

С. И. Рыжакова

Язык орнамента В латышской культуре



246596

B

К 2002-4
376

Российская академия наук
Институт этнологии и антропологии
им. Н. Н. Миклухо-Маклая

К
399

С. И. Рыжакова

Язык орнамента в латышской культуре



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»

Москва 2002

292

ББК 85.15

УДК 745

Р 939

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

0305009509

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 01-01-00036

Рыжакова С. И.

Язык орнамента в латышской культуре. — М.: «Индрик»,
2002. — 408 с. + 16 илл.

ISBN 5-85759-190-2

Монография представляет собой историко-этнографическое исследование латышского народного орнамента как особого языка культуры. В ней решаются задачи систематизации латышского орнаментального материала и составления «этимологического словаря» знаков-символов, «синтаксического» анализа латышских орнаментальных текстов и семиотического анализа контекста орнамента в латышской культуре.

В «словарях» орнамента автор выделяет несколько уровней, относящихся к разным историко-культурным периодам, обозначает основы орнаментальной «грамматики», «прагматики» и «диалектологии».

Источниками исследования послужили как сами орнаментальные знаки и их композиции на разнообразных предметах (одежде, украшениях, утвари, инструментах, деталях построек, священных предметах и т. д.), так и фольклорные и этнографические тексты. В книге представлен собранный автором полевой материал, отражающий роль народного орнамента в современной культуре Латвии.

Издание богато иллюстрировано.

Книга адресована этнографам, филологам, историкам и всем, кто интересуется историей и культурой Балтийского региона.

ISBN 5-85759-190-2

© Текст и подбор иллюстраций. Рыжакова С. И. 2002

© Издательство «Индрик». 2002

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Введение.....	11
Историография изучения латышского орнамента	21
Классификация латышских графических систем и народного орнамента	29
Глава 1. Словарь латышского орнамента	43
Характеристика словаря.....	43
Эпохи, культуры и присущие им орнаментальные знаки на территории Латвии	45
Словарь латышских орнаментальных знаков.....	57
Статья 1. «Знак кровли»	57
Статья 2. Зигзаг	62
Статья 3. «Знак хвои»	65
Статья 4. Ромб	71
Статья 5. «Знак Юмиса»	76
Статья 6. Полусфера, «месячный серп»	81
Статья 7. «Знак ужа»	84
Статья 8. «Знак Усиня»	87
Статья 9. Круг	89
Статья 10. Спираль	97
Статья 11. Крест	99
Статья 12. Свастика	106
Статья 13. Восьмиконечная звезда	113
Статья 14. Плетенка	118
Статья 15. Знак «растущего дерева»	119
Статья 16. Орнитоморфные, зооморфные, антропоморфные знаки	124
Глава 2. «Грамматика» латышского орнамента	127
Раздел 1. К постановке проблемы синтаксического анализа изобразительных текстов	127
Раздел 2. Составление латышских орнаментальных «текстов» и их «синтаксические» особенности	133
Статья 1. Орнаментальный пояс.....	137

Предисловие

Культуры говорят на разных языках. Само собой разумеется — на естественных: русском, якутском, латышском — и не случайно названия языков и народов в большинстве случаев совпадают. Естественный язык может выразить очень многое, почти всё: это одна из самых значимых граней культуры. Пожалуй, его можно сравнить с «главным входом» — дверью, ведущей во внутреннее пространство культуры. Но помимо этого «входа» у всякой культуры имеются и иные «двери», «окна» и даже маленькие щелочки. Это ее иные грани, способные дать иные ракурсы, точки зрения, перспективы, иные способы видения.

Культура звучит в мелодиях, проявляется в этикете, пахнет особыми запахами, вкушается с пищей, движется в определенных техниках тела. Конечно, во всем этом имеется много универсального. Однако эти элементы, а точнее — их особые формы, постоянно «присваиваются» какой-либо культурой, или же приписываются ей. Попав в подобные «сети», они символизируются, систематизируются, становятся признаками стиля (будь то архитектура, вышивка или кулинария) или этноса, подвергаются канонизации, — одним словом, становятся знаком или режью данной культуры.

Латышская культура «многоязычна». Это культура развитого песенного фольклора, и не случайно латышский народ называют «народом певцов»¹. Латышская культура — культура тишины, и это может заметить всякий человек, проживший в ней. Латышская культура — культура одаривания, и этим «языком дарения» владеет не только старшее поколение, но и молодежь. Латышская культура — культура украшения пространства, и это, возможно, одна из важнейших ее доминант.

Мы заглянем внутрь латышской культуры сквозь грань орнамента — одного из главных способов украшения жизни.

¹ *Būla D. Dziedātājtauta. Rīga, 2000.*

Земли Юго-Восточной Прибалтики располагаются в самом сердце Европы². Географическое положение латышей, литовцев, эстонцев между Россией, Западной Европой и Скандинавией на всем протяжении истории было местом «между молотом и наковальней»: их земли всегда служили сферой геополитических интересов крупных держав. Балтийский край иногда называли «проходным двором Европы»: через него прошли важнейшие торговые пути, связывающие Восток и Запад, его потрясало множество войн³. Население балтийских стран, так называемых лимитрофных государств, весьма редко ощущало себя в безопасности. Еще около полувека назад их земли называли «пуговицами», имея в виду, что их можно застегнуть то на одну, то на другую сторону.

То, что народы Прибалтики были генетически связаны и тесно соприкасались со многими иными народами, существенно повлияло на развитие их языков, хозяйства и быта, ремесел и искусства, государственного устройства, этикета, религиозных традиций.

Балтийские народы заимствовали многочисленную культурную «лексику», однако при этом не теряли (или же — постоянно воспроизводили) стержень своей самобытности — культурную «грамматику». Она основывалась не на «пережитках», отдельных реликтах, но на определенной внутренней структуре, соединяющей «ментальности» с предметным и операционным миром и во многом по сей день формирующей социокультурные институты.

Некоторые явления латышской культуры — народная поэзия, предания, загадки, антропологические и космологические представления, этикет, традиции украшения помещений, праздничная культура, а также народный орнамент — должны привлечь особое внимание этнологов и культурных антропологов.

Но почему именно орнамент стал главным героем настоящей книги?

² Согласно подсчетам Французского Национального Географического Института, на территории Литвы, в двадцати пяти километрах к северу от Вильнюса по дороге к Молетай (25 градусов 19 минут долготы, 54 градуса 54 минуты широты), находится *географический центр Европы*. Vilnius in your pocket. Official city guide. Vilnius, 2000. P. 64—65.

³ В смысле политической неустойчивости, этнической «чересполощицы», а кроме того — сохранения ряда архаических культурных форм, положение балтийских стран и особенности культуры их народов может быть сопоставлено с балканским регионом.

Существуют народы, которые относятся к орнаменту как-то особенно равнодушно. В балтийском ареале таковы, например, шведы, норвежцы, латыши. Живущие рядом финны, датчане, литовцы, конечно, тоже имеют замечательные народные традиции украшения предметов, но они не до такой степени сосредоточены на своих народных орнаментальных знаках. Их этническая идентичность имеет какой-то другой «центр тяжести». А для первых орнамент, узор — это нечто святое. Он пробуждает и национальную гордость, и радует сердце, и успокаивает расстроенные чувства, и, конечно, предохраняет от опасности. «Не могу шить или вязать однотонные вещи, — говорила мне латышская мастерица, знаток народного текстиля, Дайна Клинтс, — нужно *положить туда* какой-нибудь знак для защиты»⁴.

Повседневная жизнь латышей изобилует орнаментом. Орнамент присутствует в Латвии буквально на каждом шагу. Это как отдельные знаки-символы, так и целые композиции, как образцы народных узоров, так и результаты творчества современных дизайнеров-орнаменталистов.

Орнамент, причем в основном связанный с латышским народным наследием, изображается на денежных купюрах и монетах, рекламах, витринах магазинов, уличных вывесках, дорожных и торговых знаках, в оформлении газет, журналов, во внешнем и внутреннем декоре построек, жилых городских и сельских домов, на почтовых и поздравительных открытках, уличных плакатах, рекламирующих концерты, выставки, художественные галереи, магазины-салоны, на обложках книг по истории, культуре, искусству Балтии, наконец, на могильных памятниках и надгробьях.

Идя по городу и опустив взгляд, обнаруживаешь народные орнаментальные знаки (например, восьмиконечную звезду — «Аусеклис») на брусчатке мостовой. Поднимая глаза, видишь знакомые орнаментальные формы на фронтонах домов, построенных в начале XX в. в стиле «национального романтизма» или появившихся уже в наше время. Один и тот же орнаментальный знак можно встретить и в украшении намогильного памятника в глухой провинции, и в заставке телевизионной передачи. Орнамент

⁴ Из интервью с Д. Клинтс 27. 07. 2000 г. Рига. Варианты латышских народных песен и цитаты информаторов, данные в тексте без указания на источник, собраны автором в ходе полевых исследований в Латвии в период с 1991 по 2000 гг. и зафиксированы в авторской картотеке и полевых дневниках.

наносят на некоторые сорта хлеба, печенья и на этикетки, наклеиваемые на продовольственную и промышленную продукцию. Нечего и говорить о декоративно-прикладном искусстве — керамике, живописи, графике, стилизованной народной одежде и украшениях, подарочных изделиях из кожи, металла, полотна, янтаря! Неукрашенные, они кажутся просто незавершенными. Зато предмет с орнаментом — варежки, глиняная чашка или блюдо, пояс, кожаная папка служат прекрасными подарками и выступают национальными символами Латвии.

Народный орнамент в наше время — это, пожалуй, и важнейший, и самый очевидный этнический символ Латвии. Как это сложилось? Какую роль орнамент играл в традиционном обществе Латвии раньше, какую играет сейчас? Идентичны ли способы обращения с ним, отношения к нему в разные исторические эпохи? Правда ли, что всякий орнаментальный знак что-то «означает», и если да, то — что и как?

Эти и многие другие подобные вопросы, возникающие в связи с народным орнаментом и его интерпретациями с одной стороны, и культурой Латвии — с другой, стояли передо мной, когда создавалась настоящая книга.

Созданию этой книги предшествовала долгая и кропотливая работа в музейных и архивных фондах, общение со многими замечательными мастерами — знатоками латышской и литовской традиционной культуры, интервью со специалистами в области народного текстиля, металлических украшений и оружия, керамики, жилых построек и их декора, дизайна, декоративно-прикладного искусства, этнографии питания и т. д.

Не менее важным было для меня также изучение этнографии повседневности Латвии, осуществляемое в ходе многих экспедиционных выездов в различные районы республики, начиная с 1991 г. Я узнала, как много валентностей имеет народный орнамент в латышской культуре, какими культурными «окрестностями» он окружен.

Во всех моих исследованиях, с самого начала соприкосновения с культурой Латвии, мне помогали мои латвийские друзья и коллеги. Их отзывчивость и заинтересованное сочувствие к моему исследованию не только способствовали в моей работе, но всегда оставляли самые теплые чувства и добрую память.

Настоящая книга — это еще и своего рода зеркало, в котором я постаралась отразить культурную картину Латвии, которая предстала перед моими глазами в результате самых разнообразных контактов.

Я искренне благодарю моих коллег и информаторов: сотрудников Этнографического Музея под открытым небом — Мартыньша Куплайса, Гинту Тору, Ирису Приедите, Дайниса Сталте, Удиса Ниедре, Юриса Куносса (к сожалению, ныне уже покойного; он был также замечательным поэтом), сотрудников Музея истории Латвии — Арниса Радыньша, Велту Розенбергу (уже ушедшую из жизни), Илзе Зиньгите, Уну Балоде, Виту Бандере, сотрудников Института истории Латвии — Анете Карлсоне, Лилиту Ванагу, Илзе Улмане, Линду Думпе, Эвальда Мугуревича, Гунтиса Земитиса; Занду Редбергу из Музея архитектуры Латвии (Рига), архитектора Сандру Леване, сотрудников Фольклорного хранилища Латвии — Мариту Виксне, Беатрису Рейдзане, Гунтиса Пакалнса, сотрудников Центра Этнической культуры Эрнеста Спича, Айну Захарову, Валдиса Муктупавелса и других.

Благодарю исследователей и знатоков латышской мифологии и фольклора, искусства, языка и литературы Янину Курсите, Айну Блинкену, Гиту Ланцере, Ивету Тале, Раймонда Бриедиса, Лайму Муктупавелу, Зою и Эдгара Силис (знатоков традиционной культуры ливов), Илгу Мадре (руководительницу Ассоциации декоративно-прикладного искусства Латвии), Индру Чекстере из Гауйского Национального парка, Маруту Грасмане (руководителя галереи «Старая клеть»), дизайнера Валдиса Целмса, художниц Елену Антимонову и Аниту Янсоне-Зирните, Петериса Зирнитиса; Дайну Клинтс, Иеву Пигозне, Айю Звиедре, Зайгу, Иеву и Яниса Виестурс; Сигне Пуяте и других сотрудников Народного центра Э. Мелнгайлиса (Рига), Гунтиса Эньиньша (знатока культовых мест и святынь Латвии), мастерицу Аусму Трейю из Цесиса, художницу-керамиста Латвите Медниеце и многих, многих других.

Столь щедро и многообразно переданные мне знания, впечатления, идеи, конечно, требуют по возможности полноценного и адекватного письменного воплощения.

На фоне сильно сократившихся за последние десять лет контактов между балтийскими и российскими учеными, это становится тем более актуальным.

Многолетнее и плодотворное общение с друзьями, коллегами, студентами, а часто также и многими интересными случайными попутчиками в путешествиях позволили мне увидеть и понять многое в «мире по-латышски», познать некоторые стороны латышской повседневности.

Я выражаю глубокую признательность моим старшим коллегам и учителям — филологам, этнографам, искусствоведам и ар-

хеологам, прежде всего, Владимиру Николаевичу Топорову, Сергею Александровичу Арутюнову, Наталии Львовне Жуковской. Я благодарю всех тех, кто познакомился с рукописью книги, чьи ценные замечания и советы значительно помогли мне в работе — Н. В. Шлыгину, В. И. Кулакова, М. Е. Смирнову, Н. В. Злыдневу, М. М. Бронштейна, Е. С. Новик, всех сотрудников Отдела Европы Института этнологии и антропологии РАН.

Отдельные слова благодарности я должна адресовать моим родителям, Венкстерн Людмиле Алексеевне и Рыжакову Игорю Леонидовичу, которые всегда и во всем поддерживали меня (как морально, так и материально), и без чьей помощи и участия настоящее исследование, наверное, не могло бы состояться.

Введение

Узришь Узор — узришь Ткача.
(Джалал-ад-дин Руми)

Ни одна книга о народном искусстве не обходится без исследования орнамента. Однако сравнительно редко он становится «главным героем» научного труда. Далеко не всегда исследователям удается вполне оценить роль, значение орнамента как самостоятельного, хотя и тесно связанного с другими, явления культуры.

Вместе с тем, со второй половины XIX в. начинает складываться орнаменталистика — дисциплина, лежащая между искусствоведением, культурологией и антропологией, и исследующая системы форм, композиций и семантики народного и классического орнамента. В ее наследии уже имеются тысячи работ, большинство которых связано с конкретными орнаментальными культурами, стилями и эпохами. Существуют теоретические исследования (например, Б. Салина, Л. Грунера, Д. Оуэна, Г. Вильке, А. Ромилли, Э. Гомбриха, Э. Панофского, Д. Г. Мерне, Р. Арнхейма, О. Грабаря⁵), в которых выводятся общие закономерности орнамента, его универсалии, классификационные принципы, возможные типологии орнаментальных форм и систем.

Всё же приходится признать, что во многих случаях исследования орнамента, как классического, так и народного, ведется недостаточно систематично.

Категория орнамента как особого, древнего класса изображений стала предметом различных исследований. Происхождении

⁵ См., например: *Gruner L. Speciment of ornamental art.* London, 1850; *Kanitz S. Katechismus der Ornamentik.* Leipzig, 1902; *Meyer F. S. Systematisch Geordnetes Handbuch der Ornamentik.* Leipzig, 1903; *Salin B. Die Altgermanische Thierornamentik.* Stockholm, 1904; *Romilly A. J. Celtic Art in the Pagan and Christian Times.* London, 1904; *Owen J. The grammar of ornament.* London, 1910; *Недлер С. Азбука орнамента.* СПб., 1910; *Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие.* М., 1973; *Panofsky E. Sinn und Deutung in der bildenden Kunst.* Köln, 1978; *Gombrich E. H. The Sense of Order. A Study of the Psychology of Decorative Art.* Oxford, 1984; *Cooper J. C. An illustrated encyclopedie of traditional symbols.* London, 1987; *Grabar O. The Mediation of Ornament.* Princeton, 1992.

ем орнаментальных знаков и композиций, историей их развития, их связью с художественными стилями, бытованием в народном декоративно-прикладном искусстве, семантикой занимаются этнографы, археологи, искусствоведы, философы, психологи, дизайнеры, религиоведы.

На настоящее время можно выделить несколько подходов к феномену орнамента в культуре: как к художественному — стилевому признаку⁶, как к этноопределяющему элементу традиционной культуры⁷, как к структурированному пространству⁸, как к семиотической системе⁹. Исследователи выявляют, каким образом орнаментальные композиции воздействуют на психику человека¹⁰, на свойства пространства и окружающей среды¹¹.

В исследовании, а в особенности в практическом применении орнамента (например, при создании товарных знаков, в дизайнерских и оформительских работах) всё более широко используются компьютерные технологии. Так, в Бурятском институте естественных наук создается компьютерная база данных традиционного орнамента монголоязычных народов, которая

⁶ *Goodyear W. H.* The Grammar of the Lotus. London, 1891; *Riegl A.* Stilfragen: Grundlegenden zu einer Geschichte der Ornamentik. Wien, 1893; *Forssman E.* Säule und Ornament: Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jh. Stockholm, 1956.

⁷ *Wilson E.* Das Ornament auf ethnologischer und prähistorischer Grundlage. Ein Abschnitt aus den Anfängen der Kunst. Erfurt, 1914; *Иванов С. В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.; Л., 1963; *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978; *Станюкович Т.* К истории изучения орнамента // Народно-прикладное искусство. Актуальные вопросы истории и развития. Рига, 1989. С. 30–43.

⁸ *Gardin J. C.* Code pour l'analyse des ornements. Paris, 1978; *Jaskowski S.* Matematyka ornamentu. Warszawa, 1957; *Рындина О. М., Леонов В. П.* Опыт структурного анализа орнаментов // Этнографическое обозрение, 1992. № 1. С. 61–71.

⁹ *Whittik A.* Symbols, signs and their meaning. London, 1960.

¹⁰ *Henze W.* Ornament, Dekor und Zeichen. Dresden, 1958; *Gombrich E.* Ornament und Kunst: Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart, 1982.

¹¹ *Россбах С.* Фэн-шуй. Китайское искусство композиции. Львов; Киев, 1995. См. исследования китайского искусства фэн-шуй, индийских графических композиций *янтр*.

становится своеобразной энциклопедией символов, и с помощью которой можно будет моделировать новые узоры, используя существующие прототипы ¹².

К народным орнаментальным комплексам широко обращаются этнологи при изучении этнической истории конкретных народов. Некоторые исследователи ¹³ особенно внимательно изучают связь народного орнамента с духовной культурой.

Весьма интересны исследования мифологического обособления общей формы, композиций и элементов орнамента, их обрядового и повседневного использования, народных представлений о знаках и их соединениях, изучение орнамента как самостоятельного организма, так и части предметного мира.

Эмоциональное восприятие орнамента художниками, скульпторами и архитекторами оказалось важным творческим импульсом, способствовавшим возникновению новых художественных стилей и направлений. Так, например, возрождение архаических элементов сознания при работе с орнаментом выразилось в таком течении французского искусства 1960–70-х гг. как «поверхность». Художники Брам ван Вельде, Алешински, Антай, Дзао Ву-ки создавали свои полотна словно экспрессивные иероглифические тексты, объединяющие эмоциональное восприятие и рациональное «прочтение» абстрактных форм ¹⁴.

Говоря о цельной картине бытования орнамента у любого народа, нужно иметь в виду, что мы имеем дело с системой. Как облик фигуры воспринимается только при наличии определенной дистанции, системность орнамента отчетливо вырисовывается только со временем, ее легче увидеть ретроспективно. Ведь всякая система, структура, является «абстракцией, полученной с громадным трудом, с определенной познавательной и практиче-

¹² Кочева Т., Никифоров С. Орнамент и компьютер // Бурятия, 1. 02. 1997; Кочева Т., Челпанов И. Товарные знаки и орнаментика // Бурятия, 1. 04. 1997.

¹³ Mackenzie D. A. The Migration of Symbols and their Relations to Beliefs and Customs. London, 1926; Wilke G. Die Heilkunde in der europäischen Vorzeit. Leipzig, 1936; Schuster C. Materials for the study of social symbolism in ancient and tribal art. <New York>, 1986; Голан А. Миф и символ. Иерусалим; Москва, 1994.

¹⁴ Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства. Опыт энциклопедического словаря. СПб., 2000. Ч. 1. С. 338.

ской установкой»¹⁵. Поэтому, говоря о системе орнамента, мы чаще всего имеем дело, фактически, с реконструкцией.

Орнамент в архаических или замкнутых культурах обладает высокой знаковойностью. В книге «Миф и символ» Ариэль Голан приводит свои версии расшифровки древних орнаментальных знаков ряда этнических культур, в основном Передней Азии и Юго-Восточной Европы. Символику исследуемых знаков-символов он связывает с двумя этническими ареалами — культурами раннеземледельческого неолитического населения Передней Азии и Южной Европы и протоиндоевропейцев¹⁶. Такого же рода работа была начата Н. И. Толстым на общеславянском материале; им был проанализирован один из древнейших знаков-символов — «глаза и зрение покойников»¹⁷. Подобных исследований пока еще довольно мало.

В Европе уже довольно давно преобладают мозаичные культуры, «впускающие» в себя гетерогенные и чрезвычайно разнообразные элементы, но наделяющие их собственной (и разнообразной) семантикой.

Как это происходит и со многими другими формами культуры (например, в музыке, в этикете), системность орнамента в современных европейских культурах разрушается.

Мне представляется, что в настоящее время исследование орнамента важно направить не только на выявление его зависимости от техники изготовления, стилевых особенностей и внутренних закономерностей развития, но и на связь с мировоззрением, выявляемым благодаря стилю, с контекстом бытования, представлениями и символизацией, которые складывались и продолжают складываться вокруг определенных знаков и композиций. И даже более того: орнамент может изучаться как особого рода «язык» (что хорошо представлено в структурализме), имеющий также «до-языковые» и «вне-языковые» свойства.

Орнамент быстро подвергается мифологизации, в очень короткое время становится этническим символом, обрывает но-

¹⁵ Бахтин М. Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1930. С. 68.

¹⁶ Голан А. Миф и символ.

¹⁷ Толстой Н. И. К реконструкции семантики и функции некоторых славянских изобразительных и словесных символов и мотивов // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990. С. 47–66.

выми слоями значений. Всему этому часто способствует его абстрактность, а, следовательно, и смысловая поливалентность.

При исследовании орнамента как одной из традиционных знаковых систем следует обратить внимание на то, как он коррелирует с другими, параллельными, существующими в данной культуре знаковыми системами, в особенности имеющими графическое выражение — насечкой, прообразами календарей, идеографическими знаками, знаками собственности (тамгами), петроглифами, иероглифами, азбукой или другими видами письма, изобразительными знаками.

А. К. Байбурун выделил три «языка» традиционной культуры¹⁸. Согласно описанной им концепции, содержание «текста» может быть выражено трояко: **словесно** (через повествование, песню, текст заговора, диалог и т. п.), **операционно** (через обряд, ритуал, обычай, этикет, технологию) и **предметно** (через комплексы предметов, участвующие во всех видах операций культуры). Соответственно, имеются «словесный», «операционный» и «предметный» языки культуры.

На мой взгляд, сюда следует добавить четвертый вид «языка», а именно — **графический**, в который войдут перечисленные выше типы графических систем. О преемственности графических систем и происхождении графической символики писали Марта Шолло-Вараньяк¹⁹ и К. Вейлэ (они составили программу реконструкции пути древней графики «от бирки до азбуки»)²⁰. В последнее время стала популярна теория генезиса систематического письма, в рамках которой были выявлены математические и космологические принципы — основа бирок, календарей, орнаментов, пещерных знаков каменного века.

Действительно, как заметил Б. А. Фролов, «накопление, систематизация, хранение, передача и использование самых разных видов информации в наиболее универсальных и долговечных формах, насколько можно судить по обозримому прошлому, так или иначе связаны с графикой»²¹.

¹⁸ Байбурун А. К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Сборник Музея антропологии и этнографии. Л., 1981. № 37. С. 217.

¹⁹ Chollot-Varagnac M. Les origines du Graphisme Symbolique. Paris, 1980; Фролов Б. А. Первобытная графика Европы. М., 1992. С. 154.

²⁰ Вейлэ К. От бирки до азбуки / Пер. с нем. М., 1923.

²¹ Фролов Б. А. Первобытная графика Европы. С. 3.

Уникальность этого четвертого «языка» состоит в том, что он связывает собой разные формы культуры: имея физический модус, он зависит от технологии и материала своей матрицы (предмета, на который он нанесен или в котором выделан), но его облик и содержание напрямую связаны с системой представлений, народным мировоззрением, мифологией, философией.

Жак Деррида, исследуя проблемы философии языка и «текста», не случайно пришел к феномену «письма» как одному из центральных узлов — медиаторов между человеком и окружающей его действительностью²². Он высказал парадоксальный тезис: письмо возникло раньше речи, раньше языка. Письмо, «выскакивающее смысла», идентифицируется у Ж. Дерриды с телом — динамичным, энергетичным, эстетичным, эротичным, совершающим вполне «телесные» действия — оно запрашивает, призывает, просит, соблазняет, молит, рассказывает, ликует...

Но орнамент — не совсем письмо, даже в терминологии Ж. Дерриды. Он не связан так непосредственно с естественным языком, как речь и ее запись. Среди графических систем орнамент — наиболее абстрактная и полифункциональная система, требующая особого подхода.

Как танец, музыка, поэзия, орнамент существует в пределах двух (хотя часто и условно выделяемых) культурных зон, взаимоотношению которых отечественные этнологи уделяли еще довольно мало внимания: народной и классической. Обращение к структуре и контексту бытования орнамента может помочь выявить механизмы формирования культурных канонов и образцов.

Всегда ли можно ли усмотреть некоторую единую систему в конкретном народном орнаменте — чувашском, исландском, японском, латышском? Каким образом накладываются на орнаментальные фигуры сетки значений? Имеет ли определенный знак внутренне присущий смысл, или им его наделяет человек? Как изменяется в ходе истории народный орнамент и представления о нем? Эти вопросы тоже обсуждаются в настоящей книге.

Методологическим основанием работы является теория о существовании двух *моделирующих семиотических систем*, отражающих реальность. Одна из них представлена совокупностью естественных языков, другая — совокупностью культурно-ком-

²² Жак Деррида. О грамматологии / Пер. с фр. и вступ. статья Н. Автономовой. (М.), 2000.

муникативных кодов, тоже являющихся своеобразными «языками». «Языки» поэзии, музыки, танца, обряда, игры, предметов, этикета, орнамента — все они более условны, символичны, чем естественные языки, и, возможно, более изменчивы. Законы формирования обеих систем, в особенности на ранних стадиях развития культурной традиции, очень близки, что позволяет говорить об их изоморфности и о синтагмо-парадигматических соответствиях многих вербальных, операционных, предметных и графически-изобразительных систем.

Применение лингвистической модели к исследованию орнамента обусловлено следующим. Народный орнамент можно представить как семиотический «язык», имеющий свою «лексикологию» и «грамматику» с присущими им уровнями («синтагматикой», «фразеологией», «парадигматикой»), а также связанный с широким кругом «текстов» — народных верований, ритуалов, обычаев, предметов.

Не менее важны темы *генезиса* и *контекста*, направленные на исследование «прото-орнамента» и практической сферы бытования орнамента.

Используемый метод исследования народного орнамента основывается на концепции текста, сложившейся в современной семиотике и лингвистике и охватывающей помимо словесно-письменного типа выражения многие иные: операционный, поведенческий, тактильный, звуковой (а также музыкальный), предметный, графический, изобразительный. Текстом называется, таким образом, всякое по общим правилам организованное семантическое пространство. Это коррелирует с существующим в физике представлением о вселенной как о пространстве-сети с узлами-элементами, составляющими «сгущение» энергии и материи.

Подобное исследование, безусловно, междисциплинарно. В нашем случае это дополняется необходимостью «перевода», когда нужно обеспечить возможность трансляции на некоторый универсальный язык разного рода «текстов» выражения культуры.

Важными объектами семиотического исследования являются «позиции нейтрализации» — места, которые сегодня воспринимаются как двусмысленности, а с исторической точки зрения свидетельствуют о переходе от одной семиотической системы к другой. Возникает вопрос: как осуществляется транспозиция словесного выражения (мифа, предания) в иконический, графический и операционный типы, каковы вообще возможные переходы от одной системы к другой?

В какой степени вообще можно говорить о соответствии между знаками разного рода?

Я полагаю, что всякий язык и код основывается на обратимых и доступных для анализа отношениях знаков и представлений. «Труднопереводимой», или даже практически «непереводимой» является только ассоциативная сетка, присущая данному «языку», а также — способы интерпретации конкретных («своих») текстов. В основном же любое сообщение можно перевести на любой язык — вербальный или невербальный.

В работах Т. М. Николаевой, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян выявлено, что разные по знаковому материалу воплощения одного «текста» обладают значительной степенью изоморфизма и могут быть представлены как разные варианты единого абстрактного текста, выводимые по определенным сходным правилам, которые можно назвать «грамматикой текста»²³.

Исходя из того, что орнамент — система артикулируемая (несамочленяющаяся²⁴), ее семиотический характер выявляется только при наложении на нее решетки иной — например, лингвистической, — системы выражения. Поэтому важно сочетание структурного и семиотического анализов: в языковых явлениях они выступают как совмещенные свойства, неразрывные в процессе функционирования.

В настоящей работе содержатся две линии анализа — семантическая и структурная. Каждый орнаментальный знак-символ ставится в две линии соответствий: смысловых (связанных с мифологическими и прочими представлениями), на основе которых мы составляем «словарь», и в ряд синтаксических функций, из которых выводим правила «синтаксиса».

Материалы для анализа умышленно взяты мной почти исключительно из латышской народной культуры. Выбор определился тем обстоятельством, что формально латышский народный орнамент (в особенности материалы XIX—XX вв.) сравнительно хорошо собран, зафиксирован и освоен в современной культуре Латвии. Однако до сих пор он практически не подвергался комплексному структурно-семантическому анализу.

В латышской народной культуре слово *raksts* — «узор, орнамент» — одновременно означает и «письменный текст, посла-

²³ Исследования по структуре текста / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М., 1987. С. 3.

²⁴ См.: Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 84.

ние». Обращение к изучению орнамента на латышском народном материале некоторым образом преследует цель выявления его семиотической этимологии, его роли в бесписьменном обществе.

Наконец, народный орнамент у латышей уже проделал значительный путь: подвергся процессу вторичной мифологизации, переосмысления, стал важной составной частью национально-культурного возрождения, как в 1920–1930-х, так и в конце 1980 — начале 1990-х гг. То есть латышский орнамент может быть прекрасным материалом для изучения не только «трансляции», но и «изобретения традиции» (термин Э. Хобсбаума)²⁵.

Чтобы выявить «языковость» орнамента, передо мной встали следующие задачи, которые, в свою очередь, предопределили форму настоящей книги.

Во-первых, нужно было систематизировать латышский орнаментальный материал и составить «этимологический словарь» латышских орнаментальных знаков-символов (выявив эти единицы как «молекулы», «лексемы», и зафиксировав их семантику и типы бытования — ареальный, временной, частотный и знаковый). Орнаментальную единицу при этом можно рассматривать как предельную минимальную форму знака, сохраняющую его основные значения, и в которой он может быть распознан. Тогда формы знака будут пониматься как «сложные лексемы» и «синтагмы».

Во-вторых, выявить структуру латышских орнаментальных «текстов», провести их, так сказать, «синтаксический анализ», что позволило наметить основные линии «грамматики» латышского народного орнамента (то есть путей и способов использования «лексем»).

В-третьих, обратиться к семиотике контекста орнамента в латышской культуре — выявить, как он связан с представлениями, обрядами, с культурными категориями цвета, числа, с бытованием предметов, с народными названиями отдельных орнаментальных знаков; а также исследовать, как он интерпретируется и развивается в настоящее время.

Всё это дало возможность ответить на некоторые вопросы о природе орнаментального знака, о возможностях реконструкции

²⁵ См.: *The Invention of Tradition* / Ed. by E. Hobsbaum and T. Ranger. Cambridge, <1985>.

его семантики, о специфике латышского орнаментального «языка» в этнической культуре.

В дальнейшем территорию наблюдения можно будет расширить, предпринять культурно-историческое «прочтение» бытующих орнаментальных «текстов», привлечь материал других культур.

Источниками настоящего исследования является латышский народный орнамент и его «окрестности».

Орнаментальные знаки и их композиции находятся на большинстве предметов: на одежде, обуви, украшениях, утвари, мебели, внутренней и внешней сторонах жилого дома и хозяйственных построек, оружии, орудиях сельскохозяйственного, ремесленного, промыслового труда, музыкальных инструментах, пище, скульптуре, живописи, на священных предметах.

Многие латышские фольклорные тексты, преимущественно народные песни, характеризуют, объясняют, предписывают и запрещают использование конкретных орнаментальных знаков, их композиций и предметов, на которые они нанесены. В нашем распоряжении имеется значительный этнографический материал, отражающий отношение носителей латышской культуры (в том числе — современной культуры Латвии) к традиционному народному орнаменту, его семантические трактовки.

Предметную источниковую основу настоящей работы составили археологические и этнографические музейные коллекции: Музея истории Латвии, Института истории Латвии, Латвийского Этнографического музея под открытым небом (г. Рига), прибалтийские коллекции фонда Отдела Прибалтики и Поволжья Российского Этнографического Музея (г. Санкт-Петербург). Привлекался также материал других областных музеев Латвии и Литвы.

Используемый фольклорный и этнографический материал — это латышские народные песни (дайны), этиологические предания, колдовские слова и заговоры, поверья, обряды (праздничные и повседневные) и т. п.

Полевой материал собирался мной в ходе этнографических и археологических экспедиций и работы в музеях Латвии и Литвы, начиная с 1991 г. Результаты работы зафиксированы в авторской картотеке и дневниках полевых исследований.

Историография изучения латышского орнамента

Систематическое и целенаправленное исследование орнамента началось в основном со второй половины XIX в. Именно с этого времени появляются многие энциклопедии и каталоги орнамента²⁶. В них отмечалось, что орнамент встречается во всех видах искусства, в особенности в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. В качестве признаков орнамента выделялись ритмичность, архитектурная структура, повторение мотива (репризность).

За последующие более чем сто лет изучение орнамента претерпело значительную эволюцию. В настоящее время можно выделить различные направления и подходы в его исследовании.

Это, например, изучение орнамента как признака определенного художественного стиля (главным образом, в области архитектуры) — ионийского, дорийского, романского, готического, барокко, маньеризма, рококо, классицизма и других²⁷.

В этнографии к орнаменту обращаются как к этноопределяющему признаку, исследуют структуру орнаментальных мотивов, их основные формы, ритмику, закономерности композиции, семантику²⁸.

Начало этому направлению было положено в этнографических музеях. В 1911 г. в России была создана Комиссия по орнаменту и разработана программа по собиранию орнамента с главной целью «изучить гармонию линий и цветов и смысл, который народ вкладывает в изображение»²⁹. В 1927 г. Е. Р. Шнейдер определил орнаментику как прекрасный материал для выяснения происхождения и культурных взаимоотношений этнических групп.

²⁶ См.: *Debes D.* Das Ornament: Wesen und Geschichte. Ein Schriftververzeichnis. Leipzig, 1956.

²⁷ *Riegl A.* Stilfragen: Grundlegenden zu einer Geschichte der Ornamentik; *Goodyear W. H.* The Grammar of the Lotus; *Jessen P.* Der Ornamentstich: Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. Berlin, 1920; *Forssman E.* Säule und Ornament.

²⁸ *Bain G.* Celtic Art: The Methods of Construction. Glasgow, 1975; *Humbert C.* Ornamente. Tausend ornamentale Motive. Bd. 1–2. München, 1981; *Слава М. К.* Крестьянская одежда латышей и орнамент на предметах домашнего убранства (Неретский и Акнистский районы) // Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Т. 23. М., 1954. С. 114–125; *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки... и др.

²⁹ Архив Географического общества СССР. Ф. 24, Оп. 1, № 3.

В 1964 г. изучение орнамента специально обсуждалось на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук в Москве. Было определено два пути изучения: **искусствоведческий** (когда исследуется художественная природа явления, образа, и рассматриваются техника, материал, сюжет и терминология орнамента) и **этнографический** (в случае если цель работы — выявление этнических особенностей, национальных специфических норм орнамента; тогда кроме перечисленных аспектов изучаются также семантика, композиция и стиль орнамента)³⁰.

Семантическое исследование орнамента было начато в рамках эволюционного и сравнительно-исторического направлений культурной антропологии; оно состояло в специальном изучении происхождения и кругов значений орнамента. Одним из пионеров этого направления был американский антрополог Карл Шустер. Он собрал большой материал, связанный с народными изобразительными символами в Китае, Индокитае, Индонезии, на островах Тихого океана; орнаментальные мотивы он возводил к иконическим изображениям, из которых важными являются изображения человеческой фигуры³¹.

Подобное направление в Латвии было представлено т. н. «мифологической школой» (1920–40-е гг. — Е. Бине, Э. Брас-тыньш, Я. Судмалис; 1940–90-е гг. — М. и М. Грин, А. Дзервитис, В. Клетниеке), занимавшейся расшифровкой латышских народных орнаментальных знаков как отображений древних религиозных понятий. Впервые было обращено внимание на массив народных орнаментальных знаков как символов, тесно связанных с мифологией, обрядами, верованиями, фольклором. Однако представители этой школы создали новую мифологию, божественный пантеон (Dievs — Laima — Māra), и связали определенные священные образы, персонажи фольклора с орнаментальными знаками.

Направление «орнамент как знак» характерно, в частности, для «астрономической школы», представители которой предполагают, что орнамент отражает календарные изменения (смену дня и ночи, сезонов, лет) и является изображением небесных светил³².

³⁰ Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. М., 1970. Т. 7. С. 354.

³¹ Schuster C. Materials for the study of social symbolism...

³² Гравитис В. Хорошо забытое старье. О некоторых народных орнаментальных знаках // Авотс. 1990. № 3. С. 31–36.

Психологическое исследование орнамента выразилось в «теории восприятия» искусствоведа Эрнеста Гомбриха, занимавшегося закономерностями восприятия, психологией стиля, теорией и практикой декоративного искусства³³. Он отмечал неустойчивость норм восприятия орнамента, как и естественных языков.

Развивается, наконец, структурное исследование орнамента, которое охватывает несколько подходов и направлений. Начало ему было положено в филологии. В 1920-х гг. Н. С. Трубецкой, Р. О. Якобсон, П. Г. Богатырев и В. Я. Пропп разрабатывали теорию различительных признаков на лингвистическом, фольклорном и этнографическом материалах. В 1929 г. на Первом Съезде славистов в Праге Н. Трубецкой и Р. Якобсон определили метод, позволяющий открыть законы структурной организации языковых систем и законы их эволюции.

Эти и подобные им исследования подвели к представлению об орнаменте как об особо структурированном пространстве. В 1978 г. Ж. К. Гарден предложил опыт создания специального языка описания различных аспектов орнамента³⁴. Согласно его мнению, все орнаментальные мотивы возникают из элементов (треугольников, квадратов, шестиугольников) путем проделанных над ними операций (многоугольник, симметричность, лучистость, линейность, сечение, стыковка).

Такое изучение орнамента пересекалось с трудами гештальт-психологов (В. Келер, К. Коффка) по исследованию механизмов психики, определяющих потребности в заполнении двумерных перцептивных пространств сплошной сеткой симметрично-регуляторной структуры³⁵.

В некоторых работах по структурному анализу орнамента сам орнаментальный знак разрушается, и при этом снимается семиотический аспект произведения³⁶.

В других работах структуру орнамента представляют в виде графа, который строится с учетом психофизиологической осно-

³³ Gombrich E. Ornament und Kunst...

³⁴ Gardin J. C. Code pour l'analyse des ornements.

³⁵ См. Налимов В. В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. Тбилиси, 1978; Левитин К. Геометрическая рапсодия. М., 1984.

³⁶ Рындина О. М., Леонов В. П. Опыт структурного анализа орнаментов.

вы восприятия изображения; разрабатываются количественные критерии сравнения и оценки орнамента ³⁷.

Структурное исследование орнамента применяется в работах российских археологов — Е. М. Колпакова, В. В. Мурашевой, М. Е. Смирновой ³⁸. Классифицируя предметы и орнамент по целевому основанию «культурной принадлежности», В. В. Мурашова составила своеобразный «алфавит» формальных элементов древнерусских ременных наборных украшений ³⁹. При этом исследовательница учитывала одновременно несколько параметров вещей: как правильно распознавать и называть детали орнамента, и как ощущать разницу между объектами близкими, но не идентичными. В результате были выявлены простейшие элементы орнамента — геометрические, растительные, зооморфные, которые составили своеобразный «алфавит» системы украшений.

Особая статистическая обработка орнамента древнепрусских погребальных украшений V–IX вв. была проведена М. Е. Смирновой. При помощи факторного и кластерного анализа орнаментальных форм она выявила «минимально делимые элементы орнамента», формы и способы транслирования, основные композиционные принципы. Была составлена формальная база данных, позволившая статистически определить краевые и центральные, излюбленные и редко встречаемые, семантически далекие и альтернативные элементы и композиционные формы, а также — общее семантическое поле древнепрусского орнамента ⁴⁰.

Вскрытием лингвистической структуры орнамента славянских народов с учетом смысловых полей знака занимался Н. И. Толстой ⁴¹.

³⁷ Гонтмахер П. Я., Мизинцев В. П., Мисиков Б. Р. Народный орнамент и возможность его моделирования (к постановке проблемы) // Материалы по истории Дальнего Востока. Владивосток, 1974. С. 223–240.

³⁸ Колпаков Е. М. Теория археологической классификации. СПб., 1991.

³⁹ Мурашева В. В. Древнерусские ременные наборные украшения (X–XIII вв.). М., 2000. С. 15.

⁴⁰ Смирнова М. Е. Орнамент на погребальных украшениях населения междуречья рек Нагаты и Деймы V–IX вв.: опыт статистической обработки. (Москва, 1999. Рукопись из архива автора).

⁴¹ Толстой Н. И. К реконструкции семантики...

Начало изучения латышского орнамента следует отнести к 1870-ым гг. В Юго-Восточной Прибалтике это было связано с национально-культурным возрождением, что поддерживалось общей европейской тенденцией роста интереса к «живой старине», к древним таинственным символам своей культуры. Истоки этого устремления лежали еще в романтизме конца XVIII — начала XIX вв.

В 1876 г. при Рижском Латышском обществе был образован Латышский музей, занимавшийся сбором материала и проведением экспедиций в разные районы Лифляндии, Курляндии и Инфлянт (Витебской губернии). Одним из предметов исследования была латышская народная одежда: дискуссия разворачивалась вокруг вопросов, существовал ли у латышей свой национальный костюм, и если да, то какие его составные части и орнамент являются наиболее характерными латышскими; а также в каком виде он мог быть представлен на первом готовившемся Празднике Песни.

На особенности латышского орнамента одним из первых обратил внимание руководитель Латышского музея М. Скрузитис. Некоторые его образцы он опубликовал в московском латышском журнале «Ауструмс» («Восток») ⁴², присовокупив к ним свои комментарии по вопросу о терминологии орнамента. Так, он полагал, что происхождение орнаментальных знаков с большим или меньшим успехом проявляется в их названиях («елочки», «лапки», «бараньи рога», «кошачья» или «медвежья морда», «виноградный куст», «цветы» и «листья яблонь и черемухи»).

В 1896 г. в Риге состоялась Археологическая выставка, приуроченная к X Всероссийскому археологическому конгрессу, для которой были специально собраны этнографические предметы народов Прибалтийских губерний. Это стало важным культурным событием, заложившим, среди прочего, основы музейного дела Латвии. На конгрессе три доклада были посвящены орнаментальным сюжетам: А. Биленштейна «Существовали ли у латышей национальные образцы вышивки», С. Слуцкого «Особенности орнамента народной вышивки в разных провинциях России», Н. Сумцова «Об археологическом значении орнамента Пасхальных яиц» ⁴³.

