵⁷ K. v. d. Steinen, Die Marquesaner und ihre Kunst, Berlin, 1925—1928.

⁵⁸ A. Krämer, Die Ornamentik..., рис. 6, 42, 46.

⁵⁹ K. v. d. Steinen, Die Marquesaner und ihre Kunst, стр. 100.

канского искусства сообщает, что когда он начал расспрашивать негров племени бушонго о названиях узоров их орнамента, они подняли такой спор, что пришлось пригласить специалистов. Но и «эксперты» разошлись во мнениях: женщины дали узорам одни названия, мужчины (резчики) — другие⁶⁰. Относительно индейцев племени сиу К. Висслер сообщает, что высокая оценка ими воинской доблести и привычка совершать воинские подвиги развили среди мужчин привычку связывать узоры своей одежды с военными событиями. Таким путем появился в их искусстве «военный символизм». Но те же узоры получали совершенно иное объяснение со стороны женщин этого племени⁶¹.

Фр. Боас, будучи однажды в Британской Колумбии, приобрел у одной женщины плетеный мешок с узорами из ромбов и крестов. Этот мешок она купила у соседнего племени, и названия узоров были ей неизвестны. Тем не менее женщине казалось, что ромбы выглядят озерами, соединенными между собой реками⁶². Таким образом, говорит Боас, форма орнамента более или менее постоянна, тогда как ее интерпретация различна не только у отдельных племен, но и у отдельных лиц⁶³.

О неустойчивости названий узоров говорит и материал, собранный у народов СССР. Еще в 1878 г. Ф. К. Волков отметил, что народные названия иногда не соответствуют самому рисунку⁶⁴. О том же применительно к русским кружевам писала С. А. Давыдова: «Название того или другого образца есть просто дело случая и личности, которая впервые выплетает новый узор»⁶⁵. По наблюдениям крупного русского этнографа В. Харузиной, «то название, которое данная группа населения дает узору, то объяснение его, которое можно услышать от вышивальщицы, не всегда в состоянии дать правильное понимание его. Иногда с ясностью можно установить, что народ дает название, не отвечающее смыслу самого узора»⁶⁶. Здесь речь идет о русских, но то же самое можно сказать и о других народах. По поводу орнамента казахов отмечается, например, что одинаковые наименования применяются ими к различным фигурам, в то время как один и тот же мотив называется по-разному. «Истинный смысл орнаментальных мотивов забыт, — пишет Е. Р. Шнейдер, — а название дано исключительно благодаря внешнему случайному сходству с предметом быта и окружающей природой или орнамент получил название, не определяющее его значение, например «четырёхугольник»⁶⁷. О туркменских коврах Ф. В. Гогель говорит, что у них изменились не только начальные формы орнамента, но забыты и прежние названия узоров, что для измененных мотивов выбираются сейчас названия, не связанные с происхождением узоров⁶⁸. О хантах известно, что мастерицы, «заимствовав какой-нибудь рисунок..., уже потом приурочивали к нему то или иное значение и заводили соответственное название»⁶⁹.

О разноречивости толкований одного и того же мотива говорит прилагаемый рис. 1. Представленный на нем узор носит у обских угров следующие названия: «череп»⁷⁰, «когти соболя»⁷¹, «сук осины»⁷², «сосновая

⁶⁰ E. Torday et T. A. Joyce, Указ. раб., стр. 215.

⁶¹ Cf. Wissler, Указ. раб., стр. 259 сл.

⁶² Fr. Boas, Primitive Art, Oslo, 1927, стр. 124.

⁶³ Там же, стр. 128.

⁶⁴ Ф. К. Волков, Указ. раб., стр. 320.

⁶⁵ С. А. Давыдова, Указ. раб., стр. 439.

⁶⁶ В. Харузина, Этнография, вып. 2, М., 1914, стр. 285—286.

⁶⁷ Е. Р. Шнейдер, Указ. раб., стр. 148.

⁶⁸ Ф. В. Гогель, Ковры, М., 1950, стр. 26—27.

⁶⁹ «Изделия остяков Тобольской губ.», стр. 76, прим. 21.

⁷⁰ T. Vahter, Ornamentik der Ob-Ugrier, Helsinki, 1953, стр. 201; U. T. Sirelius, Указ. раб., стр. XIII.

⁷¹ W. Semayer, Wogulisch-Ostjakische ornamentierte Rindengefässe, «Anzeiger der ethnograph. Abteilung des Ungarisch. Nat. Museums», Jahrg. IV, Budapest, 1905, рис. 5, 1.

⁷² А. А. Дуинин-Горкавич, Тобольский север, т. III, Тобольск, 1911, стр. 123.

шишка»⁷³, «тучи на небе»⁷⁴, «вереница голов»⁷⁵, «стая ворон»⁷⁶. Число примеров можно было бы значительно увеличить, но в этом нет необходимости, поскольку характеризуемая ими неустойчивость обозначений узоров представляет собой явление, общее для подавляющего большинства современных народов.

Основываясь на этом, некоторые исследователи считают запись названий узоров бесполезным делом. Так, А. Кремер откровенно признается, что



Рис. 1. Обские угры. Орнамент из меха (МАЭ, колл. 2383—85. Детский головной убор северных хантов)

на значении узоров орнамента туземцев Маршалловых островов он останавливается только попутно, так как при обосновании этнического родства они могут быть привлекаемы лишь с крайней осторожностью⁷⁷. Это замечание правильно, но оно вовсе не оправдывает отказа от записи названий орнамента, научная ценность которых бесспорна.

Еще в начале XX в. как у нас, так и на Западе этнографы пришли к убеждению, что в современных условиях названия узоров в большинстве случаев возникают в результате тех или иных привычных (а иногда и случайных) ассоциаций; что узоры, первоначальное значение которых давно утрачено, определяются новым, раскрывающим их предполагаемый смысл термином.

В. Харузина выдвигает предположение, что «ряд предметов схематически видится народом в известной форме, например треугольника»⁷⁸, иными словами, — что геометрическая форма, напоминая собой тот или иной предмет, может подсказать мастерице или мастеру соответствующее название, облегчить его выбор. При этом В. Харузина ставит вопрос более широко: «желала ли народность изобразить именно данный предмет и для этого изобрела данную форму..., или же форма возникла из других источников, и в ней уже позднее народность увидела сходство с каким-нибудь предметом»⁷⁹. Прямого ответа на этот вопрос Харузина не дает, и это неудивительно, так как решение его в том или ином направлении зависит в каждом отдельном случае от степени изученности орнамента. Е. Вильсон на примере туземцев архипелага Бисмарка приходит к выводу, что люди нескольких поколений привыкают к обозначениям геометрических узоров; в конце концов они получают иллюзию, что действительно изображают те или иные предметы, о которых говорят названия. Эти названия очень своеобразны, например «огни моря» (волнистая линия), «бурное море с дождем» (штрихи) и т. п., и заметно отличаются от названий узоров у других культурно отсталых племен, для которых характерны термины, имеющие отношение к миру животных⁸⁰. В западноевропейской этнографии широко распространена точка зрения, согласно которой названия геометрических узоров возникли *post factum*, как результат «узнавания» в готовой форме знакомых предметов⁸¹.

Подробное рассмотрение этих вопросов увело бы в сторону от поставленной задачи. Для нас прежде всего важен вполне доказанный факт крайней неустойчивости местных названий орнаментальных мотивов, и в этой связи мы позволим себе вернуться к вопросу о том, можно ли видеть в этих названиях исторический источник, позволяющий восстановить про-

⁷³ U. T. Sigelius, Указ. раб., стр. XIII.

⁷⁴ Музей антропологии и этнографии АН СССР, колл. И-1159-26 в.

⁷⁵ Устное сообщение. А. П. Сушкиной.

⁷⁶ U. T. Sigelius, Указ. раб., стр. XIII.

⁷⁷ A. Krämer, Die Ornamentik..., стр. 14.

⁷⁸ В. Харузина, Указ. раб., вып. 2, стр. 284.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ E. Wilson, Указ. раб., стр. 135.

⁸¹ Там же, стр. 133; Fr. Boas, Primitive Art., стр. 105.

исхождение и сюжетный состав орнамента. У нас, конечно, нет оснований полностью отбрасывать современную народную терминологию, но вместе с тем следует признать, что вероятность сохранения в ней древних обозначений узоров крайне невелика. К тому же разобраться в том, какие из бытующих сейчас названий являются наиболее древними, почти не представляется возможным. Все это вместе взятое заставляет отрицательно отнестись к попыткам использовать названия в реконструктивных целях.

Между тем в этнографической литературе, в частности в советской, можно найти немало работ, авторы которых видят в местных названиях ключ к решению проблемы происхождения орнамента, независимо от того, носят ли его мотивы реалистический или геометрический характер. Приведем несколько примеров.

В своей содержательной книге, посвященной орнаменту Средней Азии, М. С. Андреев отмечает, что таджики и киргизы не только помнят названия орнаментальных мотивов, но и уверены в том, что последние «действительно изображают те предметы, названия которых они имеют»⁸². Эту уверенность, видимо, полностью разделяет и автор



Рис. 2. Горные таджики. Мотивы орнамента на вязаных чулках (М. С. Андреев, Орнамент горных таджиков и киргизов Памира, табл. I, 9, 10, 11)

книги, так как он дает классификацию с ю ж е т о в орнамента, целиком основанную на местных н а з в а н и я х узоров. Таким образом, форма и ее название отождествляются. Орнамент горных таджиков оказывается состоящим из «воспроизведений» следов животных, самих животных или частей их тела, человека, предметов домашнего обихода, образов, навеянных мифологическими представлениями народа, и т. д.⁸³ О киргизах автор говорит, что все встреченные им узоры «являются стилизованными изображениями тех или других предметов, и даже там, где, казалось бы, налицо имеется чисто геометрический орнамент, на самом деле в конце концов и он оказывается изображением какого-нибудь предмета»⁸⁴. Между тем в данном случае, как, впрочем, и во всех других, следовало бы различать названия и самые «изображения», т. е. орнаментальные фигуры. По тем образцам их, которые приведены М. С. Андреевым, видно, что близкие и даже одинаковые мотивы таджикского орнамента на чулках носят различные названия: на прилагаемом рис. 2 узор 1 называется «кукла», узор 2 — «курицы спиной друг к другу», узор 3 — «утка». Какое же из трех названий правильное и к какому образу восходят наши узоры — к антропоморфному или зооморфному? Эти вопросы остаются, к сожалению, без ответа. Положение станет еще менее ясным, если мы обратимся к сходным орнаментальным мотивам других народов Средней Азии. У узбеков они называются «миндалем» или «перцем», у туркменов — «листом»⁸⁵, у киргизов — «родником»⁸⁶ и т. д. Таким образом, если принять во внимание интерпретацию узбеков и туркмен, то интересующие нас мотивы следует признать происшедшими из растительного орнамента, если согласиться с таджиками, то из зоо- и антропоморфного, а если довериться толкованию киргизов, то эти мотивы окажутся связанными с водой. Но на вопрос о том, где лежит истина, номинативисты ответить не могут, поскольку они имеют дело с названиями мотивов (всегда неустой-

⁸² М. С. Андреев, Орнамент горных таджиков и киргизов Памира, Ташкент, 1928, стр. 6.

⁸³ Там же, стр. 19—20.

⁸⁴ Там же, стр. 29.

⁸⁵ «Народное декоративное искусство Советского Узбекистана», М., 1955, табл. 8, 1, [узбеки]; Ф. В. Гогель, Указ. раб., рис. 19 [туркмены].