Большой вклад в сбор, публикацию и изучение латышского народного орнамента внесли Матисс Сильниш (в 1902–1934 гг. —

⁴² Austrums. 1892. № 5, 9.

⁴³ Археологический съезд в Риге. М., 1896.

руководитель Латышского музея), Рихард Зариньш, Юлий Мадерниекус, Теодор Залькалнс, Гунтар Штилтерс — художники, выпускники Центрального технического училища рисования барона Штиглица в Санкт-Петербурге, художник Екаб Бине.

В 1928 г. в Риге был открыт Латвийский музей Солнца, целью которого были сбор и популяризация этнографических ценностей и изучение народного искусства балтов (латышей, литовцев, древних пруссов, ятвингов, галиндов) в его связи с искусством других народов (эстонцев, белоруссов, поляков, мордвы, чувашей).

В 1920–1930-х гг. в Латвии публикуется ряд сборников латышских народных узоров⁴⁴, формируется школа изучения народного орнамента, складываются разные концепции понимания этого предмета.

Начало этому было положено художником Екабом Бине и полковником и деятелем латышского национального возрождения Эрнстом Брастыньшем⁴⁵, основателями мифологической школы изучения латышского орнамента. Согласно их мнению, все латышские орнаментальные знаки раньше имели символическое значение, что проясняют тексты народных песен и сравнительная орнаментика. Видное место в предложенных ими системах латышских орнаментальных знаков было отведено знакам Диевса (небес), Лаймы (судьбы) и Мары (земли и воды), а также «сыновьям Диевса», или явлениям небесных светил и сезонам года: Солнцу, Месяцу, Перконсу, звездам, Усиньшу, Янису, Юмису и другим.

Е. Бине разделил латышский орнамент на два типа знаков — «рунические знаки» *burti* (знаки собственности, тамги) и «декоративные знаки», представляющие собой собственно орнамент, в которые входят и древние священные знаки (их Е. Бине соотносит с древнеиндийскими *янтрами*, священными геометрическими диаграммами).

Вопросами происхождения и бытования некоторых орнаментальных знаков и типов композиций занимались в Латвии в 1920–30-е гг. также археологи и этнографы, не принадлежавшие к мифологическому направлению: А. Дзервитис, В. Гинтерс, Н. Сунепска, А. Карнупс. Многие их работы, посвященные истории конкретных знаков (зигзага, ромба) в текстильном, металлическом искусстве Латвии с эпохи железного

⁴⁴ См. *Latvju Raksti*, 1924 и др. гг.

⁴⁵ См.: *Рыжакова С. И.* *Dievturība*. Латышское неоязычество и истоки национализма. М., 1999. (Исследования по прикладной и неотложной этнологии Института этнологии и антропологии РАН. № 121). С. 6–7.

века вплоть до современности, были опубликованы в журнале «Древность и искусство» («Senatne un Māksla»).

В 1940–50-е годы «мифологическое» направление в изучении латышского орнамента, заложенное Е. Бине и Э. Брастыньшем, было продолжено латышами в эмиграции. Классификацией латышских орнаментальных знаков занимались Эдуард Паэгле и Валдис Клетниекс. В США и Канаде была развернута деятельность организации, занимающейся возрождением «древнелатышского благочестия и богопочитания» — *диевтуриба*. Ее представители Маргертс и Мара Грин включили в круг своих интересов латышский народный орнамент, главным образом распространяя и популяризируя некоторые концепции Э. Брастыньша и Е. Бине.

В Советской Латвии в 1950–70-е годы изучение народного орнамента было практически свернуто: слишком непосредственно многие орнаментальные знаки были связаны с закрытыми сторонами истории первой половины XX в., они напоминали о национально-культурном движении за независимость⁴⁶. Советские власти оказывали давление на ученых, фактически предписывая им не касаться национальной специфики орнамента балтов. Тем не менее, и в этот период Отделами этнографии Института истории Латвии, Музея истории Латвии, Этнографическим музеем в Риге и многими областными учреждениями, а также отдельными людьми был собран значительный эмпирический материал по традициям орнаментации различных предметов традиционной культуры. Отчасти в поле зрения собирателей и ученых попадал и современный материал, в котором происходила трансформация народных традиций. Нужно сказать, что многие интересные явления декоративно-прикладного искусства Латвии XX в. еще пока недостаточно исследованы на родине, хотя нередко уже привлекают внимание латышской эмиграции⁴⁷.

Однако внимание археологов и этнографов к народному орнаменту существовало в Латвии всегда. Так, А. Алсупе, И. Мадре, М. Слава, А. Зариня изучали украшение народного костюма, орнамент одежд древних ливов и балтских народов, проводили кросскультурные исследования орнаментальных композиций в балто-славянском регионе.

⁴⁶ Примером подобной работы может быть: Кушнер П. И. Этнические территории и этнические границы. М., 1951.

⁴⁷ *Latvju raksti runā / Oberle-Beklešova L., Beklešovs S., Sodums A. B. v., b. g. Latviešu daiļamatnieku apvienība Austrālijā.*

«Реабилитация» специальных исследований орнаментальных символов началась только с середины 1980-х годов.

За короткий период она достигла больших размахов. Интерес к народному орнаменту в латышском обществе в конце 1980 — начале 1990-х годов был чрезвычайно велик.

Обращение к собственно орнаментальным знакам — к вопросам их происхождения, семантики — было возобновлено в работах 1980 — начала 1990-х годов Байбы Васки, Гунтиса Земитиса, Анете Карлсоне, Вероники Кучинской, Дайны Краукле, литовских исследовательниц Эльвиры Усачёвайте, Аудроне Блюене и других.

В 1990 г. в Латвии и Литве были организованы две знаменательные выставки, посвященные народному орнаменту: в Музее истории Латвии (г. Рига) — выставка «Узоры предков», подготовленная В. Розенберг и Г. Земитисом, в Историческом и этнографическом музее Литвы (г. Вильнюс) — выставка «В поисках балтийского орнамента», посвященная 70-летию юбилею Р. Римантене. Основное внимание здесь было уделено знакам народного орнамента — их формам и семантике.

Особый взгляд на орнамент выражен в работах архитектора, историка искусства Сандры Леване⁴⁸. Орнаментом она называет визуально целое произведение, которое образуется с помощью формы и света. Фактура поверхности здесь тоже выступает как важный формообразующий элемент орнамента.

Подобные исследования открывают новые перспективы в латышской орнаментике. Орнаментом становится пространство, грань, взаимодействие между массой, поверхностью предмета и зрителем. Так, орнамент переходит из статического состояния в область психологии, становится не результатом, а процессом творчества. В этом случае его творят, по меньшей мере, трое участников: ремесленник, материал и зритель.

Важно учитывать, что орнамент — это еще всегда застывшее движение руки ремесленника. Внимательный взгляд даст возможность увидеть гораздо больше, чем только контур этого следа. Трехмерность орнамента — подобно дальневосточной каллиграфии — проявляется в объединении пути мастера-творца с инструментом и материалом.

⁴⁸ *Levāne S. Eižens Laube — krāsa un faktūra // Latvijas arhitektūra. 2000. № 3 (29). 76–80. lpp.*

Классификация латышских графических систем и народного орнамента

Цвета у нас — чувства, формы — понятия.
(Эйжен Лаубе, латвийский архитектор)

Художник и исследователь орнамента Екаб Бине разделил латышские орнаментальные знаки (*raksti*) на два типа: *burti* (буквально «буквы», знаки собственности), или «рунические знаки» (*gūņu raksti*), и *rotājošie raksti* («художественные, декоративные знаки»).

Однако если речь идет о знаках *burti*, фактически, знаках собственности, то объектом нашего анализа является не только орнамент, но все **графические системы**, существующие в латышской культуре.

Опишем главные из них — знаки собственности, идеографические знаки и сам орнамент, который можно подразделить на абстрактный (геометрический) и изобразительный (растительный, зооморфный, антропоморфный и т. п.).

Знаки собственности (burti)

Латышское слово *burti* — «буквы», первоначально означало «вырезанные на дереве знаки». Латышский глагол *burt* родственен литовскому *burti*, русскому существительному *борть* (улей, пчелиное дерево), «колдовать, ворожить» — имеет исходное значение «резать, вырезать (знаки на дереве)»⁴⁹.

Известно, что по деревяшкам, на которых были вырезаны магические знаки, гадали. В Латвии бытовали *burtkoki* — дощечки со знаками собственности и с насечками для отметки цифр; на территории Латвии они использовались как официальные бухгалтерские и счетовые документы — списки, регистры.

А. Цауне отмечает, что древние знаки собственности латышей сходны со знаками-символами народного орнамента и магическими знаками (*Caune A. Pati Rīga ūdenī. Rīga, 1992. 145. lpp.*)

Однако *burti* нельзя считать орнаментальными знаками; они относятся к родовым или личным знакам собственности — там-гам, т. к. они, во-первых, не подвергаются репризности и не образуют звеньев орнаментального пространства-сетки, и, во-

⁴⁹ *Karulis K. Latviešu etimoloģijas vārdnīca. Rīga, 1992. 1. sēj. 155–156. lpp.* (далее в тексте — LEV, см. список сокращений).

вторых, являются индивидуальными, а не универсальными символами.

Правда, исходные формы *burti* очень напоминают орнаментальные знаки-символы. Это и крест (прямой или косой), и свастика, и «полумесяц», и «знак Юмиса», и «елочка», и зигзаг.

Их вырезали или выжигали на ульях, бортях, на пограничных деревьях, рыболовных снастях, поплавках из коры, бересты или древесины, на домашней утвари (глиняных горшках, ложках), лопатах для выпечки хлеба, скалках, пестах, вальках, на музыкальных инструментах, выковывали на железных якорях, крючках и острогах; эти же метки встречаются и на надгробных крестах и других надмогильных памятниках, в особенности Северной Курземе (см. Таб. I).

Burti называли также «знаками дома» — *māju zīmes*. Они маркировали принадлежность данной вещи или объекта определенной семье.

К. Карулис отмечал, что *burti* являются как бы печатью человека, которая символизирует, представляет его самого. Таким образом, этот знак означал первоначально не «это принадлежит мне», а «это я сам», или «я охраняю этот предмет как свой». По мнению К. Карулиса, многие, особенно архаичные *burti*, стилистически сходны с фигурой человека или ее «заменителями» — головой, рукой. *Burti* передавались следующим образом: сын, наследовавший усадьбу отца, перенимал и его знак, а другие сыновья, став хозяевами, дополняли отцовский знак новыми элементами. По мере распространения письменности, *burti* заменялись именем или инициалами. Однако еще в начале XX в. в рыбацких усадьбах морского побережья Курземе использовали старые формы знаков. Артурс Эйженс Зальстерс, исследуя древние графические символы Латвии, отмечает, что знаки собственности среди местных жителей — ливов свидетельствовали не только о принадлежности предмета, но и символизировали определенную усадьбу, хозяина или семью. «Местами даже у каждого члена семьи был свой графический символ... Возможно, их использовали в качестве подписи»⁵⁰. Это подтверждает материал, собранный Гунтисом Эныньшем. В частности, свидетельство тому мы находим в описи 1864 г. из Вентспилсского Музея морского рыболовства под открытым небом: характеризуются домашняя

⁵⁰ *Zalstens A. E. Senie grafiskie simboli Latvijā // Literatūra un Māksla*. 22. 07. 1994. 5. lpp.

утварь и деревянные орудия труда, используемые в работе на мельнице Пинькю Ужавского уезда. О песте для размола муки говорится, что он использовался также как своеобразная регистрационная книга, где каждый из приезжающих молоть «записывался», вырезая свой «знак дома»⁵¹.

В качестве гипотезы можно предположить, что *burti* представляли собой почву для формирования азбучного письма. Э. Брастыньш сделал отсюда вывод, что до немецкого завоевания высшие слои средневековых балтских народов умели читать и писать, имели свою письменность. Он писал, что «орнаментальные знаки на *кокле*⁵² (имея в виду *burti*) очень сходны с алфавитами древних греков и халдеев. Очень широко латыши использовали знаки собственности, которые употреблялись также вместо подписи»⁵³. Это, однако, лишь гипотеза; древнейшие знаки собственности сохранились с первой половины XIV века.

Впервые они были описаны пастором Августом Биленштейном⁵⁴, это были знаки на пчелиных колодах и инвентаре бортника из приходов Анце и Попе в Курземе, относящиеся к 1714 г. Учítывая то, что они, возможно, были связаны с магией, стоит предположить, что *burti* и *rotājošie raksti* некогда развивались из одного источника, но разошлись функционально.

Употребление *burti* сохранилось в Латвии до конца Второй мировой войны. Они начали быстро исчезать с появлением колхозов. Однако люди старшего поколения и по сей день знают об их предназначении. Интересно, что среди латышей можно встретить особое к ним отношение, уважение и даже почитание. По словам Г. Эныньша, один рыбак сказал ему: «Они в некотором смысле святые».

П. Кожин пишет, что два типа знаков — собственно орнамент и знаки собственности — «расходятся постепенно как два вектора, исходящих из одной и той же точки под разными углами». Он отмечает также, что функции этих графических зна-

⁵¹ Miltu vāle. 1864. Ventspils. Jūras zvejniecības brīvdabas muzejs. 1224.

⁵² *Кокле* — латышский народный струнный щипковый музыкальный инструмент, родственный литовскому *канклес*, эстонскому *кантеле*, русским гуслиам.

⁵³ *Brastiņš E.* Latvija, viņas dzīve un kultūra. Rīga, 1931.

⁵⁴ *Bielenstein A.* Die Holzbauten und Holzgeräte der Letten. Ein Beitrag zur Ethnographie, Kulturgeschichte und Archäologie der Völker Russlands im Westgebiet. St.-Petersburg; Petrograd, 1907–1918. Bd. 1–2. S. 207–210.

ков в духовной культуре со временем становятся различными: ведь для письменной графики основной задачей является возможно более точная передача смысловой стороны сообщений, однозначность трактовки каждого из входящих в графическую систему символов, а также приближение линейной последовательности записи к нормальному распределению фоном речевого потока, то есть сближение устной и письменной речи. Смысловой же характер собственно орнаментальных знаков и позиционная структура орнаментальной ритмики могут сохраняться лишь в пределах данной культурной традиции, а в случае ее исчезновения, искажения или даже ослабления подобные знаки переходят в разряд изображений, несущих только эстетическую нагрузку⁵⁵.

Идеографические знаки

В науке о письме идеографическими знаками называются знаки, обозначающие какое-либо слово естественного языка. Кроме того, этим термином маркируются конкретные знаки древних графических систем.

По мнению А. Голана, схематические рисунки, встречающиеся на археологических и этнографических предметах (они вырезаны на скалах, камнях, постройках, надгробьях, нанесены на утварь, одежду и т. п.) и зачастую не являющиеся изобразительными рисунками, а похожие на орнаментальный декор, представляют собой символы, имевшие смысловое значение. Идеограммы являются дописьменным способом фиксации некоторых понятий и представлений⁵⁶.

У некоторых народов идеограммы проявляют примечательную устойчивость: ряд их бытует со времен каменного века до XX века включительно. Даже при значительных религиозных и культовых переменах в обществе, при массовых передвижениях народов, при серьезных изменениях в этническом самосознании они сохраняют стабильность.

Подчиняясь форме, фактуре материала предмета-носителя, технике изготовления-начертания, эти знаки могут использоваться в орнаментальных композициях. Не вполне ясен, правда, механизм этого преобразования.

Орнамент — полифункциональная система, объединяющая уровни представления смысла и назначения предмета, но име-

⁵⁵ Голан А. Миф и символ. С. 7.

⁵⁶ Там же.

ющая тенденцию полностью переходить «в ведомство» «только» эстетического восприятия.

Так, Б. А. Рыбаков предполагает, что «часть сюжетов, украшений и элементов орнамента явно магического закликательного характера выполняла в свое время роль заговоров на благоденствие или оберегов от зла. Нашего далекого предка успокаивал и радовал вид этих оберегов, и отсюда, из этой радости, и рождалось чувство красивого»⁵⁷.

Постепенно идеографические знаки превращались в часть того, что называется *ornamentum* — латинское «орнамент, декор, украшение».

К собственно идеографическим знакам в Латвии можно отнести несколько уникальных находок — петроглифов, в основном (около 90%) обнаруженных в виде наскальных изображений в центральной и северной Видземе, на территории Гауйского Национального парка. Возможно, идеограммами являются также некоторые знаки, наносимые на музыкальные инструменты, например *кокле*⁵⁸.

Исследованием петроглифов Латвии занимаются краеведы Гунтис Эныньш, Ансис Опманис, Имантс Юргитис, археолог Юрис Уртанс. Зафиксировано уже более 30 скал и пещер, покрытых такого рода знаками, от одного до 500 символов. Обнаруженные идеографические знаки могут быть интерпретированы по-разному. По мнению исследователей, они сочетают в себе элементы латышского геометрического орнамента (прямые и косые кресты, ромбы, круги), символы божеств (скала в древнем ливском святилище Светупе расписана «знаками Юмиса»), знаки собственности, календарь (см. Таб. II).

Археологи не могут точно датировать древность большинства рисунков: состояние культурного слоя, уровень высоты рисунка, сам характер начертаний таковы, что они могли быть выполнены как в древности, так и в наши дни⁵⁹. Некоторые из нанесенных знаков напоминают распространенные в Латвии знаки собственности, которые вырезали на пограничных камнях. По мнению Ю. Уртанса, эти знаки можно предположительно отнести ко времени позднего средневековья; вероятно, они не были нанесены все одновременно,

⁵⁷ Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура // История культуры Древней Руси. Т. 2. М.; Л., 1951. С. 399.

⁵⁸ Bīne J. Latvju raksti // Sējējs. 1936. № 1. 36–42. lpp.

⁵⁹ Urtāns J. Daži apsvērumi par jaunatklātajām zīmēm // Karogs. Rīga, 1988. № 3. 156. lpp.

но наслаивались друг на друга без соблюдения правил единой композиции (см. Таб. II). Знаки сгруппированы в «столбики»; по-видимому, это дискретные символы и небольшие группы символов. Их расшифровка в наше время в высшей степени гипотетична: например, варианты «прочтения» Г. Эныньшем и К. Карулисом различны, хотя и базируются на одном основании.

Обнаруженные скалы с идеографическими знаками и их окрестности можно рассматривать как языческие святилища, функционировавшие в средние века, когда открытое почитание местных божеств и отправление обрядов преследовалось христианской церковью. По другой версии, эти скалы могли быть своего рода пограничными оберегами и маркировать зоны расселения разных племен. Однако до нас не дошло легенд или преданий, связанных с петроглифами в скалах и пещерах. Возможно, эти места хранились в особом секрете, были табуированы?

Клубки с узлами

Следует упомянуть еще об одном архаическом и примитивном способе фиксации информации, которая в реликтовой форме сохранялась в Латвии до Второй мировой войны⁶⁰. В сундуках с приданым, бельевых шкафах Латгале, Аукшземе, а возможно и других областей, женщины хранили клубки или кипы завязанных узлов из разных цветных нитей. К узлам могли привязывать кусочки дерева, янтаря⁶¹. Делали это обычно пожилые женщины, и было это связано с памятью о датах, с

⁶⁰ Из интервью с И. Мадре. 28. 07. 2000 г. Рига.

⁶¹ Ср. узелковое письмо инков *кипу*; нанизанные на нити ракушки разного цвета у ирокезов — *вампу*. В книге «История государства инков» Инка Гарсиласо де ла Вега, перуанский историк второй половины XVI — начала XVII вв., писал: «Поручения доставлялись не устно, а письменно, назовем это так, хотя мы сказали, что у них не было письма. Таковым являлись узелки, завязанные на различных нитях различного цвета, которые завязывались в своем специальном порядке, однако не всегда одинаковым образом... Эти нити с узелками индейцы называли *кипу*. И в наше время перуанские пастухи пользуются счетными шнурами, похожими на *кипу*: одним шнуром — чтобы сосчитать быков, другим — коров, третьим — телят. Такие шнуры имеются и у пастухов Аризоны, Никарагуа, Чили» (цит. по: Утевская П. Слов драгоценные клады. М., 1985. С. 25–26).

какими-то важными семейными событиями — рождением ребенка, появлением у него первого зуба, а также в случае болезни. Употреблялись такие клубки с узлами (как и деревянные тросточки с насечкой, широко применявшиеся еще в начале XIX в. в крестьянской среде Курземе ⁶²) также для счета — например, поголовья скота. Эти клубки и узлы являлись своего рода семейными хрониками, выполняющими одновременно магическую функцию хранения, защиты каждого человека в семье.

К. Карулис предполагает, что с помощью нитей различных цветов и узлов различной толщины и формы люди обозначали определенные слова, слоги и даже звуки ⁶³. В таком случае клубки с узлами могли быть древнейшими формами фиксации устных текстов.

В латышской мифопоэтике бытует представление о «клубках песен». В народных песнях поется, как девушка на пастбище, присматривая за скотом, готовит себе приданое, «сворачивает песни в клубок», который потом, после замужества, будет «разматывать», наделяя своего ребенка «собранной» в девичестве силой, святостью, мудростью:

Jauna biju, ganos gāju, dziesmas tinu kamolā — «Молодая была, пасти ходила, песни сворачивала в клубок».

Собственно орнамент

Латышский народный орнамент можно разделить на три группы:

1. Геометрический — количественно преобладающий. Такой орнамент состоит из элементов (неделимых геометрических фигур — точка, круг, полукруг, линия), мотивов (соединений элементов, семантически неделимых единиц — зигзаг, месяц, спираль, солнышко, звезда и др.) и блоков мотивов (композиций, семантически делимых единиц). Наш словарь построен на анализе мотивов как орнаментальных единиц.

2. Стилизованный. Геометризированные формы зверей и людей довольно редко встречаются в латышском народном орнаменте. Это обычно силуэты петухов, лошадей или быков, птиц,

⁶² *Karulis K. Atklājums un tā izraisītas pārdomas* // *Karogs*. 1989. № 3. 119. lpp.

⁶³ Там же.

людей. По-видимому, такой орнамент был заимствован латышами у славянских и финно-угорских народов.

3. Изобразительный (иконический). У латышей встречается преимущественно растительный, реже зооморфный и орнитоморфный орнамент. Полагают, что он был заимствован у скандинавов и славян.

Для латышского народного искусства характерен геометрический орнамент, организованный из отдельных элементов, которые в свою очередь встречаются и как самостоятельные знаки, что частично приближает их к идеографическим знакам. Большинство этих элементов универсально, известно в декоративном искусстве других народов, но у латышей сформировались свои особенные закономерности их комбинации.

Конечно, элементарные знаки возникали в разных местах самостоятельно и с различным смысловым значением. Однако конкретный характер их начертаний свойствен определенным культурам. Кроме того, существуют символы, имеющие конкретное локальное распространение.

Классификации латышских орнаментальных знаков

Существует несколько вариантов классификации латышских орнаментальных знаков-элементов.

Наибольшего внимания заслуживают системы, предложенные Эрнестом Брастыньшем, Екабом Бине, Эдуардом Паэгле, Валдисом Клетниексом и Гунтисом Земитисом. Первые три тесно связаны с неоязыческим движением *диевтуриба*, и вследствие этого опираются не только и не столько на данные латышского фольклора и этнографии, как на особую религиозно-культурную доктрину.

Первым обратил внимание на специфику латышского орнамента и выделил его «древние элементы» идеолог латышского национально-культурного возрождения Эрнест Брастыньш⁶⁴. Он посвятил этой теме две монографии — «Латышская орнаментика» (1923 г.) и «Композиция латышского орнамента» (1924 г.).

В качестве важнейшего признака орнамента он назвал ритмичность (заметив то, что всякая деятельность стремится к систематичности и автоматизму), которая распространяется на все

⁶⁴ См.: Рыжакова С. И. *Dievturība*. Латышское неоязычество и истоки национализма.

формы синкретического искусства древности. Так, Э. Брастыньш выделил ритмы графический, пластический, тонический. Как элементы латышского орнамента он определил «изобразительные узоры» (*bilžu raksti*) — смысловые графические изображения, составляющие приблизительно следующие группы:

1. «зигзаг» (*līklocis*), как символ воды и реки; 2. «знак Диевса», или «кров» (*Dieva zīme, jumtiņš*), как знак верховного божества; 3. «знак Земли» (*Zemes zīme*) — горизонталь (*gulteklis*), линия (*svītva*), означающие «широту» (*plāts*); 4. «метелочка Лаймы» (*Laimas slotiņa*); 5. «знак Юмиса» (*Jumja zīme*); 6. «клетчатый», или «пестрый» узор (*rūtainais, raibais raksts*), как соединение «мужских» вертикальных и «женских» горизонтальных линий, символ любви и соединения; 7. знаки «сыновей Диевса» (*Dieva dēlu zīmes*).

Лтш. *dēls* («сын») Э. Брастыньш толкует как происходящее от *dēt* — «подавать», близкое вообще всякому «порождению» (*radījums*) или даже «изготовлению» (*darinājums*). В группу «детей» он вводит все божества небесного культа, которые понимает как «порожденные» Диевсом — верховным божеством. Это: а) «Солнце» (*Saule*), б) «Месяц» (*Mēness*), в) «звезды», графически изображаемые всяким крестом и ромбом, г) «Аустра, древо утренней зари» (*Austra, austras koks*), д) «Перконс» (*Pērkons*), божество-громовержец, графически изображаемый свастикой — лтш. «огненным крестом» (*uguns-krusts*), вариантами начертания которой Брастыньш считает S-образный знак и знак «коньков» на крыше (хотя они идентичны знаку Юмиса).

Наконец, как новые знаки, стилизованные, и еще не успевшие полностью геометризироваться, Э. Брастыньш выделяет «знаки дубового и липового листа», встречающиеся главным образом в украшениях в виде подвесок.

Как чужие латышской орнаментике, он отмечает такие знаки как спираль, меандр и «бегущую волну».

Художник и активный деятель движения *диевтуриба* Екабс Бине посвятил несколько аналитических статей латышскому народному орнаменту и его историческим связям с орнаментом других народов: «Латышские узоры» (1936 г.), «Наши художественные узоры» (1936–1937 гг.), «Где и как использовать латышские узоры» (1937 г.) и др.

В латышском орнаменте, как уже отмечалось, он выделил два типа знаков — а) «рунические знаки» (*rūnu raksti*), *burti*, знаки

собственности, б) «знаки украшения» (*rotājošie raksti*), орнамент. Первую группу Е. Бине сравнивает с древнеиндийскими письменами *кароштии* и *брахми* III в. до н. э., с руническим письмом скандинов, этрусков и других народов.

Среди собственно орнаментальных знаков он выделяет 15 основных элементов, по форме строго геометричных. Опираясь на данные латышского фольклора и сравнительной орнаменталистики, Бине приходит к выводу, что все эти знаки некогда были символами.

В соответствии с доктриной *диевтурибы* о трех верховных божествах, Бине выделяет как «особо священные» три группы знаков, трактует их как знаки наиболее древние, по форме и назначению близкие древнеиндийским янтрам. Это: а) «знаки Диевса» — верховного божества, небесного отца, небес, изображаемые в виде треугольника, острым углом обращенным вверх, или полусферы; б) «знаки Мары» — матери земли и воды, изображаемые в виде зигзага или горизонтальной линии; в) «знаки Лаймы» — подательницы судьбы, изображаемые в виде ветви с листьями или «елочки». Эти три группы знаков Е. Бине называет важнейшими и отражающими «суть божественного замысла». Все остальные, аналогично теории Э. Брастыньша, он трактует как относящиеся к изображению «сыновей Диевса» — небесных светил и сезонов года (Солнце, Месяц, Перконс, звезды, Усиньш, Янис, Юмис и др.).

Вот как выглядит система латышских орнаментальных элементов у Е. Бине:

1. «знаки Диевса» (*Dieva zīmes*) — треугольник, обращенный острым углом вверх, или полусфера; знак небес, «Небесного отца», связан с символом крыши;
2. «знаки Мары» (*Māras zīmes*) — зигзаг, горизонтальная линия, знаки «Матери земли и воды»;
3. «знаки Лаймы» (*Laimas zīmes*) — ветвь с листьями, «елочка», знаки подательницы судьбы;
4. «солнечный столб» (*sauļotajs stabs*) — знак, сходный с формой песочных часов с кругом посередине; объединяет значения первых трех групп знаков;
5. «Солнце» (*Saule*) — круглое, квадратное, розетка;
6. «Месяц» (*Mēness*) — в форме серпа, охраняющий знак; его варианты — т. н. «уж» (*zalktis*), S-образный знак, являющийся объединением двух лунных фаз, и т. н. «рогатый месяц», который помещали на конек крыши, и позже получивший название «конских или петушиных голов»;
7. «звезды» (*zvaigznes*) — четырех- и восьмиконечный кресты, охраняющий знак;
8. «огненный крест» (*ugunskrusts*),

он же — «дважды перекрещенный» (*krustu krusts*); 9. «знак Яниса» (*Jāņa zīme*) — соединяет знаки горы и солнца; 10. «знак Юмиса» (*Jumja zīme*) — изображение двух скрещенных колосьев, сходный с буквой W; 11. «дерево Аустры» — утренней зари (*Austras koks*).

Следующие три знака, по мнению Е. Бине, встречаются реже:

12. «знак Мартына» (*Mārtiņa zīme*) — изображение двух скрещенных петухов; 13. «знак Усиньша» (*Ūsiņa zīme*) — изображение двух запряженных коней и солнечной повозки; 14. «знак Матери велей — душ усопших» (*veļu mātes zīme*) — стилизованное изображение лягушки, особенно популярное в намогильных знаках Курземе; его Е. Бине выделяет как один из самых распространенных в Латвии; 15. «крест Перконса» (*Pērkona krusts*), называемый также «крестом с крючками» (*kāšu krusts*) или «крестом с ветвями» (*zaru krusts*), — собственно свастика, в том числе усложненной формы.

Исследованием происхождения и формы латышского орнамента занимался Э. Паэгле. Свою классификацию латышских орнаментальных знаков он представил в работе «Сборник латышских узоров» (1940 г.). Подобно Э. Брастыньшу и Е. Бине он отмечает свойственную латышскому орнаменту сохраненность древней формы (сравнивая ее с греческим архаическим геометрическим стилем в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве), четкость, «математическую обязательность».

Он пишет: «Когда славяне проявляют тенденцию к превращению геометрических знаков в фантастических зверей, экзотические цветы, латыш отходит от анималистических и вегетативных орнаментальных мотивов, превращает их в абстрактные линейные фигуры»⁶⁵. Тенденция, которую он приписывает славянам, по его мнению, проявляется также в искусстве эстонцев и литовцев.

Э. Паэгле обнаруживает в латышских орнаментальных знаках, равно как и в древнегреческом алфавите и кипрских слоговых азбуках как особую мистику, так и логическую закономерность. Он пишет, что в основе латышского орнамента лежит точка или капля, своего рода «атом», продолжая который, мы получаем прямую или округлую линию. Изогнутая линия, полукружие, дает в перспективе зигзаг, окружность или спираль. Различные положения на плоскости прямой

⁶⁵ Paegle E. *Latvju rakstu krāja*. Karlsrūe, 1948. 5. lpp.

линии (горизонтальное, наклонное, вертикальное) образуют геометрические орнаментальные фигуры — треугольник, квадрат и т. д.

Э. Паэгле выделяет 11 основных латышских орнаментальных мотивов, частично связывая их начертание и значения с буквами древнегреческого и других алфавитов.

1. «огненный крест» (ugunskrusts);
2. «солнце» (Saule), лтш. cerds — «кругляшок», «колесо», «позвонок»;
3. «дубочек», «древо Аустры» (ozoliņš, Austras koks);
4. «крест» (krusts) — 4- и 8-конечный;
5. «треугольник», «кровля», «грудь» (trisstūris, jumtiņš, čupa) — «знак небес»;
6. «уж», «червяк» (zalktis, ķirmelis) — знак змеи, иногда находящийся в связи с «огненным крестом» (свастикой);
7. «юмис» (jumis);
8. «метелочка Лаймы» (Laimas slotiņa);
9. «месяц» (Mēness) — серп;
10. «зигзаг» (līklocis);
11. «елочка, хвоя» (skūja).

Валдис Клетниекс занимался классификацией латышского орнамента в эмиграции в США. Его незаконченный труд носит название «Latviešu rakstraudzis — Исследование форм и композиции латышского орнамента». Он выделил 11 групп элементов («куп»), из которых успел обработать только две, «солнышко» и «звезду»⁶⁶.

Предложенные им группы обозначены буквенными шифрами: К — «кресты», Кš — «кресты с крючками, знаки Юмиса (?)», знаки Мартына (?)», U — «огненные кресты» (свастика), Z — «звездочки», S — «солнышки, розочки, капли, деревья, метелочки Лаймы, хвоя», Ss — «солнечные столбы», J — «крыши, небесные горы, треугольники, знаки Яниса (?)», зигзаг, ступени», M — «узоры края, пестрые узоры, мелкие узоры», P — «прочие узоры — месяц, уж, знак Усиньша (?) и др.»

Еще одна классификация элементов латышского орнамента выработана Гунтисом Земитисом и применена на выставке

⁶⁶ Klētnieks V. Latviešu Rakstraudzis // Arhīvs / Red. E. Dunsdorfs. 4. sēj. Melburna, 1973; Klētnieks V. Senču raksti. Latvju raksti bērniem. B. v., 1984.

«Латышский орнамент» в Латвийском Музее истории в 1990 г.⁶⁷

Он выделяет следующие 14 основных элементов: 1. «Крест» (krusts); 2. «Зигзаг» (līklocis); 3. «Елочка, хвоя» (skūja); 4. «Бесконечник» (bezgalītis) — имея в виду меандр и бегущую волну; 5. «Огненный крест», свастика (ugunskrusts); 6. «Солнце» (Saulē); 7. «Квадратное солнце» (stūrainā saule) — имея в виду ромб; 8. «Месяц» (Mēness); 9. «Кровля, крыша» (jumtīņš); 10. «Юмис» (jumis); 11. «Уж» (zalktis); 12. «Звезда» (zvaigzne); 13. «Дерево Аустры-утренней зари» (Austras koks); 14. Растительный и зооморфный орнамент.

Однако эту классификацию сам автор не считает однородной, выводя указанные названия элементов в большей степени согласно традиции, установленной предыдущими исследователями. Например, под знаком «хвоя», как указывает Г. Земитис, объединены собственно два знака — ряд шевронов и знак растущего дерева.

Анализируя все рассмотренные варианты классификации латышских орнаментальных знаков, неизбежно приходишь к выводу, что отсутствие единого принципа деления делает их все малопригодными для дальнейшей работы.

Народные термины узоров («капли», «глазки», «елочка», «солнышко») соседствуют с терминами, изобретенными в 1920—30 гг. последователями движения *диевтуриба* в связи с их религиозно-культурной доктриной («знаки Мартына», «знак Диевса», «знаки Мары», «знаки Яниса», «солнечный столб»), а также с названиями геометрических фигур («треугольники», «ромбы»). В классификацию В. Клетниека введены вообще непонятно какие элементы, характеризующиеся как «мелкие» (sīkie), «пестрые» (raibie) и — особенно — «прочие». Некоторые группы просто сливаются воедино: «солнышко» № 831—874 появляется в форме квадрата и ромба, что типологически уже как бы относится к группе D.

Иной способ классификации простейших орнаментальных элементов может быть построен на принципе используемого типа симметрии. Это выявит уже на уровне «лексемы» движение, с помощью которого знак возникает. Фиксация принципа симметрии выявит также своего рода «валентности» эле-

⁶⁷ См.: Senču raksti / Sast. teksta autori. Zemītis G., Rozenberga V. Rīga, 1990.

мента, потенциальные возможности и пути его развития и трансляции.

Хотя «лексемы» еще не образуют в полной мере орнаментального пространства, они уже содержат в себе семена будущих принципов компановки и композиций.

Развитие орнаментального движения подобно музыкальному или танцевальному: всякое последующее действие обусловлено предыдущим, вытекает из него. В предыдущей форме уже содержатся элементы возможного пути: задачей мастера является правильный выбор и точное исполнение.

ГЛАВА 1

СЛОВАРЬ ЛАТЫШСКОГО ОРНАМЕНТА

Характеристика словаря

Предлагаемый словарь «лексем» — основных знаков латышского орнамента условно делится на две категории знаков, обе из которых известны с эпохи позднего палеолита.

Первая категория (для латышского орнамента — численно преобладающая) состоит из знаков геометрического характера начертания, вторая включает в себя иконические (растительные, орнитоморфные, зооморфные, терриоморфные, антропоморфные) знаки. Промежуточные знаки составляют стилизованные иконические изображения.

Часто орнамент делят на технический и изобразительный. Мне представляется, что не всякое геометрическое начертание предопределено лишь техникой исполнения. Во всяком орнаменте можно выделить степени, как техническую, так и изобразительную (что вообще является законом существования графических символов: всякий узор выполняется в определенной технике, но имеет образцом какой-либо образ).

Важный вопрос — различение орнаментального знака (символа) и формы разлиновки — деления пространства. Эта проблема в орнаменталистике аналогична проблеме соотношения лексики и синтаксиса в лингвистике. Каким образом лексема (представляющая, по сути дела, имя, знак, символ) соотносится с синтаксисом (сеткой, исполняемыми ролями, сценарием, принципом деления пространства)? Воздействуют ли они друг на друга?

Считается, что эти два класса явлений имеют различные происхождение и характер. Хотя лексема-знак и представлена в графическом (следовательно, ограниченном и артикулируемом) виде, по природе она безгранична (не имеет пределов), связана одновременно со всеми другими лексемами (по физическому закону нелокальности контакта), статична. Если лексема и подчинена движению, то оно выступает как циклическое (его конец возвращается в его начало).

Синтаксис — орнаментальная сетка — имеет в своей основе условное деление пространственно-временного континуума (что задается самостоятельно).

Происхождение орнаментального, художественного и словесного текстов имеют некоторую близость. Хотя все они развиваются по разным законам, но рождаются в виде сгустка (имени или знака), первоначально не носящего линейный характер. Создание линейного текста из этой единицы сродни разворачиванию, разматыванию клубка (латышский «клубок песен»); это можно заметить в речи человека (когда, например, говорят: «подробнее я скажу позже»). То есть, логическое строение текста — это последовательность смысловых элементов в процессе развертывания-разматывания смыслового текста.

Первую категорию знаков латышского орнамента (геометрических) можно подразделить на три группы в зависимости от рода графического начертания знака, связанного с определенным типом симметрии.

Первая группа охватывает знаки, образованные на графической основе **шеvrona**. Они имеют т. н. «**симметрию пентаграммы**» (L5, 108°), «**симметрию звезды Давида**» (L3, 60°) или «**зеркальную симметрию**» (L2, 180°).

Вторая группа охватывает знаки на основе **круга**, имеющие «**симметрию шара**» (бесконечную симметрию L_{∞}).

Третья группа охватывает знаки, образованные на основе **креста** и имеющие «**симметрию креста**» или «**квадрата**» (L9, 90°).

Несмотря на значительную условность этого деления, мне оно представляется вполне приемлемым для описания графического принципа всего латышского орнамента.

Большинство знаков «приспосабливается» к конкретной технике, материалу и специфике украшаемого предмета (его физическим параметрам, функциям, способам бытования). Но в некоторых случаях знак предопределяет форму, величину, внешний вид предмета. Знаки могут быть представлены в «жестком», «ломаном» и «текучем» виде, они могут быть изображены непрерывной или прерывистой линией. В «чистом» виде простые знаки встречаются редко. Большинство знаков, которые мы наблюдаем на предметах (особенно в ткани, вышивке, вязании) — сложные, комбинированные, причем не всегда бывает легко выявить их доминирующий элемент.

Предлагаемый словарь состоит из шестнадцати статей, описывающих шестнадцать основных элементов латышского народного орнамента.

а). Знаки на графической основе **шеvrona**: 1. «Знак кровли» (jumtiņš); 2. Зигзаг (līklocis); 3. «Знак хвои», «елочка» (skūjiņa); 4. Ромб (т. н. «квадратное солнышко» — stūrainā saulīte); 5. «Серп»,

«полумесец» (mēnestiņš); 6. «Знак Юмиса» (Jumis); 7. «Знак ужа» (zalktis); 8. «Знак Усиня» (Ūsiņa zīme).

б). Знаки на графической основе круга: 9. Круг — «солнышко» (saulīte); 10. Концентрические окружности и спираль (bezgalītis); формально сюда же входят волнистый зигзаг и серп — полукружие.

в). Знаки на графической основе креста: 11. Четырехконечный крест (krusts); 12. Свастика (ugunskrusts); 13. Многоконечные кресты — пяти, шести, восьмиконечные, так называемые «звезды» (zvaigznīte); 14. Плетенка.

Две последние группы охватывают иконические знаки: 15. Растительные (знак растущего дерева, цветка); 16. Орнитоморфные, зооморфные и антропоморфные.

В описание каждого элемента вводятся варианты его наименования (в том числе, принятые в мифологической школе, известные в народной терминологии), история и формы бытования в латышской народной культуре (в четырех аспектах — ареальном, частотном, степенном и знаковом), этимология знака как лексемы (версии происхождения и возможные связанные с ним представления и культы). История бытования каждого орнаментального элемента дополняется фольклорными сюжетами, выводящими нас за пределы собственно орнаментики. Этот материал «окрестностей» орнамента охватывает сферы народной культуры, ассоциируемые с конкретными орнаментальными символами. В приложении сгруппированы варианты начертания всех знаков — как отдельных символов, так и композиции.

Эпохи, культуры и присущие им орнаментальные знаки на территории Латвии

Сложение народного орнамента имеет длительную предысторию. Вместе с фиксацией древнейших человеческих поселений, мы обнаруживаем бытующие у обитателей этих земель графические знаки, некоторые из которых уже являлись определенными культурными символами. Набор знаков не оставался в ходе истории единым, но изменялся преимущественно путем расширения используемых единиц, или «лексического состава», и усложнения композиций. Это было связано как с имеющимся материалом, бытующими технологиями работы с ним, так и с интерпретациями, семантикой самих знаков.

ПАЛЕОЛИТ. 50/40 тыс. лет до н. э. — 10 тыс. лет до н. э.

Восточная Прибалтика начала освобождаться от обледенения в позднем палеолите, в период 15000–8000 лет до н. э. Первые обитатели, заселявшие, вероятно, эту землю из Средней и Западной Европы, образовали здесь две культуры: Свидер (распространенную в бассейнах Вислы, Немана, Припяти и Днепра) и Балтийскую Мадленскую (распространенную в Дании и Германии ⁶⁸).

К наиболее древним изображениям на предметах, известных на территории Латвии, относятся, прежде всего, иконические образы (антропоморфные, зооморфные, орнитоморфные), а также следующие геометрические орнаментальные мотивы: насечка (ряды прямых или наклонных параллельных линий), ряды шевронов (т. н. «елочка, хвоя», ряды ломаных посередине линий), зигзаг (ломаная или волнистая линия), кресты — прямой и наклонный, ряды треугольников, кругов, дуг, скоб (полумесяцев), а также клетка (сеть) и сотовидный (иначе — килевидный) орнамент (Таб. III, 1). Правда, едва ли можно здесь усмотреть орнаментальную традицию собственно балтов. По мнению В. И. Кулакова, многие указанные знаки вошли в германское орнаментальное наследие.

Знаки покрывают костяные и роговые наконечники стрел и гарпунов, инструменты охоты и рыболовства.

Можно предположить, что большинство этих знаков (точки, кружки, зигзаги, скобы) обозначали в эту эпоху следы зверей, лошадей, а ромбовидные и крестообразные знаки — ловушки и места обитания (жилье). Треугольники, согласно некоторым исследованиям, могли обозначать женский половой орган и/или груди ⁶⁹.

МЕЗОЛИТ. Около 9000–4500 гг. до н. э.

В этот период на территории Латвии существовали две культуры — культура Кунда (продолжение Мадленской) и культура Неманская. С VII тысячелетия до н. э. в Восточной Европе начинается переход от охоты и собирательства к земледелию и скотоводству. Встречаются орнаментированные геометрическими узорами наконечники стрел и гарпунов.

⁶⁸ *Gimbutenė M.* Balti aizvēsturiskajos laikos: Etnoģenēze, materiālā kultūra un mitoloģija. Rīga, 1994. 15. lpp.

⁶⁹ *Голан А.* Миф и символ. С. 64.

Зооморфные (северный олень, змея, уж) и антропоморфные изображения встречаются только в культуре Кунда. Появляются такие орнаментальные знаки как круг, знак «растущего дерева» (вариант «елочки») и ромб (Таб. III, 6).

НЕОЛИТ. Около 4500/3000 — 1700 гг. до н. э.

В этот период в Латвии фиксируются две археологические культуры — Неманская (продолжение мезолитической), сходная с культурами на территории Белоруссии и бассейна Днепра, распространенная в бассейнах рек, и Нарвская (продолжение культуры Кунда), совпадающая в целом с ареалом существования культуры шнуровой керамики конца неолита, и фиксирующаяся в районах озер.