⁸⁶ «Киргизский национальный узор», табл. VI, 2.

чивыми и противоречивыми), а не с историей происхождения и развития самого орнамента.

Мы остановились на высказываниях М. С. Андреева, потому что они являются примером полного доверия автора к названиям узоров и отождествления названий и орнаментальных мотивов. Значительно дальше по тому же пути пошли М. В. Рындин и А. Н. Бернштам. На некоторых положениях их книги⁸⁷, затрагивающих общие вопросы изучения орнамента, необходимо остановиться подробнее.

Художник М. В. Рындин в течение ряда лет собирал образцы киргизского орнамента и записывал названия его мотивов. Значительную помощь оказала ему мастерица Сура Асырбекова. Она помогла художнику проникнуть в смысловое содержание орнамента и раскрыть его «повествовательный характер». Открытие этой «повествовательности» рассматривается А. Н. Бернштамом как факт, имеющий большое научное значение. Говоря о киргизском узоре как о «многосложном повествовании», стоящем на грани между рисунком и сюжетно-многообразным письмом, А. Н. Бернштам высказывает предположение, что это, видимо, «общая стадия развития орнамента»⁸⁸. В то же время он подчеркивает, что положения Рындина полностью расходятся с теми суждениями, «которые доселе господствовали в литературе»⁸⁹.

В книге рассматриваются два вопроса: 1) о повествовательном характере киргизского орнамента и 2) о киргизском орнаменте как историческом источнике. Первый разработан М. В. Рындиным, второй ставится и развивается А. Н. Бернштамом.

Новое в истории киргизского искусства положение о повествовательности узора целиком опирается на местные названия отдельных мотивов и элементов орнамента. Многие из названий публикуются впервые и представляют большой интерес, как и их классификация. Но авторы книги допускают при этом ту же ошибку, что и М. С. Андреев: классификацию названий они рассматривают как классификацию самих сюжетов орнамента, отождествляя названия с «изображениями», т. е. с орнаментальными мотивами. Поскольку та или иная орнаментальная композиция включает в свой состав различные по форме узоры, а эти последние имеют свои названия, авторы считают возможным «читать» орнамент как связный рассказ, как «повествование». В конце книги прилагается 48 таких повествований. Отсутствие научной документации, характерное для всей работы, лишает читателя возможности уяснить, кто является автором расшифровки отдельных повествований: Сура Асырбекова, другие мастерицы и мастера или художник Рындин.

Большая часть мотивов, из которых состоят повествования, представляет собой геометрические узоры и очень немногие — зоо- и антропоморфные. При таком характере орнамента его истолкование является делом довольно трудным даже для киргиза, потому что ему необходимо проникнуть в смысловое содержание разного рода кривых, крючков, спиралей и тому подобных фигур, найти их реалистический эквивалент и построить из всего этого связный «рассказ».

Но допустим, что этот смысл может быть открыт, поскольку каждая геометрическая форма имеет свое название, и обратимся к рассмотрению предлагаемых М. В. Рындиным «чтений» некоторых орнаментальных бордюров. Один из них представлен на рис. 3. Он состоит из трех повторяющихся «основных элементов»: «подковы» (а), «варгана» (б) и «позвонка барана» (в). Кроме того, в него входит еще один мотив (г), имеющий вид лежащей буквы Н, название которого не приводится. Решать этот ребус

⁸⁷ «Киргизский национальный узор» (цит. выше). Материалы собраны и обработаны художником М. В. Рындиным. Под общей редакцией акад. И. А. Орбели. Вступительная статья А. Н. Бернштама (изд. Киргизского филиала Академии наук СССР и Гос. Эрмитажа).

⁸⁸ Там же, стр. 9—10.

⁸⁹ Там же, стр. 15.

нелегко, так как связку, состоящую из двух подков, трех варганов и двух позвонков барана, нужно понимать не в прямом смысле, а иносказательно. Отдельные элементы повествования — это части, заменяющие собой целое. Иными словами, речь идет в данном случае не о подковах, варганах и позвонках, а о лошадях, людях, играющих на варганах, и о баранах. Исходя из числа этих фигур, мы получаем пару лошадей, трех музыкантов и двух баранов. Прделав эту операцию, приступаем к главному — к пониманию смыслового значения этого в значительной степени зашифрованного «повествования». Оно может читаться так: «три человека, играя на варганах, везут на двух лошадях двух баранов». Или: «Два всадника, играя на варганах, встретили (или увидели) двух баранов». Но ни тот, ни

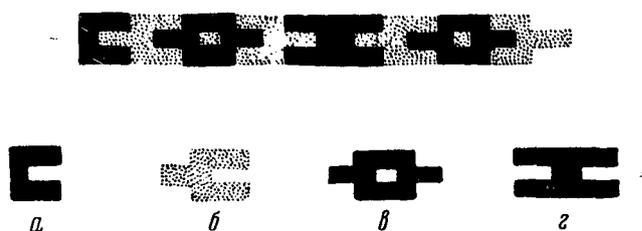


Рис. 3. Киргизы («Киргизский национальный узор», табл. IX, повествование № 31)

другой варианты нашего повествования, оказывается, не соответствуют действительности. Согласно толкованию Рындина, это «повествование» следует читать следующим образом: «На пир съехались гости на хорошо подкованных лошадях, на пиру подавали много баранов и играли на варганах»⁹⁰. Как видим, это повествование включает в свой состав ряд элементов, не представленных графикой. Неясно, например, откуда появились «гости», почему речь идет о «пире», откуда следует, что лошади подкованы «хорошо», почему говорится о том, что баранов много, когда их всего два. Совершенно очевидно, что мы имеем дело с крайне свободным и произвольным толкованием орнаментального бордюра, что заставляет усомниться в истинности предложенной расшифровки. Заметим попутно, что это «повествование» не мог сложить киргиз, так как, по свидетельству автора опубликованной на эту книгу рецензии, киргизы играли на пирах на щипковых и смычковых инструментах и «никогда не играли на варганах»⁹¹.

Хотя М. В. Рындин и предполагает, что отдельные геометрические узоры всегда имеют одно и то же смысловое значение (в противном случае было бы затруднительно предложить их чтение), однако его повествование № 19 (рис. 4) состоит из знаков, которым сами киргизы дают различные названия. Но это обстоятельство не мешает Рындину «читать» его только в одной редакции: «юрта с обильным жемчужным украшением». Между тем круг киргизы называют, согласно Рындину, не только «жемчугом» (табл. XXIX), но и «полной луной» (табл. XIV, 3), а квадрат не только «деревянной решеткой, образующей стены юрты» (табл. XXXVI, 7), но и «головой человека» (табл. XV, 2). Следовательно, данное повествование с одинаковым правом можно читать и как «люди с обильным жемчужным украшением», и как «юрты при полной луне», или, наконец, как «люди около юрт».

Мы привели примеры «повествований», в состав которых входят в одном случае три, в другом два орнаментальных мотива — «слова». Стоит ли говорить, что «чтение» повествований, где таких мотивов свыше 10

⁹⁰ «Киргизский национальный узор», повествование № 31.

⁹¹ С. М. Абрамзон, Киргизский национальный узор [реп.], «Сов. этнография», 1950, № 1, стр. 226.

(№ 47) и даже 30 (№ 48), представляет почти неразрешимую задачу. Орнаментальные композиции, основанные на зеркальной симметрии, в этом отношении еще сложнее, так как число их основных элементов механически удваивается, но в то же время не должно приниматься во внимание. В отношении одного такого повествования, помеченного № 48, остается неясным, с каких узоров его следует начинать читать и какими кончать. М. В. Рындин почему-то начинает его чтение с узоров, расположенных в верхней части композиции, и кончает узорами, помещенными в ее центре. Чем именно определяется такой путь «чтения», остается неясным. В данном случае настороженность читателя, знакомящегося с «повествованиями», перерастает в недоверие. Что составление текстов повествований



Рис. 4. Киргизы («Киргизский национальный узор», табл. LIV, повествование № 19)

в значительной степени принадлежит самому художнику Рындину, следует из его собственных слов. «Знание основных элементов киргизского узора,— пишет он,— дает возможность читать киргизский узор, проникать в его смысловое содержание»⁹². Достаточно, следовательно, знать названия отдельных

орнаментальных мотивов, чтобы «прочитать» составленное из них «повествование». Выше мы не раз имели возможность убедиться в том, что этот путь далеко не всегда приводит к желательным результатам. Согласно М. В. Рындину, с помощью его универсального ключа названий можно, оказывается, «читать» и те орнаментальные композиции, которые были опубликованы прежними исследователями. Так он и поступает, давая собственную расшифровку значения коврового геометрического орнамента, снимок с которого помещен в книге М. С. Андреева⁹³. Отметив, что М. С. Андреев говорит только об одном орнаментальном мотиве этого ковра, называя его «собачьим следом», М. В. Рындин пишет: «При более глубоком рассмотрении данного узора становится ясным недоразобранное. Смысловое решение всего ковра полное: «счастливая охота», так как по бордюру ковра обильно расположены рога горного барана, а внутренняя площадь между следами собак изображает шесть фазанов, окруженных собаками. Центральные места ковра заполнены изображением трех юрт, украшенных рогами барана как символом счастливой, сытой жизни»⁹⁴.

Из сказанного со всей очевидностью следует, что примененный М. В. Рындиным прием расшифровки орнаментальных композиций нельзя признать научным. В связи с этим совершенно недоказанной является и открытая им «повествовательность» киргизского орнамента.

Неубедительно выглядит и попытка А. Н. Бернштама раскрыть прошлое киргизского орнамента и на основе его осветить некоторые моменты истории киргизского народа, поскольку автор опирается на позднейшие названия отдельных узоров этого орнамента.

С. М. Абрамзон в своей рецензии на рассматриваемую книгу отмечает, что, основываясь только на современном толковании отдельных элементов узора и их сочетаниях, нельзя проникнуть в смысловое содержание орнамента без риска впасть в ошибку⁹⁵. Дискуссионными считает он и общие положения М. В. Рындина и А. Н. Бернштама о киргизском узоре как воспроизведении реальной действительности⁹⁶.

* * *

Из рассмотренных приемов исследования орнамента, направленных на выяснение происходящих в нем явлений эндогенного характера, важ-

⁹² М. В. Рындин, Киргизский узор. Труды Киргизского филиала АН СССР, т. I, вып. 1, Фрунзе, 1943, стр. 145.

⁹³ М. С. Андреев, Орнамент горных таджиков и киргизов Памира, рис. 26.

⁹⁴ М. В. Рындин, Киргизский узор, стр. 145—146.

⁹⁵ Указ. рецензия, стр. 223.

⁹⁶ Там же, стр. 225.

ное значение, в плане интересующей нас темы, имеют главным образом те, которые позволяют восстановить процессы развития и видоизменения орнамента. Но кроме эндогенных, существуют и явления экзогенного порядка — различного рода влияния, которые испытывает орнамент и которые в той или иной степени изменяют его характер. Центры, откуда идут эти влияния, могут быть раскрыты путем сопоставлений с учетом исторических условий возникновения и развития того или другого орнамента.