Во второй половине III тысячелетия до н. э. шло образование балтов как этнолингвистической общности. В. В. Седов отождествляет ее с культурой шнуровой керамики или боевых топоров, которая в первой половине II тысячелетия до н. э. от Восточного Днестра и Днепра распространилась на территорию от Рейна до Средней Волги и от Южной Скандинавии и Финляндии до Прикарпатья ⁷⁰.

Эпоха неолита связана с переходом от охоты/собирательства к земледелию/скотоводству, с появлением керамики, возникновением прядения, зарождением письма. Некоторые исследователи относят к неолиту возникновение культовой символики вообще; европейскую символику с эпохи неолита ассоциируют с культом солнца, который, в свою очередь, связывают с земледелием.

В эпоху неолита получает оформление новая система мировоззрения, т. н. «неолитическая религия». Ее носителем было раннеземледельческое неолитическое население Восточной Европы, видимо, неиндоевропейское по происхождению. Она характеризовалась развитой культовой графической символикой ⁷¹. Важную роль играло, видимо, женское божество, отождествлявшееся с «небом» или с «миром», и изображавшееся, возможно, в виде круга или концентрических окружностей. При этом зигзаги могли обозначать «воды земные и небесные», а ромбы — обрабатываемую землю, жилище. Появляются серп (знак месяца?) и шеврон («знак кровли», «знак Юмиса»).

⁷⁰ Sedovs V. Balti senatnē. Rīga, 1992. 9. lpp.

⁷¹ Gimbutienė M. Senoji Europa. Vilnius, 1996.

Ранний неолит. Около 4600—2955 гг. до н. э.

На территории Латвии ранненеолитические находки концентрируются в поселениях Лубанской низины (Звейсалас, Звидзе, Ича, Оса), приморской зоны (Сарнате, Силиньупе, Рому Калныни, Пурциемс) и — в меньшей степени — средней части Латвии (Леясцискас). Они относятся к Нарвской культуре, простиравшейся с запада Литвы (поселение Швянтойи) до Финского залива (поселения Нарва, Нарва-Рийгикюла)⁷².

Мотивы орнамента, относящиеся к этому времени — украшенная точечными наколами керамика — горизонтальные, вертикальные и наклонные линии, треугольники (Таб. IV, 1), ромбы, зигзаги, «растущее дерево» (Таб. VI, 7), а также антропоморфные, зооморфные и орнитоморфные мотивы (на кости, роге и камне; известно более 100 таких изображений). С эпохи неолита до нас дошли экземпляры деревянной резьбы (поселение Сарнате) и стилизованные янтарные фигурки.

Средний неолит. Около 2720—2220 гг. до н. э.

В этот период на территории Латвии фиксируются две археологические культуры: культура гребенчато-ямочной керамики (протянувшаяся от востока Литвы до Карелии и Финляндии, и граничившая на востоке с ямочно-гребенчатой культурой), и культура восточноприбалтийская (называемая также постнарвской, посленарвской, культурой керамики типа Пиестыня, распространенная преимущественно в районе Лубанской низины, а также на территории Эстонии — р. Эмайыги, и восточной Литвы — оз. Крятуюнас).

В корпусе орнаментальных элементов появляются шевроны (т. н. «знаки Диевса» и «Юмиса»). Ощутимым становится объединение двух разных принципов орнаментации предметов.

Поздний неолит. Около 2050—1690 гг. до н. э.

К этому периоду относятся поселения Лубанской низины Абра 1, Асне 1, Лагажа, Эйни. В конце неолита на территории Восточной Европы широко распространяется культура шнуровой керамики или боевых топоров, в некотором роде близкая аналогичной культуре Эстонии и Финляндии, приморской (жуцевской) культуре западной Литвы и среднеднепровской культуре.

⁷² Лозе И. Орнамент на керамике эпохи неолита на территории Латвийской ССР // Народное-прикладное искусство. Актуальные вопросы истории и развития. Рига, 1989. С. 104.

Ко второй половине третьего тысячелетия до н. э. археологи и лингвисты относят формирование балтов как самостоятельной этнолингвистической общности⁷³. Археолог Ф. Балодис, а позднее и другие исследователи отождествляли древних балтов с культурой шнуровой керамики, ладьевидных каменных боевых топоров и каменных мотыг⁷⁴.

В корпусе орнаментальных знаков появляются новые элементы — месячный серп, круг с точкой посередине, полукружия, штанцетовидные треугольники.

ЭПОХА БРОНЗЫ. Около 1500 г. до н. э. — I в. н. э.

Как показывают материалы лингвистики и археологии, балты очень рано, уже в конце второго тысячелетия до н. э., разделились на несколько этнолингвистических групп⁷⁵.

Балты ассоциируются с носителями культуры шнуровой керамики (известной с позднего неолита). Народы Латвии складывались на периферии этой этнолингвистической области, на границе с обитанием финно-угорских народов.

В период бронзы балтийские народы были рассеяны широко. К началу железного века они обитали от Балтийского моря до верховьев Оки и среднего Днепра. Однако это не была единая культура.

В эпоху бронзы происходят глобальные мировоззренческие изменения на территории Восточной Европы (а, по-видимому, и частично Передней Азии). Эпоху бронзы считают временем унификации культовой символики. М. Гимбутас, А. Голан полагают, что если в эпоху неолита небо олицетворяло женское божество, а землю — мужское (как это сохранилось в мифологических рисунках Древнего Египта), то теперь происходит инверсия этих образов: женское божество «опускается» на «землю», мужское «поднимается» на «небо», и вскоре начинает идентифицироваться с образом солнца при общем росте солярного культа. С позднего неолита и ранней бронзы, переосмысливаются существующие орнаментальные знаки-символы, появляются их новые формы и сочетания. Колеса, круги, кресты, свастики употребляются теперь как изображения — символы солнца. Появляется сочетание солярного и лунного знаков. В Юго-Восточной Прибалтике впервые зафиксирован знак спирали.

⁷³ *Sedovs V. Balti senatnē. 9. lpp.*

⁷⁴ *Balodis F. Latviešu kultūra senatnē. Rīga, 1937. 24. lpp.*

⁷⁵ *Ozols J. Senbaltu ienākšana Latvijā // Ieskatītais un atzītais. Stokholmā, 1963. 191–200. lpp.*

Археологи отмечают, что в орнаментальном смысле этот период в Восточной Европе выглядит беднее предыдущего (периода неолита), общее число украшенных предметов в раскопках сокращается.

ЭПОХА ЖЕЛЕЗА. I — XIII вв. н. э.

Ранний железный век. I — IV вв. н. э.

В начале железного века балтские народы осваиваются на всей территории Латвии, вступая при этом в тесный контакт с финно-угорскими (и, возможно, раннеземледельческими неолитическими) народами⁷⁶.

В орнаменте этого периода чрезвычайно распространен круг в различных вариантах, полумесяц, зигзаг, решетка — клетка. В III—IV вв. в Латвии впервые зафиксирована свастика, сначала в виде ажурных фибул — сакт и цепедержателей (Таб. XVIII, 2, 3). В целом наблюдается отход от использования символов. По-видимому, с этого времени смысл старых (неолитических и иноэтнических по отношению к балтам) графических символов начинает забываться, но формируется новая система мировоззрения. Безусловно, эпоху железа можно назвать временем изменения функционирования старой символики.

Средний железный век. V — IX вв. н. э.

В орнаменте, известном на территории Латвии в этот период, особое распространение получает «знак Юмиса» — две перекрещенные скобы, «коньки» (Таб. X, 10, 11). С VI века наблюдается сильное влияние со стороны скандинавского «звериного» стиля (появляются браслеты со звериными головами, разные предметы украшения и оружие, украшенные «плетенкой» и другими характерными для Скандинавии узорами). Геометризированные зооморфные мотивы особенно ярко выражены в куршском орнаменте на мужских украшениях⁷⁷.

Поздний железный век. IX — XIII вв. н. э.

Самые распространенные знаки в этот период — шеврон, переходящий в треугольник («знак Диевса», «крыши»), свастика, бытовавшая здесь во множестве вариантов, круг (знак солнца),

⁷⁶ Balodis F. *Latviešu kultūra senatnē*. 36. lpp.

⁷⁷ *Bliujienė Audronė. Vikingų epochos papuošalų ornamentika (istorijos mokslo leidinis)*. Vilnius, 1999. P. 260.

ромб (который завоевывает большую популярность). Встречаются плетеные мотивы.

В это время знаки усложняются, пополняя друг друга, видоизменяясь. Отдельные усложнения становятся самостоятельными знаками. Начинает применяться растительный орнамент, но эти мотивы в орнаментике балтов довольно редки. В текстиле в X—XII вв. впервые зафиксирован «знак ужа» — S-образный знак.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

В исторический период на территории Латвии сложилось несколько этнокультурных областей. На их формирование оказывали влияние многие обстоятельства: расселение средневековых балтийских народностей и формирование языковых диалектных зон, историческая связь определенных земель Латвии с Польшей, Швецией, Россией.

На территории Латвии констатируются три языковые диалектные зоны ⁷⁸:

1. Ливская («тамниекская»), распространенная на побережье Рижского залива от Саки и Дундаги до Айнажи, и сформированная на основе куршских, ливских и средневидземских диалектных групп;

2. Среднелатышская — центральной Видземе и Земгале, а также южной Курземе; это языки древних латгалов, летонизированных земгалов, с жемайтскими, селонскими, куршскими, ливскими и эстонскими элементами; на его основе образовывался и в 1920—30-х гг. окончательно кодифицировался латышский литературный язык;

3. Верхнелатышская, сложившаяся на востоке Земгале, Видземе и в Латгале, из диалектных групп древних латгалов, селов, а также части летонизированных литовцев, белорусов, русских, поляков и эстонцев.

Степень диалектных (языковых) различий у латышей разная; наибольшая — между неселонскими верхнелатышскими и ливскими.

Выделяются пять основных историко-этнографических областей Латвии. Это расположенные по правому берегу Даугавы Латгале (восточные районы страны), Видземе (центральная часть) и «левобережные» Курземе (западная приморская область), Земгале и Аугшземе (южные районы). Иногда выделяют

⁷⁸ Rudzīte M. Latviešu dialektoloģija. Rīga, 1964. 408—409. lpp.

также Селию, которая занимает область Аугшземе, но переносится с некоторыми районами Латгале и Видземе ⁷⁹.

Различается культура жизнеобеспечения областей Латвии. Так, ощутимо варьируют типы жилища, варианты народного костюма, пища. Имеются различия и в орнаменте, вследствие чего можно говорить об определенных орнаментальных диалектных зонах Латвии (их наличие подтверждают и современные художники, мастера декоративно-прикладного искусства).

XIII—XV вв.

В этот период количество украшений и орнаментированных предметов в археологических раскопках начинает сокращаться. Исследователи нередко связывают это с завоеванием Балтии и общим изменением положения местного общества, включением земель балтов в общий контекст политической жизни Северной Европы. На территории Латвии начинают складываться два параллельные мира, мир завоевателей и завоеванных. Им соответствовали различные предметные миры, различная эстетика материальной культуры. Взаимодействия между этими мирами, первоначально редкие, фрагментарные, со временем постепенно нарастают.

В латышском народном орнаменте распространяются орнаментальные мотивы, свойственные европейской средневековой культуре, в том числе, видимо, и геральдические. Один из важнейших элементов — знак «растущего дерева». Эстонская исследовательница Э. Вундер полагает, что этот орнаментальный мотив возник в искусстве балтийских народов под влиянием церковной живописи ⁸⁰.

XVI—XIX вв.

В XVI—XVII вв. в народной орнаментике появляются элементы стиля барокко: орнамент круглых сакт с надписями религиозного характера, восьмиконечная звезда (т. н. *аусеклис*), растительные мотивы, знаки сердца, короны (венцы).

XVI—XVII вв. принесли значительные изменения в орнамент женского рукоделия народов Восточной Европы. Именно в это

⁷⁹ Об историко-культурных областях Латвии см.: Терентьева Л. Н., Шлыгина Н. В. К вопросу о формировании этнографических границ Прибалтийского региона // Проблемы типологии в этнографии. М., 1979. С. 26—39; Историко-этнографический атлас Прибалтики. Одежда. М., 1986.

⁸⁰ Вундер Э. О возможном происхождении мотивов орнамента южноэстонской народной вышивки // Народное прикладное искусство. Актуальные вопросы истории и развития. Рига, 1989. С. 176—209.

время из Италии, Франции и Германии начинают распространяться альбомы образцов узоров вышивки и плетения⁸¹. Вместе с этими альбомами всё более и более прозрачными становились культурные границы, а конкретные орнаментальные знаки, их композиции и цветовые решения становятся общим достоянием народного искусства европейских стран.

В конце XVIII — начале XIX вв. на территории Латвии распространяется техника вышивки крестом (которая возникла на восточном побережье Средиземного моря, во Фригии, Греции, Римской империи, с эпохи Возрождения, в XV—XVI вв. начала распространяться в элитарном искусстве Европы — Франции, Англии, Германии, а в народное искусство Европы входит в XVIII—XIX вв.)⁸². Если первоначально вышивка крестом использовалась в текстиле внутреннего убранства дома — в покрывалах, наволочках, панно, занавесках, — то в латышском народном искусстве она начала употребляться для украшения элементов одежды, женских наплечных покрывал вилайне из области Крустпилс, в оторочке рукавов Видземе, в вышивке воротников рубаш Алсунги и Кулдиги. Первоначально вышивкой крестом воспроизводили характерные для латышского орнамента геометрические узоры. Позднее, в основном уже в 1930-е годы, эта техника обретает яркие цветовые сочетания, изображаются растительные и зооморфные элементы, и вышивка становится картиной. В настоящее время среди народных мастериц Латвии бытует искусство гобеленов, наволочек и панно, вышитых в технике креста. При этом часто используются мотивы народного орнамента и его стилизация (см. ниже о работах Б. Ансоне, А. Бульвите, илл. 5).

XIX—XX вв.

Новая эпоха народного орнамента была связана с национально-культурным возрождением конца XIX — начала XX вв., и, в частности, с таким направлением в области искусства, как «национальный романтизм»⁸³.

⁸¹ Одно из них, распространенное в странах Скандинавии и Восточной Прибалтики: *Quentel P. Musterbuch für Ornament und Stickmuster.* Leipzig, 1527—1529.

⁸² *Jansone A. Krustdūriens Latvijā // LVIŽ. 2000. № 1. 68—82. lpp.*

⁸³ *Hovards D. Nacionālais romantisms un jūgendstils Latvijā: sākotne un sintēze // Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā. Rīga, 1998. 128—149. lpp.*

В архитектуре это направление было ярко представлено в творчестве Эйжена Лаубе (1880–1967), который поставил задачу создать новый архитектурный стиль, отвечающий требованиям нового времени, необходимый для молодого латвийского государства⁸⁴. Отмечая господство «нелатышских» форм в городской архитектуре Латвии, Лаубе разрабатывал новый стиль, включающий в себя «латышские признаки». Это, прежде всего, орнамент на внешнем фасаде и внутреннем декоре поверхностей зданий. Позднее Лаубе предполагал обратиться к использованию местного материала, и к развитию форм, более свойственных «северянам», чем «южанам»⁸⁵. По проектам Э. Лаубе было создано более 200 зданий в Риге и ее окрестностях, многие из которых украшались своеобразными орнаментальными композициями, декором, характерным в целом для модерна, и использовавшим также латышские народные мотивы (см. илл. 10).

Архитектурный стиль национального романтизма был подвержен довольно резкой критике со стороны многих художников, работавших в целом в русле этого же направления. Так, Янис Розенталь полагал, что одного декора еще недостаточно для создания целого стиля. Юлий Мадерниекс характеризовал постройки по проекту Лаубе как лишенные чувства единства, архитектоники, в целом пестрые и производящие плохое ощущение. О доме Красткална (ул. Бривибас, 47) Ю. Мадерниекс писал, что «без малейшей мотивации и необходимости нанесенные на поверхность орнаменты напоминают скорее заплаты, чем красивые, эффектные, художественно обоснованные элементы». Подобное отношение современников испытывали на себе очень многие художники и мастера.

Творчество Э. Лаубе интересно для нас с нескольких точек зрения. Он одним из первых архитекторов начал обращаться к цвету и фактуре поверхности как орнаментальным признакам, исследовал психологическое воздействие архитектурных форм на человека, способы восприятия⁸⁶. Цвета, связанные, кстати, со звуками, у Лаубе предстают как «чувства», формы как «понятия»; фактура при этом находится между эмоциональным и интеллектуальным восприятием. Орнаментальные знаки на зданиях Лаубе

⁸⁴ Neatkarīgās Latvijas celtniecības arhitektūras realizācija. Rīga, 1922. 28. septembrī.

⁸⁵ Laube E. Par būvniecības stilu // Zalktis. 1908. № 4. 147. lpp.

⁸⁶ Levāne S. Eižens Laube — krāsa un faktūra. 76–80. lpp.

выполняют роль «речи», с помощью которой «рассказывается» заложенная во всей постройке идея. Стремясь к этнографичности, всё же Лаубе — вполне в духе эпохи модерна — не может не играть со знаками. Он свободно объединяет растительные, геометрические и антропоморфные мотивы, циркульную розетку преобразует в сакту или солнышко, предлагает самые различные версии «ужа» или «елочки». Его работы, между прочим, сродни латышскому литературному творчеству первой половины XX в., сказкам Карлиса Скалбе, Райниса, Аспазии, в которых этнографические реалии получали новое осмысление, преобразовались по законам классического стиля.

Значительную роль в латышской орнаменталистике сыграли два художника этого периода — Юлий Мадерниекс (1870–1955) и Ансис Цирулис (1883–1942).

Ю. Мадерниекс создал особую стилистику модерна, приложимую для украшения мебели и различных элементов внутреннего декора помещения. В его самобытном творчестве можно проследить латышские народные элементы, хотя они значительно преобразованы, часто по законам стиля⁸⁷. Комбинации Мадерниекса всегда необычны, поражают своей контрастностью, остротой и динамичностью. Его работы очень музыкальны: по ним видно, что художник занимался музыкальной теорией, овладел принципами ритмики и контрапункта. Ю. Мадерниекс, как и Э. Лаубе, одним из первых призвал художников Латвии к созданию латышского художественного стиля.

В духе творчества Юлия Мадерниекса сейчас работают мастерицы из района Тирзы (область Гулбене) — Ария Бульвите и Бирута Ансоне. Они вышивают крестом панно, наволочки для подушек, создают орнамент шалей — в стиле работ Мадерниекса (см. илл. 5). «Мне вообще нравятся округлые узоры, — говорит Ария Бульвите. — У Мадерниекса — углы, это чтобы не засыпать, чтобы бодрствовать!» Рисунки Мадерниекса воспринимаются как преобразованная среда: «Он берет из природы что-нибудь — яблоко, веточку, пейзаж — и преобразует всё это в геометрический орнамент. Цвета у него яркие, он никогда не смешивал краски, и не разрешал ученикам это делать, говорил — „Не мучай краски, что ты мешаешь!“» «Светлое и яркое» — вот как определяет А. Бульвите центральный образ работ Ю. Мадерниекса.

⁸⁷ Madernieks J. Ornaments. Rīga, 1913.

А. Цирулис, работая в различной технике — керамике, живописи, графике, — особенно знаменит своими аллегорическими и символическими образами («Дочери Солнца», «Сыновья Диевса» «Сон»). Он был одним из создателей мифологической школы в изобразительном и пластическом искусстве Латвии⁸⁸.

На наших глазах начался новый период в истории латышской орнаментики. Он связан с одновременным возрождением элементов всех прошедших исторических эпох. Сейчас мы находимся на некотором спаде новой волны национального возрождения (ее пик пришелся на конец 1980-х начало 1990-х годов), и перед нашими глазами имеются многие художественные направления, использующие народный орнамент самым разным образом.

Несмотря на то, что отдельные знаки (не говоря уже об их «значениях») в ходе истории оказывались на периферии культурного пространства, даже исчезали совсем, но в целом забыто и потеряно было довольно мало. В настоящее время, — конечно, благодаря исследованиям в области археологии, первобытного искусства, этнографии, а также социокультурным изменениям в обществе — мы наблюдаем картину возрождения архаических стилей в декоративно-прикладном искусстве Латвии. Примером возрождения архаического стиля является искусство керамики Ингриды Жагаты.

Как это ни покажется парадоксальным, сейчас в современном искусстве Латвии одновременно сосуществуют многие культурные эпохи, «словари стилей» всех известных в Восточной Прибалтике исторических периодов. Каждая из «эпох» занимает отдельную общественную нишу, большинство ведут локальное и элитарное существование. В целом, картина современного искусства Латвии многообразна и имеет значительный потенциал развития.

⁸⁸ Kučinska V. Romantisma iestrāvojumi latviešu lietišķā mākslā // Romantisms un neoromantisms Latvijā. Rīga, 1998. 162–169. lpp.

СЛОВАРЬ ЛАТЫШСКИХ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ ЗНАКОВ

Во всей своей толще, вплоть до самых архаических звуков, впервые отделенных от крика, язык хранит свою функцию представления; в каждом из своих сочленений, из глубины времен, он всегда ИМЕНОВАЛ.

Язык в себе самом есть не что иное, как бесконечный шепот именовании, которые перекрывают друг друга, сжимаются, прячутся, но тем не менее сохраняются, позволяя анализировать или составлять самые сложные представления.

Поскольку язык по самой своей сути наделен функцией именовать, то есть вызывать представление или прямо указывать на него, постольку он является указанием, а не суждением.

Выявить происхождение языка — значит, обнаружить тот первоначальный момент, когда язык был чистым обозначением.

(Мишель Фуко ⁸⁹)

СТАТЬЯ 1. «ЗНАК КРОВЛИ» (*JUMTIŅŠ*)

1. Образ и наименования

Орнаментальный знак, называемый в мифологической школе «знаком Диевса» (Бога) (*Dieva zīme*), «знаком небес» (*debess zīme*), у В. Клетниекса входит в группу J — «крыши, небесные горы, треугольники, знаки Яниса (?), зигзаги, лестницы», по Г. Земитису — «знак крыши, кровли».

Это своего рода синтагма, где в качестве основной лексемы выступает шеврон, усложненный брусом-основанием; часто — одним, тремя или большим количеством кружков, иногда с точкой в центре или концентрическими окружностями (круги могут располагаться над острием шеврона или под ним); серповидными или ломаными отростками или выступами; косой сеткой. В народной терминологии подобные знаки называются «*pusītis*» («половинка» — имеется в виду треугольник как половина ромба/квадрата), «*siŗžu raksts*» (область Лиепай).

⁸⁹ Мишель Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 137–138.

Согласно исследованиям П. Паулсена, В. И. Кулакова, этот знак восходит к древнегерманскому орнаментальному стилю «волчий зуб»⁹⁰.

2. Бытование знака на территории Латвии

Этот знак, как и некоторые другие элементы орнамента, распространен чрезвычайно широко. Как отдельный элемент он встречается в изобразительном искусстве различных древних народов Европы.

В эпоху раннего неолита (4600–2955 гг. до н. э., по радиоуглеродному анализу) этот знак известен в украшении керамики поселения Звидзе (Лубанская низина): встречаются два типа шеврона, острием вверх и вниз⁹¹ (Таб. IV, 1). В орнаменте керамики поселения Сарнате встречаются шевроны острием вниз и ряд шевронов, а также родственный шеврону килевидный орнамент (Таб. IV, 2).

Близким «знаку кровли» является килевидный, или сотовидный орнамент. Он встречается на древних орнаментальных предметах — на зооморфных и антропоморфных скульптурках Восточной Балтии, на керамике, стрелах, гарпунах, на сельскохозяйственном инвентаре (Таб. IV, 61, 62, 64, 66).

В эпоху среднего неолита (2720–2220 гг. до н. э.) на предметах гребенчато-ямочной керамики известен шеврон, графически трудно отделяемый от зигзага. Впервые встречается мотив, сходный с комбинацией треугольника и кружка.

В эпоху позднего неолита (2050–1690 гг. до н. э.) в украшении шнуровой керамики известен шеврон острием вверх и вниз, шеврон с вертикальными линиями («подпорками» и «отростками», Таб. IV, 4, 6), впервые появляются нарезные (штанцетовидные) треугольнички, выполняющие, видимо, несамостоятельную роль, сходные с насечкой (Таб. IV, 5, 6). Способы украшения литовской и прусской керамики дают основание говорить о семантической изоморфности ряда шевронов и зигзага.

В эпоху бронзы в орнаменте археологических культур на территории Латвии этот знак исчезает.

⁹⁰ Кулаков В. И. Балтийский акцент в движении викингов (этнические диффузии и традиции искусства) // *Archaeologia Lituana*. 1. Vilnius, 1999. S. 197–213.

⁹¹ Лозе И. Орнамент на керамике эпохи неолита...

В эпоху железа он появляется у балтов в несколько измененном виде, и это связано с влиянием германского орнаментального стиля «волчий зуб». Встречается в украшении фибул-сакт, браслетов западных и восточных балтов, в особенности куршей, у которых он иногда исполнен 3–7 линиями и превращается в знак, графически близкий «хвое». С начала железного века до X в. этот знак встречается фрагментарно. В позднем железном веке — VIII–XII вв. — формируется устойчивая лексема знака, «треугольник с плотно прилегающим к острому концу кружком» (Таб. IV, 7). Ее происхождение исследователи связывают с орнаментом бронзового периода Центральной Европы⁹². Согласно Г. Земитису, в Латвии она начала употребляться во второй половине раннего железного века, около III–IV вв. н. э.

В X–XIII вв. такой знак встречается повсеместно у балтов, финно-угров (ливов) и фрагментарно у северных германцев на о. Готланд (на остальной территории Скандинавии отсутствует), но довольно широко представлен у западногерманских, кельтских и других народов Европы.

Вариант этого знака (т. н. «знак Яниса») — шеврон с отходящей вверх от острого угла вертикальной линией, встречается в этот период на браслетах и некоторых других металлических украшениях балтов (Таб. IV, 21–23, 25–28). На массивных воинских браслетах латгалов, селов, реже земгалов IX–XII вв. этот знак встречается на двух концах, образуя при схождении их краев как бы ромбовидный «замок» (аналоги этому известны в орнаменте западных славян и северных германцев) (Таб. IV, 32–34, 69–71).

С XIV в. употребление этого знака в орнаменте балтов сокращается. Сохранялся он, главным образом, на браслетах куршей и ливов. В XVI–XVII вв. в реликтовом виде встречается на круглых сактах.

Известен этот знак и в народном декоративном искусстве XVIII–XIX вв.: в украшении металлических поясов Курземе, девичьих венков Лиелварде (Видземе), поясов, женских шапочек, рубак, перчаток. Некоторые из этих узоров затруднительно однозначно связать со «знаком крыши», т. к. они укладываются и в форму косого креста, и ряда ромбов, и ломаного зигзага. Графически этот знак близок «полумесяцу». В усложнениях

⁹² Vaska B. Ornaments uz kuršu aprocēm ar zvērgalvu galiem // Arheoloģija un Etnogrāfija. Rīga, 1994. 116. lpp.

этого знака от него «ответвляются» знаки «растущего дерева», шевроны — «рожки» «знака Юмиса».

3. Этимология знака

Древнейшим временем бытования этого знака в виде шеврона или треугольника на территории Восточной Прибалтики можно считать ранний неолит. Согласно Г. Вильке и М. Гимбутас⁹³, первоначально это было изображение женского полового органа — символа Великой богини, известное с эпохи палеолита. Орнамент на женских статуэтках, найденных на территории Восточной и Юго-Восточной Европы и относящихся к эпохе неолита, свидетельствует, что женский лобок действительно часто отмечался как треугольником острием вверх, так и вниз, часто усложненным дополнительными знаками (свастиками, S-образными знаками)⁹⁴ (Таб. IV, 51), а также ромбом, в т. ч. удлинненным (Таб. VII, 16—19). А. Голан пишет: «И треугольник с лучами, и треугольник с тремя точками генетически восходят к символике неолитической богини (треугольник — облако, лучи — дождь...). Еще в эпоху неолита полуовал — знак дождевого облака — трансформировался в треугольник»⁹⁵.

Второй культурный слой этого знака связан с эпохой железа, когда происходили значительные изменения в лексике орнамента, в новой этнической среде формировались новые лексемы. «Знак кровли» возрождался заново. В эпоху железа он мог возникать как семантически связанный с образом «горы» (по А. Голану, в орнаментике Дагестана, сохранившей много архаических черт, треугольник является символом горы). Как вторичную этимологию выделим означение «крыши» (см. о Диевсе в латышском фольклоре). Можно предположить, что возникновение новых этимологических связей относится уже к эпохе позднего неолита, когда появляются варианты этого знака — шеврон, усложненный вертикальной линией — отростком и кружком в конце отростка (т. н. «знак Яниса»). Описанный знак, видимо, являлся символом божества, взбирающегося на гору (мотив, чрезвычайно распространенный в латышских мифологических представлениях и календарных об-

⁹³ Wilke G. Die Heilkunde in der europäischen Vorzeit.

⁹⁴ Там же; Gimbutas M. The Language of the Goddess. New York, 1991. P. 206.

⁹⁵ Голан А. Миф и символ. С. 83—84.

рядах), или символом «древа Аустры» — утренней зари, солнечного дерева, также, по мифологическим текстам, «растущего на горе».

Усложненный верхними боковыми шевронами — «отростками», «знак кровли» преобразуется в «знак Юмиса». Е. Бине полагает, что это изображение знака месяца на крыше; однако не все известные варианты «знака Юмиса» позволяют принять эту этимологию.

Г. Земитис полагает, что «знак кровли» до XIII в. включительно употреблялся у балтов как солярный знак. Б. Васка связывает этот знак, часто встречающийся на куршских браслетах с концами в виде звериных голов, с культом летающего змея/дракона — *пукиса*, который в свою очередь, возможно, появился в результате скандинавского влияния⁹⁶.

4. Семантика знака

Обозначение этого знака как «знака Диевса» было введено в употребление представителями мифологической школы Латвии (Э. Брастыньшем, Е. Бине). В традиционной народной терминологии орнамента такая связь не встречается.

В новой мифологии латышского орнамента «знак Диевса» устойчиво ассоциируется с рядом фольклорных сюжетов, связанных с Диевсом как священным персонажем народной поэзии, заговоров, преданий, сказок, а также с образами «горы» («стеклянной горы»), «золотых стропил», «кровли, крыши». Подобные сближения подтверждаются данными языка и фольклора.

Одним из эпитетов латышского слова *Dievs* (Диевс, Бог) является *Debess tēvs* — «Небесный отец». *Dievs* имеет один корень с латышским и литовским *diena* («день»), древнеиндийским *dyaus* («небеса»), латинским *dies* («день»). В их основе идиома *deīuo* — «сверкающее дневное небо»⁹⁷.

Известно несколько фольклорных образов Диевса — он «едет на чудесном коне через гору (небесную гору)», «по мосту» или «пахотным полям», «одетый в серый», «зеленый» или «звездный плащ», «подпоясанный золотым поясом» и «с мечом».

Известны латышские загадки о небе: «Большая, большая гора, нельзя ни через <нее> перелезть, ни вокруг обойти» (М, № 797, 917, 1670); «Кто всех выше» (М, № 798, 508, 252). В латышских загадках небо часто ассоциируется с «отцом»,

⁹⁶ *Vaska B. Ornaments uz kuršu aprocēm...*

⁹⁷ *Karulis. LEV. 1, 216.*

«высотой» и «полем»: «Высокий отец, широкая мать, сумасшедший сын, слепая дочь» (отгадки — небеса, земля, ветер, ночь; М, № 855а, 968, 5379). «Длинный/долгий отец» (*garš tēvs*) — кроме значения «небеса» имеет еще значение «год» (М, № 845с, 1730, 23984).

Связь Диевса, горы и кровли дома часто наблюдается по текстам народных песен: «Злые люди, злой день томят меня в низине; / Диевиньш берет за руку, ведет меня на гору» (LD 9118). «Чьи те горы, чьи те низины, чьи те зеленые дубки? / Божьи горы, низины Лаймы, дубки Солнышка»; «Сыновья Диевса рубили клеть, кладя золотые стропила...» (LD 33754).

Шеврон с тремя кружками, равно как и вертикальный столб с тремя кружками в навершии, обозначается латышской мифологической школой как «знак Яниса». Большинство моих информаторов — мастериц прикладного искусства упоминали в связи с этим знаком следующие ассоциации: «Солнечный путь» («на Яниса солнце у нас выше всего на горе»), смену сезонов года, небеса и Диевса, устремление вверх, ввысь, возрождение. «Колосья колышутся. Целый человек. Нужно собрать Яновы травы» (Л. Медниесе). Аусма Трейя сказала, что на varežkaх этот знак можно изобразить в форме вазы с цветком. Дайне Клинтс знак напоминает также человека с головой и руками. Подобный «знаку Яниса» силуэт прослеживается в контурах памятника Свободе и Отчизне в Риге (илл. 12,1), ордена Виестура (илл. 1,3).

СТАТЬЯ 2. ЗИГЗАГ (*LĪKLOCIS*)

1. Образ и наименование

Зигзаг в форме ломаной или волнистой линии — один из древнейших орнаментальных знаков в истории человечества; он известен с эпохи верхнего палеолита: ряды горизонтальных и вертикальных зигзагов покрывают костяные, роговые, каменные и керамические изделия, найденные на территории Евразии.

В латышской народной терминологии этот орнаментальный знак называется *līkumiņš* («извилина»), *ūrīte* («речка»). В латышской мифологической школе он определяется как символ вод земных и небесных, и соответственно женского божества Мары (*Māras zīme*). Кроме того, зигзаг часто понимается как символ «змеи» или «ужа».

2. Бытование знака на территории Латвии

Зигзаг — один из наиболее стабильных орнаментальных знаков. В Латвии зигзаг известен на предметах из кости и рога, относящихся к VIII тысячелетию до н. э. (Таб. V, 3, 4). Ломаный зигзаг был чрезвычайно широко распространен до начала обработки металла; в среднем неолите на гребенчато-ямочной и пористой керамике, с конца III тысячелетия до н. э. на шнуровой керамике встречается и волнистый зигзаг (почти всегда он украшает верхнюю часть сосуда, см. Таб. V, 8—14).

В эпоху бронзы, раннего и среднего железа интенсивность употребления зигзага уменьшается, но в позднем железе существенно возрастает: он почти всегда имеется на металлических украшениях — браслетах, кольцах, сактах, ожерельях, девичьих венках, цепедержателях, на других кованых украшениях, на краях керамических изделий (особенно с изобретением гончарного круга и в лощеной керамике, чье происхождение связывают со Скандинавией). Женские наплечные накидки — виллайне, полотняные обмотки для ног по краю украшены металлическими кольцами-заклепками, образующими зигзаг (см. Таб. V, 23). Постоянно встречается он и в технике целайне (поясов, кантов), в которой соединяются ткань и плетение.

Узор в виде двух сплетенных зигзагов известен у балтов на металлических трапецевидных подвесках к венку и в ткани; в позднем средневековье он появляется на круглых сактах, часто в сочетании с мотивом круга (Таб. V, 38—47), на металлических венках Земгале (Таб. V, 29). По-видимому, тут он имел скандинавское происхождение.

Зигзаг играет активную роль в организации орнаментального пространства: разделяет его части, подчиняет себе или группирует вокруг себя другие знаки (то есть выступает в качестве знака третьего порядка — см. «Граматику орнамента», глава 2). Аусма Трейя указывает, что зигзагом она обычно разделяет другие знаки, вывязывает его на кромке варежек.

В XVIII—XX вв. зигзаг входит составной частью в большинство сложных орнаментальных композиций, и как самостоятельный, выделенный элемент встречается на перчатках, варежках (чаще всего на манжетке или ограничивая орнаментированную манжетку), в вышивке воротников и рукавов рубашек, женских шапочек, девичьих венков, виллайне, целайне, поясов, тканых подвязок (Таб. V, 33—37).

В ломаном зигзаге часто можно усмотреть ряд шевронов — «крыш», повернутых острым углом друг к другу. Перевитые ломанные зигзаги легко образуют ряд ромбов.

3. Этимология знака

Зигзаг, равно как и крест, по происхождению — нижнепалеолитический знак. Значения зигзага как «воды» и «змеи», возможно, относятся к наиболее древнему историческому периоду⁹⁸.

Однако, как и другие универсальные знаки, зигзаг нельзя жестко связать с каким-либо одним культом. Для переднеазиатского и европейского регионов наиболее вероятна его связь с кругом следующих символов — водой, землей, змеей, волосами, гребнем. А. Голан пишет, что в орнаменте на керамике неолита зигзаг символизировал «воды земные» (в горизонтальном виде) и «небесные» (в вертикальном), падающий дождь⁹⁹.

В неолите зигзаг, возможно, ассоциировался с Небесной богиней — подательницей вод, в эпоху бронзы также и с мужским божеством неба — подателем оплодотворяющего дождя. Зигзаг как графическое отображение и символ молнии известен до сих пор в латышской народной орнаментике (подобная народная этимология этого знака была записана в районе Крустпилса).

Латышское *līklocis* («зигзаг») происходит от глагола *līkt* — «гнуться, сгибаться» (*līkumiņš* — «изогнутость»). Я. Эндзелин приводит еще одну, правда, сомнительную этимологию от *līgot* — «колыхаться, качаться».

4. Семантика знака

В современной орнаментальной мифологии зигзаг в его обозначении воды, связывается почти всегда только с образом реки: *Līku, loku ūpe tek, zelta zirņa meklēdama* («Извилисто течет река, ища золотую горошину»). Дайна Клинтс трактует зигзаг как знак воды, «очищающей святости».

У латышей река часто загадывается как «изгиб к изгибу» (*līkums pie līkuma*, М № 3250), «извилистый пояс отца» (*līču loču tēva josta*, М № 3250), «путь», «радуга». Река же в латышских народных представлениях выступает как знак границы (в особен-

⁹⁸ Фролов Б. А. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1992. С. 154.

⁹⁹ Голан А. Миф и символ. С. 14.

ности в свадебных обрядах). Вот как это отражено в народных песнях:

Strauji tēk tā ūpīte, redzēj' mani atvēdam; / Turāt, brāļi, kumeliņus, lai ūpei ziedu metu (LD 18449) — «Бурно течет эта речка, видя как меня увозят; / Придержите, братья, коней, я брошу реке жертву».

Par Ventīņu mani veda, ko Ventai ziediem devu? / Plostam devu raibus cimdus, Ventai vara griedzentiņu... (LFK K 1737, 1220) — «Через Венту меня переводят, что дам Венте в жертву? / Плоту дам пестрые рукавицы, Венте — медное колечко».

Par ūpīti es pārvedu brālītim līgaviņu, / Lai paliek aiz ūpītes visas ļaužu valodiņas. (LFK K 1136, 878) — «Через речку переведу брату невесту, / Пусть останутся за рекой все людские слова».

Кроме того, река выступает в качестве священного вместилища, она «полна душ», отсюда появляются дети и календарное божество накануне своего праздника:

Visas ūpes sauri jāju, Daugaviņu nevarēju, / Daugaviņu nevarēju, tā bij' pilna dvēselīšu. (LD 29628) — «Все реки переезжаю на коне, через Даугаву не могу, / Через Даугаву не могу, она полна душенек»;

Kas Rīgā apakš tilta Jāņu nakti dulpējas? / Tas Jānītis dulpējas, Šai zemē atnākdams. — «Кто в Риге под мостом копошится Яновой ночью? / Это Янис копошится, приходя на этот свет».

Река наряду с морем выступает и в качестве посредника между «этим» и «тем» мирами: она уносит солнце вечером «на тот свет». Видимо, речь в данном случае идет о реках, впадающих в Балтийское море, то есть текущих на запад.

Хотя связь воды (реки) и змеи хорошо известна многим народам Евразии, материал латышской орнаментики не дает на нее прямых указаний.

Сегодня латышские мастерицы связывают зигзаг также с весной, возрождением природы (Л. Медниесе), счастливой согласной жизнью, дорогой, постоянным движением (И. Мадре; см. илл. 6, № 2–3).

СТАТЬЯ 3. «ЗНАК ХВОИ» (SKŪLIŅA)

1. Образ и наименование

Знак, известный в латышской орнаментике под названием «елочка» («хвоя»), по форме начертания распадается на три самостоятельные знака: 1. Ряды наклонных линий (насечка), расположенные с чередующимся наклоном направо и налево; 2. Ряд шевронов; 3. Ряд шевронов, пересеченный посередине прямой линией — при вертикальном расположении это простейший графический образ знака «растущего дерева».

Все эти знаки, а также некоторые другие (например, ветвь с листьями), Е. Бине объединил под названием «елочка»/«хвоя». М. Силиньш называет их «хвойными узорами» (*skūjaini raksti*), но отмечает, что они не относятся непосредственно к изображению дерева. У него *skūjiņa* — короткие прямые линии в орнаменте, насечка. Более длинные он называет *svītras, rindas, strīpas, celiņi* («ряды», «дорожки», «стежки»). У В. Клетниекса *skūjiņas*, наряду с «солнечными деревьями» и «метелочкой Лаймы», объединены в группу Sk.

В. Розенберг и Г. Земитис разводят два знака-символа: ряд шевронов они связывают с символическим изображением человеческого рода или стаи птиц, знак растущего дерева трактуют как символ плодородия. В. Гравитис, анализируя первый вариант начертания, приводит его календарно-астрономическую трактовку как схематическое изображение фаз луны. Косвенно это подтверждается работой Б. Фролова¹⁰⁰, где отмечается, что насечка в эпоху палеолита, видимо, была первым изображением календаря (Таб. VI, 5).

Сторонники мифологической школы называют этот знак «елочкой Лаймы» или «Мары».

2. Бытование ряда знаков на территории Латвии

В Восточной Балтии описываемые знаки известны с эпохи мезолита (в Европе они встречаются уже на верхнепалеолитических дисках), широко распространены в неолите в орнаменте предметов из камня и керамики Лубанской низины и приморской зоны¹⁰¹ (Таб. VI, 7, 8).

В эпоху железного века эти знаки продолжают бытовать, но не так акцентированы, как раньше. Они сравнительно редко выступают центром композиции, но постоянно используются в украшении браслетов, фибул-сакт, декоративных булавок, ожерелий, пряслиц.

Знак «елочки» всегда оставался у латышей одним из наиболее частотных. Как и зигзаг, он редко играет самостоятельную, но очень часто — вспомогательную роль, нередко заполняет пространство между основными знаками (Таб. VI, 24). Встречается в технике саржевого переплетения, в полосах вышивок, в тканых поясах Видземе и Латгале, в тканых и плетеных подвязках Курземе. В древнейших поясах и рукавицах из Руцавы «елочкой» завершается орнаментированная часть, в виде «елочки» вяжется или плетется

¹⁰⁰ Фролов Б. А. Числа в графике палеолита.

¹⁰¹ Loze I. Akmens laikmets māksla Austrumlatvijā. Rīga, 1993. 94–95. lpp.

кромка-валек (перчатки, кайма-целайне из Латгале), встречаются «елочкообразные» ажурные узоры на праздничных белых чулках и перчатках. «Елочка» очень часто используется в украшении предметов убранства дома, изображается на женских рабочих предметах (прялках; см. Таб. VI, 19).

3. Этимология знаков

Знак, сходный по форме с уложенным паркетом, может быть сведен как к схематическому изображению «еловой ветви» так и к ряду параллельных зигзагов (на что указывают мотивы орнамента на керамике Латвии раннего неолита — Таб. VI, 4). И. Лозе трактует некоторые из них как схематическое изображение водоплавающих птиц (см. статью об орнитиморфном орнаменте, Таб. VI, 7).

Второй знак (особенно его вариант, называемой в мифологической школе «метелочкой Лаймы») В. Гравитис трактует как изображение фаз луны (Таб. VI, 23). Первый и второй варианты начертания не всегда четко различимы.

Третий знак («растущее дерево») проявляется как самостоятельный, отдельный от двух предыдущих, уже в раннем неолите.

Э. Брастыньш связывал «хвою» с обозначением оперения птиц — символа души. Возможно, поэтому он соотнес этот знак с богиней судьбы Лаймой и трактовал его как символ «человеческого века» (*mūžs*).

4. Семантика «знака хвои»

Согласно латышской мифологической школе, фольклорная и обрядовая символика ели, сосны и хвои описывают круг значений данного знака. Общепринята трактовка ели и сосны как символа вечнозеленой природы, неумирающей жизни. Соотнесение орнаментального знака «елочки» и культа ели, сосны, безусловно, не исчерпывает всех значений этого знака, но в латышском неофольклоризме эта трактовка твердо укрепились.

Ель и сосна занимают очень значимое место в латышских обрядах жизненного цикла, в особенности на свадьбе и похоронах. Кроме того, культ деревьев, в частности сосны, с приношением дереву жертв, почитанием его и гаданием по нему, сохранился в Латвии до начала XX в., а фрагментарно встречается и по сей день¹⁰².

¹⁰² Johansons A. Die Frau in der Fichte: Zu einem synkretischen Kult der Letten. Wien, 1966.

Ель постоянно присутствует в латышских свадебных обрядах. Срубленную украшенную ель прикрепляют посреди двора в усадьбе жениха или на коньке крыши; она является как бы символом невесты.

Eija, ļaudis, skatīties, vai ir kupla jumt'eglīte. / Ja būs kupla jumt'eglīte, tad būs kupla vēdama. (LD 18550) — «Идите, люди, смотрите, раскидистая ли елочка на крыше: / Если раскидистая елочка на крыше, значит, будет полная невеста».

Эту ель водружали на крышу хозяева дома жениха или братья невесты. Пока ель не установлена, невеста не могла въехать в усадьбу жениха и ожидала за воротами (на «нейтральной» территории).

Stājies, māsiņa, klāja laukā, / Līdz tautas uzkrāva skūjiņas būdu. (LD 18746) — «Останавливайся, сестрица, в открытом поле, / Пока люди не возведут елочную крышу».

Весь образ невесты связан со знаком хвой: Skūju, skūju mans pūriņš, skūju manas villainītes, / Es tautām atbildēju, skūjiēnā stāvēdama. (LTd, 493) — «Хвойное, хвойное мое приданое, хвойные мои вилайне, / Я отвечала жениху, стоя в хвое». Двоякий смысл «хвой» в данном случае будет понятен при разборе ее связи с похоронными обрядами.

Поезду невесты в усадьбе жениха подавали жбан пива, украшенный хвоей; хвоей посыпали то место, на которое ступает невеста, выходя из повозки (LVM, E 3131. mare, 30. lpp.).

Широко распространен в Латвии свадебный ритуал-танец-игра — eglītes dancināšana («вытанцовывание елочки»), или eglītes vēlēšana («выбор елочки») ¹⁰³. Eglīte («елочка»), puškaitis («украшенный»), treideksnis («трехдощечка»), āmuriņi, kāzu rūķe («свадебный цветок») — сходные между собой латышские народные музыкальные ударные инструменты, представляют собой стержень с насаженными на него металлическими (чаще всего трапециевидными) шумящими подвесками. Такой инструмент сохранился до наших дней в области Алсунга (Курземе), он использовался почти исключительно на свадьбах. Вот каковы описания этого ритуала: «Все песни сопровождалось „выбором свадебной елочки“. Сначала украшали металлическую „елочку“, которую прикрепляли к деревяшке, чтобы она могла стоять; „елочку“ украшали пестрыми лентами и бумажками, привязывали много маленьких колокольчиков. Перед началом каждой песни девушки поезжан ударили „елочкой“ о стол, так, что все

¹⁰³ LVM, E 3131. mare, 70. lpp.

бубенчики начинали звякать»¹⁰⁴. В области Мадона (Видземе) такие «елочки» использовали на свадьбе и родные жениха. Свадебная «елочка» была распространена во всей Курземе, Видземе, в областях Тукумс и Елгава в Земгале, местами дошла до 1870–80-х гг.¹⁰⁵

Dej, eglīte, lec, eglīte, tautu galdu galiņā; / Ne eglīte viena lec, egles zari līdzi lec (LD 19173) — «Пляши, елочка, прыгай, елочка, на конце женихова стола; / Не одна елочка прыгает, ветви елочки тоже прыгают».

При этом, как и ель, украшающая подворье или крышу дома, эта «елочка» тоже символизировала невесту.

Примечательно, что наиболее отчетливо культ свадебной ели прослеживается в финно-угорском (ливском) ареале областей Латвии, в смешанных ливско-куршских и ливско-латгальских районах.

У финно-угорских народов известна связь ели с плодородием, бракосочетанием, а сосны — с миром мертвых, с похоронами.

Это отражено в свадебной песне, записанной в Алойе и Лилсалаце (Видземе):

Liekat skūju, kad liekdami, priedes skūju neliekat; / Ja jums nav egles skūju, liekat smalku paegliņu. (LD 18552) — «Устилайте хвою, когда устилаете, не устилайте сосновую хвою; / Если у вас нет еловой хвои, устилайте мелкую можжевельковую».

В латышской системе значимых, семиотически нагруженных образов деревьев, ель/сосна занимают третье место после дуба и липы. Это всегда мнемонические заменители человека. Эгле («ель») — имя невесты царя-ужа в литовской тотемической сказке. У латышей ель выступает как символ чужого.

Melni, melni tie mēžiņi, ka nav melni, egles vien; / Sveši, sveši tie ļautiņi, ka nav sveši, tautas vien (LD 18910) — «Темные, темные те леса, как не темные, одни ели; / Чужие, чужие те люди, как не чужие, одни посторонние».

Egles vien eglājā, nava zaļā ozoliņā; / Tautas vien ļautiņās, nava īsta bālēliņa. (LD 18911) — «Одни ели в ельнике, нет зеленого дубочка; / Одни (чужие) люди в людях, нет настоящего братика».

Таким образом, выставление ели в усадьбе или на крыше дома жениха могло символизировать появление в доме невесты как чужого человека. В Турайде (Видземе) выставление елочки на кры-

¹⁰⁴ LVM E 3131. mape, 42. lpp.

¹⁰⁵ Ģintnere U., Leinasare I. Egles motīvs latviešu ģimenes godos // Vēsture. Feodalisma problēmas Baltijā. 555. sēj. Rīga, 1992. 71. lpp.

ше во время свадьбы означало приглашение «незванных гостей» (*kūjnīeki*) — это обычно были ряженные соседи, которых угощали — яркий пример маркирования появления в доме «чужих»¹⁰⁶.

Еще более важна роль сосны/ели на латышских похоронах. От мира мертвых люди всегда стремились отгородиться, старались усилить жизненные силы «этого мира» при смерти какого-либо члена семьи.

«Возвращаясь с кладбища, каждый отламывал еловую ветвь (для увеличения плодородия в семье), и кроме того на всех была одна маленькая елочка. Ее привязывали к конской дуге... Привезенную елочку прикрепляли на крышу дома» (LTD III, 865. lpp.). Еловыми ветвями те, кто ездил на кладбище, стегали домочадцев.

В областях Талси и Тукумс (Курземе) до второй половины XIX в. сохранился обычай ставить на могилу небольшую елочку, украшенную шелковыми лентами, бумажками и цветами, если умирал неженатый парень или девушка¹⁰⁷.

Сосновыми или еловыми ветвями и хвоей посыпали помещение, где лежал покойный, дорогу, по которой везли гроб, могилу. Когда везли гроб на кладбище, в четырех углах повозки укрепляли по небольшой елочке, а на сам гроб клали еловые ветви¹⁰⁸.

Несомненно, это играло роль оберега живых: *Nenāc, vairs, tu māmiņ, uz bērniem ciemoties! / Lai aizaug tavi ceļi ar priedēm, ar eglēm!* (LD 27518) — «Не приходи больше ты, матушка, к детям гостить! / Пусть зарастут твои дороги соснами, елками!».

Ветвь, метелочка, хворостина связаны в латышском фольклоре с богиней судьбы Лаймой.

Tik ūpē nenoslika mans raženis augumiņš, / Ka Laimiņa nemetusi žuburainu žagariņu. (LD 31021) — «Едва в реке не утонуло мое статное тело, / Если бы Лаймушка не бросила сучковатую хворостину»;

Ej, Laimīte, tu pa priekšu, kad es iešu tautiņās; / Ej pa priekšu, trauc rasiņu ar sudraba žagariņu. (LD 17835) — «Иди, Лаймушка, ты вперед, когда я пойду замуж; / Иди вперед, сбивай росу серебряной хворостиной».

В Литве (Жемайтии) «метлой лаумы» (ведьмы) называют омелу¹⁰⁹. Латышскую «метлу Лаймы», «золотую ветвь», «золотую

¹⁰⁶ *Ģintnere U., Leinasare I.* Egles motīvs latviešu ģimenes gados. 73. lpp.

¹⁰⁷ LVM E 3019. mape, 165. lpp.

¹⁰⁸ LVM E Liepājas apr. Kapsētas, kapu zīmes. Dok. 721.

¹⁰⁹ Тоноров В. Н. Семантика мифологических представлений о грибах // *Balkanica*. Лингвистические исследования. М., 1979. С. 27.

метлу» Я. Курсите так же связывает с омелой¹¹⁰. В народных песнях упоминается, что золотую хворостину *будели* (ряженные) срезают на Рождество в зеленой (или «янтарной») роще. Как и омела, в обрядах она имеет фаллический характер. По поверью, если мать постегает маленького ребенка «метелочкой Лаймы» на лавке в бане, то он будет в жизни счастлив (LTT, 1459).

В настоящее время с этим знаком у латышских мастериц ассоциируется жизненный путь с его разными полосами, семья (И. Мадре), баня (Д. Клинтс).

СТАТЬЯ 4. РОМБ (*STŪRAINĀ SAULĪTE* — «Квадратное солнышко»)

1. Образ и наименования

Е. Бине обозначил знак ромба как «угловатое, квадратное солнышко». Это же название использует и Г. Земитис. В. Клетниекс ввел ромб в группу D — «садики, ромбы, квадраты».

В народных названиях близких этому знаку узоров встречаются «садик» (*dārziņš*), «клетчатый» (*galdainis*), «полообразный» — от лтш. *grīda*, «пол, настил» (*grīdainis*), «дубочек» (*ozoliņš*), «свиной глазик» (*cūkactiņa*), созвездие Плеяды, или «ситечко», *сиетыныш* (*sietīņš*) — при соединении девяти и больше точек или квадратилов в форме ромба. Встречаются такие названия знака как «квадратное солнышко», «двойной крест».

2. Бытование знака на территории Латвии

Ромбовидные орнаментальные узоры известны в Евразии с эпохи палеолита. Очевидно, первоначально они были иконическими изображениями. В мезолите ромб встречается на костяных и роговых предметах, найденных на территории Латвии (Таб. VI, 10). С эпохи раннего неолита он известен на пористой, гребенчато-ямочной и — несколько меньше — шнуровой керамике (Таб. VII, 5, 6). Пунктированные ромбы, нанесенные на керамику Лубанского типа эпохи бронзы, были распространены в Европе со времени неолита и энеолита, в том числе встречаются на женских статуэтках, отмечая пах, поясницу или (реже) грудь (Таб. VII, 16–19), а также покрывают сосуды (возможно, антропоморфные, жертвенники или погребальные урны).

¹¹⁰ *Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. Rīga, 1996. 165. lpp.*

В раннем железном веке частотность употребления ромба несколько уменьшается. Он известен в украшении браслетов, сакт (особенно концов подковообразных сакт, Таб. VII, 21, 22, 24, 25), в пластическом виде встречается в форме ажурных подвесок — нагрудных и к девичьему венку (Таб. VII, 26, 28, 30).

В среднем железном веке появляются декоративные булавки с головкой в виде ромба (Таб. VII, 20, 23), и часто начинает использоваться мотив разделенного на четыре части ромба в декоре головок булавок, браслетов, реже керамики.

В позднем железном веке и раннем средневековье (XIII–XIV вв.) в металлическом искусстве и текстиле балтов ромб чрезвычайно распространен, при этом особенно — на браслетах и сактах куршей (Таб. VII, 36). XIV–XV вв. датируются квадратные сакты и ромбовидные подвески с рельефным кружевом. В XVII–XVIII вв. ромбовидный орнамент используется в украшении серебряных круглых сакт.

В XIX в. ромб — один из основных мотивов в текстильном и других технических орнаментах, частично он предопределен техникой ткачества (Таб. VII, 37, 38). В украшении двух нижних углов вилайне ромб или квадрат популярен в Курземе: в темно-синих вилайне-мелене XVIII–XIX вв., вышитых бронзовыми спиралевидными украшениями из Алсунги (Таб. VII, 54), в белых вилайне, вышитых цветными нитками из других районов западной Курземе (Таб. VII, 55).

Концентрические ромбы (чаще всего по два) встречаются в архитектурном орнаменте: как украшение ворот усадьбы, кладбищ, и дверей клетей и жилых домов (так называемые «украшенные двери» в фольклорных текстах, Таб. VII, 56, 57).

В археологическом и этнографическом орнаменте Латвии известны простейшие формы ромба и квадрата, а также ромб, образованный между двумя противоположно направленными «елочками», зигзагами, шевронами. Ромб часто сочетается с крестом и дополняется «отростками» — шевронами, скобами, другими знаками.

Ромб представлен в орнаментике по-разному: самостоятельно, в простом виде, часто с каким-либо знаком в середине или «отростками», «лучами», «крюками» извне, или в виде концентрических ромбов. Ромб в усложненном виде — т. н. *ozoliņš* («дубочек»), двойной крест с ромбом в середине, или сочетание ромба и четырех крестов, который визуальнo напоминает проекцию бревенчатого венца в фундаменте постройки, или колодца (Таб. VIII, илл. 1, № 1–2; илл. 9). Вариант ромба — т. н. «ситечко» — *sietiņš*, «созвездие», рас-

положенные в шахматном порядке внутри ромба светлые и темные квадратики. Ромб встречается в сочетании с кругом, полумесяцем, S-образным знаком, свастикой, знаком растущего дерева. Сочетание 5 ромбов, соединенных углами, образует т. н. *mēzgli raksts* — «узловой узор» (Таб. VII, 7—10). Ромб встречается как форма деления пространства, в целой и усеченной форме. Подобные орнаменты представлены в древних браслетах куршей и ливов, известны в материале XVII вв., почти неизменно сохранились они до XIX в. в украшении женских шапочек Восточной Видземе (Таб. VII, 49) и в вышивке виллайне Курземе (Ница). Косая клетка — постоянная форма деления пространства в полотняных льняных тканях и в узоре перчаток.

Архаичность ромбовидного тканого узора XVIII—XIX вв. доказывают исследования А. Дзервитиса, где автор рассматривает узор *ozoliņš* на покрывале конца XVII — начала XVIII вв. из волости Заубес (в районе Риги). Технически и композиционно этот узор вполне отвечает традиции VIII—XII вв., почти повторяя ромбовидный узор латгальских виллайне, вышитых металлическими заклепками ¹¹¹.

3. Этимология знака

Существует несколько версий происхождения ромбовидного орнамента. В. И. Бибилова установила, что ромбический узор, в особенности узор концентрических ромбов, присущ структуре мамонтовой кости, дентину бивней. Близок ромбическому узору меандр, который произошел в сведении ряда ромбов при сдвиге нижней половины рисунка ¹¹².

Б. А. Рыбаков принял эту версию, анализируя ромбо-меандровый узор палеолитических находок в Мезинской стоянке и гипотетически — в неолитической татуировке. Он писал, что «ромбический узор объединил в глазах первобытного охотника два важных понятия: мамонта (источник жизни, сытости) и священное изображение женщины (символ плодovitости)» ¹¹³. Ромб и ромбический меандр Б. А. Рыбаков называет идеограммой «Жизни и Блага».

¹¹¹ *Dzērvītis D.* Sena auduma sega no Zaubes pagasta, Rīgas apriņķī // *Senatne un māksla. Rīga, 1939. № 6, 1. ill.*

¹¹² *Бибилова В. И.* О происхождении мезинского палеолитического орнамента // *Советская археология, 1965. № 1.*

¹¹³ *Рыбаков Б. А.* Происхождение и семантика ромбического орнамента // *Научно-исследовательский институт Художественной промышленности. Сборник трудов. Вып. 5. М., 1972. С. 130.*

Перекрещенный и пунктированный ромб, а также ромб с «отростками» Б. Рыбаков называет второй формой знака, имеющей новый круг значений. Это изменение значения древнего символа в условиях земледельческого общества: здесь ромб означает возделанную землю, поле, точки — посаженное семя, «отростки» — растения. Сходным образом трактует знак ромба с «крючками» и А. Амброз, выделяя, однако, тоже несколько уровней представлений об этом знаке ¹¹⁴ (Таб. VII, 1—4).

Согласно гипотезе А. А. Бобринского, квадрат и ромб графически изображают гнездо. Пунктированный квадрат или ромб при этом — гнездо, в котором птица высиживает яйца, concentрические ромбы — пустое гнездо ¹¹⁵ (Таб. VII, 5—6).

А. Голан, в противоположность мнению В. Бибиковой и Б. Рыбакова, отмечает, что распространение ромбического узора не совпадает с ареалом, где мамонт имел большое промысловое значение. Ромбический узор характерен не для всего евразийского палеолитического региона, а лишь для его франко-кантабрийской части, при этом он отсутствует в палеолитическом искусстве Сибири и Центральной Европы ¹¹⁶. Голан полагает, что ромб и квадрат в древней орнаментике — условное изображение участка земли и символ земли вообще, в противоположность кругу — символу неба. Таким образом, второй круг значения ромба по Рыбакову («возделанная земля») А. Голан считает первым. Исходя из этого, Голан объясняет семантику бытования со времен неолита в Средиземноморье и Передней Азии поселений, жилищ и святилищ круглой и квадратной в плане форм, как соответственно относящихся к культам небес и земли. Сочетание этих культов вызвало впоследствии к жизни такой тип постройки, который сочетал в себе квадратное основание, покрытое округлым куполом.

Знак земли в виде четырехугольника — один из немногих неолитических символов, сохранивших свою семантику и в последующие эпохи. Но с эпохи бронзы божество земли стало счи-

¹¹⁴ Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») // Советская археология. М., 1965. № 3. С. 14—27; Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // Советская археология. М., 1966. № 1. С. 61—76.

¹¹⁵ Бобринский А. А. О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии. М., 1902. С. 9—10.

¹¹⁶ Голан А. Мир и символ. С. 85.

таться «женским», поэтому и ромб приобрел значение «женского» символа.

На латышских орнаментированных предметах иногда вместо диска изображается ромб, что в ряде случаев предопределяется техникой выполнения орнамента (например, в ткачестве). Но из этого вовсе не следует, что ромб эквивалентен диску и является символом солнца ¹¹⁷. Обозначение ромба в латышской орнаментике как «квадратного солнышка» — слишком условное. В орнаменте на керамике с эпохи неолита ромб и круг применялись как разные символы ¹¹⁸.

4. Семантика знака

Ромб/квадрат и крест — элементы, часто семантически близкие в латышской духовной культуре. Ромб графически отражает статичность, устойчивость, концептуально связанную с числом «четыре». Земля и пространство предстают как разделенные на четыре части света: в отношении человека — на «переднюю», «заднюю», «правую» и «левую», а также на восток — «утреннюю часть» (лтш. *austrumi, austrīņš, rīti*), юг — «дневную», «среднюю часть» (*dienvīdi, jēdals*), запад — «вечернюю часть» (*rietumi, rītenis, vesgirs, vakari*) и север — «полуночную часть» (*ziemeļi, ziemējis*) ¹¹⁹. В народных песнях и поверьях части света часто не называются, они табуированы и маркируются через образы «четыре ветра», «четыре Перконса», «четыре сына Перконса»:

Nu ir laiks raganam beku lauzt siliņā / Visi četri Pērkonīņi jūrmalai kāzās dzer (LD 32486) — «Ну, время ведьмам подберезовики ломать в леске: / Все четыре Перконса на взморье празднуют свадьбу».

Современные информаторы объясняют этот знак как «наш колодец» (Д. Клинтс), дом, очаг (Л. Медниеце).

По принципу изоморфизма квадратную графическую форму земли повторяют моделирующие ее объекты и предметы: поселение, жилище, комната с четырьмя стенами и углами, стол с четырьмя углами, сундук, наплечное покрывало — вилайне, платок, повозка с четырьмя колесами, ритуальная квадратная буханка хлеба.

¹¹⁷ Ср.: Клетнова Е. Н. Символика народных украс Смоленского края. Смоленск, 1924. С. 9, 17.

¹¹⁸ Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки... // С. 61.

¹¹⁹ *Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi*. 107. lpp.

Galdenām četri styuri, vysi četri lītu doora: / Iz to vīna Saule lēce, iz ūtro Mēnesniks, / Iz trešo Auseklēns, iz caturto nūrīte (Tdz, 54 913, 2) — «У стола четыре угла, все четверо делают дело: / Из одного восходит Солнце, из другого — Месяц, / Из третьего Аусеклис, на четвертом заходит»;

Izceru kukuli četriem stūriem: / Tas bija ķēkātu mielastiņš (LTD 3350, X) — «Испеку буханку с четырьмя углами: / Это будет угощение для ряженных».

Сочетание ромба и креста лежит в основе т. н. mēzglu raksts — «узлового узора», считавшегося магическим оберегом от нечистой силы (Таб. VII, 7–10).

Значение четверки как «полноты», «охватывания», «окончания», «завершения», «свершения», «реализации потенции» проявляется и во временной протяженности. Четыре дня празднуются у латышей святки (Ziemassvētki), свадьба, четыре недели длится «время велей» — месяц в период октября/ноября, посвященный приходу в мир живых душ усопших.

В латышском варианте мифа об «умирании»/«возрождении» ритуальная гибель героя длится всегда три года, и прекращается, завершается или восполняется на четвертый ¹²⁰:

«Месяц брал в жены дочь Солнца, Перконс ехал в поезжане; / Выезжая, проезжая, сжег золотой дубочек. / Три годочка Солнце плачет, ища золотые ветви, / На четвертый годок добывает самую верхушку» (LTDz, 10 380).

СТАТЬЯ 5. «ЗНАК ЮМИСА» (*JUMJA ZĪME*)

1. Образ и наименование

Основная лексема этого знака — два перекрещенных шеврона. Распространенный в славянском и финно-угорском ареале знак двух соединенных спиралей («бараньи рога»), возможно, родственен ему. Э. Паэгле связывает латышский геометризированный вариант его начертания с буквой W. В. Клетниекс вводит его в группу Kš — «крючкообразные кресты, кресты с ответвлениями, знаки Юмиса, Мартына» (Таб. X, 1).

Этот знак можно рассматривать как усложнение шеврона или треугольника двумя шевронами, выходящими из острого угла. Часто он как бы «вырастает» из треугольника или ромба. В соединении двух «Юмисов» и ромба в середине возникает т. н. «жаба» (знак, связываемый с Великой богиней и культом зем-

¹²⁰ Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. 109. lpp.

ного плодородия), или «два месяца». Усложненный «Юмис» со множеством «отростков» — шевронов Е. Бине назвал «знаком Мартына» (Таб. X, 15).

2. Бытование знака на территории Латвии

В Восточной Европе орнаментальные мотивы, похожие на латышский «Юмис», встречаются с эпохи позднего палеолита. На территории Латвии он известен со среднего неолита, в орнаменте гребенчато-ямочной керамики. В середине железного века «Юмис» особенно распространен в украшении бронзовых браслетов латгалов (Таб. X, 10–11), в позднем железном веке и в XIII–XIV вв. — на лентовидных браслетах куршей и манжетовидных браслетах других балтских народов. Он очень популярен в орнаменте женских наплечных покрывал — виллайне, где образуется с помощью бронзовых колец-заклепок (такие виллайне известны у латгалов по крайней мере с VII в. н. э., Таб. X, 12–13).

В орнаменте XVIII–XIX вв. он чаще всего встречается в узорах поясов и подвязок областей Крустпилс, Лиелварде в Видземе, на всей территории Латгале, Аугшземе и Курземе, в кайме виллайне восточнолатышского и земгальского типов, в вышивке рубаш и виллайне Южной Курземе, Западной Курземе (Кулдиги), Аугшземе, а также женских шапочек из Лиелварде.

Скульптурным вариантом этого знака считаются распространенные в народной архитектуре «коньки» на гребне крыш жилых домов или клетей (лтш. zirgi — «кони», gaiļi — «петухи», āži — «козлы», čukurs — «конек, гребень крыши», skāre — «шпиль»). Некоторые исследователи (Е. Бине) полагают, что в этом украшении крыши отображен «лежащий» знак Месяца (Таб. X, 9).

В XIX в. «Юмис» был распространен, главным образом, в декоративном искусстве Видземе, Земгале и Курземе. Но крайне редко он встречается в Северной Курземе и Западной и Северной Видземе — областях, затронутых влиянием ливской и эстонской культур. В эстонском орнаменте «Юмис» известен фрагментарно, в основном в украшении народной одежды Южной Эстонии. Видимо, тут он был заимствован у балтов.

3. Этимология знака

Общепринятой является трактовка этого знака как символа плодородия в земледельческих культурах, как графическое изображение двойного колоса. Но в эпоху верхнего палеолита, в не-

земледельческом обществе, он должен был означать нечто другое. Частое сочетание «Юмиса» с шевроном и треугольником («знаком кровли», дома) и квадратом/ромбом дает возможность связать его с символами поселения и жилища.

Вариант латышского знака «Юмиса» — знак из двух окружностей, полуокружностей или витков, соединенных петлей, опущенной вниз, Н. И. Толстой, анализируя славянский материал, определяет как изображение человеческих глаз и связывает его с культом усопших¹²¹.

4. Семантика знака

Юмис, с которым латыши связали данный графический символ, — это плодородие, осенняя толока, колос-двойчатка («большое счастье, как два ребенка разом»), как его определяют все мои информаторы. Л. Медниеце называет его также «двумя конскими головами».

Двойной колос играет важную роль в латышских народных представлениях о плодородии. Начиная с Е. Бине, описываемый знак связывают именно с изображением двойного колоса («колоса-двойчатки»), и, соответственно, с культом латышского духа плодородия Юмисом (у русских существуют сходные представления о «спорыше», «спорынье»¹²²).

Латышское jumis — это двойной колос, два сросшихся ореха, яблока, гриба, цветка и т. д. Из фольклорных источников известно также о существовании «яичного Юмиса» — вероятно, яйца с двумя желтками. Главное в представлении о двойчатке — идея полноты, сексуальности, плодородия, хорошего урожая, счастья:

Svēti, Dievs, to vietīņu, kur ēdam, kur dzēram! / Audzē, Dievs, div' vārpiņas viena salma galiņā¹²³. — «Благослови, Боже, то место, где едим, где пьем; / Выращивай, Боже, два колоса на конце одного стебля».

Янис Спрогис в 1968 г. писал: «Латыши почитают за большое счастье, когда находят подобный двойной колос; присутствие его в поле почитается за признак богатства и полноты колоса.

¹²¹ Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 97.

¹²² См. Спорынья, спорыш: Даль В.И. Словарь русского языка. М., 1995. Том 3.

¹²³ Спрогис И. Я. Памятники латышского народного творчества. Вильна, 1868. С. 298.

Такой колос рачительно хранится в клетях, где его обыкновенно затыкают за балку»¹²⁴.

Двойные колосья вплетали в свадебные венки и в свадебные покрывала для невесты; периодом же наибольшего количества свадеб была осень, когда отмечали и дожинки — «поимку Юмиса», как называли это в Латвии.

Nu ir laiks, nu ir laiks veciem puīšiem precēties: / Es atradu rudzu jumī viena salma galiņā (LD 28074) — «Ну, время, ну, время, старым парням жениться: / Я нашла ржаного Юмиса на конце одного стебля».

Окончание сбора урожая, особенно зерновых, и ритуальные действия осеннего календарного праздника дожинки (лтш. *arjumiņas, arjāviņas*), связаны в Латвии с обрядом «поимки Юмиса». Еще в начале XX в. на вопрос, убрана ли рожь, крестьяне имели обыкновение отвечать: «Да, мы уже поймали Юмиса». Юмис персонифицирует божество, духа этого календарного праздника, выступая в качестве «приходящего»/«уходящего» «гостя».

П. Шмит в Малупе записал такие поверья, связанные с «поимкой Юмиса»: «По древним латышским взглядам, Юмис живет только в зерне, и у тех хозяев, в зерне которых он обитает, растут дружные хлеба. Поэтому нужно после окончания жатвы оставлять немного колосьев на поле, чтобы задобрить Юмиса, чтобы он не оставил поле навсегда. Если единственный раз оставить пашню без колосьев, то Юмис рассердится и больше не вернется. В этом пучке Юмис зимует. Колосья связывали вместе в виде кровли (*jumtiņš*), откуда, надо думать, он и получил свое имя. Вот, готов дом для Юмиса. Начинали копать землю у его корней. Если насекомые, появившиеся при этом, бегут назад, то это означает впредь всё хорошее: и на другой год эти же самые жнецы будут снимать урожай. Если случалось наоборот, то на следующий год работников убавится... Жнецы, „ловя Юмиса“, надевали на головы венки из собранных колосьев».

«Поимку Юмиса», согласно народным поверьям, следовало производить во вторник или четверг, в полдень, желательно при ярком свете солнца, и ни в коем случае не в пятницу и не в сумерках:

«Не в пятницу буду брать Юмиса, не вечером в сумерках; / Во вторник, в четверг, когда солнышко в полдне» (LTdz 50258).

¹²⁴ *Спрогис И. Я.* Памятники латышского народного творчества. С. 67.

В обряде «поимки Юмиса» участвовали все работники усадьбы, иногда и хозяева; хозяйку при этом называли «мать Юмиса» или «Юмисова матушка».

«Пусть идет сама хозяйка брать Юмиса на поле! Если не придет хозяйка, пусть (тот) качается на поле» (LD 28545); «Беги, Юмитис, беги, Юмитис, девицы гонятся сзади! / Если не успеешь убежать в другое место, беги на кончик копны; / Если не на кончик копны, тогда в глубину закромов» (LBV, 393).

Цель погони — доставить Юмиса в закрома, иначе он может «убежать в болото» или «в лес». В этом отражается порядок уборки зерновых: Юмис «бежит» сначала в сноп, затем в скирду, в копну, в клеть и в закрома. Юмалени («дети Юмиса») — так именуется само зерно в народных песнях:

«Юмис кричит, Юмис вопит на конце пашни. / Откликаются Юмалени в глубине закромов» (LD 28532. 401). В Земгале и у литовцев жнецы по окончании уборки приносили хозяевам венки, «пояса» и снопы, сплетенные из последних колосьев; при их вручении они произносили пожелания богатства и благополучия.

«Выходи, мать толоки, чтобы я тебя украсил(а), / Чтобы я тебя украсил(а) этими льняными Юмисами» (LD 28553).

«Выходи, мать толоки, куда мне положить Юмисову корону? / На стену в клетки или на твою голову?» (LD 28552).

«Поимка Юмиса» завершалась приглашением этого духа или божества в дом: «Иди, Юмитис, в наш дом, здесь будет хорошее житье: / Дам (тебе) хлеба, дам гороху, сладкого пива напиться». (LTdz, 1, 1751).

Э. Вольтер так описал латгальский обряд приглашения Юмиса: «Накрывали на стол и ставили на него всякие яства, и между ними обязательно сыр. На пол расстилали простыню до самых дверей, в печку втыкали лучину. Домочадцы и хозяин говорили: „Войди, мой Боженька (Dieviņš), в избу по белой простынке!“ Хозяин и хозяйка отправлялись в хлев и обходили скот с тарелкой творогу и ведром пива, при этом пели: „Мы бросим золотых горошин за серебряные решетки: Пусть к моему коню ни капли воды не пристаёт...“ Юмиса при этом благодарили за урожай»¹²⁵.

Известны у латышей и другие обряды, связанные с дожинками: принесение в жертву петуха или курицы, трапеза с ри-

¹²⁵ Вольтер Э. Материалы для этнографии латышского племени Витебской губернии. СПб., 1890. С. 76.

туальными блюдами — лепешками из зерна нового урожая, испеченными из трех сортов муки: ячменной, ржаной и пшеничной.

Согласно одним текстам песен, зимой Юмис остается в «последнем снопе» на поле, согласно другим — его переносят в венке из колосьев и помещают на стену избы, в амбар, запечье или хранят в сундуке для приданого девушки (LD 28542). Весной, с началом пахоты, Юмиса выпроваживали на поле, выбрасывая при этом из дома «последний сноп»:

«Иди-ка, Юмитис, на поле! Проспал длинную зиму, / Начи-
най новое лето, благослови наше зерно» (LD 28524, 144).

СТАТЬЯ 6. ПОЛУСФЕРА, «МЕСЯЧНЫЙ СЕРП» (*MĒNESS*)

1. Образ и наименования

Шеврон, расположенный острым концом не вниз или вверх, а в сторону, можно считать основной лексемой этого знака. Главная трудность в идентификации этого знака состоит в том, относить ли к нему весь комплекс известных дуг, полу-сфер и полукружий. Так, полукружия Е. Бине считал «знаками Диевса». Г. Земитис выделяет некоторые из них как относящиеся к знаку «месяца», и ряд их связывает с такими мотивами, которые другие исследователи выделяют как самостоятельные: «солнечный столб», «жаба», «рачок», «знак Усиня», «знак Юмиса» (Таб. X, 14).

2. Бытование знака на территории Латвии

На территории Латвии полумесяц известен с эпохи позднего неолита: к этому времени относятся первые находки лунул — костяных серповидных подвесок, которые впоследствии сменились металлическими (Таб. XI, 1). Полумесяц встречается как в орнаментальном, так и в пластическом виде украшений балтов.

Железный век — время наибольшего распространения таких подвесок, особенно на территории латгалов. Часто в подвесках полумесяц комбинируется с кругом (в данном случае, знаком солнца), бывает покрыт кружочками с точкой посередине, или дополнен кругом-колесом между «рогами» (Таб. XI, 2—9). Сходные подвески в эту эпоху и несколько позднее были распространены и на территории Древней Руси.

В средние века этот знак встречается на территории Латвии значительно реже. На месячный серп похож мотив украшения

сакт XVI—XVII вв., характерный для декора эпохи Ренессанса и барокко Западной Европы — т. н. «стопка монет» и «зубастые месяцы»¹²⁶ (Таб. XI, 21).

В искусстве XVIII—XIX вв. этот знак сильно видоизменяется. Чаще он фиксируется не в простейшем начертании (см. Таб. XI, 25), а в составе сложных композиций: «месячный крест» (Таб. IX, 19—22), ромбы с «отростками».

Можно выделить следующие формы начертания этого знака.

1. Простейшая геометрическая форма — шеврон;
2. Изогнутый рожок (Таб. XI, 15);
3. Соединение двух рожков (Таб. XI, 18);
4. Два шеврона, соединенные углом или входящие друг в друга, образуя посередине ромб — т. н. «солнечный столб», «жаба» или «рачок» (Таб. XI, 29, 31);
5. «Знак Усиня», в народной терминологии «трехножка» (*trijkājis*), «ключик» (*atslēgainis*), Е. Бине и А. Дзервитис считали поздним вариантом знака месяца (см. Таб. XII);
6. «Угловатый месяц» — шеврон на длинной «ножке» — дополняет ромбы и треугольники с внешней стороны, концы свастик и S-образных знаков («уж») часто выступают в качестве промежуточного орнамента на поясах, в украшениях рубаш и женских шапочек. «Ветвистый месяц» (*zarains Mēness*, LD 24733) известен по текстам народных песен.
7. Соединение двух «месяцев», или «месяц» с т. н. «носом» (Таб. XI, 24, 29, 32), известен в орнаменте Южной Курземе, Кулдиги и Латгале.

Согласно Е. Бине, мотив «знака Юмиса» семантически происходит от знака «крыши», дополненного «знаком месяца». Соединение двух овальных рожков месяца, по одной из гипотез, образует сердцевидный знак.

3. Этимология знака

А. Голан полагает, что в неолите полуovalы (особенно концентрические), дуги, скобы, полукружия обозначали дождевое облако — одну из эмблем Великой богини. Символом месяца серп стал в эпоху бронзы; в эпоху железа его культ стал, по-

¹²⁶ Vaska B. Dobeles 16. un 17. gs. riņķasaktu geometriskā ornamenta analīze // Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei. Rīga, 1989. 128—156. lpp; Vaska B. Daži ornamenta kārtējuma veidi Dobeles riņķasaktās // Ornamenti Latvijā. Rīga, 1994. 24—30. lpp.

видимому, одним из наиболее значимых у народов Восточной Европы, в том числе у западных и восточных славян и балтов.

Со средних веков этот знак, возможно, как и культ месяца, терял свою прежнюю значимость и приобретал характер фоновое орнамента. Позднее он преобразовывался под влиянием европейского декоративного искусства, Ренессанса и барокко.

4. Семантика знака

Месяц — один из важных персонажей балтийской мифологии. Причем если солнце деифицируется как женское божество, обладающее постоянством, то месяц — как мужское и непостоянное, изменчивое. Сочетание Солнца и Месяца образует всё мироздание, что часто предстает в описании виллайне, платка или венка:

«Посреди — солнце, вокруг — звезды, на краю — месяц» (D 31979); «Все четыре золотые угла, посреди — солнце, месяц» (LD 5668); «Спереди солнце, и сзади, посреди — изогнутый месяц» (LD 4377).

Месяц участвует в мифологическом сюжете о «небесной свадьбе», преимущественно как жених Солнца. С ним связаны два круга представлений.

Во-первых, тема «умирающего/воскресающего» божества, связанного с культом плодородия. Месяц — жених Солнца или дочери Солнца: «Месяц берет замуж дочь Солнца, приглашает меня на свадьбу...» (LFK 279, 1639); «Кто сказал, кто видал Солнце в девичьем венке? / Ясный Месяц, он видал, сам видал, сам снимал» (LD 33810).

Сюжет гибели жениха на свадьбе отражен в народных песнях: «Месяц брал дочь Солнца, Перконс поехал в поезжане, / Проезжая через ворота, сжег золотой дубочек. / Запачкалась моя коричневая одежда кровью дуба. / Дочь солнца три года плачет, собирая золотые ветви...»¹²⁷.

Месяц вполне можно идентифицировать с «золотым дубом» — это устойчивый мнемонический заменитель понятия «жених»; «гибель» месяца согласуется с его циклом убывания.

Непостоянство Месяца проявляется в мифологическом мотиве разрубания его Солнцем мечом за воровство невесты:

¹²⁷ Lautenbach J. Über die Religion der Letten // Magazin / heraus. von der Lettisch-literärischen Gesellschaft. Bd. 20. Mitau, 1901. № 2, S. 1.

«Солнце разрубило Месяц острым мечом; / Зачем отнял у Ау-секлиса просватанную невесту?»¹²⁸.

Другая тема, связанная с Месяцем, — героическая: он своим мечом (серпом) периодически разрубает тьму. Это, в принципе, относится и к циклическому «воскресанию» — появлению молодого месяца после новолуния. Тема «меча» — «острых рожек» как атрибута Месяца связана с его тремя ролями: защитой, уничтожением чудовища и лишением девственности. Меч — атрибут Месяца, сыновей Диевса, и всякого жениха, элемент демоноборчества, змееборчества.

«Я обнаружил Чертову мать, борющуюся с матерью Диевса, / Я разрубил Чертову мать острым мечом» (LD 34054).

«Братик, жалея сестру, бросил на тропу меч; / Иди, сестрица, по нему легко, не сломай моего меча, / Под моим мечом сотнями проходят войны» (LD 18757).

СТАТЬЯ 7. «ЗНАК УЖА» (*ZALKTIS*)

1. Образ и наименования

В латышском орнаменте известны две формы начертания этого знака — изогнутая (S-образная) и ломаная (Z-образная). S-образная форма относится к знакам, образованным на графической основе круга, но в настоящее время концептуально связана с Z-образной.

Э. Брастыньш и Е. Бине не выделяли знак «ужа» как самостоятельный знак, считая его соединением двух знаков месяца — «растущего» и «убывающего». А. Дзервитис обозначал «ужа» как «половину свастики», Э. Паэгле — наоборот, рассматривал свастику как «двух свившихся ужей».

Все из опрошенных мной информаторов называли этот знак «ужи́ком».

В орнаментальной композиции этот знак часто занимает центральное место, хотя известно его использование и в качестве окаймления основного узора. Нередко он дополнен скобами. В пластической форме этот знак встречается в виде застёжек-запонок *knierkenes* и металлических подвесок.

Существуют разные гипотезы относительно того, когда этот знак получил название «ужа». Анете Карлсоне свидетельствует, что это название — один из народных терминов узора на поясах. Г. Земитис и В. Розенберг полагают, что оно возникло в первой

¹²⁸ *Lautenbach J. Über die Religion der Letten... S. 26.*

половине XX в., и до этого не было известно в народе. Народные названия этого знака в Руцаве — «червяк» (*ķirmenis*), в Крустпилсе — «ножка», «крючочек», «веточка» (*kājiņa, kāsite, zariņš*). Возможно, общее имя змеи было у латышей табуировано (на это может указывать большое количество имен-заменителей в текстах заговоров).

2. Бытование знака на территории Латвии

Этот знак известен на территории Латвии с эпохи позднего железного века и впервые появляется в текстиле X—XII вв. (Таб. XII, 1—4).

Он встречается чаще и разнообразнее в балтских областях, и реже — в Западной и Северной Видземе и Северной Курземе (в землях ливов). Для эстонского орнамента этот знак не характерен; ливы, видимо, переняли его от балтов.

Технологически он наиболее приемлем для поясов (в т. ч. каймы и подвязок). Наиболее сложные и разнообразные мотивы этого знака встречаются в поясах из областей Лиелварде, Крустпилс, Латгале, в кайме виллайне восточнолатышского и земгальского типов, в вышивке виллайне и рубях из Руцавы и Саки. На знаменитом поясе начала XIX в. из Мадоны вытканы восемь вариантов этого знака.

Особенно часто знак «ужа» встречается в украшении свадебной одежды — в частности, на перчатках жениха (см. илл. 4, № 2—3 — фото реконструкции древнейших из известных нам латышских перчаток жениха со знаками «ужа»). «Ужиков» вышивают на варежках в подарок на крестины, это был одним из первых подарков новорожденному (илл. 4, № 1).

S-образные фигуры — постоянный элемент украшения надмогильных крестов и других кладбищенских памятников Восточной Европы, в том числе и Латвии.

3. Этимология знака

Среди исследователей существует две версии этимологии этого знака: одни относят его к культу месяца, считая графическим изображением двух месячных серпов, другие — к культу змеи и ужа.

Культ месяца был рассмотрен в предыдущей статье. Как правильно отмечает Г. Земитис, по-видимому, при изображении ужа, других животных, пресмыкающихся и птиц в латышском орнаменте не было своего определенного и единственного графического обозначения. Его символ появился позже, когда про-

изошло слияние элементов культов месяца и ужа (они оба связаны со стимуляцией плодородия).

4. Семантика знака

Все мои информаторы описали настоящий знак как «ужа», реже — «змею», как «символ моей Лаймы (счастья), все в тебе, не пускает наружу, всё хорошее» (Д. Клинтс), как «символ жизни, силу, долгую жизнь, символ Лаймы (счастья)» (И. Мадре), «мудрость» (Л. Медниеце).

Культ ужа и змеи занимает значительное место в латышской (как и в литовской) народной культуре. Уж — один из древнейших персонажей балтийской мифологии. Скульптуры, костяные изображения ужей встречаются в археологических раскопках на территории Латвии и датируются поздним неолитом (поселение Абора, Таб. IV, 61).

Письменные источники, начиная с эпохи средних веков, повествуют о существовании у латышей, литовцев и эстонцев культа змей и ужей ¹²⁹. Так, Дионисий Фабрициус (XVII в.) пишет, что в домах латышей откармливают ужей до такой степени, что те становятся ленивы и не трогают скот и людей, а дети с ними играют. Он сообщает о верованиях латышей в то, что кормящиеся у них в домах змеи отбирают молоко у соседских коров и приносят его своим ¹³⁰ (ср. поверье о змееобразном демоническом существе *пукисе*, живущем у некоторых хозяев и летающем к соседям похищать зерно, молоко, масло, водку, деньги).

Источники XVII—XVIII вв. повествуют даже о человеческих жертвоприношениях змеям у эстонцев (Д. Менгеринг).

А. Гупель (вторая половина XVIII в.) приписывает змей, особенно ужей, живущих в домах и вскармливаемых молоком, Молочной матери, Маре ¹³¹, а Г. Ф. Стендер прямо идентифицирует эту Молочную мать со змеями и жабами ¹³².

Источники XVIII в. сообщают также о некой Брекине (Breckin, Brehkina) в связи с Молочной матерью и культом змей и жаб у латышей. Возможно, что это было именем нарицательным, обозначающим женщину в доме, которая исполняла эти культы.

¹²⁹ Mannhardt W. Letto-Preußische Göteslehre. Riga, 1936. S. 135, 156, 182.

¹³⁰ Там же. S. 458.

¹³¹ Там же. S. 510.

¹³² Stender G. Fr. Lettische Mythologie // Stender G. Fr. Lettische Grammatik. Mitau, 1783. S. 267.

Г. Ф. Стендер пишет: «Кричавшая Брекиня была старой приживалкой в доме, которая как защитница змей и жаб, кричала каждому входящему, чтобы он не раздавил ее Молочную мать. Кликомые криком „Brehkt Peenu mahtes“, Молочные матери были змеи и кро-ты»¹³³.