Область применения этого метода очень широка. С его помощью решается вопрос о происхождении данной системы орнамента и определяется ее место среди орнамента других народов; выясняется распространение тех или иных узоров, родство или близость одного орнамента к другому; намечаются типы орнамента; определяется отношение современного орнамента к древнему. Сравнению подлежат орнаментальные мотивы, материал и технические приемы, колорит, характер композиции, семантика, стиль, типы орнамента и т. д.⁹⁷ Итоги такого изучения, если оно проводится правильно и на достаточно широком материале, могут оказать неоценимую услугу всем, кто занимается исследованием орнамента как исторического источника. В то же время не следует забывать о том, что некоторые зарубежные ученые, оперируя разного рода сопоставлениями, нередко используют сравнительный метод в явно реакционных — расистских или националистических — целях.

На Западе начало сравнительного изучения орнамента положено было в 90-х годах прошлого века братьями Хейн⁹⁸. Это было время увлечения арийскими и индогерманскими теориями родства, подкрепления которых искали между прочим в широком распространении сходных орнаментальных мотивов. С этим связаны были и выдвинутые в начале XX в. немецкими археологами (Коссина, Вальке, Мух и др.) типично миграционистские и националистические концепции.

В настоящее время, в противоположность принятому в советской науке методу, буржуазные ученые ограничиваются одним лишь формально-сравнительным изучением орнамента, но даже и этот частный прием исследования превращается в их руках в крайне поверхностное сопоставление фактов, имеющих различное происхождение и в действительности не связанных друг с другом.

Советские археологи давно уже раскрыли антиисторический характер подобного рода приемов. «Сопоставления,— пишет Т. С. Пассек,— проводятся или на основе «принципа похожести», или на основе формального сравнения отдельных, произвольно вырванных из общего контекста образцов. При таком подходе неизбежно оказываются отождествленными элементы и схемы орнамента, генетически не имеющие друг с другом ничего общего»⁹⁹.

⁹⁷ См., например: В. Стасов, Русский народный орнамент, I; U. T. Sigelius, Das Vogel- und Pferdomotive der karelischen und ingermanländischen Broderien, «Studia Orientalia», I, Helsinki, 1925; Н. Воробьев, Некоторые данные о технике орнаментации тканей у казанских татар, «Материалы Центрального музея Татарской АССР», № 2, Казань, 1930; Л. Я. Штернберг, Орнамент из оленьего волоса и игол дикобраза, «Сов. этнография», 1931, № 3—4; S. P. Tolstov, Les principales étapes du développement de la civilisation teriouxkhane, «Eurasia Septentrionalis antiqua», VI, Helsinki, 1931; В. Н. Чернецов, Орнамент ленточного типа у обских угров, «Сов. этнография», 1948, № 1; Г. С. Маслова, Народный орнамент верхневолжских карел; С. В. Иванов, Материалы орнамента к проблеме культурно-исторических связей хантов и манси, «Сов. этнография», 1952, № 3; С. П. Толстов, Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция Академии наук СССР (1945—1948), Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции, I, М., 1952; А. П. Окладников, У истоков культуры народов Дальнего Востока, Сб. «По следам древних культур», М., 1954, и др.

⁹⁸ A. R. Hein, Mäander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirbelornamente in Amerika, Wien, 1891; W. Hein, Ornamentale Parallelen, «Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien», 20, 1890.

⁹⁹ Т. С. Пассек, К вопросу о приеме сравнения в истории материальной культуры, «Изв. Гос. академии истории материальной культуры», вып. 100, М.—Л., 1933, стр. 339.

Это можно отнести и к некоторым современным работам зарубежных ученых. В недавно вышедшей книге У. Иоханзен, посвященной якутскому орнаменту, автором поставлена задача выяснить распространение орнаментального мотива, известного под названием «рога барана» (парные спирали)¹⁰⁰. Автор утверждает, что впервые этот мотив появляется на китайских бронзовых зеркалах ханьского времени; известен он также в Южном Китае, Индонезии, в Сибири, встречается на вещах, принадлежащих гуннам. Через посредство гуннов он попал, по мнению Иоханзен, к народам Восточной Европы¹⁰¹. Предполагается, следовательно, что этот узор, обнаруженный на столь обширной территории, имеет везде и всюду одно и то же происхождение и, видимо, значение. «Родина» его — античный Китай, откуда он затем распространился далеко за его пределы и даже за пределы азиатского континента. Почему именно Китай? Да просто потому, что там обнаружены наиболее древние рогообразные мотивы. Но как в таком случае поступить с античным Хорезмом, где также найдены узоры, похожие на «рога барана»?¹⁰² Следует ли теперь считать, что у этого мотива две «родины», или признать какую-либо одну из них?

Позиция, которой придерживается Иоханзен, типично миграционистская. Народы, страны, континенты, эпохи не принимаются ею во внимание; она, видимо, не допускает мысли о том, что сходные орнаментальные мотивы могут оказаться различными по своему происхождению и в силу этого несравнимыми.

Из сказанного, конечно, не следует делать вывод, что формально-сравнительный прием исследования не нужен, что в тех случаях, когда история каких-либо орнаментальных мотивов не известна, территория их распространения не представляет никакого интереса, а их аналоги в орнаменте древних народов лишены научного значения. Как частный, и притом предварительный, прием формально-сравнительное изучение орнамента в отдельных случаях может оказаться полезным, но как единственный метод, на основе которого делаются выводы о происхождении орнамента, его генетических и исторических связях, он недостаточен.

Сравнение отдельно взятых узоров, в особенности простейших геометрических (например, треугольника, зигзага, креста, спирали и т. п.), вырванных из того комплекса, куда они входят, в большинстве случаев себя не оправдывает, так как они могут возникнуть в различной этнической среде независимо друг от друга. Можно ли, например, сделать какой-либо вывод исторического характера из того факта, что зигзаг встречается в орнаменте негров Африки, в Дагестане, у эскимосов и в неолитической керамике Средней Европы? Очевидно, никакого. Даже в тех случаях, когда исследователь имеет дело с мотивами реалистического характера (например, с изображениями дерева и предстоящих птиц), обнаруженными в орнаменте различных народов, не всегда можно сделать вывод об общих истоках искусства этих народов или об их взаимовлиянии. Для такого вывода необходимо иметь дополнительные данные — совпадение других мотивов или технических приемов, наличие экономических отношений между народами или установление роли торговых посредников между ними и т. д.