О хорошей сохранности культа змей и ужей у латышей свидетельствуют собранные в конце XIX — начале XX вв. фольклорные материалы. Вот некоторые поверья об ужах, собранные П. Шмитом:

«Ужи раньше жили в домах людей, ели с детьми из одной тарелки, спали с ними» (LTT 33647), «Ужи с золотыми ушками сосут коров» (LTT 33646), «Ночью ужи высасывают молоко у коров тех хозяев, которые их не привечают, и приносят молоко тем, кто их привечает» (LTT 33645), «Кто бьет ужей, выгоняет святость из дома» (LTT 33658), «Кто убьет ужа, тот убьет свое счастье» (LTT 33659).

Ф. Трейланд-Бривземниекс собрал и издал во второй половине XIX в. т. н. «змеиные слова» — заговоры против змей и для их привлечения¹³⁴. Многие тексты заговоров и народных песен повествуют о змее как о символе женских божеств Мары или Лаймы, охраняющей скот и детей:

«Черная змея заползла в мой коровий хлев; / Это была не черная змея, это была коровья Маршава» (LFK K 99, 5149).

Почти обязательное наличие знака «ужа» на детских варежках и поясах подтверждает связь графемы со змеиным культом (см. илл. 4, № 1). Хотя когда это сближение оформилось в сознании носителей латышской культуры окончательно — остается не вполне ясным.

СТАТЬЯ 8. «ЗНАК УСИНЯ» (*ŪSĪŅA ZĪME*)

1. Образ и наименования

На основе шеврона строится и этот довольно новый знак в латышской орнаментике. Известны его народные названия — *atslēgainis* («ключ»), *trijkājis* («трехножка», хотя «ножек» в некоторых случаях бывает и больше). «Знаком Усиня» его называют люди, знакомые с работами представителей мифологической

¹³³ Stender G. Fr. Lettische Mythologie. № 261.

¹³⁴ Материалы по этнографии латышского племени // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии / Под ред. Ф. Трейланда-Бривземниекса. М., 1888. Т. 40. Кн. 6.

школы: это «кони Усиня, которые везут весной солнце» (Д. Клинтс).

2. Бытование знака на территории Латвии

В чистом виде этот знак появляется в узорах варежек в XIX в. в Латгале, Аугшземе, Восточной и Центральной Видземе (Таб. XIII, 5, 6). Встречается он почти исключительно на мужских варежках.

Особенно характерен он для узорчатых тканых поясов Лиелварде, Крустпилс и Латгале, а также дополняет внешнюю сторону ромбов и треугольников — «знаков кровли».

Г. Земитис полагает, что геометрическая форма этого знака происходит от техники ткачества и вязания, а в вышивке XVIII–XIX вв. (в частности, на виллайне из Латгале) известна его закругленная форма (Таб. XIII, 1). Существует также его форма в виде «лестницы».

3. Этимология знака

Э. Вундер выявила аналогичный знак в эстонской орнаментике как вариант изображения «древа жизни», ветви которого простираются вверх, а корни вниз¹³⁵. Однако в латышском орнаменте «ветви» «знака Усиня» расходятся в стороны.

Г. Земитис, обратив внимание на закругленный вариант этого знака (в народных названиях — «рачок», «жаба»), трактует его как изображение двух месяцев с «язычками» или рядами «рожков» месяца, расположенными «спинками» друг к другу (Таб. XIII, 1).

Е. Бине связал этот знак с культом Усиньша, представляющий собой графическое изображение «солнечных коней», запряженных в повозку, на которой едет солнце. В латышской народной культуре существуют представления и о «солнечных конях», и о некоем фольклорном персонаже Усине (*Ūsinš*, *Ūsin*), но их отождествление гипотетично.

4. Семантика знака

Связь культов коня и солнца реконструируется по материалам некоторых индоевропейских культур. Г. Маслова писала, что культ коня имеет прямую связь с солярными представлениями¹³⁶. Кроме того, у славян конь использовался как строительная и погребальная жертва.

¹³⁵ Вундер Э. О возможном происхождении мотивов орнамента... С. 179.

¹³⁶ Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки... С. 161.

Атрибут культа коня — подвески-амулеты, «коньковые привески» во множестве найдены в женских погребениях славян и финно-угров (в Латвии — у ливов).

Латышского Усиньша, известного по фольклорным и обрядовым текстам, Р. Ауныньш, Я. Эндзелин, П. Шмит, Х. Биезайс определяли как «лошадиного бога-патрона», «пчелиного бога» и «божество света» (что не всегда подтверждено точными указаниями фольклорных текстов¹³⁷). А. Потебня, Т. Я. Елизаренкова и В. Н. Топоров выявили этимологию имени *Ūsiņš* (слав. Усень, Овсень и др., санскрит. *Uṣas*), идиомой которого является *aus-* (лтш. *aust* — «рассветать», лат. *aurora*, лтш. и лит. *austra* — «заря», рус. *утро*)¹³⁸.

Судя по некоторым текстам латышских песен, Усиньш тесно связан с конями, с весенним плодородием, и с солнцем через такие солярные атрибуты как пиво, пчела, жаворонок, кулик.

Усиньш выступает как циклически появляющееся календарное божество, «приходящий/уходящий гость». День Усиня, или Юрьев день, празднуется 23 апреля и связан с началом весенних земледельческих работ и первым выгоном скота на пастбище.

Связь Усиня с описываемым знаком была продиктована задачей *диевтуров* по созданию полноценной конфессиональной системы; всякому календарному празднику и божеству были отысканы соответствующие орнаментальные знаки.

Установленный канон прижился. Ныне знак «Усиньша» прочно вошел в латышский орнаментальный «алфавит», стал источником вдохновения для многих народных мастеров. Л. Медниэце говорит об этом знаке: «Усиньш — мой любимый. В народном искусстве это символ мужественности, лошадей. Чаще всего его вывязывали на варежках для тех людей, кто больше всего занимался лошадьми»¹³⁹.

СТАТЬЯ 9. КРУГ (*SAULĪTE* — «Солнышко»)

1. Образ и наименование

Круг, а также близкие к нему знаки — концентрические круги, розетки, спираль, все исследователи латышского орна-

¹³⁷ Biezais H. Lichtgott der alten Letten. Stockholm, 1976.

¹³⁸ Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. О древнеиндийской *Uṣas* (*Uṣas*) и ее балтийском соответствии (*Ūsiņš*) // Индия в древности. М., 1964.

¹³⁹ Интервью с Л. Медниэце 28. 07. 2000 г. в г. Риге. Из полевого дневника автора.

мента обозначают как «знак солнца». При этом Э. Брастыныш включает в категорию «Солнце» только округлые знаки (относя ромбические и крестообразные к знаку «звезды»). Е. Бине и Г. Земитис подразделяют формы «Солнца» на круглую, квадратную (ромбовидную) и розетку. У В. Клетниекса группа S состоит из знаков «солнышки, розетки, капли, глазки».

Основной лексемой знака является круг, который часто дополняется точкой в центре, концентрическими кругами, расположенными внутри или примыкающими снаружи, спицами-лучами (внутри или снаружи круга), иными фигурами, помещенными в круг (ромб, крест).

Крест с ограниченными концами в круге — сложная лексема, которая исследовалась мною особо. В ряде случаев информаторы называли ее «солнышком, делением сезонов года» (Л. Медниесе, И. Мадре), другие говорили о ней как о чуждом, неизвестном знаке (А. Трейя), у третьих знак ассоциировался с «ли-вонцами, рыцарями, борьбой, добром, побеждающем зло» (Д. Клинтс).

2. Бытование знака на территории Латвии

Распространение этого знака в Восточной Европе и Латвии относится к позднему неолиту, и главным образом к эпохе бронзы. Это украшение костяных и роговых предметов и керамики (Таб. XIV, 1–3, 5–9). Но его прообразы существовали уже во время позднего палеолита (т. н. палеолитические диски, Таб. XIV, 57).

В эпоху бронзы орнаментальный знак — две концентрические окружности характерен для декоративно-прикладного искусства кельтов Восточной Европы (Словакии); такими кружками выложены треугольники на стенках и дне керамических сосудов¹⁴⁰.

В эпоху железного века круг становится главным орнаментальным элементом бронзовых булавок, сакт, ожерелий, подвесок.

В подвесках он часто соседствует с полумесяцем. В I–V вв. на территории Латвии встречаются т. н. «глазковые сакты» (асусактас), на которые нанесено большое количество маленьких кружков (Таб. XIV, 61).

В орнаменте XVIII–XX вв. круг оставался одним из центральных элементов, разбиваясь на множество графических

¹⁴⁰ Zachar L. Keltische Kunst in der Slowakei. Bratislava, 1987. S. 94. III. 2, 3, 4.

форм. В XIX в. были зафиксированы многие их народные названия: «солнышко», «розочка», «цветочек», «звездочка», «лучистик», «колесико», «талер». Распространенный элемент архитектурного украшения на основе этого знака — «кругляшок» (*ģīra*).

Простейшая форма знака — круг — дошла в латышском декоративно-прикладном искусстве из позднего неолита (в орнаменте украшений) до XX в. (в украшении сундуков, лукошек Видземе, на пряжках металлических поясов и янтарных украшениях Курземе — Таб. XIV, 72–74).

Известно несколько типов розеток. Существуют розетки, связанные с усложнением круга; в тканых предметах они строятся на основе ромба или квадрата (наиболее популярен этот знак в узоре тканых юбок Земгале: его называют «талером» и о нем говорится, что он «отсвечивает»); циркульная розетка применяется в украшении деревянных предметов (пряслиц — Таб. XV, 12, кокле, шкафов, сундуков).

При построении композиции в латышском орнаменте круг всегда занимает центральное место, следуя тексту народной песни: *Visapkārt sīki raksti, vidū saule ritināja* («Вокруг мелкие узоры, посередине солнце катится»).

Знаком «солнышка» (кругом) украшались следующие предметы: скульптурно — круглые подвески (кулоны, Таб. XIV, 35–44), круглые сакты (Таб. XIV, 32), головки декоративных булавок (Таб. XIV, 48–55), архитектурное украшение *ģīra* над дверью дома, пряслица; орнаментально — керамика, гребни, браслеты, кольца, черенки ножей, сакты (круглые и арбалетовидные), подвески-лунулы, «топорики», орнитоморфные и зооморфные, металлические пластинчатые девичьи венки, двери жилых домов и амбаров, пряслица.

3. Этимология знака

Палеолитические диски — по-видимому, культовые предметы, изготавливаемые из кости и камня, были распространены в полосе от Пиренеев до Байкала¹⁴¹. На них иногда выправированы рисунки, изображающие животных, но чаще всего — абстрактные начертания. Композиция этих дисков нередко восьмичастная. Некоторые диски прорезные; в большинстве своем они имеют в центре отверстие или углубление¹⁴². Углубление в центре круга могло образовываться как технический элемент циркульного орнамента.

¹⁴¹ Sieveking A. Paleolithic dekorativs discs // Prehistorik and Roman studies. British Museum quarterly. Oxford, 1971. Vol. 35. № 1/4.

¹⁴² Голан А. Миф и символ. С. 18.

М. Кениг, изучавший семантику некоторых палеолитических символов, отметил, что в эпоху верхнего палеолита существовал символ в виде круга, обозначающий небо, с точкой в центре, которая мыслилась как «пуп» или «глаз» неба¹⁴³. При этом он приводит палеолитическое изображение женщины, живот которой представлен в виде диска с точкой в центре. В палеолите бытовал символ неба в виде двух concentрических окружностей, а в неолите возник символ неба в виде нескольких concentрических окружностей или дуг. Таким образом, видимо, образ Великой богини неолита сформировался уже в эпоху верхнего палеолита и первоначально был связан с небом, а круг был ее атрибутом и символом.

Связь круга и кольца с образом Великой богини и с небом сохранилась в эпоху неолита и перешла в последующие эпохи (кольцо и палец — символ вульвы и фаллоса: известны античные изображения сцены инвеституры, на которых женщина вручает мужчине кольцо, как полузабытая к тому времени богиня неба; в средневековой Европе бытовало символическое вручение кольца при назначении на должность, при вступлении в дружину, в ритуале введения в духовный сан, при бракосочетании).

Ряд обрядов можно объединить под названием «пронзение кольца/диска»: это стрельба из лука в диск, протыкание копьем венка или кольца. А. Голан заметил, что современная стрелковая мишень — диск с concentрическими окружностями — явно древний символ неба. Немецкое *Ziel* («цель, мишень») семантически родственно франц. *ciel* («небо») ¹⁴⁴. Мифологический мотив копья, пронзающего небосвод, представляется символом совокупления с Богиней.

В латышской свадебной обрядности одним из центральных элементов является ритуал протыкания/пронзания девичьего венка мечом жениха. Место, на котором совершается богослужение, а часто и погребение, имеет у многих народов форму круга (кромлехи, многие курганы). «Церковь» — нем. *Kirche*, англ. *church*, родственны греч. *kirkos* и лат. *circus* — «круг». В Китае круглые храмы были посвящены небу. Все это можно рассматривать как реликты почитания божества неба.

¹⁴³ König M. E. P. Die Symbolik der urgeschichtlichen Menschen // Symbolon. Bd. 5. Basel, 1966. S. 146–154.

¹⁴⁴ Голан А. Миф и символ. 251.

Погребения на круглых холмах, святилища, культовые места (лтш. *elka kalnī*), окаймленные одним—тремя concentрическими кругами — валами из камней, известны у куршей в эпоху железа. При этом внешний круг или два круга имели разрыв, образующий как бы коридор ¹⁴⁵.

Х. Вирт предлагает гипотезу двойного происхождения круга: как солярного знака и как знака года, в особенности если он имеет деления, которые означают деления года ¹⁴⁶.

Солярная трактовка круга (диска, розетки) возможна только для эпохи после конца позднего неолита — ранней бронзы (2100—1500 гг. до н. э.).

Г. Земитис относит возникновение солярной и лунарной символики в орнаменте к позднему неолиту и связывает это с появлением производящего хозяйства, с распространением культуры шнуровой керамики и с приходом индоевропейских народов на территорию Прибалтики. Он пишет: «Круги, розетки, по-видимому, и разные варианты свастики, несомненно, находятся в тесной связи с солярной символикой» ¹⁴⁷. Круг, крест и свастика действительно, по-видимому, составляли смысловой клубок; это проявляется и в их графическом начертании. Однако символика круга может быть и иной.

В некоторых формах розетки можно усмотреть соединение геометрического и стилизованного растительного орнаментов. Розетка может быть связана и с культом неба, огня, солнца ¹⁴⁸. Постоянно она изображается на солонках (соль — один из солярных продуктов), прялках и пряслицах, вальках для стирки белья.

Выделяются два типа начертания розетки, которые постепенно сливаются: как стилизованное изображение цветка и как диск с венцом зубцов.

Знак неба, похожий на колесо, возник в эпоху, когда человечество еще не знало колес. Зато существовало, возможно, представление, что звездное небо вращается подобно колесу вокруг оси — Полярной звезды («пупа», «глаза» неба). В кельтской ми-

¹⁴⁵ Šturms E. *Elka kalni un pilskalni Kursā // Pagātne un nākotne*. 1. sēj. Rīga, 1936. 87—88. lpp.

¹⁴⁶ Wirth H. *Die heilige Urschrift der Menschheit. Symbolgeschichtliche Untersuchungen. Diesseits und Jenseits des Nordatlantik*. Leipzig, <1936>.

¹⁴⁷ Zemītis G. *Par ko stāsta latviešu ornaments // Latvijas ZA Vēstis*. 1994. № 2. A. 16. lpp.

¹⁴⁸ Dundulienė P. *Ugnis lietuvių liaudies pasaulėjautojė*. Vilnius, 1985.

фологии круг — атрибут небесного божества Тараниса (который первоначально был богом преисподней, производящим гром — tarann).

Древнейшие повозки на колесах — деревянных кругляшках без спиц — появились в IV тысячелетии до н. э. в Эламе. Древнейшее колесо с четырьмя спицами известно с III тысячелетия до н. э. в Сирии, колесо с шестью спицами — со II тысячелетия до н. э. у хеттов. Все они были известны в египетских военных колесницах. Со II тысячелетия до н. э. они начали распространяться по Европе.

В эпоху бронзы началось уподобление солнца колесу («солнце катится как колесо», подобные сравнения встречаются и в Ригведе, и в Старшей Эдде, и в латышских и литовских народных песнях); к этому же времени относится возрастание значения солярного культа. В орнаменте отмечается сочетание круга и свастики (ср. орнамент литовских металлических украшений, Таб. XIV, 47).

4. Семантика знака

Круг, как известно, идеальная форма, к которой стремится всякое тело в своем вращательном движении. Круг — результат совершенного поворота. Как «повороты» понимаются сутки, смена лет, жизненный цикл человека.

В латышском фольклоре с темой круга чаще всего связываются представления о солнце, мире и годе.

Солнце занимает важное место в мифоритуальной картине мира балтов, в том числе латышей. Тема солнца встречается более чем в четырех тысячах текстов латышских народных песен. В. Вике-Фрейберг и К. Фрейберг разделили их на три группы: тексты, повествующие о космологическом, физическом и сказочном солнце. В свою очередь вторая группа подразделяется на три части — тексты о солнце как отмеряющем время, о метеорологическом солнце (предсказывающем хорошую и плохую погоду) и о магическом солнце¹⁴⁹.

Солнце не было божеством балтов, хотя в ряде случаев и могло контаминировать с Лаймой и Марой. В индоевропейском пантеоне солнце не занимало главенствующего места. Почиталось ли оно неолитическим раннеземледельческим населением Прибалтики, не известно.

Ошибочна однозначная идентификация круга (даже для эпохи бронзы) с солнечным культом. Если известный у балтов знак

¹⁴⁹ Vīķe-Freiberga V., Freibergs I. Saules Dainas. Rīga, 1988.

в виде шеврона с тремя кружками над острым углом еще можно гипотетически трактовать как три крайние положения солнца на небосводе, то непонятно, что могло означать сплошное покрытие предметов украшения (подвесок) маленькими кружками.

Однозначная связь круга с солнцем утвердилась лишь благодаря исследованиям латышского орнамента в XX в. Известно, что в народной терминологии орнаментальных знаков в XVIII—XIX вв. «солнышком» кроме круга и розетки называли еще «месячный крест» (комбинированный узор на основе ромба), 8-конечную звезду, крест.

Основываясь на латышских фольклорных текстах, можно сказать, что Солнце является своего рода персонажем или «священным предметом». Оно имеет несколько иносказательных названий: *roze* («роза»), *dalderis* («талер»), *vaska ritulītis* («восковое колесико»), *zelta zīle* («золотой желудь»), *zelta ābols* («золотое яблоко»), *zelta zirnis* («золотая горошина»), *kamols* («клубок»).

Солнце в латышской мифологии выполняет различные функции. Солнце — важнейший персонаж «небесной семьи», женщина — матушка или невеста в мифе о «небесной свадьбе». Солнце — воительница: в текстах некоторых песен грозное Солнце сражается с Марой, невеста воина вышивает на его знамени знак солнца, чтобы уберечь своего жениха в битве (LD 53085).

В латышской народной культуре бытует представление о движении солнца (*griešana* — «поворот») как о совершенно правильном, упорядоченном, неизбежном пути. Движение Солнца и Месяца по своей правильности и красоте являются предметом ритуального восхищения: «Ай, Солнышко, Месяцок, как вы красиво чередуетесь! / Куда Солнце движется зимой, туда летом Месяц».

Считают, что днем Солнце едет по небесам на колеснице, ночью плывет по морю на лодке:

«Кто так говорит, тот лжет, что Солнышко ногами идет: / По небосводу на колеснице, по морю — на лодочке» (LD 33811). Движение Солнца является образцом благого, желаемого в заговорах:

«Поворачивайся (=возвращайся), солнышко, поворачивайся, месяц, поворачивайся, пупок, на старое место!» (LD 55347 v 1);

Un kā saule griežas, lai tā kaitē atgriežas! (LBV, 73) — «И как солнце вращается, пусть та напасть отвращается»;

«Мелю, мелю, что я мелю? Своего мужа штаны (я) мелю, / Пусть муженек возвратится, как солнышко на небесах» (LD 34134).

Движение «по солнцу» — правильный образец для всякой работы, связанной с верчением, кручением (меление муки на ручных жерновах, взбивание масла в маслобойке).

В черной магии известно кручение «против солнца», которое открывает дорогу воровству, отнимает молоко у соседских коров, здоровье у людей и т. д.: «Не отдай меня, матушка, против солнышка замуж...» (LD 10405); «Осмотрелась милая Мара, входя на мельницу: / Нашла мельничку, повернутую против солнца» (LD 7937).

Известно поверье, что все реки текут «по солнцу»: «Молольщицы, молольщицы, против солнца не мелите, / Даже водный ручеек против солнца не течет» (LD 8089).

Солнце выступает своего рода посредником между двумя мирами, унося «в тот мир» болезни и души усопших и принося их обратно: «Солнце и месяц, идите по морю, принесите назад эту душу, которую черт утащил в ад, и отдайте тому скоту жизнь и здоровье, у которого она отнята»¹⁵⁰.

Чрезвычайно распространены в латышском фольклоре магические обращения к солнцу с просьбой взойти или зайти: *Lēc, Saulīte, gīta agri, spodgē manu augumiņu...* — «Всходи, Солнышко, утром рано, освещай меня»; *Situ koku uz kociņu, lai iet Saule vakarā...* — «Ударяю палкой о палку, пусть солнце клонится к вечеру...».

С округлостью и солнечной темой связана технология изготовления сыра (сыр, приготовленный домашним способом, называли «тряпичным», «платковым») ¹⁵¹. При формовке сыр «вязали»: сырную массу вкладывали в ткань, через которую ранее процеживали молоко, углы ткани соединяли и завязывали тугим узлом посередине. Образованные при этом складки распределяли равномерно, и они напоминали лучи, отходящие от центрального узла — «солнца». Сыру можно было придать желаемую форму — округлую или квадратную. Однако собственно квадрата не бывало, форма тяготела к кругу, могла быть многоугольником. О сыре в «рубашке» — формовой ткани бытовала загадка: «В рубашке родился, без рубашки ходит» ¹⁵².

Указанным способом приготавливали «Янов сыр» — обрядовое блюдо на празднование Янова дня, летнего солнцеворота.

¹⁵⁰ *Karnups Ā. Līkuloks latviešu audumos // Senatne un māksla. Rīga, 1937. № 1. 62. lpp.*

¹⁵¹ Благодарю за эту информацию Л. Думпе: *Dumpe L. Latviešu tradicionālā piensaimniecība. Rīga, 1998. 140–141. lpp.*

¹⁵² LVI E 62, 1943. Наутрени.

«Серединка Янова сыра», является символом солнца, которое в это время находится в высшей точке на небосводе.

Видимо, с графическими знаками кругом и розеткой связано еще одно понятие из народной терминологии орнамента — *arāļi raksti* («округлые узоры»), которые сравниваются с «округлыми песнями» и «округлостью (полнотой) человека» (всегда добрым признаком): «Пойте, девицы, округлые песни, / Округлые узоры на дне приданого»; «Я пасу скот и вяжу рукавицы с округлыми узорами; / Округлый растет жених, носящий округлые узоры» (LD 7271).

Типологически, семантически и функционально «округлые узоры» можно сравнить с ритуальным кругом, который календарные божества описывают на подворье усадьбы, что изображается в ритуальных танцах: «Янитис... делает круг посреди двора, чтобы росла наша рожь...» (LFK 718, 113).

Таким образом, круг, описываемый участниками ритуальных действий, «округлые узоры» и «округлые песни» связаны, видимо, с понятием *kuplums* — «полнота», «цельность», и означают «несущее благо, успех, плодородие».

СТАТЬЯ 10. СПИРАЛЬ (*BEZGALĪTIS*)

1. Образ и наименования

Спираль — орнаментальный знак, образованный на графической основе круга. По начертанию он близок концентрическим окружностям.

Э. Брастыньш рассматривал спираль наряду с меандром и «бегущей волной» как знак, чуждый латышскому орнаменту и принесенный извне. Однако даже беглый взгляд на балтский археологический материал эпохи бронзы и железного века дает представление о спирали как об одном из распространенных знаков.

2. Бытование знака на территории Латвии

Спиралевидные (змеевидные?) браслеты и кольца характерны для всех балтских народов и ливов эпохи бронзы и железа (Таб. XVI, 9, 13). Возможно, спираль выступала в качестве варианта или аналога зигзага. Выгравированный узор спирали встречается на треугольных, лилиевидных и арбалетовидных головках декоративных булавок (Таб. XVI, 1, 2, 5), на завершениях прусских спиралевидных браслетов.

Отдельно следует отметить парную спираль (этот знак иногда называют «рога барана»), распространенную до XII в. в кругу северных (скандинавских) культур. С I–V вв. у балтов (в особенности жемайтов) парная спираль известна как подвеска – височное кольцо к женской шапочке и девичьему венку, к спиралевидным кольцам, как форма перстня и как узор на бронзовых сактах (Таб. XVI, 6–13).

Ю. Селиранд, исследуя булавки с парноспиральной головкой как украшение головных женских повязок на материковой Эстонии, приходит к выводу, что это, видимо, был оберег замужних женщин, и он был заимствован эстонцами у балтов¹⁵³. Аналогичный тип подвесок к цепям, соединяющим фибулы, известен у кельтов Словакии¹⁵⁴.

В орнаменте латышей настоящий знак встречается редко.

3. Этимология знака

Спираль — один из универсальных знаков-символов, известный с эпохи палеолита, появившийся самостоятельно в разных местах и в разное время, поэтому о его семантике может идти речь только в контексте определенной культуры.

В ряде случаев спираль тождественна концентрическим окружностям.

Бронзовые спиралевидные браслеты и кольца балтов можно трактовать как образ змеи: на них иногда прослеживается рисунок, имитирующий текстуру змеиной кожи; встречается завершение браслета или кольца в виде головки и хвоста змеи.

Завиток спирали может изображать земную растительность (это особенно отчетливо проявлено на керамике Малой Азии VI тысячелетия до н. э., где изображается четырехугольник — знак земли, из которого растут завитки).

В орнаменте Евразии широко распространен мотив пары завитков. Его нередко именуют «рога барана». По мнению А. Голана, его можно возвести к двум истокам: а) изображению бараньей головы с рогами (соответственно, он связан с представлениями о баране), и б) египетскому и хеттскому символу неба (графически сходный с этим знаком египетский иероглиф означает воображаемую небесную сень на подпорках), причем частным случаем применения этого мотива является ионическая (двухвolutная) капитель.

¹⁵³ Selirand J. Prillspiraalpäiste nõeltega linikukeed // Pronksiajast varase feodalismi. Tallinn, 1966. S. 156.

¹⁵⁴ Zachar L. Keltische Kunst in der Slowakei. Рис. 18.

В орнаменте северокавказских народов известна связь знаков барана и солнца — свастики-спираль.

Н. И. Толстой приводит славянскую этимологию знака парной спирали, соединенной внизу петлей (этот знак регулярно встречается на сербских, боснийских, македонских, герцеговинских надгробьях, на болгарских обрядовых короваях), как изображение человеческих глаз, и связывает его с культом предков, а именно с кругом представлений о глазах и «перевернутом» зрении покойников¹⁵⁵.

СТАТЬЯ 11. КРЕСТ (KRUSTS)

1. Образ и наименования

Знак креста образует новую группу графем в системе латышских орнаментальных элементов.

В народной терминологии его чаще всего называют «крест», но встречаются и обозначения «солнышко» (в Курземе и Земгале).

Формы начертания его несколько различаются. Знак креста распространен на территории Латвии как в простейшем виде (в узорах венков, варежек, перчаток, рубаш, сакт, деревянной утвари), так и в соединении с кругом, полукругом и другими знаками. Как и зигзаг, крест выступает самостоятельно и в качестве знака второго порядка: делит пространство и организует вокруг себя другие знаки. Крест или два креста делят круг на сегменты (что часто трактуют как лучи солнца или спицы колеса). В косой крест встраивают треугольники и шевроны. Ряд соединенных косых крестов образует одновременно ряд ромбов (в узорах подвязок, поясов, манжет рукавиц и носков).

В латышском орнаменте чаще всего встречаются кресты прямой, наклонный (косой) и с перекрещенными концами (*krustu krusts*, по Е. Бине т. н. *zobena krusts* — «мечевой крест», *uguns-krusts* — «огненный крест»).

2. Бытование знака на территории Латвии

Один из древнейших в мировой орнаментике, мотив креста был широко распространен в орнаменте палеолита Европы, в Восточной Прибалтике известен с позднего палеолита. В этот период часто встречаются ряды наклонных крестов на роговых и костяных предметах и в керамике (Таб. XVII, 1, 2).

¹⁵⁵ Толстой Н. И. Язык и народная культура. 1995. С. 197.

В раннем железном веке крест встречается в украшении декоративных булавок с круглой и колесовидной головкой (Таб. XVII, 3, 4), в сактах. В среднем железном веке широко распространяются крестообразные декоративные булавки.

Косой крест — один из самых значительных орнаментальных символов балтов. Как показывают исследования В. И. Кулакова и М. Е. Смирновой, этот знак часто наносился на декоративные пояса и культовую керамику древних пруссов, и был связан с культом божества Перкунаса¹⁵⁶. Он почти не подвергался репризности.

В позднем железном веке на всей территории Латвии распространяются крестовидные подвески, в том числе и в качестве символов христианства. Прямой и наклонный кресты широко используются в декоре браслетов, сакт, виллайне, оружия. В украшении виллайне появляются усложненные варианты креста — крест с отростками, двойной крест (соединение креста и квадрата, Таб. XVII, 5). Крест встречается в текстиле III—XIV вв. С эпохи средних веков его употребление уменьшается.

Крест — наиболее распространенный вид надмогильных знаков (на взморье, на могилах рыбаков распространены надмогильные знаки в виде трапеции, сердца, диска, овала, листа, «елочки», стилизованных зооморфных и антропоморфных фигур, Таб. XVII, 19—20).

Обычай вырезать на живом дереве (обычно на березе или сосне) кресты в ходе похорон сохранился до наших дней в ряде мест Видземе. Материал по распространению этой традиции собран Гунтисом Эныньшем¹⁵⁷. «Когда покойного везли на кладбище, похоронная процессия останавливалась на дороге у известного дерева, и кто-нибудь вырезал ножом на коре ствола крест, чтобы душа покойного не приходила назад в дом».

Сейчас этот обычай находится на стадии угасания: сильно сузился ареал его распространения (остался в округах Лиезерс, Гауйена, Смитлене, Галгаускас; раньше же он охватывал значительную часть Видземе, а также был распространен в южных областях Эсто-

¹⁵⁶ Смирнова М. Е. Орнамент на погребальных украшениях населения междуречья рек Нагаты и Деймы V—IX вв.: опыт статистической обработки. (Москва, 1999. Рукопись из архива автора).

¹⁵⁷ Фиксация деревьев с крестами началась в 1990-х годах. В 1999—2000 гг. группа исследователей — Г. Эныньш, А. Опманис и С. Стиебре описали 66 таких деревьев, собрали значительный материал по современному состоянию этой традиции (проект «Деревья с крестами в Латвии — языческий реликт в современном мире»).

нии и в Карелии ¹⁵⁸). Техника вырезания крестов стала очень примитивной.

Г. Эныньш заметил, что деревья с крестами обычно находят-ся на середине дороги от жилого дома на кладбище, и очень час-то — на местах древних, археологических захоронений. Крест вырезали со стороны дороги, сторона света при этом не имела значения. Такие деревья часто называли «пограничными»: по свидетельству Вилиса Галейса (1915 г. р.) сосна Варту называ-лась *Robežpriede*, «пограничная сосна». «Говорили, что душа приходит до того места, где крест вырезан, дальше нет...» — по-ясняет Анна Смилга (1912 г. р.).

«Крест вырезали только на пути туда, на кладбище. Назад ехали — кто как. Пока резали крест, выпивали чарку. Другой раз стояли по получасу... Обычно резали ножом, иногда — малень-ким топориком», — рассказывает Артурс Эглитис (1937 г. р.).

«Когда покойного нужно было везти на кладбище Лиезерс, то прежде всего по дороге останавливались у Крестовой сосны около Могильного холма, чтобы вырезать крест и выпить рюмку водки. Есть такой обычай у людей нашей стороны, что нужно остановиться и почествовать прежде всего тех старых покойных и заявить еще об одном — уже на другое кладбище, подальше. У людей нашей стороны это была и есть такая святая традиция во все времена. Эта традиция такая душевная, у кого есть душа, тот понимает», — рассказала Аусма Готере из Лиезерс в письме Г. Эныньшу ¹⁵⁹.

Кресты вырезали на ульях (см. Таб. XVII, 10):

«Я кресты вырезал, чтобы обозначить на дереве, что там пчелы. Сколько пчел, столько крестов вырезал. Отец выре-зал», — говорит Вилис Галейс (1915 г. р., из материалов Г. Эныньша).

Косой крест вырезали на основании лопаты для выпечки хлеба; «крест наносили также на тесто, когда его замешивали, накладывали, чтобы квасилось» ¹⁶⁰.

¹⁵⁸ См.: Вольтер Э. А. Крестовые сосны (*ristipetāja*). К вопросу о нек-рокульте у финских народностей // Живая Старина. 1915. Приложение № 3. В финском ареале на дерево вешается также дощечка с начертан-ным именем покойного.

¹⁵⁹ *Eniņš G. Veļu kulta krusti dzīvos kokos* // Baltika—2000. (Rīga), 2000. 20—21. lpp.

¹⁶⁰ Хлебная лопата. Салдусский район. Вадактес, Упмали. (Крае-ведческий музей Вадактес).

Кресты, а также некоторые другие знаки, наносились на хлеб (см. Таб. XXVIII). Это были как отдельные косые и прямые кресты, кресты с перекрещенными концами, так и ряды крестов, выдавливаемые пальцем, деревянной лучиной или ключом на поверхности буханки. Эти знаки, их нанесение и заговоры, произносимые при этом, имели охранительный и благопожелательный смысл.

3. Этимология знака

Существуют различные версии происхождения и значений креста. Согласно А. Миллеру, крест это «форма простейшего разрешения задачи орнаментального порядка» — простейший двухмерный знак, заполняющий поверхность предмета и переходящий в ромб. Если придерживаться мнения, что орнаментальные знаки произошли от изобразительных символов, то цепочку косых крестов в палеолите можно рассматривать как ограду для животных в охотничьей магии. Для эпохи неолита существует несколько версий трактовки креста.

М. Гимбутас полагает, что в неолите Юго-Восточной Европы знак косого креста с шевронами в двух противоположных междукрестиях является эмблемой Великой богини и отображает пару дождевых облаков ¹⁶¹.

А. Голан пишет, что крест в неолитической религии — символ бога преисподней и земли ¹⁶². На этом же основана трактовка креста как символа четырех сторон света. Универсально представление о том, что мир (страна) состоит из четырех частей, покоится на четырех столпах. На материале латышского орнамента, однако, трудно говорить о кресте как символе четырех сторон света; скорее он воплощен в знаке ромба (квадрата), в том числе в соединении ромба и креста.

Чтобы крест стал символом сторон света, его лучи должны быть векторами, исходящими из центра. В латышском орнаменте этот центр чаще всего увеличен до ромба или круга.

Оригинальна гипотеза А. Бобринского, согласно которой крест и свастика первоначально являлись графическими символами летящей птицы ¹⁶³.

¹⁶¹ *Gimbutas M.* The gods and goddesses of Old Europe. Los Angeles, 1974. P. 53.

¹⁶² Голан А. Миф и символ. С. 50.

¹⁶³ Бобринский А. А. О некоторых символических знаках... С. 9–10.

Казнь на кресте, распространенную у индейцев Америки и у древних римлян, А. Голан трактует как первоначальное жертвоприношение богу земли.

Хорошо известна связь креста с огнем (так, например, русское *крестьянин* от слова *крес* — «огонь» — означало «огнишанин»).

В. А. Даркевич пишет, что первоначально форма креста имитировала древнее орудие для добывания огня, вследствие чего она стала символом огня земного и небесного. При этом символ «крест в круге» можно считать обозначением сочетания неолитических символов неба (круг) и земли (крест). В Древнем Египте и Ассирии это был знак «города» и «военного лагеря», по его форме закладывались города.

Начало солярной символики креста А. Голан относит к середине II тысячелетия до н. э. в Вавилонии. Известен миф о солнце, поднявшемся в небо в виде огнедышащей птицы. Возможно, это и отражало произошедшую в неолите инверсию, возвышение «мужского» божества до неба и низвержение «женского» с небес на землю. Позднее кольцо, диск и крест стали символизировать преимущественно солнце¹⁶⁴.

Восприятие скрещения часто двояко: от священного до проклятого. Вспомним о перекрестке, который в большинстве культур носил амбивалентный характер, часто понимался как место полуденных бесовских сборищ.

Смысловая поливалентность креста хорошо прослеживается на латышском материале. Так, у латышей есть поверье, что если четыре человека, здороваясь, случайно подадут друг другу руки крестообразно, то для молодых это означает, что будет свадьба, для старых — похороны (LTT, 1765).

4. Семантика знака

Четырехконечный крест, видимо, был лишь одной из графических разновидностей знаков, называемых у латышей «крест». Среди исследователей нет единого мнения по поводу того, как выглядел т. н. крест *лиетувена*, неперсонифицированного злого духа (*lietuvēna krusts*) — оберег от нечисти и колдунов: он мог быть и пятиконечным, и шестиконечным, и восьмиконечным, есть указания на семи- и девятиконечный. Не исключено, что его форма, собственно говоря, и не была установлена: известно

¹⁶⁴ Dechelette J. Revue Archeologie. Paris, 1909. P. 13.

только, что для того, чтобы он обладал магическими свойствами, его необходимо было начертить одним движением руки, не разрывая линию (ср. представления о «узловом узоре» — *mēzgli raksts*, в статье о ромбе). Некоторые фольклорные источники указывают, что крест *лиетувена* с большим количеством лучей обладает большей силой, чем четырехконечный.

Крест рисовали углем и выцарапывали на пороге и дверях жилого дома и хлева, на спинах, рогах и копытах домашнего скота («чтобы его не объезжала нечисть»). Чаще всего это делали в дни календарных праздников — вечером под Рождество, накануне Нового года, в день Звезды, утром в весенний Юрьев день, вечером накануне дня Яниса, в Великую Пятницу перед Пасхой (МЕ, 2, 203) а также во время свадьбы и похорон: *Zintenīki, žāvētnīki — tautas dēla vēdējini. / Durvis krustu ieskaldīja, sāli meta ugunī* (LD 16072) — «Колдуны, куцесники — жениха провожатые, / На дверях крест выбили, соль бросили в огонь».

При постройке жилого дома крест вырезали на первом углу сруба, позднее — на стенах и кроватях: *Cert, cert durenu zobīņa krustu — / Cert vellu, cert skauģus, cert raganas, / Cert laimi iekšā, nelaimi ārā* (LD 18826) — «Выбивать, выбивать дверной крест мечом — выбивать чертей, выбивать завистников, / Выбивать ведьм, выбивать счастье (Лайму) внутрь, несчастье наружу»; *Sit krustu pret krustu tērauda zobīņu, / Lai skauģi šķīrās no māsas kājām* — «Ударять крест-накрест железным мечом, / Чтобы завистники спотыкались у сестрицыных ног».

На рябиновой ветви вырезали три креста и клали ее под порог хлева. Из рябиновой ветви делали кресты *лиетувена*, которые использовали как магические предметы для защиты от нечистых духов — в дни календарных праздников их клали около дверей всех построек и закапывали на пашне. Представления об охраняющих свойствах рябины были распространены по всей Латвии; возможно, они были связаны с пятиконечным крестиком на рябиновых ягодах как охраняющем знаке.

«Пукис тащит меру ржи через подворье брата; / Бери, братец, крестовое дерево, гони этого пукиса прочь».

Крест в латышских поверьях чаще всего выступает как знак охраняющий, оберегающий, несущий святость, счастье и спасение:

«Дочь Солнца по морю шла в позолоченных тувельках. / Горько плачет сын Диевса, стоя на бережку, / Протягивает золотой крест, чтобы (та) не погрузилась на дно» (LD 18614, 1).

Широко распространен в латышских народных песнях мотив высечения воином, охраняющим свою землю, креста на дубе. В процессе свадебного ритуала дружка, ведущий молодых по усадьбе жениха, высекает мечом кресты на воротах, двери дома, клетки, конюшни, хлева: *Sit, bāliņ, zeltu krustu, kuru durvju daiedams. / Lai kājiņas nesasperu asariņas paltītē* (LD 18816) — «Выбивай, братец, золотой крест на двери, до которой дошел, / Чтобы (мне) ножки не сжечь в луже из слез!».

На свадьбе братья невесты «крестообразно» ездят на конях по новому подворью сестрицы, чтобы та «не заблудилась темной ночью»: «Поезжайте крестами, братцы, по подворью сестрицы, / Чтобы сестрица не заблудилась, ходя темной ночью» (LFK F 145, 723).

На караваях перед выпечкой чертят кресты — четырехконечные, кресты *лиетувена*, в Восточной Видземе — т. н. «перекрещенные кресты» (четырехконечные кресты, с перекрещенными концами, Таб. XXVIII, 1).

«Крестами» украшали комнаты перед праздниками: *Krustami vījama, krustami lēcama, / Krustami darīta šī istabīņa* — «Крестами увита, крестами проскачена, / Крестами выделана эта комнатка».

Крест отождествляют со звездой: *Krustiem auga ceļam saknes, krustiem zvaigznes dēbesīs, / Sāniem jāja Dieva dēli, krustiem tek(i) kumeliņi* (LD 33824) — «Крестами растут корни дорог, крестами — звезды на небесах, / Боком едут сыновья Диевса, крестообразно бегут кони».

Четырехконечный крест, концы которого завершены горизонтальными перпендикулярными черточками, в некоторых областях (например, в волостях Казданга и Нигранде в Курземе) считался «знаком смерти», и его советовали нигде не употреблять, чтобы не причинить вреда (однако, см. на пряслице — Таб. XVII, 8).

На местные поверья и обычаи, связанные со знаком креста, постепенно накладывался христианский пласт. Крестики-подвески как христианские культовые знаки известны в употреблении на территории Латвии с IX в., они носились часто вместе с местными культовыми символами, нанизывались на ожерелья.

В целом, весь комплекс представлений о кресте и обрядов, с ним связанных, в том числе, обычай наложения креста, следует считать имеющими двойственную мотивацию благословения, защиты, предохранения (происходящими как из местной традиции, так и из христианского культа).

«Я смолола утреннюю порцию зерна, ни креста не наложила. / Наложил, Боженька (Dievīn), золотой крест, на последнюю горсточку» (LD 8995) — мукомольная песня; «Три речки, три сестрички, бурно текут вечером; / Наложил, Боженька, золотой крест, ни капельки не течет» (LFK F 191, 7523) — заговор против кровотечения.

«Крест налагаю, Богу молюсь, въезжая в подворье жениха: / Крещено мое тело, подворье жениха некрещеное» (LD 18614, 1).

СТАТЬЯ 12. СВАСТИКА (*UGUNSKRUSTS*)

1. Образ и наименования

Этот орнаментальный знак получил в латышской мифологической школе названия «огненный крест» (*ugunskrusts*), «крест с крючками» (*kāšu krusts*), «крест Перконса», или «грозовой (громовой) крест» (*Pērkonas krusts*). Эти названия бытовали в народной терминологии орнамента, но не были устойчиво закреплены за определенной графемой, что установилось в 1920–30-е гг.

Артис Букс, трактуя этот знак как свастику, то есть восходящий к санскритскому представлению о счастье («су асти!» — благопожелание человеку), делает вывод о том, что название знака должно быть — «крест Лаймы» (Лайма в латышской мифологии и фольклоре — божество счастья¹⁶⁵ 166).

Э. Брастыньш полагал, что «свастика», «огненный крест», вариантами которого он считает и т. н. «знак ужа», и «знак Юмиса», это символы одного из «сыновей Диевса» — Перконса. Е. Бине разделял знаки «крест Перконса» (крест с крючками, собственно свастику) и «огненный крест» (четыреконечный крест с пересеченными концами). В. Клетниекс выделял две группы: Kš — «кресты с крючками, знаки Юмиса и Мартына», и U — «огненные кресты, свастика». Г. Земитис в качестве одного из вариантов начертания свастики приводит плетенку, Д. Краукле — крест в круге.

В. И. Кулаков, исследовавший формы и семантику знаков группы «свастика» в древностях различных народов Европы, ис-

¹⁶⁵ Рыжакова С. И. Лайма и Лакшми — богини счастья у латышей и индийцев // Мифология и повседневность. СПб., 1998. С. 120.

¹⁶⁶ Buks A. Kāda hipotēze par dažiem latviešu ornamenta un mitoloģijas saskarsmes aspektiem // Literatūra un Māksla. 10. 01. 1992. 6. lpp.