Значительно увереннее можно говорить о родстве орнамента в тех случаях, когда обнаруживается сходство орнаментальных комплексов. Они обычно неповторимы. Племена или группы племен, разработавшие их, надолго сохраняют входящие в комплекс мотивы. Части или группы распавшегося племени нередко расходятся и теряют связь между собой, но орнамент, продолжая хранить древние традиции, свидетельствует о древней общности этих групп.

¹⁰⁰ U. Johansen, Die Ornamentik der Jakuten, Hamburg, 1954.

¹⁰¹ Там же, стр. 179.

¹⁰² С. П. Толстов, Указ. раб., рис. 2-б, 1 и 4.

Сравнительно-историческое исследование нельзя ограничивать областью одной лишь орнаментики и даже более широкими рамками истории искусств. Выводы, полученные сравнительным путем, необходимо корректировать данными других наук — антропологии, лингвистики, археологии, истории. Иными словами — сравнительное изучение орнамента следует проводить на исторической основе, а не в отрыве от нее. «Чтобы действительно знать предмет, — говорит Ленин, — надо охватить, изучить все его стороны, все связи и „опосредствования“»¹⁰³.

* * *

Рассмотренные приемы изучения орнамента в общих чертах отражают современное состояние методики его исследования как исторического источника, но они далеко не исчерпывают наших возможностей в этом направлении.

В самом деле. Разве изменения, которым подвергается орнамент, выражаются только в том, что он эволюционирует? Ведь эволюция — лишь один из моментов развития. А если так, то, следовательно, необходимо принимать во внимание все многообразие процессов развития орнамента. Рамки журнальной статьи не позволяют, к сожалению, уделить этому вопросу надлежащее внимание, поэтому мы остановимся на этих процессах очень кратко.

Этнографы обычно сопоставляют с изучаемым орнаментом бытующие или недавно бытовавшие в той или иной этнической среде орнаментальные мотивы, их серии, комплексы, типы или композиционные приемы. Что касается истории сложения мотивов или композиций, то она остается при этом мало или вовсе не изученной. При таких обстоятельствах исследование может дать положительные результаты, т. е. привести к открытию общности орнамента, лишь в том случае, если изучаемый орнамент, а также и тот, с которым его сравнивают, не подверглись в процессе развития существенным изменениям. Если же такие изменения имели место,

то простое сравнение даст немного, а в отдельных случаях может даже повести по ложному пути, так как сопоставлению будут подлежать не одинаковые, а разные явления. Открытое таким путем сходство узоров окажется внешним, случайным, а само сравнение превратится в чисто формалистический прием.

Чтобы избежать возможных ошибок, необходимо в каждом отдельном случае исследования орнамента по возможности раскрыть внутренние закономерности его развития и только после этого приступать к сравнительному изучению. Опыт такого рода работы показывает, что эти закономерности различны. У одних народов орнамент развивается одним путем, у других — иным.

Существуют, как известно, три вида симметрии орнамента: розетки, бордюры и сетка. В процессе приспособления узоров к форме украшаемых ими предметов бордюр может образовать розетку, если он окаймляет края круглого предмета. Один из случаев такой трансформации открыт Е. Д. Прокофьевой при изучении ею селькупского орнамента (рис. 5)¹⁰⁴.



Рис. 5. Селькупы. Орнамент на крышке берестяного сосуда (Е. Д. Прокофьева, Орнамент селькупов, КСИЭ, X, рис. 6)

¹⁰³ В. И. Ленин, Соч., т. 32, стр. 72.

¹⁰⁴ Е. Д. Прокофьева, Орнамент селькупов, КСИЭ, X, стр. 36, рис. 6.

Сам бордюр может в свою очередь возникнуть из сетчатого орнамента, путем отсечения какой-либо его части. Примерами такого рода богат орнамент обских угров¹⁰⁵. Вновь образованные орнаменты могут затем длительное время существовать в качестве самостоятельных узоров. Если, не зная их происхождения, мы будем искать им параллели в орнаменте

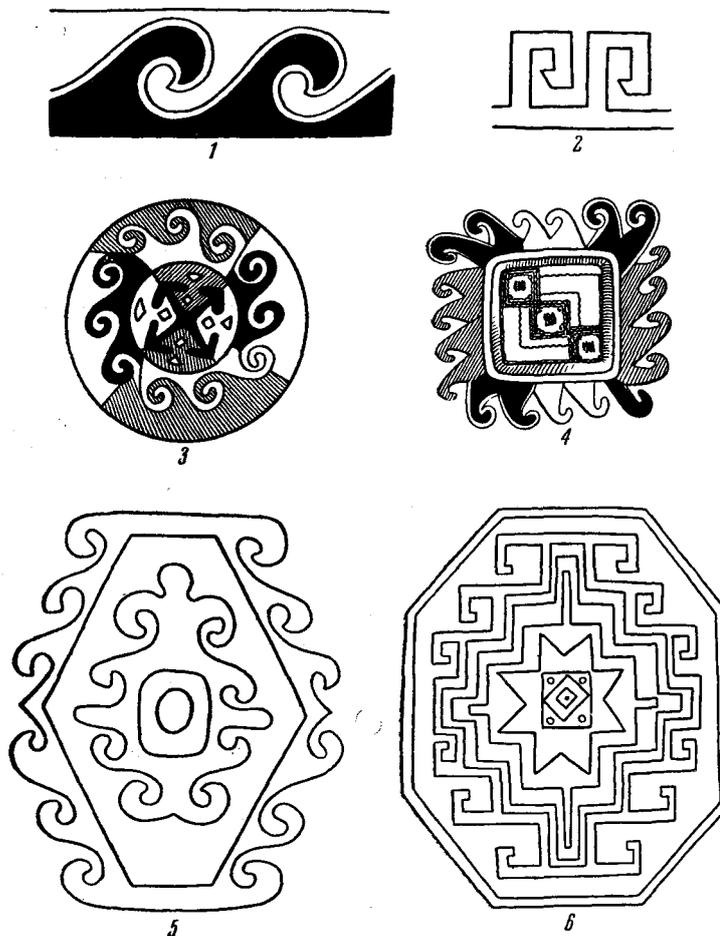


Рис. 6. Мотивы орнамента народов Средней Азии: 1—2 — каракалпаки; 3—4 — кочевые узбеки; 5 — туркмены; 6 — киргизы. 1 — войлок (по материалам Туркменской экспедиции Ин-та этнографии); 2 — ковер (МАЭ, фото № 4076—408); 3—4 — вышивка (Б. Х. Кармышева, Локайские «мапрачи» и «ильгичи», «Сообщения Республиканского историко-краеведческого музея», вып. II, Сталинабад, 1955, рис. 23, 20); 5 — войлок (из материалов Туркменской экспедиции Ин-та этнографии); 6 — ковер (А. А. Боглюбов, Ковровые изделия Средней Азии, табл. XXXVI)

других народов, то, естественно, впадем в ошибку: для селькупов предметом сравнения должна быть не розетка, а бордюр, а для хантов — не бордюрный, а сетчатый орнамент. Иногда бордюр может дать повод для образования сетки. Это видно по образцам орнамента на костяных изделиях долган¹⁰⁶.

¹⁰⁵ См. Т. Vahter, Указ. раб., табл. 57 и 103, 2.

¹⁰⁶ А. А. Попов, Техника у долган, «Сов. этнография», 1937, № 1, рис. 20.

В иных случаях, например в искусстве каракалпаков, туркменов, киргизов и узбеков, мы сталкиваемся с явлениями другого рода: орнаментальные мотивы принимают у них то прямолинейные, то криволинейные очертания (рис. 6). Естественно возникает вопрос: какие из них более древние и какие поздние и в каком направлении следует проводить сравнение?

В искусстве некоторых народов, в особенности в их художественном тканье и вязании, можно наблюдать, как фоновые части начинают играть ту же роль, что и сами узоры, выступая в качестве самостоятельных мотивов. При попытке сравнения такого орнамента с орнаментами других



Рис. 7. Литовцы. Орнамент на вязаной рукавице («*valsts vēsturiskā mūseja krājumi*», III, Rīga, 1931, табл. XIV)



Рис. 8. Орнамент на одежде синьзянского кочевника VII—IX вв. (L e C o q, Chotsch «*Königlich-Preussische Turfan-Expeditionen*», Berlin, 1913, табл. 31)

народов необходимо прежде всего решить вопрос: какие из исследуемых узоров являются позитивными и какие — негативными, т. е. остаточными, фоновыми? На рис. 7, *a* представлен образец вязаного орнамента литовцев. Если мы будем считать мотивом его фигуру *б*, то фоновой фигурой, первоначально лишенной своей семантики, окажется фигура *в*. Если же мотивом считать *в*, то фоновым узором будет *б*. От того или иного решения этого вопроса зависит не только направление сравнительного изучения, но и постановка проблемы происхождения данного орнамента.

Так же обстоит дело с розеткой, представленной на рис. 8, *a*. Ее можно понимать различно: либо как крестообразную фигуру с завитками на концах (рис. 8, *б*), напоминающими рога барана, либо как бордюр из парных завитков с ромбом между ними, помещенный внутри кольца (рис. 8, *в*).

Иногда значительные изменения в орнаменте вызывает применение шаблонов (выкроек, трафаретов). Узоры, сделанные по сложенному в несколько раз шаблону (обычно ими являются разного рода розетки), могут оказаться очень сложными по своему строению, но эта сложность вовсе не является результатом постепенного (эволюционного) развития какого-либо простого орнаментального мотива. Решающую роль здесь играет техника исполнения орнамента. Сравнению в данном случае подлежат не розетки, а те элементы, из которых они слагаются.

Хантыйские, мансийские и ненецкие мастерицы для украшения меховой одежды, сумочек и тому подобных вещей заранее сшивают из кусоч-

ков светлого и темного оленьего меха широкие или узкие декоративные полосы (бордюры). Для этой цели они берут светлую и темную полосы, накладывают их друг на друга и одновременно вырезают из них задуманный узор. Допустим, что он состоит из зигзага и уголков (рис. 9, А). После вырезывания каждая из полос распадается на ряд отдельных кусочков меха (а, б, в), которые необходимо сшить вместе — светлые с темными, темные — со светлыми. Сделать это очень трудно, так как, во-первых, кусочки можно перепутать и тогда они не плотно сойдутся своими краями; во-вторых, их слишком много, поэтому сшивание полосы потребует значительной затраты времени. Но можно избежать и того и другого. Для этого нужно в качестве соединительных элементов ввести перемычки (рис. 9, Б).