пользует название «Сегнерово колесо» — по аналогии с прибором в форме свастики, изобретенным в 1750 г. ученым Я. А. Сегнером ¹⁶⁷.

К свастическому кругу следует отнести, прежде всего, знак в форме прямого или косоугольного креста с отростками на концах, расположенными под прямым углом к основным штангам. Разнообразные формы свастики отражают различные версии развития движения схемы «крест в круге», которая является исходной для всех вариантов свастики (Таб. XVIII, 1, 14, 15).

2. Бытование знака на территории Латвии

Свастика известна в мировой орнаментике с эпохи позднего палеолита. В. И. Кулаков относит к символам типа свастики косяные прорезные диски, увенчивавшие деревянные копья из могильников стоянки Сунгирь (Владимирская область) 23 тысячелетия до н. э., которые, возможно, символизировали диски солнца.

В неолите и энеолите свастические формы получили особенно широкое распространение в Передней Азии и Иране. Будучи одним из наиболее почитаемых священных символов в индуизме и буддизме, свастика из Индии распространилась на территории Китая, Тибета, Юго-Восточной Азии, Японии.

В Европе свастические мотивы известны начиная с неолита и энеолита, первоначально в южных и частично восточных районах, но получили широкое распространение в период позднемикенского бронзового века. В эпоху бронзы свастика изредка встречается в Центральной и Западной Европе, на Кавказе, в Западной Сибири и Средней Азии. Она занимает значимое место в орнаменте предметов, найденных при раскопках Трои. При этом свастика крайне редко встречается в искусстве Древнего Египта, отсутствует в памятниках Финикии, Палестины, Аравии, Сирии, Ассирии, Вавилона, Шумера, а также на территории Африки, Австралии, Океании. Разные модификации символа «крест в круге»/свастика широко представлены на днищах ритуальной керамики Европы ¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Кулаков В. И. Знак «Сегнерова колеса» в древностях Европы // Гербовед. Издаваемый Русской Гербоведческой Коллегией. Москва. 1997. № 23. 11. С. 59–67.

¹⁶⁸ Массон В. М., Мерперт Н. Я., Мунчаев Р. М., Черныш Е. М. Энеолит СССР. М., 1982. С. 191, 250.

В этой связи сложилось мнение, что распространение свастическо-меандровых орнаментов — «своеобразный указатель путей подвижек восточноевропейского индоевропейского населения на новые территории обитания»¹⁶⁹. Едва ли можно безоговорочно согласиться с этим, если учесть наличие свастических знаков у народов Сибири, у финно-угорских и тюркских народов Поволжья, Русского Севера, индейцев Америки.

В. И. Кулаков отмечает, что символ «Сегнерова колеса» появляется в артефактах индоевропейских народов во второй четверти II тысячелетия до н. э., прежде всего, в орнаменте бронзовых накладок, импортированных из Средиземноморья, из областей обитания микенских (то есть неиндоевропейских) племен. На юго-востоке Европы распространились иные формы этого знака: отростки креста шли не под прямым углом и не во множестве, но одиночно и дугообразно, и направлены были как вправо, так и влево от центра композиции¹⁷⁰. В древностях Европы на рубеже смены эр свастика постепенно теряет круговое или квадратное (замена круга в технике ткачества) обрамление. В древностях германских племен (где этот знак наиболее популярен, встречается уже не только на керамике, но и на металлических изделиях, на оружии и украшениях, прежде всего на подвесках) свастика обретает квадратные очертания.

В Латвии свастика впервые зафиксирована в виде узора ажурных сакт и цепедержателя III—IV вв. н. э., найденных в Трикате и Муру-Раунас (Центральная Видземе, Таб. XVIII, 1, 2). В раннем железном веке свастика известна у всех балтских народов и у ливов. Г. Земитис связывает распространенный тип знака с образцами Гольштадской культуры. Возможно, первоначально свастика действительно появилась у балтийских народов как германский импорт. Однако весьма быстро этот знак контаминировался со «знаком ужа» и «угловатым крестом» — мотивами, известными в тканье древних латышских народов эпохи викингов.

¹⁶⁹ Жарникова С. В. Архаические мотивы северорусской орнаментики. Автореферат дис... канд. ист. наук. М., 1988.

¹⁷⁰ Кулаков В. И. Знак «Сегнерова колеса» в древностях Европы. С. 60.

Важно отметить, что в раннем и среднем железном веке на балтском материале сохраняется характерная близость знаков свастики, креста и круга (см. Таб. XIV, 47; XVIII, 1, 14–16).

В позднем железном веке свастика становится гораздо более популярной, распространяется в украшении металлических изделий и ткани. Предметы, на которые нанесена свастика, обычно отличаются особо богатым украшением, большими размерами и тяжестью, их находят в богатых погребениях.

Появляются предметы, на которых знак свастики повторяется по многу раз и в нескольких вариантах. Например, на *виллайне* из *Стамериене* (Видземе), датированной XII в., изображено 37 знаков свастики в 20 вариантах (см. Таб. XVIII, 17). На поясе из *Мачулан* (волость *Калдабрунас*, обл. *Илуксте*, *Аугшземе*) — 49 знаков свастики в 36 вариантах.

С эпохи позднего железного века появляются разнообразные усложнения основной лексики знака свастики «крючками», «гребенками» и другими элементами.

Предметные источники XIV–XVIII вв. малочисленны, но по известным нам видно, что свастика оставалась в употреблении, в особенности при украшении женских и девичьих праздничных костюмов.

В XVIII — 1-й половине XIX вв. свастика сохраняется в украшениях латгальских, селонских и куршских областей, особенно в поясах и подвязках *Лиелварде*, *Крустпилс*, Восточной *Видземе*, *Латгале* и *Аугшземе*, в вышивке *виллайне* и рубашках Южной *Курземе*. Со второй половины XIX в. степень использования свастики понижается, исчезают ее усложненные варианты. Практически полностью она исчезает в ливских областях *Видземе* и *Курземе*.

Наряду со «знаком Юмиса», свастика встречается в Латвии выдолбленной на священных камнях — *следовиках*.

Множественно повторенная свастика — это орнамент на тканых детских поясах; ее рисовали и над дверью жилого дома («от молнии»).

В Южной *Курземе* записан обычай: при рождении ребенка на конец стропил дома вешали вырезанный из дерева знак свастики, который снимали только тогда, когда человек, которому он был посвящен, умерал¹⁷¹.

Появление свастики в прикладном искусстве и графике Латвии в XX в. связано в первую очередь с исследовательской

¹⁷¹ Kraukle D. Ornaments. Rīga, 1994. 49. lpp.

и популяризаторской работой неоязычников — *диевтуров* в области древнего латышского орнамента. Это происходило благодаря появлению и обнародованию археологических материалов древних балтов, в которых свастика действительно занимала видное место.

А. Букс, наблюдая значительное разнообразие форм свастики в латышском и литовском народном искусстве, и исходя из теории Э. Сепира о происхождении языка из места максимального разнообразия диалектных различий, выдвигает гипотезу, что именно у балтских народов первоначально возник этот графический символ. Далее он делает еще более парадоксальный и ничем не доказываемый вывод: «заимствовав символ, остальные этносы заимствовали и его значение» (имея в виду мотив двух сплетшихся ужей, образующих свастику) ¹⁷².

В. И. Кулаков отмечает, что разные варианты свастики возникали у многих народов Европы в эпоху бронзы. Однако древнейшие и столь разнообразные формы этого знака дошли до наших дней в этнографическом материале только некоторых народов, и прежде всего — балтов.

3. Этимология знака

Существует множество версий происхождения знака свастики. Согласно гипотезе археолога К. Штейнена, сделанной на материале культур бронзового века ¹⁷³, свастика — это стилизация изображения фигуры животного. Близка к этому версия А. Бобринского, согласно которому свастика (а также и крест) первоначально были изображением птицы (аиста) на лету, позднее стали символами солнца, свастика же стала обозначать «бога богов, возрождение, дождь и плодородие, гром и молнию, лотос, фаллос, женщину» ¹⁷⁴.

Роберт Форрер реконструировал прибор для добычи огня, из силуэта которого, по его мнению, произошла свастика ¹⁷⁵. Распространены также мнения, что свастика — знак двух перекрещенных ручных орудий для добычи огня или же форма наколенника доисторической стрелы, копья и топора.

¹⁷² Buks A. Kāda hipotēze par dažiem latviešu ornamenta. 6. lpp.

¹⁷³ Steinen K. Prahistorische Zeichen und Ornamente // Festschrift für A. Bastian. Berlin, 1896.

¹⁷⁴ Бобринский А. А. О некоторых символических знаках... С. 9.

¹⁷⁵ Šķilters G. Par ugunskrustu. Čikāgā, 1987.

Е. Клетнова полагает, что свастика — это скрещение двух зигзагов — знаков молнии¹⁷⁶. В. Даркевич пишет, что свастика произошла от символа солнца — круга или креста в круге: круг постепенно размывался, оставались только «крючки» креста¹⁷⁷. Это же мнение высказывал И. Лехлер: «Свастика — символ круговорота солнца, возрождения жизни, бесконечности»¹⁷⁸.

Часто свастику интерпретируют как вариант креста или перекрещение линий меандра. М. Гимбутас писала о свастике как о кресте с закругленными концами — четырьмя полумесяцами, означающими четыре фазы луны¹⁷⁹. А. Голан полагает, что свастика — знак земли (она близка ромбу и кресту) и ее плодородия («крючки» суть растительные побеги), а неолитическая свастика идентична неолитическому кресту¹⁸⁰.

Технологическое происхождение свастики как изображения вращающегося горящего креста подчеркивает Г. Джоубс¹⁸¹. Широко распространено мнение, что свастика произошла от техники тканья и плетения — крестообразного перекручивания нитей.

Знак свастики имеет различные традиции бытования. Свастика графически выполняется обычно на основе креста, но известны такие примеры начертания, которые трудно однозначно отнести к кресту или свастике. В Латвии встречаются также свастико-спирали, которые известны главным образом на Северо-Восточном Кавказе, в Западной Европе и доколумбовой Америке¹⁸². Важно, что свастика почти никогда не образует орнаментальное поле и не организует вокруг себя другие знаки, выступая знаком третьего уровня. Видимо, она долгое время сохраняла статус идеограммы, самостоятельного знака-символа, занимая в композициях центральное место.

¹⁷⁶ Клетнова Е. Н. Символика народных украс Смоленского края. Смоленск, 1924.

¹⁷⁷ Даркевич В. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // Советская археология. 1960. № 4. С. 56–67.

¹⁷⁸ Lechler Jorg. Vom Hackenkreuz. Die Geschichte eines Symbols. Leipzig, 1934.

¹⁷⁹ Gimbutas M. The Gods and goddesses of Old Europe. 1974.

¹⁸⁰ Голан А. Миф и символ. С. 121.

¹⁸¹ Jobs G. Dictionary of mythology. Folklore and symbols. Vol. 1–2. New York, 1962. P. 1517.

¹⁸² Голан А. Миф и символ. С. 120.

4. Семантика знака

В балто-славянском регионе известно представление о правонаправленных («мужских») свастиках как «благих», и левонаправленных («женских») как «вредоносных». Правонаправленные знаки при этом отображают движение «по солнцу» и являются образцом для всякого кругового движения (танца, сбивания масла, меления зерна ручными жерновами), левонаправленные — «против солнца», входят в арсенал магических, колдовских действий, чаще всего связанных с похищением добра и нанесением вреда¹⁸³.

Свастика с закругленными концами и с тройным загибом концов, возможно, является стилизованным изображением ростков.

Так называемая «оперенная свастика» — учетверенный знак гребенки (символа дождя) — по А. Голану, символ Богини неолита, на что, в частности, указывает нанесенный знак свастики на женские фигуры с распущенными волосами).

А. Голан выделил следующие эпохи значений свастики: во-первых, как знака земного плодородия (символ земли и ростков); во-вторых, как знака небесного плодородия (символ дождя); в-третьих, как знака «солнечной» или «грозовой» «птицы» — атрибута солнца, что появляется в конце неолита — начале бронзового века¹⁸⁴.

У латышей известны сочетания право- и левосторонней свастики: они могли символизировать два полугодовых состояния солнца, «восходящее» и «нисходящее».

Связь свастики с божествами отчетливо выявляется в орнаментальной символике балтов. Знак «угловатого креста» называется «крестом Перконса», связывается со стихиями этого бога — огнем и молнией.

Примечательно использование знака свастики в новейшей истории Латвии. В. И. Кулаков пишет: «Уже в начале 1918 г. янтарная свастика в иконографии западных германцев 4–5 вв. н. э. становится эмблемой Студенческой роты латышей-добровольцев. За оборону Риги в октябре 1919 г. от Западной Добровольческой Армии генерала П. М. Бермонта-Авалова бойцы этой роты получили нагрудный знак с белой эмалевой свастикой (со штангами, расширенными по типу „мальтийского кре-

¹⁸³ В этом смысле свастика приближается к знаку круга; см. подробнее статью о круге.

¹⁸⁴ Голан А. Миф и символ. С. 132.

ста"). Именно этот вариант „Сегнерова колеса“ с 11 ноября 1919 г. стал ведущей эмблемой в наградной системе Латвии и расположился в центре знака Военного ордена „Лачплесис“¹⁸⁵ (см. илл. 1, № 4).

Важно отметить и то обстоятельство, что в традиционной знаковой символике балтийских народов сохранилось позитивное отношение к знакам круга свастики. Использование данного символа Национал-социалистической рабочей партией в фашистской Германии, безусловно, запятнало знак свастики. В возрождении современной орнаментальной символики латыши стараются дистанцироваться от варианта эмблемы НСДАП.

СТАТЬЯ 13. ВОСЬМИКОНЕЧНАЯ ЗВЕЗДА (*AUSEKLIS*)

1. Образ и наименования

Восьмиконечная звезда — знак, получивший свое название Аусеклис в латышской мифологической школе, что впервые встречается в сборнике орнаментов Я. Судмалиса¹⁸⁶. В настоящее время аусеклис — наиболее распространенное название этого знака. До него М. Силиньш описывает этот знак как «солнышко», «звездочку», «крест» (Таб. XIX).

2. Бытование знака на территории Латвии

Восьмиконечная звезда известна у земледельцев и скотоводов Европы с VI—IV тысячелетия до н. э., в частности, в культуре Карново в Болгарии. В археологических материалах балтов и финно-угров она не встречается. Эстонские ученые Э. Вундер и А. Вийпес полагают, что этот знак появился в Балтии только в средние века, под влиянием средневекового европейского искусства. Он широко распространен в западноевропейском романском, готическом декоративно-прикладном искусстве, в том числе в средневековом текстиле Европы, Средней и Малой Азии, а также на Кавказе и в Сибири¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Кулаков В. И. Знак «Сегнерова колеса» в древностях Европы. С. 62.

¹⁸⁶ См. сборник: *Sudmalis J. Latvju raksti (ornamenti)*. Rīga, 1923.

¹⁸⁷ Иванов С. Орнамент народов Сибири... С. 108—109, 156. Ср. также «мазурскую звезду» — разноцветную восьмиконечную звезду с квадратом или кругом в центре — в ковровом искусстве Восточной Пруссии. См.: Чернышева В. Штрих к портрету восточноевропейского крестьянина // Квадрат. Калининград, 1997. № 2. С. 39—41.

В Латвии восьмиконечная звезда впервые фиксируется в XVI–XVIII вв. как элемент украшения металлических изделий.

В XVIII–XIX вв. она распространена в ряде областей Латвии: Северной и частично Южной Курземе, в Западной и Северной Видземе, в Восточной Земгале, то есть главным образом в культурном ареале финно-угорских народов (ливов, эстонцев). Диалектную область «тамниеков» Курземе (район Вентспилса, Алсунги) М. Силиньш называет *zvaigžņotāju zeme* — «земля людей, покрывающих свои предметы звездобразным орнаментом» (в противоположность даугавским районам Видземе, Кокнесе и Крустпилс — *sauļotāju zeme*, «земля людей, покрывающих предметы солнечным орнаментом»). Brālīt, baro kumelīņu, — zvaigžņojām iemauktīņus! / Mūs' māšīnā saderēta zvaigžņotāju zemītē (LR 1924, 1, 4) — «Братец, корми коней, давай позвездим упряжь! / Наша сестрица стговорена в звездчатую землю». Однако, нельзя однозначно определить, какие знаки понимались как «солнышки», какие как «звезды».

Я. Судмалис рассматривал восьмиконечную звезду как типичный финно-угорский орнаментальный знак, перенятый латышами. В XVII–XIX вв. он был распространен как узор поясов и всей вязаной одежды и вышивки Эстонии (особенно Южной).

В земле «тамниеков» этот знак был известен под названием «дуб» (*ozols*). Согласно гипотезе Э. Брастыньша, местный поэтический троп «листья дубка» означает «мерцание звезд на небе». Там по-ливски означает «дуб», который в свою очередь в латышском фольклоре связан со звездой, в результате чего М. Силиньш делает вывод о тождественности микроэтнонимов *iāmnieki* и *zvaigžņotāji* (LR, 1, 5).

Восьмиконечная звезда встречается в Латвии в XVIII–XIX вв. на варежках и перчатках, носках Западной Видземе, Северной и Западной Курземе, на поясах, юбках и покрывалах Земгале и Лиелварде, в вышивке рубашек Алсунги, Руцавы и Лиелварде. Знамениты земгальские покрывала на кровать, в которых восьмиконечные звезды покрывают фоновым узором всё пространство (Таб. XXIV, 10). Преобладает этот знак на мужских предметах — варежках, поясах.

В XX в. он начинает встречаться на территории всей Латвии, главным образом на варежках и покрывалах.

В 1930-е гг. знак получил устойчивое название *Auseklis* — «Утренняя Звезда». Стилизованная восьмиконечная звезда стала

основой креста ордена Трех Звезд, учрежденного в Латвии в 1924 г. Аусеклис нашивали на военные флаги, на головные уборы солдат. Некоторый военный «привкус» этот знак сохранил до сих пор.

С конца 1980-х годов восьмиконечная звезда была взята на вооружение Народным Фронтом Латвии, стала символом латышского национально-культурного возрождения. Появился сорт ржаного хлеба «Лачплесис» с восьмиконечной звездой, выделенной на поверхности (см. илл. 14, 1).

Времена активного почитания восьмиконечной звезды сменились некоторым негативным отношением к этому знаку. Безусловно, речь идет об отношении ко всему комплексу национального возрождения, графическим символом которого является Аусеклис. Вот какие описания этого знака можно встретить сегодня: «В народе его называют Аусеклитисом; потом стали плохое о нем говорить, что он не хороший, а плохой. Использовали его повсюду... В русские времена его очень преследовали» (Латвите Медниеце); «Мне он не нравится... Не хочу думать о нем. Его слишком измучили во времена *Атмоды* (национально-культурного возрождения конца 1980 — начала 1990-х гг. — С. Р.). Он ничего не выражает. Была такая фирма „Аусеклитис“ по продаже канцтоваров, бумаги, она довольно быстро лопнула» (Дайна Клинтс).

3. Этимология знака

Аусеклис можно обозначить как сложный вариант основной лексемы — четырехконечного креста. Предположение Г. Земи-тиса позволяет рассматривать его как синтагму: ее основная лексема — круг, ромб или квадрат в центре, откуда исходят восемь векторов-лучей, концы которых соединены зигзагом.

По другой гипотезе, этот знак возник в результате соединения греческого и андреевского крестов. В средневековой христианской символике это один из символов Христа, в котором Бог представлен восемь раз, а также знак Вифлеемской звезды, отмечавшей Рождество¹⁸⁸, звезда Девы Марии, т. к. здесь в узел вплетены четыре буквы М, и символ церкви, т. к. знак можно представить в виде двенадцати равнобедренных треугольников — символ двенадцати апостолов¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Rietschel Chr. Sinnzeichen des Glaubens. Berlin, 1965. Табл. 40.

¹⁸⁹ Там же. Табл. 50.

Символика числа «восемь» трактуется в латышской традиционной нумерологии как «плодородие», в христианстве — возрождение, начавшийся с воскресения Христова новый «восьмой день» созидания, символ вечной жизни и благодати ¹⁹⁰.

4. Семантика знака

Важной особенностью знака является его магическое использование, то, что его вырисовывали одной непрерывной линией, описывающей четыре равнобедренных треугольника, вписанных в окружность. Восьмиконечная звезда — один из вариантов «креста *лиетувена*»: начертанный в один прием, он является одним из самых «сильных» форм этого знака. В Европе он известен как «магический знак счастья» ¹⁹¹.

«Его острые углы отпугивают всякое зло, — говорит И. Мадре, — я и моя семья с его помощью защищены от зла. В Курземе его нашивали на венки невесты. Наносили у дверей, на свой кошелек, на тетради...»

Согласно М. Силиньшу, магические свойства этого знака проистекали из многократно перекрещенных линий и плоскостей, которых здесь насчитывается 27 — «тридевятъ» (*treidevini*), число, связанное с лунным циклом, т. к. у древних балтов в месяце было три недели по девять дней. Крест, изображавшийся в середине знака, обозначал в таком случае три дня новолуния, в латышской мифологии соответствовал разрубанию героем противника (Велнса, Йодса, символизировавших темноту) на девять частей. Таким образом, этот знак предстает как графическое отображение лунного цикла.

Со звездой в латышском фольклоре связаны две темы: мифологическая, космологическая (Звезды Утренняя и Вечерняя как члены «небесной семьи», которых считают и которые появляются на священных предметах) и обрядовая, охранительная (при описании предметов, украшенных орнаментом — знаком звезды).

Вот примеры текстов народных песен, относящихся к первой теме звезды-божества: «Месяц считает свои звезды, все ли вечером. / Все есть вечером, не было только Аусеклиса. / Аусеклитис удалился через море в Неметчину, / Через море в Неметчину, посмотреть дочерей Солнца...» (LD 34047. 4). «Я нашел на дороге коня, на котором ездил Диевс: / Через седло восходит

¹⁹⁰ Cirlot J. E. A dictionary of symbols. New York, 1962. P. 223—224.

¹⁹¹ Cirlot J. E. A dictionary of symbols. P. 223.

солнце, через поводья — месяц, / На конце поводьев качается Аусеклитис» (LD 33664. 3).

Вторую тему звезды-инструмента, знака описывают следующие тексты: «У меня был красивый конек, покрытый звездным покрывалом. / На нем я поеду в люди, присматривать (себе) невесту» (LD 13874). «Из моря выплыли два желтоватые коня, / У одного было звездное покрывало, у другого — золотая упряжь».

Аусеклис как мифологический персонаж встречается в сотне текстов латышских народных песен, в нескольких циклах. Аусеклис — участник «небесной свадьбы», где невеста — дочь Солнца, а в качестве жениха выступают Месяц, сын Диевса, реже — Аусеклис; известен мотив похищения невесты Месяцем у Аусеклиса; в некоторых случаях Аусеклис и Месяц взаимозаменяются, например, обменивая жениха и невесту кольцами, и в сюжете о счете звезд (это могут делать Месяц или Аусеклис).

Тему счета звезд и недостачи одной исследователи связывают с циклическим исчезновением Венеры — «Утренней Звезды». Однако, по мнению В. Гравитиса, Аусеклис персонифицирует не Венеру, а Сириус. В сюжете о «небесной свадьбе» Перконс «самой осенью сжигает зеленый дубочек» — то есть жениха — Аусеклиса, и его невеста (дочь Солнца) собирает «ветви дуба» в течение трех лет, полностью заканчивая сбор на четвертый год (см. LD 34047, 4). В. Гравитис соотносит дочь Солнца с Венерой, которая каждый четвертый год приближается к Сириусу — Аусеклису¹⁹².

Иногда Аусеклис, как и другие светила, обозначается как украшение, мерцание на конской упряжи, в девичьем венке.

Лингвисты полагают, что имена *Saule* (Солнце) и *Auseklis* — этимологически родственны¹⁹³; из латышских фольклорных текстов известна связь Аусеклиса с солнцем, светом и кругом-розеткой как изображением солнца.

Одинаков и способ начертания графического изображения солнца (круг) и Аусеклиса (восьмиконечная звезда как крест *ли-етувена*) — в один прием, не разрывая линию движения. Но это объединяет круг и восьмиконечную звезду и с некоторыми другими знаками — плетеными крестами, т. н. «узелковым узором», ромбовидным крестом.

¹⁹² *Grāvītis V. Ausekļa kāzas // Varavīksne. Rīga, 1988. 146–155. lpp.*

¹⁹³ См. LEV, 1, 91; LEV, 2, 160–161.

СТАТЬЯ 14. ПЛЕТЕНКА. «Узелковый узор»

1. Образ и наименования

Мотив плетенки некоторым образом перекликается с выделенным Э. Вундер базовым мотивом «четырёхугольника с перевитыми углами», латышским «узловым узором» (*mēzglu raksts*)¹⁹⁴. Его углы «завязаны» в «узлы», что создает замкнутый круг, который обычно трактуют как непрерывность, бесконечность, имеющую в народе смысл охранительной силы¹⁹⁵.

Я буду рассматривать «узелковый узор» (который можно обозначить и как ромбовидный крест) как частный случай «плетенки», наиболее характерный для латышского орнамента.

«Плетенкой» технически является узор, составленный из множества ромбов, соединенных углами — т. н. «ситечко» (*сиетыныш*), знак небесного созвездия Плеяд, а также выделенный художницей Анитой Янсоне-Зирните «знак Леса» — по форме решетка, образованная косыми параллельными линиями.

2. Бытование знака на территории Латвии

Плетенка занимает гораздо более скромное место по частоте бытования среди других латышских орнаментальных знаков — встречается в украшении подковообразных и фигурных сакт (Таб. XX, 2, 3), металлических накладных пластин на пояса и ножны (Таб. XX, 4, 5, 6), булавок (Таб. XX, 7).

Надо полагать, что плетенка, известная на латышских археологических предметах, была следствием влияния культур северных германцев (Скандинавии) и кельтов, где плетенка — один из важнейших орнаментальных элементов. Латышская плетенка (например, на куршских мечах, испытавших сильное скандинавское влияние) имеет, однако, иную графику¹⁹⁶.

3. Этимология знака

Среди информаторов нет единства в определении этого знака. Л. Медниеце называет «узелковый узор» «крестом диевтуров», и полагает, что «в народном учении это «природный Бог

¹⁹⁴ Вундер Э. О возможном происхождении мотивов орнамента... С. 178; Таб. VII, 4а-г.

¹⁹⁵ Peesch R. Ornamentik der Volkskunst in Europa. Leipzig, 1981. S. 76.

¹⁹⁶ Šturms E. Vilkumuižas ezera atradumi (Talsos) // Senatne un Māksla. Rīga, 1936. 2. sēj.

(Диевс)». И. Мадре называет его «двойным крестом, похожим на Аусеклиса». «Хорошим знаком, потому что с четырьмя углами, — называет этот знак Д. Клинтс, — у комнаты четыре угла, времен года четыре, так мир поделен».

Г. Земитис рассматривает плетенку как один из вариантов начертания свастики. На мой взгляд, с графической точки зрения она может выступать самостоятельной лексемой, построенной на основе креста.

По технике начертания плетенку следует поставить в один ряд с кругом и «звездами», образующаемыми одним движением руки, не отводя пишущего предмета от поверхности, то есть замыкающего выделенное пространство.

4. Семантика знака

Как и круг, «узловой узор» (*mēzglu raksts*), восьмиконечный крест, плетенку можно трактовать как символ бесконечности. Плетенка — универсальный знак соединения, сочленения; технологически она связана с клубком, ткачеством, плетением посов и сетей, и изоморфна процессу создания песни¹⁹⁷.

СТАТЬЯ 15. ЗНАК «РАСТУЩЕГО ДЕРЕВА» (*AUSTRAS KOKS* — «Древо утренней зари»)

1. Образ и наименования

Название знака «Древо утренней зари» возникло в мифологической школе. Первоначально оно относилось практически исключительно к вышивке восточнолатышских виллайне (Таб. XXI, 7), позднее распространилось также и на все знаки растительного орнамента.

В народной терминологии бытуют различные обозначения подобных знаков, наиболее популярны «деревце», «цветок».

2. Бытование и формы знака на территории Латвии

В латышском археологическом материале знак «растущего дерева» встречается фрагментарно: известен на керамике раннего неолита Лубанской низины (поселение Звизде), на шнуровой ке-

¹⁹⁷ Кинжалов Р. В. Символика «плексиса» в мифе, обряде, изобразительном искусстве древности и в современном фольклоре // Фольклор и этнография. Л., 1990. С. 82.

рамиике позднего неолита (там же, Таб. XXI, 1–2) и в металлических украшениях железного века (в частности, на воинских браслетах латгалов, Таб. XXI, 3). Г. Земитис вводит эти первые изображения «растущего дерева» в группу «хвоя» или «елочка».

К ранним растительным мотивам в латышском орнаменте можно отнести узоры на ливских черепаховидных сактах XII в. Видимо, это деградация «звериного» стиля, который в конце своего существования образует псевдо-растительные узоры.

С XIV в. в Ливонии распространяются круглые сакты с надписями религиозного характера и растительным орнаментом (иногда буквы превращаются в декоративные элементы); позднее в них соединяются декор, гравировка барокко и древние местные орнаментальные знаки (зигзаг, шевроны).

В конце XVI–XVIII вв. ощущается отчетливое влияние западноевропейских художественных стилей, в частности барокко, на всё балто-славянском культурном пространстве. В домах крестьян появляются сундуки для приданого, расписанные растительным и зооморфным узором (т. н. «крестьянский стиль барокко») — вазонами с цветами, дополненными геометрическим орнаментом и изображениями животных и птиц¹⁹⁸.

Одна из простейших форм знака — три вектора, выходящие вверх из единой точки, или перевернутый шеврон с идущей вверх осью (стилистически близкие «хвое» и «знаку месяца с язычком»), сохранились в латышской народной вышивке XVIII–XIX вв., на виллайне из Вентспилса, на женских шапочках Восточной Латвии, на рубашках из Крустпилса (Таб. XXI, 7: 1–3).

В украшении народной одежды знак «дерева» достигает кульминации развития в XVIII — 1 половине XIX вв. в Восточной Латвии (в вышивке виллайне, женских шапочек, головных платков, передников из Крустпилса, Лиелварде, Латгале и Аугшземе (Таб. XXI, 7), а также в вышивке рубаш Южной Курземе — т. н. «кусты» — красная вышивка предплечий рубаш Руцавы (Таб. XXIV, 4–5); их можно считать графическим изображением «древа зари», в дайнах оно обозначается как «красное»).

Всё это «синтагмы»: в центре и наверху композиций обычно располагается ромб, часто перекрещенный, от центральной оси симметрично (симметрия L2) отходят векторы — «ветви», скобы

¹⁹⁸ См.: *Usačiovaitė Elvyra. Lietuvių liaudies ornamentai. Valstiečių baldų puošybos ir simbolikos bruožai*. Vilnius, 1998.

(в том числе, зубчатые). Между ними располагаются кресты (четырёх-, шестиконечные), в Южной Курземе — также стилизованные птицы («петухи»).

Проблематично однозначное отнесение розетки к геометрическому или растительному орнаменту. Часто техника изготовления (тканье, плетение, вязание) предопределяет геометризацию изображения. Циркульная розетка стремится к знаку круга. В некоторых случаях — в вышивке виллайне Восточной Латвии и Руцавы, в полотняных тканях и юбках Земгале, в вышивке рубах Руцавы и Ницы (Курземе), на варежках и носках Курземе и Латгале, на расшитых бисером и стеклярусом мужских поясах, пришедших в народный быт в XIX в. из городской моды — розетку можно считать стилизованным растительным элементом.

Близким этому знаку Г. Земитис считает т. н. «метелочку Лаймы» (распространённую особенно на подвязках Курземе), которая родственна знаку «хвои», но усложнена зеркальной симметрией, центральной осью и иными знаками в центре композиции.

Как особый вид знака «растущего дерева», появившегося под влиянием искусства барокко (т. н. узор арабеска), следует отметить распространённый на расписных сундуках, ларях, шкафах, комодах, а также в керамике XX в. мотив «вазона» — цветка, чаще всего в горшке, который дополнен фигурами зверей, птиц, а в латышском декоративно-прикладном искусстве — и геометрическими фигурами. Как известно, роспись сундуков производилась нанятыми ремесленниками, часто из нелатышской среды.

3. Этимология знака

Э. Вундер полагает, что этот знак имеет восточное происхождение, и через Византию попал в круг христианской символики¹⁹⁹. Но даже если это верно, в Европе он укоренился по-своему. Однако, возможно, следует говорить и о гораздо более ранней европейской истории этого знака, ведь его варианты здесь были зафиксированы уже в каменном веке²⁰⁰. В Латвии знак «растущего дерева» известен с неолита (Таб. XXI, 1, 2). Временем его наибольшего распространения в

¹⁹⁹ Вундер Э. О возможном происхождении мотивов орнамента... С. 194.

²⁰⁰ Karlinger H. Deutsche Volkskunst. Berlin, 1938. S. 38.

Европе считается средневековье, причины — связь со старым культом дерева и с христианскими легендами (ср. верования о кресте Христа из туи — «древа жизни», а также «дерево познания добра и зла», «дерево смерти»²⁰¹).

В литературе принято обозначение этого орнаментального знака как «мирового дерева, в латышских работах используется название «солнечное дерево» (*Saules koks*), «дерево утренней зари» (*Austra, Austras koks*) — они были зафиксированы как народные названия в Аугшземе.

4. Семантика знака

Дерево занимает значительное место в латышской мифологии, фольклоре, народной культуре. Сведения о культе деревьев у балтийских народов древние и многочисленные. Падернборский и Кельнский каноник Оливер в первой половине XIII в. сообщает, что ливонцы, эстонцы и пруссы поклоняются «дриадам, ореадам, сатирам, фавнам и прочим божествам» — то есть божествам деревьев, вод, гор и полей.

Адам Бременский в 1075 г. описывает пруссов, поклоняющихся священным березам и источникам. О священных лесных урочищах, которые в народе было запрещено рубить под страхом смерти, известно по сочинениям Петра Дусбурга (XIV в., о пруссах), Балтазара Рюсова (1578 г., о латышах). Дионисий Фабрициус (1610 г.) писал, что латыши почитали некоторые дубы и другие большие деревья, «от которых раньше получали ответы демонов».

К XIX в. относятся письменные сведения о предпринятом пасторами целенаправленном уничтожении священных деревьев и рощ. В 1836 г. священник Ергемес Карлблум в течение 14 дней вырубил в своем приходе ок. 80 берез у домов крестьян, которым они делали жертвоприношения «для своих домовых».

Также к XIX в. относятся сведения о большой почитаемой сосне, растущей в районе Валки (Сев. Видземе), которую на календарные праздники девушки украшали лентами и один раз в две недели ей подносили жертвенную пищу. Сообщается и о человеческих жертвоприношениях, якобы совершавшихся ранее около этого дерева²⁰².

В латышской мифологии дерево связано, прежде всего, с движением Солнца. По фольклорным текстам известно, что

²⁰¹ Cirlot J. E. A dictionary of symbols. P. 329.

²⁰² Johansons A. Die Frau in der Fichte.

Солнце «сидит на дереве» (причем в день Яниса — «на самой его верхушке», в этот период оно занимает крайнее верхнее положение на небосводе), утром оно «вскарабкивается» на него, вечером — «слезает вниз». Это дерево обозначается как дуб, ива, береза, липа, заря (*austra*), иногда как «красивый цветок», «сиренька». Оно растет «в море», «посреди моря (на камне)», «за озером», «в Даугаве», «на тропе Солнца», «за горой». Часто описываются его чудесные ветви, листья и корни (золотые, серебряные и медные).

Образ мира часто загадывается через символ дерева: «Дуб растет в Даугаве с ледяными листочками; / Там Солнышко туман напускает, зимой ли, летом ли» (LD 33885). «Солнце играет на кокле, сидя на Аустрине; / Сыновья Диевса водят танцы в выдраных, бобровых шубках» (LD 33924). «Растет раскидистый дубок на краю тропы Солнца. / Там Солнышко вешает пояс, каждое утречко восходя» (LD 33827). «Каждое утречко солнце всходит на красном деревце. / Молодые господа старыми стали, ища то деревце» (LD 33786). «Растет сирень с белыми цветами посреди моря на камне; / Там Солнышко водит танцы, заходя каждый вечер» (LD 33747). «Чья это восковая мельница на кончике ясного дуба? / Мельничка сына Диевса, а мелет дочь Солнца» (LD 33796)²⁰³. «Чьи те горы, чьи те доли, чьи те золотые дубки? / Диевса горы, Лаймины доли, солнышка — дубки». «Красивый цветок рос в саду, еще красивее в морюшке: / Золотые ветви, шелковые корни, с серебряными листочками» (LFK K 94, 5054).

«Растет береза с тремя листочками на краю рижской дороги. / На одном листе солнце восходит, на другом солнце заходит, / На том третьем листочке Лайма плетет венок» (BB 21, 410).

В нескольких ритуальных текстах описывается дерево, растущее на высокой горе, к которому съезжаются довольно загадочные персонажи латышского фольклора — *bramņi*. Это дерево можно понимать как календарный образ (у латышей неделя первоначально состояла из девяти дней): «Съехались *bramņi* на высокую гору, / Повесили мечи на святое дерево. / У святого дерева девять ветвей, / На конце каждой ветви девять цветков, / На конце каждого цветка девять ягод» (LD 34075)²⁰⁴.

²⁰³ Возможно, это описание неба, «крутящегося» вокруг Полярной звезды.

²⁰⁴ Анализ этого текста см. в работе *Kursite J. Latviešu folklorā mītu spoguļi*. 122–123. lpp.

Отдельную тему открывает образ дерева, выступающего заменителем человека. В текстах латышских песен некоторые деревья однозначно идентифицируются с определенными типами людей, выступая их поэтическими тропами. Так, дуб (*ozols*) это мужчина, чаще всего еще и жених или воин; липа (*liepa*) — девушка, невеста или молодая женщина; сосна и можжевельник (*priede, paēglis*) — девушка, находящаяся в лиминальном состоянии, невеста, или связанная с миром усопших — велей; яблоня (*ābols*) — почтенная матушка; береза (*bērzs*) — братец.

Янис Тераудс полагает, что дуб и липа были деревьями-тотемами, причем дуб — для финских мужчин, липа — для женщин Ницы (Южной Курземе). А. Биленштейн и П. Шмит определяли деревья в фольклоре как просто символические образы людей, не связанные с мифологией. Арвид Швабе пишет о дубе и липе как более чем о тотемах, идентифицируя их с образом женских и мужских половых органов (дупло в липе / ветвь дуба)²⁰⁵.

«Раскидистая липа на горке, полна белого серебра, / Ей нужно иметь напротив статно-красивого дубка» (LFK Z 1630, 353). «Пришла липка, колыхаясь, / Ветвистый дуб открыл ворота, / Впустил липку на двор» (LFK K 1818, 3256).

«Дубочек, дубочек, твоя великая раскидистость: / Трижды обвит золотой пояс вокруг толстого животика» (LFK K 609, 3242). «Трижды обвит пояс целайне вокруг того благородного дубочка; / Не летит в него свинцовая пуля, ни острый мечик»²⁰⁶. «Кто там был, кто там пришел, кто тот пол трясет? / — Братец несет раскидистую липу со всеми ветвями» (Tdз 36662).

СТАТЬЯ 16. ОРНИТОМОРФНЫЕ, ЗООМОРФНЫЕ, АНТРОПОМОРФНЫЕ ЗНАКИ

Эти виды орнамента редко встречаются в искусстве балтов. Дискуссионным остается вопрос, можно ли считать орнаментом редкие антропоморфные, зооморфные и орнитоморфные изображения на неолитической керамике балтов. Во-первых, они в редких случаях подвергаются репризности. Возможно, они представляют собой пограничное состояние знака, когда иконическое изображение обретает только некоторые черты собственно орнамента.

²⁰⁵ Švābe A. Raksti par latvju folkloru. Rīga, 1923.

²⁰⁶ Paēgle E. Latvju rakstu krāja. 5. lpp.

И. Лозе рассматривает некоторые весьма сильно геометризованные знаки на керамике раннего неолита Латвии (поселение Звидзе, Лубанская низина) как стилизованные изображения водоплавающих птиц²⁰⁷.

Подвески и амулеты в виде фигурок птиц (видимо, водоплавающих), пресмыкающихся и животных встречаются в археологическом материале народов Юго-Восточной Прибалтики с эпохи неолита, известно об их существовании в нач. н. э. по письменным источникам²⁰⁸.

Большинство изображаемых животных и птиц характерны, видимо, все-таки для финно-угорского культурного ареала, но не для древних балтов. И. Лозе отмечает: «краткий обзор материалов и фольклора позволяет установить широкое распространение верований, связанных со священной ролью водоплавающей птицы на всей территории финно-угорского расселения. Налицо отчетливо выраженное космогоническое значение этой птицы, выступающей в качестве творца мироздания»²⁰⁹. Ареал распространения зооморфных подвесок (водоплавающих птиц и коней) на территории Латвии в основном совпадает с территорией расселения ливов.

Под влиянием скандинавского искусства с VI в. на территории Латвии (в Курземе и Земгале) появляются подковообразные фибулы (сакты) и браслеты, концы которых оформлены в виде звериных голов. Эта орнаментальная традиция довольно четко очерчена во времени и пространстве. Известны совообразные сакты позднего железного века у латгалов²¹⁰.

Известны т. н. *derības saktas* — сакты брачного сговора, которые жених дарил невесте; на них рельефно изображены одно или два рукопожатия. На одной из таких сакт, датированной 1755 г., над изображением рукопожатия исследователи усматривают головку ужа с ушками (это символ плодородия, связанный, видимо, со свадебным культом у балтов)²¹¹.

²⁰⁷ Лозе И. В. Поселения каменного века Лубанской низины: мезолит, ранний и средний неолит. Рига, 1988. См. изображения водоплавающих птиц на керамике.

²⁰⁸ Рябинин Е. А. Зооморфные украшения Древней Руси X–XIV вв. // Свод археологических источников. Л., 1981. Вып. VI–60. С. 55.

²⁰⁹ Там же.

²¹⁰ *Urtāns V. Pūces sakta* // *Arheoloģija un Etnogrāfija*. 3. sēj. Rīga, 1961.

²¹¹ LVM 25094, Курземе, Кулдига.

В вышивке латгальских полотенец, передников, и единственный раз в вышивке края вилайне из Алсунги (западная Курземе, найдена в 1895 г.) встречается фигура, трактуемая часто как стилизованное изображение женщины с поднятыми руками — очень характерный узор для искусства славян (Таб. XXII, 6). Этот мотив известен и в искусстве Скандинавии, Моравии, Кавказа, Малой Азии, у индейцев северной Америки. М. Силиньш усмотрел в перевернутом виде этого знака изображение большой морды пса с лапами по бокам (узор, читаемый по белому фону) ²¹².

Стилизованные петухи встречаются в вышивке рубах из Руцавы (Южная Курземе, см. Таб. XXIV, 4).

В XVII—XVIII вв. в Видземе и частично Земгале под влиянием шведских и польских геральдических знаков распространяются новые изобразительные знаки, впоследствии ставшие орнаментальными — знаки короны и сердца.

Известно соединение растительного, зооморфного и геометрического орнаментов (так, на перчатках XIX в. из Руцавы зигзаг дополнен изображением «ветвей» и «листьев»), но в этом соединении в большинстве случаев главенствует грамматика геометрического орнамента (исключением является роспись сундуков).

²¹² LR 1, 21. lpp. (рис. 5).

«ГРАММАТИКА» ЛАТЫШСКОГО ОРНАМЕНТА

Учение о формах — это учение об их превращениях.
(Й. В. Гете)

Раздел 1. К постановке проблемы синтаксического анализа изобразительных текстов

Соотношение уровней построения естественного языка и изобразительных текстов — задача сложная, неоднозначная, но весьма интересная. Одна из немногих отечественных исследовательниц «грамматики» орнамента, идущих по этому пути, — Н. В. Злыднева. Она рассматривает орнамент и как особый язык культуры, и как особый тип изобразительного текста²¹³. Орнамент исследуется ею как текст дискретного типа и как система иерархически соотнесенных планов: графически-изобразительного (отражающего физический модус изображения), символического (представляющего семантику орнаментальной «молекулы» — единицы), и плана синтагмо-парадигматических соответствий (формально-композиционных уровней)²¹⁴.

Во всяком орнаментальном тексте имеются два уровня, которые типологически можно сопоставить со структурой естественного языка. Уровню лексики соответствуют семантические единицы или знаки, уровню грамматики (синтагматики) — система ритмического рисунка, метрика, компоновка и композиция, то есть сочетание знаков и их пространственное развертывание. Изображение же в целом можно представить себе как систему речи или письма.