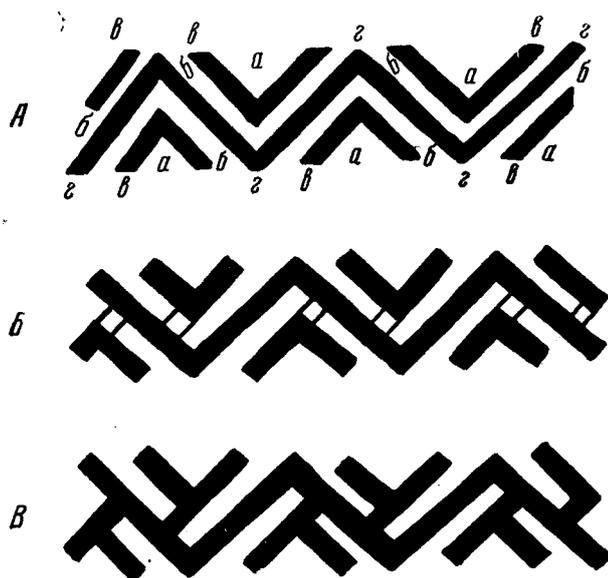


Рис. 9. Обские угры. Орнамент из меха (U. T. Si-
gelius, Ornamente auf Birkenrinde und Fell bei den
Ostjaken und Wogulen, табл. XXXVIII, 9
А и Б — предполагаемые этапы развития мотива В

Так обычно и поступают мастерицы. В результате орнамент приобретает несколько иной вид (рис. 9, В): вместо углов в нем появляются элементы, напоминающие оленьи рога, и из симметричного он становится асимметричным. Не зная всех этих обстоятельств, вновь образованные мотивы можно легко принять за первичные и безуспешно пытаться искать им аналогии среди различных асимметричных мотивов других народов.

Приведенные примеры подкрепляют, как нам кажется, нашу мысль о том, что успех сравнительного изучения с учетом исторических условий в значительной мере зависит от понимания закономерностей развития того или иного орнамента и от проведенной на основе этого подготовительной аналитической работы, что в свою очередь должно содействовать углубленной разработке исследования орнамента как исторического источника.

До сих пор совершенно не использованными в историческом аспекте остаются результаты изучения симметрии применительно к народному орнаменту. Как известно, симметрия играет очень важную роль в декоративном искусстве, в частности — в народном. За последние годы научная разработка связанных с симметрией вопросов достигла значительных успехов. Открыты ее законы, многообразие ее выражений сведено к нескольким видам, каждый вид обозначается особым знаком, или, как принято его называть, «символом симметрии». Большая заслуга в разработке этих вопросов принадлежит советскому ученому А. В. Шубникову,

посвятившему им ряд очень интересных и ценных исследований¹⁰⁷. В настоящее время учение о симметрии используется во многих работах, посвященных практике прикладного искусства. Оно излагается и в учебных пособиях для художественных училищ¹⁰⁸.

Что касается истории искусств и этнографии в той ее части, которая изучает декоративное искусство различных народов, то эти науки пока еще не применяют приемов изучения симметрии при описании и исследовании орнамента. Не делают этого и археологи. Причины такого отношения к учению о симметрии различны. С одной стороны, ему не придаются значения, полагая, что анализ формальных моментов художественного произведения — дело второстепенное, необязательное, мало или почти ничего не дающее историку. Поэтому упор делается на изучение идейного содержания памятника, на его сюжетную сторону, на социальные моменты, обуславливающие те или иные стороны художественного произведения. В археологии и этнографии долгое время господствовало направление, сторонники которого занимались главным образом изучением связанных с орнаментом религиозных представлений и даже видели в орнаменте одно из магических средств борьбы за существование. Другие сближали орнамент со знаками письма, рассматривали его как социальную метку, как признак, указывающий на принадлежность к роду, племени, социальной группе и т. д., оставляя в стороне самый характер орнамента, его технику, структуру и особенности формы.

Что касается наших искусствоведов, то явное игнорирование ими формального анализа художественных произведений вызвало справедливую критику со стороны М. В. Алпатова на I Всесоюзном съезде советских художников. Одной из ошибок историков искусства он считает их мнение о том, что искусствоведу важно уяснить себе, как художники познают и понимают мир, и не так уж важно знать, как они его передают в своих произведениях. «Такое противопоставление познавательного момента моменту творческого воссоздания, — говорит М. В. Алпатов, — в основе своей глубоко ошибочное, антимарксистское, привело к тому, что искусствоведы вообще почти перестали интересоваться художественной формой, как будто изучение вопросов формы — прямой путь к формализму. Это разоружило многих искусствоведов». Далее он подчеркивает, что содержание художественного произведения составляет неделимое целое со средствами его выражения, о чем нередко забывают¹⁰⁹.

Но есть и другая причина нежелания этнографов изучать особенности симметрии орнамента. Она заключается в недооценке ими символов симметрии как одного из исторических источников. Между тем отдельные народы или родственные группы их в процессе исторического развития разработали свои особые, четко выраженные виды и символы симметрии, не известные или мало известные другим народам. Это обстоятельство заставляет обратить на эти символы особое внимание и изучать их так же пристально, как изучаются другие стороны орнамента.

В заключение хотелось бы обратить внимание на необходимость более широкого изучения различных технических приемов исполнения орнамента (типов швов, профилей резьбы, способов нанесения узоров на металл и т. д.), так как они не менее отчетливо, чем орнаментальные мотивы, говорят о родстве и культурных взаимоотношениях народов.

¹⁰⁷ А. В. Шубников, Гармония в природе и искусстве, «Природа», 1927, № 7—8; его же, Вырезывание симметричных фигур из бумаги, «Наука и жизнь», 1935, № 7; его же, Симметрия (Законы симметрии и их применение в науке, технике и прикладном искусстве), М.—Л., 1940. В этой работе приведена библиографическая сводка по данному вопросу.

¹⁰⁸ См., например, А. П. Барышников и И. В. Лямин, Основы композиции, М., 1951; В. В. Щербина, Техническое рисование, Москва — Киев, 1952; Н. Б. Бакланов, И. Д. Мухортов, А. С. Николаев, А. И. Порожня, Декоративные окраски и росписи, М.—Л., 1952.

¹⁰⁹ М. В. Алпатов, Об искусствоведении и критике. Сводоклад на I Всесоюзном съезде советских художников, «Сов. культура», 1957, № 28.