Используя предложенную Вяч. Вс. Ивановым и В. Н. Топоровым общую схему перекодирования лингвистического текста по его уровням²¹⁵, дополним ее следующими соответствиями орнаментальных иерархических уровней лингвистическим:

²¹³ Zlydneva N. V. Метафизика орнамента и супрематизм // Russian Literature. XXXVI (1994). North-Holland. P. 123–130.

²¹⁴ Злыднева Н. В. Орнамент на Балканах // Художественная традиция в пространстве Балканской культуры. М., 1991. С. 19.

²¹⁵ Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы // Структурная типология языков. М., 1966. С. 3–25.

Уровни	Язык	Письмо	Орнамент
Понятийный	Общий замысел текста	Общие символы	Символ орнаментальной единицы
	Уровень семантических блоков	Пиктография	
Структурный	Синтаксико-семантическая структура фразы	Иероглифы	Формальная композиция
Формальный	Уровни слов и других форм (эм)	Разные типы письма	Физический модус орнамента

Грамматическое описание предполагает выявление всех основных единиц «эмного» уровня, форм этих единиц (т. е. законов их изменения) и их синтаксиса (т. е. сочетания единиц и образования новых единиц, правила построения текста). При этом в «фонологию» орнамента будет входить изучение частей знака, их внешних форм без семантики, «морфология» сосредоточится на целых формах знака, «синтаксис» будет описывать связи между знаками, законы их изменения.

В отношении орнаментальных мотивов и форм их проявления могут быть условно использованы понятия «субъект», «объект», «предикат», «обстоятельство», «признак». В качестве примера можно привести гипотетическое тождество «частей речи» орнаментального и поэтического текста в латышской народной культуре.

Так, следующим латышским народным поэтическим текстам можно найти некоторое соответствие в орнаментальных композициях на тканых и вышитых предметах: *Tec, Saulīte* — «Плыви, Солнышко» (см. Таб. XV, 9); *Kam der kalni, kam der lējas, kam der kupli ozoliņi* — «Кому нужны горы, кому нужны низины, кому нужны раскидистые дубочки?» (см. Таб. XXIV, 6); *Zelta zari, vara saknes, sudrabiņa lapiņām* — «Золотые ветви, медные корни, с серебряными листочками» (о чудесном дереве; см. Таб. XXI, 7: 46–47, 50–51).

Орнаментальные единицы — это знаки, некоторым образом двусторонние сообщения (по определению Н. В. Злыдневой), у которых «внешняя» сторона дискретна (всякий знак имеет структуру построения), а «внутренняя» — континуальна (всякий

знак является визуальным символом, доступным в целом только образному восприятию, и полностью не сводится к вербализируемому началу).

Таким образом, орнаментальный знак можно рассматривать как иконический символ-организм, с одной стороны, единый и нерасчленимый, а с другой стороны — подчиненный метрическим законам, заданному ритму, сетке. Большинство сложностей, возникающих у исследователя с орнаментальным знаком, происходят именно по причине того, что он одновременно является и «именем», и «словом».

Если лексика представляет собой группу единичных имен (а имя это образ), то грамматика начинается тогда, когда имена превращаются в слова. Характер слов определяется уже не столько их «собственным» (лексическим), сколько грамматическим значением. При этом возникают *части речи* как элементы, составляющие предложение.

Момент перехода от *имен* к *словам*, по-видимому, один из наиболее загадочных в истории языка. Согласно мнению Ф. Н. Финка, словообразование это аналитическая деятельность духа, а построение предложений — синтетическая, причем первая предшествует второй ²¹⁶. Однако и слова, и предложения — это в своем роде механические единства; речь же гораздо более сложное явление, в ней присутствуют интонация, ритм. С чем же можно формально сблизить орнамент: с языком или с речью?

Простейшие орнаментальные знаки, различающиеся между собой по типу симметрии и графике, можно обозначить как «простые лексем», их усложненные варианты — «сложные лексем», композитные знаки, составленные из нескольких «лексем» — «синтагмы».

Всякий орнаментальный знак являлся или является символом. Однако изобразительный символ существует в пространстве и по законам внешнего мира (т. е. имеет ориентации «верх»/«низ», «право»/«лево», совпадающие с миром людей), а орнамент образует свой условный пространственный континуум с определенными законами развертывания, ритмом и вариантами существования знаков-символов.

Семантику орнаментальных знаков-символов нельзя интерпретировать однозначно. В разные эпохи даже у одного народа они входят в разные мировоззренческие системы. Поэтому о

²¹⁶ См.: Шпенглер О. Закат Европы. М., 1998. Т. 2. С. 145.

значении орнаментальных знаков можно говорить только в этимологическом плане.

Как известно, язык — это соотношение знаков и представлений. В этой связи этимологию символа обычно определяют как выявление замещения знаком обозначаемого, орнаментальную единицу как «имя», обозначаемое как «представление» (например, круг как знак или символ солнца, но он же может быть символом неба, мира, женского начала и т. д.). Эволюция символа тогда предстает как его способность к созданию всякой дополнительной этимологии. Этот процесс в высокой степени конвенционален.

В истории многих орнаментальных знаков наблюдается постепенное уменьшение знаковости, самодостаточной становится «игра» с ним. Так, в качестве «игры» можно рассматривать многие усложнения простых орнаментальных «лексем», вследствие чего знаки приобретают чрезвычайно разнообразные формы. Например, свастика на балтийском археологическом материале уже в позднем железном веке «обрастает» меандровидными концами, «гребенками», встречаются ее сочетания с ромбом и крестом (Таб. XVIII, 36). В XVIII—XIX вв. частота употребления простой, легко узнаваемой свастики сильно снижается, но появляются образованные на ее графической основе такие знаки, в которых не соблюдается единая симметрия L4, нет единой односторонней «закрутки».

«Игра» со знаком, преследующая эстетические цели, приводит к тому, что в ряде орнаментальных композиций (например, на латышских поясах) принятая структура (на «фонетическом», «грамматическом», «синтаксическом» уровнях) начинает распадаться. В качестве центрального знака композиции с симметрией L4 (ромб, крест) начинают использоваться знаки, имеющие иной тип симметрии (например, L2, как «знак Усиня»), что нарушает правило единого построения сложной «лексем» (Таб. XXIII).

Наконец, появляются такие знаки, которые невозможно определить, границы орнаментальных синтагм становятся прозрачными. (Например, нижний левый знак в Таб. XIX можно трактовать как восьмиконечную звезду, «месячный крест», знак «растущего узора» с симметрией L2; если в нижнем правом знаке в Таб. XIX восьмиконечная звезда и «растущий узор» расчленены, то здесь такую дифференциацию проследить невозможно.)

Символическая интерпретация графических знаковых систем (идеографических, пиктографических, орнаментальных) часто бывает затруднена.

Во-первых, мы не всегда можем четко проследить на конкретном археологическом, этнографическом и фольклорном материалах историческую связь мифа и верования, обряда и их предметного и графического отражения. Такая связь устанавливается (нередко законодательно) на определенной ступени развития религиозной традиции (например, в *тантризме*²¹⁷). В традиционных народных культурах часто сосуществуют разные пласты верований, обрядов и графических символов. У латышей мифологические мотивы, поэтические формулы гораздо более архаичны, чем другие формы духовной культуры.

Во-вторых, в имеющемся в нашем распоряжении орнаментальном материале имеются лакуны. Массив археологических и этнографических орнаментированных предметов латышей относится, в основном, или к древности (с эпохи каменного века до XIII в.), или к XVIII—XX вв. Лакуна XIV—XVII вв. объясняется обычно двумя причинами: немецким завоеванием Прибалтики с конца XII — начала XIII вв., резко изменившим состояние местного общества, образованием экономической, политической и религиозной зависимости балтийских народов; с другой стороны, древнейший массив этнографических предметов в музеях относится к XVI—XVII вв. (и он немногочислен).

Далеко не все орнаментированные памятники древности дошли до нас, то есть существуют и предметные лакуны. Известные орнаментированные археологические предметы — почти исключительно изделия из кости, камня, янтаря, а также керамика, с эпохи бронзы также и металлические и редко кожаные изделия, с эпохи среднего железного века — фрагменты текстиля. Плохо сохраняются деревянные предметы. Нужно иметь в виду, что орнаментом покрывали и предметы, не предназначенные для хранения (например, хлеб, яйца).

«Синтаксис» орнамента — явление связи единиц и образование на основе этих связей единиц другого, более сложного уровня. Он включает в себя законы построения формул — орнаментальных блоков-композиций (это, так сказать, «фразеология», тяготение знаков друг к другу, их тенденция появляться вместе в одном контексте), правила их распространения и функционирования, а также правила вхождения блоков в целый орнаментальный текст.

Аналогично синтаксису в естественных языках, полагает Н. В. Злыднева, орнаментальная структура могла возникнуть

²¹⁷ См.: Символы буддизма, индуизма, тантризма. (Серия «Символы». Книга XII) / Сост. Г.И. Царева. М., 1999.

только тогда, когда в первобытных изображениях возникла соединительная связь.

Что такое синтаксис в применении этого понятия к «языкам» культурных кодов — вторичных моделирующих систем? Лексемы начинают играть некоторые роли (роли своего рода «членов предложения»), соединяясь в новой единице («сложной синтагме», «предложении»). Соответственно взаимоотношения между ними, возникающие и наблюдаемые, это взаимоотношения не между собственно лексемами, а между «ролями», или «членами предложения».

Лексемы как бы участвуют в определенном «ритуале» или «этикете», исполняя функции заданных «ролей». Пока «ритуал» и «роли» остаются неизменными, сохраняется и весь синтаксис, а следовательно и грамматика.

По этому принципу строится «грамматика» всех семиотических «языков». Главный возникающий перед нами при изучении этого явления вопрос — насколько четко разграничены эти «роли» («члены предложения») и как происходят изменения в этой системе. Следует отметить в качестве одной из существенных черт латышской народной поэзии ее «орнаментальность», которая особенно ярко выражается в *речевых формулах*.

Этот термин, введенный английским ученым Милманом Пэрри, обозначает постоянные эпитеты, словесные клише, стереотипные фразы; это группы слов (а по Г. Кирку — может быть и одно слово), которые регулярно повторяются в одной и той же метрической позиции ²¹⁸.

Формулы в латышской народной поэзии исследовали Вайра Вике-Фрейберг, Имант Фрейберг, Янина Курсите, Лалита Муйжниене и др. Я. Курсите так описала две основные функции формул в дайнах: 1. магическую (заключенные в них слова — «святые», «сильные», неизменные, сохраняющие заключенную в них силу); 2. мнемотическую (запомнить большое число текстов можно только основываясь на словесных стереотипах, заключенных в них) ²¹⁹.

Речевые поэтические формулы в дайнах являются своего рода образцами, «сгустками», устойчивыми клише, «синтагмами». Пространство речевой формулы, как и орнаментального «текста», не нейтрально. В нем есть наиболее «сильные» места, куда

²¹⁸ Parry M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making // HSCP. 1930. 41—80 (цит. по: Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. 1996).

²¹⁹ Там же. 175. lpp.

помещают особо важные понятия, есть периферия и редуцированные области. Определенная лексика помещается в строго определенные позиции.

Конкретный орнамент всегда есть формула, в которой особым, культурно значимым способом соединяются некоторые универсальные элементы.

Наиболее постоянна в орнаменте «грамматика» — «синтаксис» как способы сочетания основных элементов, типы внутренних связей, «фразеология» — тяготение определенных знаков друг к другу, и «парадигматика» — типы внешних, мировоззренческих связей разных сторон физического модуса и идейного уровня орнамента.

Орнамент как «язык» обнаруживает некоторые важные корреляты с естественным языком. В обеих системах на ранних стадиях развития наблюдается небольшое число лексем при сложной, развитой грамматике. Постепенно число лексем растет (в результате усложнения исходных и приобретения заимствованных), а грамматика упрощается.

Составными частями композиции (или «синтаксиса») орнамента являются **симметрия** и ее проявления (асимметрия, симметрия *radiks*-лучевая, симметрия *axis*-вертикальная, симметрия зеркальная), **повторность** (репризность, ритмический ряд), **композиционный центр пропорций** (соразмерность величин — простая, модульная, «золотое сечение»), **соотношение однородных элементов** (тождество, вариант, нюанс, контраст), **ритм** (линий и плоскостей), **ярусность** (уровни), **цветовое построение** (родственные цвета, контрастные цвета, монохромность и др.).

Говоря о «лексикологии» орнамента, можно выделить «синонимию», «омонимию» и «фразеологию» символов. При этом «фразеология» (тяготение знаков к клишированным сочетаниям-формулам) характеризуется следующими свойствами: степенью устойчивости, разложимости, вариативностью (может ли подставляться другой знак), возможностью изменения смысла, а также иерархией компонентов (довлечение одних знаков над другими) ²²⁰.

Раздел 2. Составление латышских орнаментальных «текстов» и их «синтаксические» особенности

В работе, посвященной реконструкции семантики и функций некоторых славянских графических символов, Н. И. Толстой

²²⁰ См.: Толстой Н. И. Язык и народная культура. С. 187–188.

отметил, что изобразительные и графические символы, как и слова, тяготеют к устойчивой сочетаемости, к клишированным синтагматическим связям, на основании которых создаются устойчивые формулы и своего рода фразеология символов, которой присущи почти все разновидности словесной фразеологии²²¹.

Элемент знаковой системы, орнаментальный знак-символ, лексема, сам по себе относительно завершенная единица, а в зависимости от сочетания с другими элементами может образовывать новые единицы — сложные синтагмы или «предложения» (мотивы, сюжеты). Однако, элемент, лексема, синтагма — это термины. К. Леви-Стросс отмечал, что у терминов никогда не бывает внутренне присущего им значения: значение определяется «позицией», исторической функцией, культурным контекстом — с одной стороны, и структурой системы, где они фигурируют (то есть законами семиотической системы, языка естественного и культурного) — с другой²²².

В начале описания латышских орнаментальных «текстов» выделим свойственные им синтаксические таксоны-уровни:

Первый уровень — выработанная (вышитая, выплетенная, вытканная, выколотая, выбитая, нарисованная и т. д.) часть образует узор на основе того или иного основного элемента; в латышской народной терминологии орнамента называется *raksts* («узор»).

Второй уровень — выработанная часть образует фон, а узор прочитывается по необработанной части материала (особенно часто это встречается в тканых, вышитых и вязаных предметах); в латышской народной терминологии орнамента носит название *mīts, mīte* («промежуток»).

Третий уровень — из многих элементов первого или второго уровня (как бы «кирпичиков») сложен другой крупный знак (чаще всего, «знак ужа», ромб, треугольник).

Наиболее «сильное» место в композиции орнамента — это центр (точка при лучевой симметрии, линия при вертикальной), откуда знак «выходит», образуя «основную лексему». Наблюдаются два типа распространения орнаментальной «лексемы» — аналогичная **сложносочиненной** (проявляется обычно в орнаментальном ряду, когда знаки равноправны по отношению друг к другу и не претерпевают формальных изменений),

²²¹ Толстой Н. И. К реконструкции семантики. С. 50.

²²² Levi-Strauss C. La pansee sauvage. Paris, 1962. P. 73.

и **сложноподчиненной** (характерная центрической композиции, когда один знак является доминирующим и организует вокруг себя другие).

Чередование знаков первого и второго уровня в ряду — наиболее архаичная орнаментальная композиция исследуемого культурного ареала, она характерна как для древних балтов, так и для славян и финно-угорских народов. При этом на обратной стороне материала (если это ткань) напротив узора образуется его *mīls*, противоположность: то, что на одной стороне выступает как фон, на другой является читаемым рисунком. Такие изделия не имеют изнаночной стороны. Так, в кайме виллайне, в тканых подвязках из Курземе, на носках из Видземе в непрерывном ряду наблюдаются узоры первого уровня — т. н. «дубочки» (двойной крест), узоры второго уровня — т. н. «знаки жабы» (две скрещенные дважды изогнутые скобы, см. Таб. X, 14). В орнаменте более поздних предметов (пояса XIX в. из Видземе) распространяются такие композиции, где один и тот же рисунок повторяется как вытканый цветом и как образованный фоном, чередуясь (см. Таб. XI, 24, 26).

Образование орнаментальных «формул» означает, очевидно, что данная орнаментальная система прошла период бытования как набора идеографических знаков (образы-картинки становятся «кубиками» для игры, при этом их значения частично утрачиваются), а перед нами — сформированный «язык» (в значении вторичной моделирующей семиотической системы). Он строится на двух принципах: во-первых, в связи с мировоззренческой системой (следовательно, взаимосвязан с другими известными знаковыми системами); во-вторых, в зависимости от возможностей и ограничений техникой изготовления, материалом, физическими параметрами и назначением украшаемого предмета.

На пересечении этих принципов и формировался орнамент; при этом удельный вес второго из них постоянно вырастал, и в настоящее время (особенно на территории Европы) довольно редко можно обнаружить бытование представлений о священном значении графических знаков на предметах, используемых повседневно.

Особое внимание следует обратить на феномен вторичной мифологизации орнаментальных знаков. В Латвии и Литве ведущую роль в «неомифологизации» орнамента сыграли общест-

венные и религиозные движения *диевтуриба* и *Ромува*²²³. Эстонский художник Тынис Винт, обратившийся в 1970-х гг. к семантике народного орнамента, предложил свой вариант «прочтения» узоров латышских поясов из Лиелварде (Видземе) (см. Таб. XXIII). Он считал их древнебалтским наследием и усмотрел в них сконцентрированную информацию обо всей Вселенной. Его метод любопытен, но в исследовании было сделано много ошибок: например, он начал «чтение» пояса не с начала, а с конца, удалил начальную (для него — конечную) часть (в ней один знак, восьмиконечная звезда, был повторен одиннадцать раз — Т. Винт оставил для анализа только три). Композиция поясов из Лиелварде не является архаическим древнебалтским наследием: известно, что это высокопрофессиональные изделия, изготавливаемые мастерами, а тип их композиции сложился в конце XVIII — начале XIX вв. В них, безусловно, наблюдаются черты, связывающие их с древней традицией латышского ткачества, в том числе с техникой тканых на дощечках поясов XII–XVII вв., но есть и совершенно новые приемы. Мастера, ткавшие их (в Музее истории Латвии таких поясов собрано около 70 экземпляров), были знатоками и хранителями орнаментального наследия Видземе. В их работе отчетливо видна высококлассная «игра» с основными элементами, их причудливые сочетания, обычные перетекания друг в друга, нарушение принципа симметрии, нечеткие, плывущие границы (что не свойственно древним балтским поясам).

Латышский народный орнамент разворачивается по правилам симметрии и уравнивания элементов и частей.

Д. Краукле выявила четыре вида построения композиции орнаментального «текста»²²⁴: 1. орнаментальный пояс; 2. композиция «растущего узора»; 3. орнамент, полностью покрывающий (охватывающий) пространство — в том числе т. н. фоновый, и 4. центрированная (и т. н. децентрированная — обрамляющая) композиция.

Обратимся к каждому из них подробнее.

²²³ Брастыньш Э., идеолог латышского неоязыческого движения *диевтуриба*, как художник и историк искусства заложил основу изучения элементов, композиции и семантики латышского народного орнамента — что было подхвачено Екабом Бине, Эдуардом Паэгле, Янисом Судмалисом. *Brastiņš E. Latviešu ornamentika. Rīga, 1923; Latvju raksta kompozīcija. Rīga, 1924.*

²²⁴ *Kraukle D. Ornaments. 59. lpp.*

Статья 1. Орнаментальный пояс

В орнаментальном поясе чередуются один или несколько элементов, подряд или попеременно. Обычно орнамент в нем имеет симметрию L4, центральную сквозную ось, отмечающую середину пояса, иногда еще дополнительные линии (часто штрихованные), отмечающие границы орнамента. Примеры такой орнаментации — композиции поясов, подвязок (*приевите*), тканой каймы (*целайне*), юбок, девичьих венков, женских шапочек. Знаки, наиболее приемлемые для поясной композиции — «знак ужа», зигзаг, «знак Юмиса»; часто используются свастика, круг, ромбовые сочетания (Таб. XXIV, 1, 3).

Поясная композиция орнамента встречается на многих археологических предметах: на трапециевидных шумящих подвесках к венкам и декоративным булавкам, и ожерельях (два переплетенных волнистых зигзага, выполненные насечкой ²²⁵), на браслетах (два ряда треугольников с кружками внутри, направленные острыми углами друг к другу ²²⁶, куршский тип — отдельные орнаментальные фрагменты помещены в квадратики ²²⁷), на девичьих венках латгалов VII—XII вв. (ряды, переплетения зигзагов, многорядная композиция из кружков и зигзагов ²²⁸), в украшении краев и концов виллайне ливов (ряды кружков ²²⁹).

Уже в самых ранних найденных тканых поясах (IX—X в.) известны разные приемы размещения узора: усечение верхней и нижней частей, представление половины или 1/4 части основного узора (см. Таб. XXV). Д. Краукле предполагает, что это было способом шифровки, сокрытия основного узора. Однако вполне возможно и технологическое объяснение появления усеченного пояса.

В поясной композиции узор бывает размещен следующими способами:

- а) простой ряд одного элемента,
- б) простой ряд нескольких элементов,

²²⁵ Kalniņš D. Aiz Daugavas vara dārzs. Rīga, 1995. 34—47. lpp.

²²⁶ Там же. 54. lpp.

²²⁷ Urtāns J., Bernāte I. Krotas Brūveru avots // Rakstu vainags arheologa J. Siatkovska piemīņai. Rīga, 1994. 62. lpp.

²²⁸ Зарина А. Латгальские женские головные венки-вайнаги // Arheologija un Etnogrāfija. 2. sēj. Rīga, 1960. 1 табл. 3, 2 табл. 4, 3 табл. 5, 4 табл. 8.

²²⁹ Zariņa A. Lībiešu apģērbs 10—13. gs. Rīga, 1988. 126. lpp.

в) ряд одного или нескольких основных элементов, размежающихся подчиненными,

г) перемежение элементов первого и второго уровней,

д) элементы 1 или/и 2 уровней заключены в элементы 3-го уровня.

Наиболее характерен этот тип композиции, конечно, для ткачества, и генетически связан с поясами, подвязками и каймой. Древнейшие дошедшие до нашего времени образцы — тканые пояса (не ранее VII в), кайма (целайне) наплечных покрывал XII в. Узор помещен в продолговатых четырехугольниках, четко отделенных друг от друга и с переменным светлым и темным фоном, с соответственно противоположным цветом узора в них ²³⁰.

В древних поясных композициях отдельные узоры не сливались краями (что появилось в Лиелвардских поясах в XVIII—XIX в.). В тканой кайме виллайне из Стамериене XII в. ²³¹ основными знаками являются четыре варианта свастики (с усеченными верхними «ветвями»); в частях светлых отрезков, свободных от узора, создан украшенный фон с помощью разнонаправленных нитей основы и утка. В сходной технике выполнен пояс из Калдабрунас Мачулан, волость Бирзе ²³² — 36 вариантов свастики повторяются 51 раз, будучи заключенными в чередующиеся светлые и темные по фону четырехугольники, разделенные двойным зигзагом ²³³.

В этой же технике выполнены целайне из Ливан XVII—XVIII в. ²³⁴, в которых чередуются варианты узоров «знак ужа», двойных скоб-«месяцев» с ромбами в острых углах.

В поясах XVIII—XIX вв. свастика в качестве основного узора используется редко, чаще — простые или двойные кресты с ромбами в середине. Гораздо реже встречается техническое усложнение рисунка фона.

Основными узорами в кайме виллайне восточно-латышского типа являются розетки, варианты «растущего цветка», сочетание ромба, косого и прямого креста и креста с пересеченными концами ²³⁵.

²³⁰ *Karnūps A. Kāda 1000 gadu sena tradīcija latviešu rakstos // Senatne un Māksla. Rīga, 1936. № 2. 89. lpp.*

²³¹ LVM A 696.

²³² LVM E 885.

²³³ *Karnūps A. Kāda 1000 gadu sena tradīcija latviešu rakstos. 89. lpp., рис. 2.*

²³⁴ LVM E 11942; *Karnūps A. Kāda 1000 gadu sena tradīcija latviešu rakstos. 90. lpp., рис. 2.*

²³⁵ LVM E 1232, Земгале.

В поясных композициях (особенно поздних) узоры не помещены в ограничивающие их рамки (пояс из Мазсалацы второй половины XIX в. ²³⁶).

В лиелвардских поясах наблюдается смена орнаментального деления пространства: весьма усложненные знаки, в основе которых свастика, ромб, «знак Усиня», «месячный крест», заключены в знаки третьего уровня — усеченные ромбы, которые сменяются прямоугольниками и затем зигзагом. В качестве второстепенных, дополняющих знаков, начинает использоваться усеченная или полная восьмиконечная звезда.

Вариант поясной композиции в виде ряда квадратов с усеченными концами на женских чепцах из Земгале, возможно, появился под влиянием техники полотняного тканья (т. к. внутри квадратов — типичный для него узор т. н. *kaķu pēda*, «кошачий след»).

Классический случай поясной композиции — полосатые юбки и покрывала Земгале, почти идентичные по внешнему облику. Примечательно, что покрывала на кровать из Земгале строятся по принципу виллайне: поперечный конец у них обшит двумя или тремя полосами, отступающими от края ткани на десять-пятнадцать сантиметров (илл. 4, № 4).

Сменившая тканье техника вышивки надолго унаследовала поясной тип композиции ²³⁷. Это цветные вышивки на виллайне Крустпилского типа, рубашках, юбках. Примечательно, что сохранялась и цветовая гамма из желтого, красного, зеленого и синего тонов.

Основные знаки в поясной композиции в редких случаях имеют усложненный вид (как это наблюдается в поясах из Лиелварде). Минимальное число знаков — один, часто воспроизводились разные варианты (могло быть более сорока) одного знака. В поясах общее число знаков доходило до пятидесятишестидесяти.

Знаки могли быть помещены в «ячейки», древнейшей формой которых является прямоугольник (то есть пояс в таком случае как бы делился на отрезки вертикальными линиями). Позднее появились треугольники, полные или усеченные, трапеции (то есть пояс делится зигзагом, места изгиба которого находятся

²³⁶ LVM 945.

²³⁷ Jansone A. Dvieļu izšuvumu motīvi un kompozīcija // Etnogrāfs prof. S. Cimermanis. Biobibliogrāfija. Darbābiedru veltījumi. Rīga, 1999. 142–143. lpp.

в пределе пояса или выходят за него), ромбы — полные или усеченные — шестиугольники (то есть пояс делится двумя переплетенными зигзагами).

Вариантом отделения является так называемые *logati* — рамка, или «заборчик», выстраиваемый вокруг отдельного орнаментального знака.

Все пространство пояса может делиться вдоль на несколько более узких полос (от 2 до 5): в двух крайних компоновка и узор обычно совпадают и выполняют вспомогательную, декоративную, отграничивающую роль), в средней полосе разворачивается ряд основных узоров. Установлено древнейшее соотношение этих частей поясной композиции (в кайме на виллайне VIII–XII вв.) — соответственно 2 — 1 — 10 — 1 — 2 единицы. В крупных по размеру композициях (собственно поясах) наиболее стандартное соотношение — 3 — 1 — 6 — 1 — 3.

Знаки, характерные для этой композиции, произведены, главным образом, на графической основе шеврона, имеют типы симметрии L4, L5, в чуть меньшей степени — креста, с симметрией L4 (за исключением крайне распространенной в древности свастики).

По поводу орнаментальной «фразеологии» можно сказать, что в наиболее древних примерах отмечается сочетание двух-трех знаков, один из которых (часто крест или свастика) доминирует, появляется в нескольких вариантах. Известны элементы, склонные «присоединяться» к другим — «знак месяца», «знак Юмиса» (выявить их бывает трудно).

На предметах XIX в. встречается сочетание геометрического и растительного орнаментов (например, ромб-*sietiņš*, поросший знаками «растущего дерева», см. Таб. VII, 50).

Статья 2. Композиция «растущего узора»

Композиция «растущего узора» формируется на основании — горизонтальной линии, и имеет зеркальную симметрию L2. Узор как бы простирается вверх от линии основы по правилам зеркальной симметрии (Таб. XXIV, 4–6). Эта композиция распространена в латышском орнаменте в целом гораздо реже, чем поясная композиция.

Встречается она в вышивке рукавов рубаш Южной Курземы (Руцавы, т. н. *krūmi* «кусты» — вариант стилизованного дерева или цветка, дополненный другими знаками, геометрического и стилизованного зооморфного характера, см. Таб. XXIV, 4–5) и восточнолатышских виллайне (т. н. *austras koki* — «деревья зарни» Таб. XXI, 7). Из археологических находок к этому же типу компози-

позиции можно отнести узор краев вилайне латгалов VII—XII вв. (ряды «растущих» треугольников и «знаков Юмиса», см. Таб. IV, 73—75).

Эта композиция появляется в девичьих венках XVIII—XIX вв. из Видземе как ряд «поросших треугольников» — Таб. XXIV, 6 (древние венки имели только поясную орнаментальную композицию). Классический «растущий узор» — орнамент по подолу юбок из Земгале, имеющий вид дерева, завершающегося наверху солнечной розеткой.

Многие растительные узоры развиваются на основе этой композиции. Для декоративного искусства латышей это относительно редкий тип узора. В чистом виде он встречается как узор концов лент для волос видземских девушек (изображение цветка), как живописный узор на мебели, преимущественно сундуках, ларях, шкафах, на углах столешниц.

Аналогичным образом развиваются и зооморфный, орнитоморфный, антропоморфный узоры.

Большинство узоров, образованных на основе этой композиции, могут быть сведены к треугольнику с острым углом, обращенным вверх, или к узору «растущего дерева» (вертикали с симметрично отходящими от нее «ветвями»). На наиболее сложных узорах — «кустах» в вышивке рукавов рубах из Руцавы — в основе наблюдается ствол, дополненный ромбами, розетками, двойными крестами, восьмиконечными звездами, «отростками» в виде стилизованных ветвей и цветков, скоб, крестов, а также — реже — орнитоморфными и зооморфными фигурами — одорантами, обращенными к центральному стволу.

В узоре «древа зари» на восточнолатышских вилайне основной вертикальный ствол не так выделен, как в «кустах». Во многих случаях наблюдается крестовая композиция. За редкими исключениями центром в этой композиции является ромб (именуемый «квадратное солнышко»).

Статья 3. Орнамент, полностью охватывающий пространство (а также фоновый)

Этот тип композиции бытует в двух видах — регулярном (упорядоченном) и неупорядоченном. В упорядоченном орнаментальные знаки заключены в маркированные или предполагаемые ячейки: квадраты, прямоугольники, ромбы, которые в перспективе образуют бесконечную сеть. В некоторых поясных композициях встречается фактически этот же принцип разворачивания, но он как бы «обрезан» рамками пояса.

В фольклорных текстах упоминаются иногда предметы, якобы «полностью украшенные», что буквально не было отражено на практике (например, «рубаша, до земли украшена», хотя известно, что в рубаше украшали только воротник и манжеты, в некоторых областях еще и предплечья). Такие сообщения надо понимать как символическое описание «готового», «защищенного», «красивого», в некоторой степени «магического» предмета.

В реальности под описываемый тип композиции попадает только несколько видов предметов в латышской народной культуре. Это украшенные покрывала (Таб. XXIV, 10), некоторые древнейшие вилайне, юбки из Земгале и Видземе (они сочетали в себе поясную и полностью охватывающую пространство композиции), варежки, реже перчатки, носки, чулки, некоторые виды утвари (главным образом, позднейшие образцы, относящиеся к концу XIX — XX вв.), рабочие инструменты (пряслица).

Следует различать предмет, полностью покрытый орнаментом, и тип орнаментальной композиции, охватывающей всё пространство. Предмет может быть покрыт рядами поясных композиций (свадебные перчатки из Видземе, покрывала, занавес или панно, сшитые из множества тканых поясов), несколькими композициями (поясной, дополненной знаками «растущего узора», женские шапочки из Видземе — см. Таб. XXIV, 11).

Статья 4. Центрированная композиция

Центрированная композиция имеет обычно симметрию L4, разворачивается по правилам креста.

Идея этой композиции очень архаична, значима и популярна. В фольклорных текстах чаще всего описывается именно она: посреди украшаемого предмета мысленно помещается важнейший знак (или знаки), который опоясывается рядами других знаков.

Такое описание является, безусловно, космологической моделью; его аналогами служат образы одетого человека и всего мира, архитектура усадьбы. Встречаются они обычно в заговорах и ритуальных песнях:

Es atradu ganīdama bišu austu nēzdauciņu: / Visapkārt izrakstīs, vidū vasku ritulīs. / To taupīju brālītīm, asariņas noslaucīt. (LD 25479) — «Когда я пасла (скот), нашла пчелами вытканый платочек: / По кругу украшен, посередине — восковой кругляшок. / Приберегу его для брата, слезки вытирать».

«Когда я пасла (скот), нашла муравьями вытканную вилайне: / Все четыре золотые угла, посреди солнце катится»;

«Женишку шью рубаху из разных ниток: / Вокруг мелкие узоры, посреди свое сердце кладу»;

«Вокруг день занимается, посреди солнце катится; / Вокруг *kēši* пояс, посреди мое тело» (LD 5493).

«Трижды день занимается, трижды солнце восходит, / Трижды <обвит> пояс целайне вокруг моего тела» (LFK Z 1659, 1675);

«Трижды пояс опоясываю вокруг моего тела; / Трижды женихи ездят вокруг подворья брата» (LD 664).

Однако, несмотря на универсальность и популярность идеи такого «текста», степень распространения композиции этого типа в латышской орнаментике вовсе не столь велика. Очевидно, мы опять имеем дело с символическим описанием, которое вовсе не аналогично предметному миру.

В середине центрической композиции обычно помещают узор центрической формы — круг, розетку, восьмиконечную звезду, узоры на основе креста и ромба. Распространяется он по правилу креста.

Встречается такая композиция на весьма ограниченном количестве предметов: на носовых платках, покрывалах для саней и пополах, на глиняных блюдах (Таб. XXIV, 7, 8, 9).

Децентрированной Д. Краукле называет симметричную L4 композицию, обычно четырехугольного предмета, с украшенными периметром и/или углами, центр которой неукрашен. Примером такой композиции являются восточнолатышские виллайне (Таб. X, 13), столешница из Лиепай. Это традиционная композиция орнамента фабричных платков, распространенных в Латвии со второй половины XIX в.

Строго говоря, этот тип композиции следует назвать смешанным (пространственным). Например, в древних виллайне латгалов VII—XII вв., узор которых образован из металлических заклепок: к их краям и бокам пришита или воткана узорчатая кайма целайне (поясная композиция), по периметру (начиная от места соединения виллайне и целайне) идет ряд «растущих узоров». Степень наполненности центральной части бывает разная: она может быть пустой, узор может быть помещен в углах — двух нижних (при ношении он оказывается на уровне талии спереди) или всех четырех; узор — сплошной или отдельные знаки — может покрывать нижнюю половину центральной части (виллайне при ношении сгибали вдвое, неукрашенной частью к телу), или располагаться по периметру в несколько рядов или в шахматном порядке, причем самый центр оставался пустым. Наконец, узор мог пол-

ностью покрывать виллайне. Неизвестны случаи нанесения узора на самую середину виллайне — как в раскрытом, так и в сложенном вдвое виде.

Итак, наиболее распространенным, и, очевидно, древним в латышской орнаментике является тип поясной орнаментальной композиции. Остальные связаны с меньшим количеством предметов. Существуют украшенные предметы с соединенными несколькими типами композиций.

Минимальное число знаков в одной синтагме и тексте — одна лексема, которая обладает свойством разворачиваться сама из себя (континуальный знак), или которая повторяется в ряду как дискретный знак. Тексты с одной лексемой, однако, редки (встречаются в орнаменте металлических украшений).

Формирование сложного орнаментального «текста» идет обычно двояким образом: иерархического усложнения основного знака по способу сложноподчиненного союза, и «сложносочиненное» распространение «текста» по нескольким типам.

В наиболее сложных «текстах» (таких, как пояса из Лиелварде) наблюдается отход (в том числе, возможно, случайный?) от симметрии (есть асимметрические знаки), и даже явление «исчезновения», «растворения» основного знака, потеря им четких границ. Кроме того, вспомогательными становятся знаки, которые раньше не могли быть таковыми (как восьмиконечная звезда — *Auseklis*).

Разбирая культурную «диалектологию» латышей разных историко-этнографических областей (курземцев, земгальцев и аукшземцев, видземцев, латгальцев), обнаруживаешь две его особенности. В нем существуют явления «центростремительного» характера — удивительно сходные в отдаленных районах (возможно, это части общепалтского, даже индоевропейского наследия), и «центробежные» — различия, наблюдаемые часто на небольшом отдалении.

К первым относится календарно-праздничная культура и многие ритуалы, с ней связанные, свадебная и похоронная обрядность из праздников жизненного цикла, а также пространственные представления. Например, общелатышскими являются мифологические сюжеты о «длинном бобе», по которому герой залезает на небо, о «небесной свадьбе» светил и о сжигании «дуба», о противоборстве Перконса и Велнса или Йодса. Напротив, сильно различаются собранные в разных районах космогонические и космологические, антропологические сказания.

Очевидно, аналогичным образом существует некоторый общелатышский орнаментальный «язык», но, как и естественные

языки, до своей кодификации, а частично и позже, реально он бытовал в форме локальных диалектов.

Основной массив орнаментальной «лексики» был сформирован в эпоху среднего и позднего железа (IV—XII вв.), тогда же были выработаны и важнейшие правила «грамматики».

Возникает вопрос: насколько полно орнаментальные диалекты совпадают с речевыми? Процесс этнолингвистической консолидации латышского народа представлял собой постепенное сближение западно- и восточнобалтских народов, летонизацию куршей и частично ливов.

Латышский орнамент, как и язык, эволюционирует; благодаря некоторым «центростремительным силам» (устойчивым элементам), он предстает перед нами как единый организм.

Так, например, в латышском фольклоре наиболее архаичным и ведущим жанром всегда были латышские народные песни (*дайны*), часто написанные особым поэтическим языком, имеющим определенную метрику, строфику, речевые формулы. Можно сказать, что песни являются важнейшей латышской культурной «сетью», превращающей повседневные явления в мифологические, священные события. При этом в латышском фольклоре возникали и другие жанры — сказки, предания, загадки, пословицы и поговорки. Так же и в орнаменте ведущее место занимает композиция орнаментального пояса, на втором месте по степени бытования стоит центрическая композиция, на третьем — композиция «растущего узора».

Однако одновременно формировались и языковые диалекты, сохранившиеся у латышей до наших дней. На территории Латвии выделяют три диалектные зоны:

1. Ливский («тамниекский»), распространенный на побережье Рижского залива от Саки и Дундаги до Айнажи, и сформированный на основе куршских, ливских и средне-видземских диалектных групп;

2. Средне-латышский, распространенный в центральной Видземе и Земгале, а также южной Курземе. Это языки древних латгалов, летонизированных земгалов, с жемайтскими, селонскими, куршскими, ливскими и эстонскими элементами; на его основе образовывался и в 1920—30-х гг. кодифицировался латышский литературный язык;

3. Верхне-латышский, сосредоточенный на востоке Земгале, Видземе и в Латгале, сформированный на диалектных группах древних латгалов, селов, а также части летонизированных литовцев, белорусов, русских, поляков и эстонцев.

Степень диалектных (языковых) различий у латышей разная; наибольшая — между неселонскими верхне-латышскими и ливскими.

Орнаментальные диалекты вычленить труднее, чем лингвистические. Для этого необходима специальная исследовательская программа. Но уже сейчас очевидно, что орнаментальные диалекты представляют собой более «текучую» субстанцию, чем лингвистические: они связаны с различными традициями украшения определенных предметов (и генетически относятся к разным этнокультурным моделям).

Орнаментальные диалектизмы, как и лингвистические, бывают «лексическими», «фонетическими» и «грамматическими». Как лексические диалектизмы орнамента можно обозначить бытующие орнаментальные элементы (единицы), характерные для определенной области, и не встречающиеся, или малоизвестные, или воспринимаемые как «чужие» в других областях. Фонетические диалектизмы — тот вид, который принимают известные орнаментальные знаки в разных культурных областях Латвии. Грамматические диалектизмы — бытующие способы сочленения одних и тех же знаков в разных областях.

В целом орнаментальные диалекты распределяются в Латвии в пределах трех областей: северной, западной (куршской) и восточно-латышской. Они имеют много общего как в лексическом (общие лексемы — пунктированные ромбы и круги, зигзаги, плетенка, «знаки кровли», «знаки Юмиса»), так и в грамматическом звеньях. Куршская область имела культурные связи со Скандинавией, что отразилось и на характере орнамента некоторых предметов (особенно оружия и изделий из дерева).

В настоящее время можно предположить большую историческую близость некоторых важных элементов орнаментального «языка» в разных диалектных областях Латвии. Так, А. Карлсоне выделила три области — западно-курземскую (входящую в диалектную зону *тамниекоев*), северо-видземскую (район Валмиеры) и центрально-видземскую (Лиелварде) как имеющие общую традицию изготовления поясов²³⁸.

Более детальное выделение орнаментальных «диалектных» областей Латвии — дело будущего исследования.

²³⁸ Карлсоне А. Общие черты в узорчатых поясах разных регионов Латвии // Народные паясы — мастацтва і рамясто. Матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі. Мінск, 1994. С. 44.

ГЛАВА 3

МИР ЛАТЫШСКОГО ОРНАМЕНТА

Бытование орнамента в латышской культуре

Обратимся теперь к анализу прагматики латышских орнаментальных «текстов».

В контексте народной культуры орнамент выполняет несколько функций, или играет несколько ролей. Орнаментальный «язык» — своеобразное средство коммуникации. Назначение орнаментированных предметов, их использование, порядок и ход изготовления, а также некоторые ключевые концепции традиционной культуры (число, цвет), связанные с ним, — вот что включает в себе сфера «орнаментальной прагматики». Собственно говоря, это описание тенденции к осуществлению смысла символа. Со всяким символом связана априорная функция распределения его смыслового содержания. Логические конструкции (в нашем случае — типы бытования: пространственный, временной, степенной и знаковый) строятся над смысловой единицей, знаками (набор которых в орнаменте зафиксирован в первой главе — в «Словаре»).

Семиотичность бытования орнамента может быть наиболее ярко представлена в следующих его аспектах:

1. Дистрибуция значений понятия *raksts* («орнамент, узор») в латышском мировоззрении;
 2. Народная терминология узоров латышского орнамента;
 3. Символика числа в латышской духовной культуре и в орнаменте;
 4. Символика цвета в латышской духовной культуре и в орнаменте;
 5. Символика орнаментированных предметов в латышской народной культуре;
 6. Бытование народного орнамента и самого принципа орнаментальности в современном искусстве Латвии.
- Обратимся к каждой теме особо.

РАЗДЕЛ 1. RAKSTS («ОРНАМЕНТ, УЗОР») В ЛАТЫШСКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

*Es nedzēru nemedota, nevalkāju nerakstīta;
Kājautiņa neapavu, kad nebija izrakstīts
(LD 55602)*

*«Я не пью немедовое, не ношу неукрашенное;
Портянки не надену, если та не украшена».*

Если вообще можно охарактеризовать определенную культуру по ее доминанте, то латышская народная культура предстает перед сторонним наблюдателем как культура **украшения** человеком своей среды.

Это «украшательство» часто неброское, не всегда очевидное; нередко сами латыши указывают на него: «посмотри, полюбуйся», «покорми глаза» (ramielot acis). Подчас же никто ничего и не скажет: латыши с большим удовольствием промолчат, тихо вкушая эстетическое наслаждение. Но красота никогда не останется незамеченной ими.

О любви латышей к украшению пространства и себя писали путешественники и бытописатели. Что же это за свойство, и связано ли оно с искусством изготовления и восприятия орнамента?

Важным элементом праздников латышей были не только приготовление трапезы, проведение обрядов, гаданий, раздача даров, но и украшение дорог, усадеб, жилых помещений, хозяйственных построек, угодий, животных и самих людей.

Участники ритуального обхода крестьянских усадеб в ночь Яниса (праздник летнего солнцеворота, 23/24 июня) — так называемые «Яновы дети» — проверяют, хорошо ли украшена (izrakstīta) комната для приема божественного гостя, Яниса: «Отворяйте двери, открывайте окна, ведите внутрь детей Яниса! / Идем внутрь осмотреть, какова Янова комната: / Витьем извита, расписана, пол цветами осыпан» (LD 53829). Комната должна быть — šūtiņ šūta, pītiņ pīta, kā rakstenis izrakstīta (LD 53648) — «Шитьем вышита, плетеньем vyplетена, как узор украшена».

В рамках ритуала и в мифологическом восприятии действительности, украшения окружающей среды понимаются как дары

и жертвы²³⁹. В ходе свадьбы латышская невеста одаривает предметами (чаще всего, одеждой) не только всю семью жениха и важных гостей, но также жертвует подвязки, пояса, варежки, перчатки постройкам, скоту и природе. Одариваются мост и река, через которые молодые переезжают; дорога, повозка или сани, на которых едут; возничий; изгороди вокруг дома; хлев, конюшня, колодец, баня и дорожка до бани (по которой во время родов на помощь роженице пойдет богиня судьбы Лайма); порог жилого дома, очаг и т. д.

Эти жертвы или дары понимаются как украшение — *pišķašana*²⁴⁰, — и невеста выступает здесь в роли божества, приносящего весной зелень, а зимой окутывающего весь мир снежным покровом. «Все кусты, хворостины ждут, когда я их украшу; / Одному перчатки, другому носки, можжевельнику вилайне» (LD 25557).

Для свадьбы и похорон украшают дорогу — посыпают ее «мелкими былинками» (*smalkajām smilktīnām*), хвоей, белыми цветами, лепестками роз. Особый поэтический образ — «тропинка из липовых листьев» (*liepu lapu laipa*), которую один человек «устраивает» для другого как знак почтения и магическое средство облегчения пути.

По текстам некоторых народных песен обнаруживается связь создания узора с культивацией земли, обработкой пашни:

Raksta, raksta viena māsa, vel vairāk otra raksta; / Kam treša rakstījusi, aprakstītu tīrumiņu. LD 7184 («Украшает, украшает одна

²³⁹ О дарении у латышей на праздниках жизненного цикла см. статью: *Alsupe A. Dāvināšana mūža gados // Etnogrāfs prof. S. Cimermanis. Biobibliogrāfija. Darbābiedru veltījumi. Rīga, 1999. 65–88. lpp.*

А. Алсупе выделяет варежки и перчатки, хлеб и цветы как три главных дара, распространенных у латышей Видземе. Но в категорию дара у латышей попадает очень многое. «Дары» человек получает, находясь еще во чреве матери: все, что видит и воспринимает мать, переходит и к ребенку. Дары — это и нарекаемое имя, и колыбель, и гостинцы. В ходе обрядов жизненного цикла весь мир постепенно становится даром, получаемым человеком. И среди них не только предметы, но и наслаждение лицезрением, звуками, впечатлениями вообще. В даре имеется что-то обязательное, но и что-то внезапное, радостное, как будто бы незаслуженное, хотя и ожидаемое. Однако со временем всякий дар исчерпывает себя. Приходит срок, и дары нужно отдавать.

²⁴⁰ Ср. *pišķis* от индоевроп. **pūs-* — «богатство цветов, плодородие», LEV, 2, 93–94.

сестрица, еще больше вторая украшает; / Зачем третья украшает разукрашенное поле»).

Какое же место занимает *raksts* — «орнамент, узор» — среди всех способов украшения?

В современном латышском языке слово *raksts* имеет три самостоятельные значения: 1. письмо, отношение (написанный текст, официальная бумага); 2. статья (газетная, журнальная), 3. узор и отдельный орнаментальный знак.

Глагол *rakstīt* означает «писать», и «украшать, расписывать, покрывать орнаментом»; причастие *rakstīts* — «написанный» и «расписной, украшенный».

По мнению К. Карулиса, лтш. *rakstīt* родственно лит. *rašyti*; Я. Эндзелин и С. Каралюнас оспаривают это родство и сближают латышское *raksts* с литовскими *rakštas* — «намогильный знак», *rakštis* — «могила», «заноза»²⁴¹. Но большинство лингвистов возводят указанные слова к латышскому глаголу *rakt* (лит. *rakti*) — «рыть, копать». От него, возможно, отделились присущие ему в древности значения *bakstīt* («тыкать, ковырять»), *urbināt* («ковырять»), *kasīt* («скрести, скоблить»), *durt* («колоть»), которые всё еще присущи литовскому *rakti*²⁴². Таким образом, *raksts* первоначально означало «следы, оставленные при вскапывании земли или какого-то мягкого материала»²⁴³.

Известно лтш. диалектное *rakstulis* — «пороссячий пятачок» (роющий землю); существует поверье — «кто ест пороссячий пятачок, тот выучится хорошо писать»²⁴⁴.

Одно из первых переносных значений *raksts* — «вышивать»: то есть колоть ткань иглой, оставляя на ткани следы: *izrakstīt kara karodziņu*, *izrakstīt cimdu*. Затем у *raksts* обнаруживается значение «вырезать, процарапывать» (*ierakstīt, iegriezt*) знаки — следы на более твердом материале — дереве, камне. Отсюда следовало было сделать только один шаг до современного значения «писать»²⁴⁵.

²⁴¹ ME, 11. *Raksts*.

²⁴² LEV, 2, 102–103. lpp.

²⁴³ LEV, 2, 103. lpp.

²⁴⁴ DLEP. 1819. 1. 70.

²⁴⁵ О связи *raksts* и *burta, buršana* — см. выше. Ср. лат. *scribere* («писать»), хет. *hatta, hartrai* («колоть, проскрести, бить» и «писать, извещать»), англ. *write* («писать») и древнеангл. *writan* («проскрести, проводить, отмечать, писать»). От лтш. *raksts, rakstīt* в 1869 г. Агис Кронвалдс образовал слово *raksturs* — «характер, особенность» (хотя здесь не исключено влияние нем. *Charakter*).

Итак, вот как можно представить семантические слои глагола *rakstīt*: «многократно тыкать, ковырять, скрести, скоблить или проковыривать <определенные знаки>» — «вышивать, вывязывать или другим образом производить знаки, орнаменты» — «создавать <на бумаге> буквы, текст».

Латышское *raksts* имеет большой круг значений. Условно их можно разделить на четыре функциональные круга.

1. Этический круг орнамента как знака почести, добродетели и благородства;
2. Эстетический круг орнамента как образца красоты;
3. Магический круг орнамента как воздействующего знака;
4. Информационный круг орнамента как транслируемого знака.

Во многих латышских народных песнях, где встречается слово *raksts*, наблюдается игра-перекликание всех его значений: «писать», «отмечать», «украшать», «расцвечивать», «оставлять следы», «делать что-то в определенном ритме и по определенному образцу».

Так, постоянно актуализируется связь между «узорами», произведенными природой и человеком. Узоры на предметах «цветут»: *Pupiņām gaiši ziedi... tie bij Dieva cimdu raksti.* (LD 32518, 2) — «У боба пестрые цветы... это были узоры варежек Диевса». «Когда я пасла скот на лугу, вышла виллайне, / Какие цветы на лугу, такие узоры на виллайне» (LD 7444).

Сравниваются два умения девушки: «*lielu rakstu rakstītāja, grāmatīņas lasītāja*» (LD 1312) — «вышивальщица больших узоров, читательница книг». «Мелкие узоры в книге, еще мельче в сундуке для приданого» (LD 7722);

Другие примеры сравнений — «Сегодня утром прополоскала рот водой из узорчатого стакана, / Сегодня утром взяла имя для крестника из писаной книги» (LD 1369); «Какие узоры на луне, такие узоры в приданом (вариант — в девичьем веночке)» (LD 4865, 5922).

Rakstīt часто употребляется в отношении описания движения по дороге животных, птиц, людей, повозок, которые оставляют этим на ней следы. О легкой походке девушки говорят: *ka irbīte/cielava rakstīdama* (LD 6; 369; 73; 472; 473; 474) — «как куропатка/трясогузка семенит».

«Кто украсил ту дорогу до кладбища NN? / Лавизите украсила, со своими посыльными» (LD 27481);

Kungi... garus ceļus rakstīdami (LD 31826) — то есть «господа, проделывающие далекий путь»;

Bērīts, manis kumeliņis, tek pa ceļu rakstīdams, / Tautu meita rakstu ņēma mana bēra pēdīnā (LD 29641) — «Гнедой, мой жереб-

чик, бежит по дороге, семена; / Невеста берет узоры со следов копыт моего гнедого».

Словом *rakstīts* обозначали красоту жениха, мужа или брата («как дятел украшен» LD 21608).

Примечательно, что *raksts* употребляется и при обозначении акустических явлений, в которых присутствует определенный ритм.

Так, «узорами» звучат колокольчики (*skan zvārguļi rakstīdami*): *Melnajām kumeļām zvārguļaini iemauktīni*; / *Zviedz kumeļi dancodāmi*, *skan zvārguļi rakstīdami* (LD 29845) — «У черных коней бубенчатая сбруя; / Взиваются кони, танцую, звучат бубенцы ритмично».

Слушая «узоры» барабанов, девушка изображает их в своей вышивке: *Sītiēt bungas bālēlīni, pūšiet daiļas stabulītes*, / *Cimdiem rakstu izadiju bingu rakstus klausīdama* (LD 24172) — «Бейте в барабаны, братцы, дуйте в прекрасные рожки, / Вывязала <я> узоры на рукавицах, слушая узоры барабанов».

Узоры в женском рукоделии вообще тесно соприкасаются с «песенными узорами»; это неудивительно — вышивая или плетя, девушки имели обыкновение петь.

Nebēdāju, nebēdāju kad dziesmīņa man sajuka; / *Ne ba dziesma cimdu raksts, ko ielika pūriņā* (LD 935) — «Не горюю, не горюю, если песенка у меня спуталась. / Песня не узор варежек, которые кладут в приданое».

«В узоре» — то есть в определенном ритме и по определенному образцу — отбивают цепом зерно в риге, зерно же «в узоре» сыпется из колосьев. *Rakstā sītu sprigulīti sava tēva pīdarbā*. / *Tā rakstīja mieži, rudzi, no vārpām izbīrdami* (LD 28778) — «В узоре ударяю цепом, в помощь своему отцу: / Так узорчато сыпались ячмень, рожь, высыпалось зерно».

«Узорчато» бежит жеребец, вскормленный чистым овсом: *Rakstā sītu sprigulīti maizes tēva rījiņā*. *Rakstā skrēja kumeliņis, tīru auzu pabarots* (LD 28777, 1) — «В узоре ударяю цепом в хлебной риге отца. / Узорчато бежит жеребец, выкормленный чистым ячменем».

«Узорами» (как в отношении ритмичности-орнаментальности действия, так и в отношении оставления следа) можно и лупить коро-то: *Raksta rakstus izrakstīju pa zobīņa galiņām*, / *Uz tautām izrakstīju par māšiņas augumiņu* (LD 21026) — «Узорчатые узоры <я> выписал на кончиках зубов, / На женихе выписал, за сестрицу»; *Vīramās, vīramās, vai mīcīte norakstīta?* / *Nebūs mīce norakstīta, rakstīs tavu muguriņu* (LD 47577) — «Золовка, золовка, украшен ли чепец? / Если чепец не украшен, <я> украшу твою спину».

Наконец, глаголом *rakstīt* обозначается и процесс сексуального совокупления: *Tu, Jakaup, skrivelītis, raksti dienu, raksti*

nakti: / Dienu raksti grāmatiņu, nakti melnu saurumiņu (LD 35648) — «Ты, Якуп, пиसेц, пишешь днем, пишешь ночью: / Днем пишешь книгу, ночью темную щель».

Намек на эротическое содержание есть и в дайнах, описывающих «узор штанов» спящего парня, на который бегут смотреть девицы: Es apgulu meža malā rakstītām biksītem. / Satecēja ciema meitas, bikšu rakstu raudzīties; / Kam patika bikšu raksti, tā būs mana līgaviņa (LD 55571) — «Я заснул на краю леса, в узорчатых брюках. / Сбежались деревенские девушки, смотреть узоры на штанах. / Кому понравятся узоры на штанах, та будет моя невеста»;

Es piedzērs ka vilciņš, iekrita kārkla krūmiņā; / Iznāk divas muižu meitas, manu bikšu rakstu ņēmt (LD 56480) — «Я напился как волчонок, упал в ивовые кусты; / Пришли две господские девицы, взять мой узор на штанах».

Этический и эстетический круги орнамента

Умение украшать предметы — вязать, вышивать — это честь для девушки. Вот как говорит об этом народная песня: «Зачем, сестрица, ты украшаешь свои белые вилайне? / — Это, братец, моя честь, что я украшательница (вышивальщица)» (LD 7431).

Украшать для кого-то какой-то предмет — значит, оказывать ему честь: «Красивые узоры <я> видела на маленькой кружечке: / Это сыночек оказывает честь первому ребеночку» (LD 1417).

Если у девушки на выданье не было украшенной вилайне, это считалось признаком крайней бедности и было большим стыдом для нее: «Ленивая та девица, у которой без узоров вилайне» (LFK V 891, 10685).

Украшением одежды занимаются и мифические персонажи: «Дочь Солнца» расшивает шелковый платочек (LD 33775, 2), «Дочери Моря» ткнут и вышивают сагшу, сидя на гребне волны (LD 33790).

Неукрашенная вещь часто рассматривается как еще не готовая к употреблению. В особенности это верно в отношении предметов, участвующих в ритуальных действиях, в обрядах календарного и жизненного циклов: «Куда бежишь, милая Мара, полна горсть ниток? / — Сиротка сговорена, не украшены вилайне» (LD 5015).

Во множестве текстов народных песен описывается, как сваты или жених осматривают приданое невесты, проверяют, украшены ли одежды. Украшение одежды всегда кропотливое,

многотрудное и очень благородное занятие — иногда даже слишком благородное. Нередко орнаментированные предметы расцениваются как признак слишком большого богатства. Разумному парню, выбирающему невесту из двух девушек — вязальщицы и вышивальщицы («украшательницы») советуют выбрать первую: «пусть остается украшательница сыну боярина (господскому сыну)» (LD 7158, 1).

Девушка, особенно много времени посвящающая украшению предметов своего приданого, ожидает в качестве жениха господского парня. Тексты песен говорят о девушках, вышивающих даже во время службы в церкви: «Ой, люди, ой, люди, бессовестные девицы: / Стоя у алтаря, вышивают белые вилайне». Скромная девушка, заботящаяся прежде всего о сытости и достатке в доме, не придавала украшательству такого большого значения: «Не высматриваю ни красивого мужа, ни украшенных дверей клетки» (LD 25911, 2).

Украшение предметов и ношение украшенных одежд относится ко времени молодости. Вышивание — дело только девиц, а не замужних женщин, над которыми посмеивались, если те начинали что-то вышивать. Это обычно означало, что те не готовили достаточно приданого в девичестве. «Не сиди ты, Аннушка, следующий год, вышивая, / Сиди, укачивая ребенка, латая штаны мужа» (LD 22638).

Девушка не могла вышивать только женский чепец (*mice*), который ей дарили на свадьбе в обряде *mišašana* жених, его мать или сестра. В народной песне описывается, как девушка тайно («под покрывалом») вышивает себе чепец, что означает, что она уже стала женщиной, еще не выйдя замуж: «Я заметил сестрицу, плачущую, всхлипывающую, / Чепец вышивала под вилайне» (LD 24763).

Если к девушке сватался вдовец, то украшать ей приданое было необязательно: вдовец украшенного не носит (LD 7193). Не заботились и об украшении смертной одежды: «Мать велит меня возьмет без украшенных вилайне».

Магический круг орнамента

Изготовление орнамента на предмете, безусловно, первоначально относилось прежде всего к кругу магических действий и имело функциональную связь со словесными заговорами. Женщины вышивали — *raksīja* — знамя для брата или мужа, уходящих на войну.

На магическое происхождение изготовления орнамента указывают следующие народные песни: «Теплое, мягкое вилайне, матушкой делано; / Там матушкины добрые слова как узор вы-

писаны» ²⁴⁶. «...Вяжу варежки с округлыми узорами; / Округлый растет жених, носящий округлые узоры» (LD 7271).

Очень часто в текстах песен описывается центрическая композиция украшенного предмета (платка, виллайне, рубахи). Реально такая композиция встречается довольно редко и на ограниченном количестве предметов (на покрывалах для саней и пополах, скатертях, на некоторых типах виллайне, на носовых платках и глиняных блюдах); очевидно, мы имеем тут дело с символическим описанием.

Идея такой композиции архаична и очень популярна в текстах песен. Посреди украшаемого предмета мысленно помещается важнейший знак (или знаки), он опоясывается рядом других знаков, «защищающих» или «сопровождающих» его. Такое описание является космологической моделью; аналоги ему — описание строения усадьбы, одетого человека, всего мира. Встречаются они обычно в заговорах (где распространена также композиция «растущего узора») и обрядовых песнях. Все эти тексты суть описание строения мира, иногда «спрятанного» за образом «платка» или другого предмета; украшаемый предмет должен быть формально изоморфным строению мира:

«Когда я пасла (скот), нашла пчелами вытканный платочек: / Вокруг изукрашен, посреди — восковой кругляшок...» (LD 25479).

На многих предметах орнамент помещался по краям и в углах ²⁴⁷; это тоже отражено в народных песнях:

«Углами, углами отцовская земля, узорами матушкины виллайне; / Сколько углов, столько братцев; сколько узоров, столько сестричек» (LD 3791).

Таким образом, орнаментальные узоры как наследство женщин в семье сопоставляются по значимости с земельными наделами сыновей.

Информационный круг орнамента

Он проявляется в наиболее чистом виде в тех текстах, где речь идет о прямом написании — записки, книги, письма: «Сыновья Диевса... на небесах сидят за столом, пишут, / Кому

²⁴⁶ Kraukle, 1993. 13. lpp.

²⁴⁷ О символическом значении угла (особенно угла в доме, кута) в латышском фольклоре см.: Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. 181–189. lpp.

умирать, кому жить на этом белом свете» (LD 2221, 15); «Пишут господа, пишет солнце моих белых братцев: / Господа пишут в книги, Солнце на кленовом листе» (LD 31358).

Глагол *rakstīt* встречается в дайнах также со значением «сочинять», «предопределять», — чаще всего в отношении сочинения песен и предопределения судьбы человека. Оба действия связаны с богиней Лаймой. Общим местом при этом является формула *Ne es dziesmu rakstītāja* (LD 992) — «Не я песен написательница», после чего идет указание на существующий образец: «Песенки пою, какие есть, они не мной изготовлены. / Их писала матушка, когда <я> спал(а) в колыбели; / И матушка <их> не знала бы, если Лайма не сказала» (LD 957, 2); «Лаймушка век пишет маленькому ребенку» (LD 1196).

Информационным и магическим статусом обладают не только *raksti* — «узоры», но и *burti* — знаки собственности, тамги, которые Е. Бине включает в свою классификацию орнамента, но которые не являются собственно орнаментом (см. выше). Однако они близки орнаменту тем, что связаны с магией.

Примечательно, что борть или пчелиный улей в латышском фольклоре описываются как «покрытые узорами» — *izrakstīta*, хотя *raksti* — «узоры» на них почти никогда не встречаются. «Что, братец, ты делал весь день в лесочке? / — Пчелкам дом делаю, до земли украшенный» (LD 30343). На самом деле на ульях и бортях вырезали не *raksti*, а *burti*²⁴⁸.

Узоры имеют еще одну — казалось бы, неожиданную, — линию культурных связей в латышском традиционном мировоззрении. Связь песен с узорами ярко проявляется в образе «клубка песен», из которого во время пастьбы или длинных зимних вечеров и рождалось латышское певческое и декоративное искусство: «Молодая (я) была, пасти ходила, песни свивала в клубок».

Не случайно, наверное, грамотность в Латвии распространялась в значительной степени среди женщин: чтение и письмо культурно было включено в круг «собирания», «тканья» и «вышивания». Написанный же текст приравнивался к узору: украшению на одежде, утвари, мебели, или следам — украшению на дороге, в поле, на пашне...

²⁴⁸ Bielenstein A. Die Holzbauten und Holzgeräte der Letten. Ein Beitrag zur Ethnographie, Kultugeschichte und Archäologie der Völker Russlands im Westgebiet. Bd. 1–2. St.-Petersburg, 1907–1918.



1



2



3



4

Илл. 1. Геометрические знаки в пластике



1



2



3



4

Илл. 2. Народные мотивы в архитектурном орнаменте Риги



1



2

Илл. 3. Вариации поясных композиций



1



2



3



4

Илл. 4. Народный орнамент в традиционном текстиле



1



2



3

Илл. 5. Классические традиции народного искусства

1



2



3



Илл. 6. Народные орнаментальные элементы
в современных гобеленах Латвии



1



2



3

Илл. 7. Орнамент в современном искусстве Латвии



1



2



3

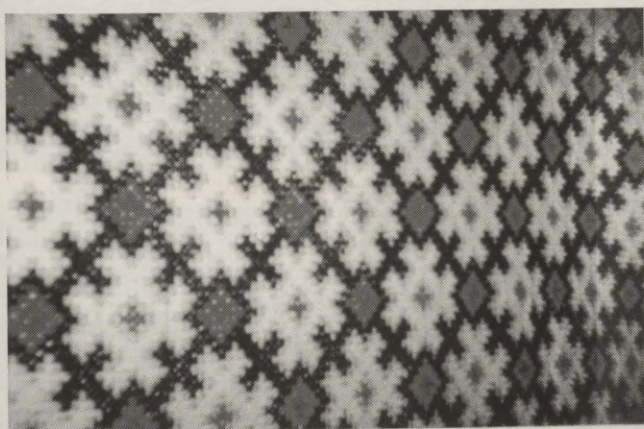


4

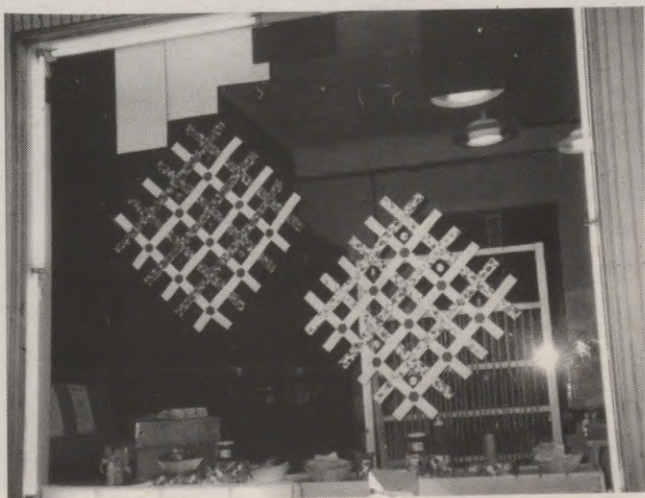
Илл. 8. Народный орнамент в открытках и книгах



1

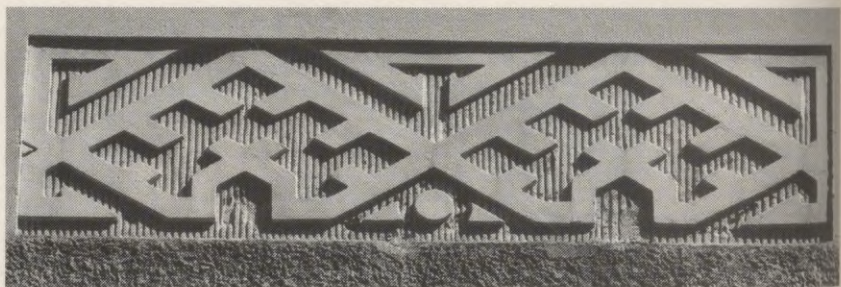


2

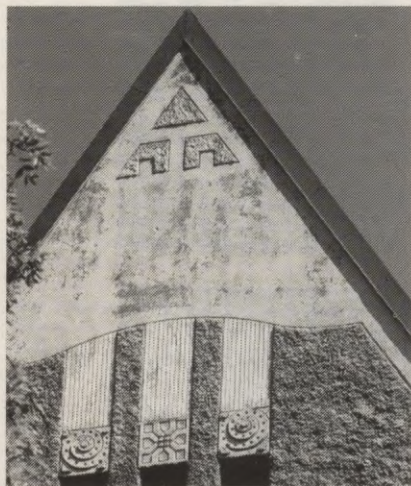


3

Илл. 9. Ромбы и кресты в скульптуре, текстиле, пластике



1



2



3

Илл. 10. Архитектурные вариации знаков народного орнамента



1



2

Илл. 11. Одна композиция в архитектуре и керамике

1



2



Илл. 12. Архитектурные и скульптурные вариации
знаков народного орнамента



1



2

Илл. 13. Орнаментальность скульптуры Латвии



1

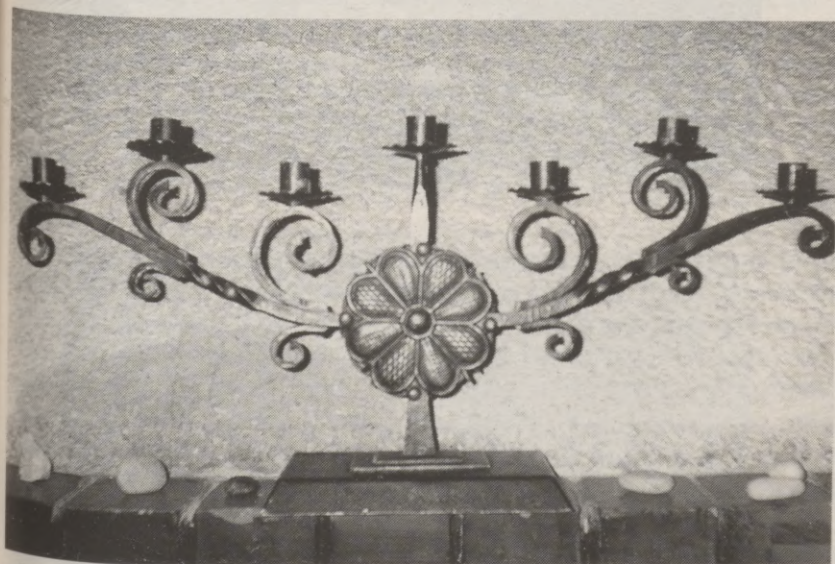


2

Илл. 14. «Аусеклис» — восьмиконечная звезда

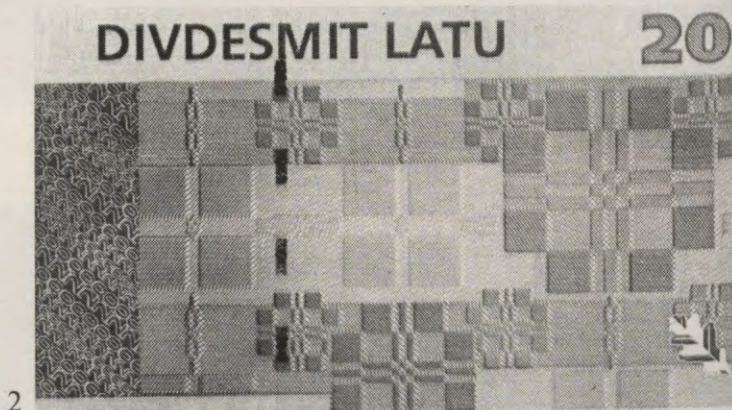
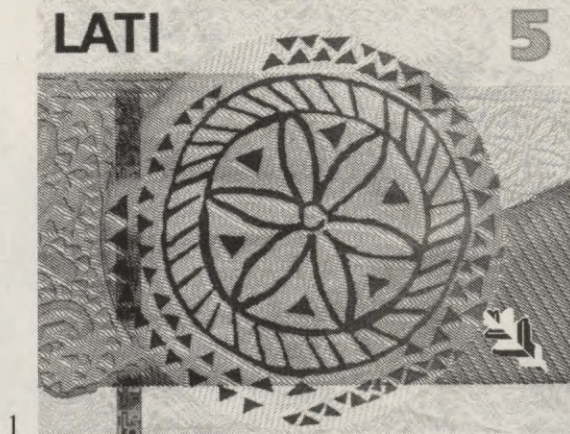


1



2

Илл. 15. Узоры подсвечников Латвии



Илл. 16. Знаки народного орнамента на современных денежных купюрах Латвии

РАЗДЕЛ 2. НАРОДНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ УЗОРОВ ЛАТЫШСКОГО ОРНАМЕНТА

*Augsti rokas vicināju tautu meitas istabā.
Ja būs rakstu pazinājas, jems no manis pavīzīti;
Ja rakstiņus nemacēs, ne vārdiņa nesacīs*
(LD 39716)

*«Высоко руки поднимаю в комнате невесты.
Если узнает узор, получит от меня лапоточки;
Если не учила узоры, ни словечка не скажет».*

Для выяснения значений орнаментальных знаков как идеограмм, символов, нельзя полностью полагаться на бытовавшие в XIX–XX вв. их обозначения в народе: они чаще всего возникали в позднее время и были основаны на случайных ассоциациях. Это равноценно народной этимологии в лингвистике.

Но для полноты представления бытования знаков, а главное — отношения к ним, важно знать и об этом культурном пласте, который мы можем зафиксировать только для конца XIX–XX вв.

Ориентация на народные термины в орнаменте была характерна для российской этнографии конца XIX — начала XX вв. М. Скрузитис полагал, что орнаментальные знаки «с большим или меньшим успехом проявляют свое происхождение в названиях — „елочки“, „лапки“, „бараньи рога“, „кошачья“ и „медвежья морда“, „виноградный куст“ и „цветы“, „листья яблонь и черемухи“»²⁴⁹.

Л. Я. Штернберг в деловой переписке о методике сбора орнамента пишет: «Когда вы будете покупать местные национальные вышивки и вообще орнаментированные вещи, то старайтесь выяснить туземные названия как целого орнамента, так и отдельных фигур и отдельных частей этих фигур, и выяснить значение этих туземных названий, потому что туземные названия всегда очень древнего происхождения (sic!), и по их содержанию можно определить происхождение и эволюцию того или другого мотива орнамента»²⁵⁰.

В народных названиях конкретных латышских орнаментальных знаков никакой единой системы не проявляется: на-

²⁴⁹ Austrums, 1892. № 5, 9.

²⁵⁰ ЛОААН. Ф. 142. Оп. 1 (до 1918 г.), № 63. Л. 374, 375. Деловая переписка.

звания варьируются не только в каждом уезде, но даже иногда и у одной хозяйки. Знак, называемый в Курземе «солнышко» в Земгале может быть известен как «колодец», «дубочек», «звезда», «крест» и т. д.

Ситуация значительно меняется начиная с 1920—30-х гг., когда Е. Бине, Э. Брастыньшем, Я. Ниедре, А. Дзервитисом, Э. Паэгле был начат опыт сбора и систематизации народных названий орнаментальных знаков. Даже А. Дзервитис, постоянный оппонент Э. Брастыньша, считавший, что внешний вид латышского орнамента предопределили рабочая техника и используемый материал, а не мифология, писал, что «большинство расшифрованных Э. Брастыньшем названий древних узоров кажутся, безусловно, правильными»²⁵¹.

Народные названия орнаментов собирались отдельно по видам предметов. В настоящее время мы имеем сведения о бытовавших названиях узоров варежек/перчаток, поясов и подвязок, в меньшей степени — девичьих венков, вилайне/сагш, рубаш. Названия узоров на остальных предметах известны только фрагментарно.

Массивы названий могут быть реконструированы по материалам регулярных экспедиций, проводившихся в Латвии в 1920—30-е гг. Музеем Истории Латвии и Этнографическим Музеем, по публикациям отдельных индивидуальных исследований (Я. Ниедре), а также по фольклорным текстам.

Вот список известных названий узоров на варежках и перчатках, собранных Янисом Ниедре в конце 1920-х гг. (Таб. XXVI):

mušiņa («мушка», в Латгале — *acītis*, «глазик»), *grīzītis* (возможно, от *griezt* — «укладывать рядом, сводить»), *spārniņas* («крылышки»), *pusītis* («половинка»), *galdiņš* («столик; клетка»), *lodziņš* («окошко»), *vienmīto (pamišo) raksts* (узор с одним или разными повторяющимися элементами), *pusvārniņa* («полуворона»), *vārniņa* («ворона»), *sietiņš* («ситечко»), *zaģa zobīņu (līkumiņu) raksts* («узор зубчатой изгороди, волнистый»), *āviņragi* («бараньи рога»), *damrata* (от нем. Dambrett) *raksts* («шашечный»), *rūtains, galdains* («клетчатый»), *mazie/lielie galdiņi* («маленькие/большие клетки»), *ozolzaru raksts* («узор дубового листа») (в Латгале), *atslēgainis* («ключик»), *lielais mītis (mītīte raksti, «большое чередование», «чередующиеся узоры»), vēzītis* («рачок»), *zarainītis* («ветвистый»), *piecu kārtu rozītes* («пятеричная розочка»), *zvaigznītes* («звездочки»), *skritulaina* — («роликовый

²⁵¹ Dzērvītis A. Latvju Raksti. Toronto, 1973. 23. lpp.

узор», Центральная Видземе, Аугшземе), *saulīte* («солнышко»), *kaķpēdiņa* («кошачий следок», в Латгале — *četrū kalpiņu raksts*, «узор четырех холопов»), *lielais raksts* («большой узор»).

Евгений Дунсдорф²⁵² привел такой список названий узоров перчаток, почерпнутый из архивных материалов.

Узоры латгальских перчаток (из района Вараклян): 1. *puķaiņi*, *krustaiņi* («цветочные, крестовые»), 2. *lapaiņites*, *galdainīši*, *puķaiņi* («листочки, столики, цветочки»), 3. *rožaiņi*, *puķaiņi*, *egļaiņi* («розочки, цветочки, ели»), 4. *lapaiņīši*, *ūdensroze* («листочки, кувшинка»), 5. *puķaiņi*, *atslēgaiņi*, *porkstaiņi*, *krustaiņi*, *lapaiņi* («цветочки, ключики, пальчики, крестики, листочки»).

Узоры видземских перчаток (из района Тирзы): 1. *lielie krustaiņi*, *kaķupēdaiņi*, *pūķaiņi*, *salaidiņi*, *mazie galdiņi* («большие кресты, кошачьи следы, цветочные, спаянные, малые клетки»), 2. *mušaiņi*, *rakstaiņi*, *blūsaiņi* («мушки, узоры, блохи»), 3. *spēļu raksts*, *cilpaiņi*, *spieķaiņi*, *strīpaiņi* («игровой узор, лучистые, полосатые»), 4. *lapaiņi*, *cūkastiņas* («листовые, свиные глазки»).

В Латгале известны названия узоров перчаток: *uoslapas* («ясеневый лист»), *runča pautiņi* («кошачьи яйца»), *ritentiņi* («кругляшок»), *spitalītis* («проказа?»), *bullācis* («бычий глаз»), *kruķīši* («кочерги»), *sūnīšu* («собачий»), *uožuollapas* («дубовый лист»), *sudrabraksti* («серебряные узоры»), *ruožu raksti* («узор роз»), *vanagu spārni/ripas/nāgi* («крылья/круги/когти сокола»), *miežītis* («ячмеек»), *suveniņi* («поросята»), *lāča pēdas* («медвежий след»), *kraupainais raksts* («шелуха»), *vilka zubi* («волчьи зубы»), *sudmaliņas* («мельничка»), *atslēgu zubi* («зубки ключа»), *kauliņi* («косточки»), *puodnieku raksts* («узор горшечника»), *silā spārni* («крылья синицы»), *saules stāri* («солнечные лучи»), *šķībais raksts* («успенный узор»)²⁵³.

В списке Ирмы Лесини приведены еще такие названия узоров варежек, не встречающиеся по другим источникам²⁵⁴:

āboliņš ar mītiem («клевер с изнанкой»), *astoņstūru stūrainis* («восьмиконечник»), *bīķerīši* («кубочки»), *brieža raga raksts* («узор рогов оленя»), *capaķīši* (?), *cirvaiņi* («топорики»), *dalderu rozītes* («розочка-таллер»), *dīža puķe* («благородный цветок»), *mazie*

²⁵² Dunsdorf E. Latvju ornamentu nosaukumi // Arhīvs: raksti par latviskām problēmām. 22. sēj. Melburna, 1982.

²⁵³ Pētersons K. Ģērbs // Rīgas Latviešu biedrības Zinātņu Komisijas Rakstu Krājums. XVII. Rīga, 1914. 31. lpp.

²⁵⁴ Lesiņa I. Latviešu cimdu raksti. Edvontona, 1970.

pūmpuriņi («маленькие бутончики»), *pakaviņi* («подковки»), *pībenactiņas* («тетеревиные глазки»), *važaiņi* («цепочки»).

А. Дзервитис в 1925г. записал в Лиелварде следующие новые названия (всего в его списке их 21): *puķīte podiņā* («цветочек в горшочке»), *zirnīši* («горошек»), *liķu krusti* («кресты покойного», изображались на носках для покойного)²⁵⁵.

Другими украшенными предметами, узоры которых имеют зафиксированные в начале XX в. названия, являются пояса и подвязки (*prievīte*).

М. Силиньш выявил известные в народе две категории знаков — *raksts* (основной мотив, в лиелвардских поясах он обозначался еще как *dārziņš* — «садик»), и *mīte/mice* (противоположность основного узора, узор, образуемый на изнанке).

Я. Ниедре, исследуя крустпилские пояса, отмечает, что основных элементов узоров в латышских поясах не очень много. При близком рассмотрении узоров разных областей он обнаружил если не полную, то во всяком случае немалую близость.

Из основных элементов узоров поясов можно выделить следующие: *rīdzīte* («строчка»), *pusīte* («половинка»), *pākstiņa* («бобочек»), *likumiņš* («зигзаг»), *cūkactiņa* («свиной глазик»), *spārmiņi/mušīņi* («крылышки/мушки»), *apaļais raksts* («округлый узор»), *grīdains* (от *grīda* — «пол»), *galdiņš* («клетка, столик»), *podziņas* («пуговички»), *kājiņa* («ножка»), *kāsīte/zariņa* («крючочек/веточка»), *zirdziņš* («конек»), *ozoliņš* («дубок»), *vēzītis* («рачок»), *seku miņš* («развилка, расщелина»), *krustiņš* («крестик»), *trejkājiņš* («трехножка»). Несколько менее распространенные названия и знаки — *skietiņš* («бедро»), *aužmais galdiņš* («плетеный столик»), *atslēdziņa* («ключик») (Таб. XXVII, 1–29).

Народные названия узоров других украшаемых предметов известны гораздо меньше. Восстанавливаются они часто по народным песням и другим фольклорным материалам, а в экспедициях собирались лишь фрагментарно.

Девичий венок украшался узорами *zelta roze* («золотая роза»), *zari/zarainis* («ветви/ветвистый»), *krusti/krustainis* («кресты/крестовый»), *saule* («солнце»), *zvaigzne (auseklītis, rīta zvaigzne, vakara zvaigzne)*, «звезда, аусеклис, утренняя звезда, вечерняя звезда»)²⁵⁶.

Вот как описывается в народных песнях девичий венок, который куют для девушки в Риге, Елгаве или в «Неметчине» в те-

²⁵⁵ *Dzervītis A. Latvju Raksti.*

²⁵⁶ *Dunsdorf E. Latvju ornamentu nosaukumi.*

чение нескольких лет кузнецы: он «сделан из ветвей золотых деревьев, растущих за рекой, за темными лесами», «спереди мне золото кладут, назад — серебрецо; / Спереди у меня солнце восходит, сзади — месяц, / На каждом боку — утренняя звезда с вечерней» (LD 5962).

Иногда описывается венок — золотая корона «с девятью ветвями» (LD 5932), что уравнивает его со священным деревом, по которому «восходит солнце». Из узоров виллаине/сагши известны только *austras koki* («деревья зари»), они же *puķes/puces* («цветы»), и «вышитый край», *grauzīnīši* («резинка»), *sokteņas* (?) (Прейли Даугавпилсского района, LVM E 282). Позднее, в конце XIX в. появляется термин *kantes* (кант, тесьма).

В фольклорных текстах узоры виллаине постоянно сравниваются с цветами, хвоей и звездочками, что обусловлено семиотикой этого предмета²⁵⁷. Узоры виллаине делятся на «мелкие», «маленькие» и «большие» (в зависимости от регионального типа); говорится также о «сверкающей» (*vizuļota*) виллаине.

Вот как описываются в народной песне узоры праздничной рубашки: «Украсила праздничную рубашку тремя типами узоров: / Солнышками, звездочками, дубовыми желудями». Об украшенном платке обычно говорится, что у него «края с бахромой», «цветочная середина», «сердечко посередине» (LD 7072), особенно если этот платок предназначался для подарка жениху.

Некоторые фольклорные тексты повествуют о столе и стульях на крестинах или свадьбе, украшенных узорами *vanadzīņa nadziņi* («когти сокола») (LD 19851).

Известны примеры обобщенных классификаций народных названий узоров, например, в Руцавском районе (Южная Курземе)²⁵⁸: тут зигзаг назван *viņģu/zadziņu raksts*, «знак ужа» и S-образная линия — *ķirmales raksts*, шевроны — *siržu raksts*, косые кресты — *kraģenu* («воротниковый») *raksts*, прямые кресты — *saulīšu raksts*, знак «бегущей волны» — *kumpiņģu raksts*, ломаный зигзаг — *kazobiņu raksts*, ромб-сиетыныш — *āboliņu raksts*, двойной крест с пересеченными концами — *spurīžu raksts*, восьмиконечный крест/Аусеклис — *ragaina spurvīte*, квадрат со втянутыми углами — *oga raksts*, «месячный крест» — *spundiņu raksts*, знак «растущего дерева» — *papardīšu raksts*, ромб с крестами и прямоугольничками — *dzirnaviņu raksts* (Таб. XXVII, 30).

²⁵⁷ См.: Рыжакова С. И. Латышское женское наплечное покрывало-виллаине: семиотика бытования // Живая старина. М., 1996. № 3. С. 11.

²⁵⁸ LVM E Liepājas apr. № 1244-g. īpasuma zīmes.

Народные названия орнаментов часто встречаются в народных песнях, в особенности при описании приданого или костюма девушки. Важно иметь в виду, что за используемыми названиями могли стоять самые разные узоры. За обозначением «округлый узор», например, скрывается и круг, и квадрат, и розетка, и любой другой пышно оформленный знак. Уже само наименование узора делало его «таковым». Правильная интерпретация придавала орнаментальному знаку ряд желаемых свойств.

«Из приданого узнаю: молодая, молодая та девушка: / Так цвело то приданое, как в маковом саду. / Какие узоры только не цвели на дне сестрицыного приданого: / Цветут крестики, зигзаги, крылья синицы, когти сокола! / Какие узоры только не цвели на дне моего приданого: / Мелкие крылышки, вороньи глазки, крестами вышитые зигзаги»²⁵⁹; «...У одних цветут крылья синички, у других колеса повозки» (LD 25191); «У одних будут солнечные лучи, у других восковые колечки» (LD 39722); «У которой цветут крылья синички, та взбежит на дуб; / У кого цветут колеса повозки, та пустится в далекий путь» (LD 26221).

В ряде текстов описываются магические действия, которые можно проводить с «правильно названными» или «опознанными» узорами: «Маленький, маленький ключик, на конце зеленого пояса. / Им я закрою парню разум, самую учтивую речь» (LD 674).

²⁵⁹ Pētersons K. Ģērbs... 31. lpp.

РАЗДЕЛ 3. СИМВОЛИКА ЧИСЛА В ЛАТЫШСКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ И В ОРНАМЕНТЕ

*Sajāja brammani augstaja kalnā,
Sakāra zobenus svētajā kokā,
Svētajam kokam deviņi zari,
Ik zaragalā deviņi ziedi,
Ik ziedagalā deviņas ogas.*
(LD 34075)

«Съехались брамmani на высокую гору,
Повесили мечи на святое дерево,
У святого дерева девять ветвей,
На конце каждой ветви — девять цветов,
На конце каждого цветка — девять ягод».

Не всякий орнаментальный знак непосредственно и однозначно связан с конкретным числом. Такая связь обнаруживается только в некоторых развитых символических культурах (например, пифагорейской, христианской). Связь числа и графических знаков-символов в народном орнаменте не всегда очевидна. Но выявление символики числа важно для понимания многих графических символов.

В латышском фольклоре священная функция чисел наиболее отчетливо проявлена в народных песнях, колдовских словах (заклинаниях и заговорах) и сказках, меньше — в пословицах и поговорках.

Символику числа у латышей подробно описала Я. Курсите. Она выделила числа 3, 4, 6, 9, 100 и «тридевять» как наиболее важные в латышских мифологических представлениях²⁶⁰. Числа 7 и 13 редко встречаются в латышском фольклоре (7 — иногда в народных песнях, 13 — в поверьях), и появляются в нем поздно. Используя данные Я. Курсите, проследим связь символики числа с орнаментальными графемами и композициями.

1. Единица в наиболее древних текстах является одним из обозначений Диевса (Бога), как первого и главного существа, хозяина, обозначавшегося как *pats* («сам»). «Диевс был сам один (*viens pats*) и гулял по берегу моря. Он сказал: „Что же я буду де-

²⁶⁰ *Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. 96. lpp.*

лать, один?“ Тут как раз отозвался один в глубине моря: „Я <есть> второй“ (*Es esmu otrs*)» (TD 20).

В сказках *viens* («один») означает и «некоторый» («у одной/некоторой матери...»). В народных песнях *viens* всегда является заменителем имени Диевс: «Один приехал на седом коне с каменным седлом на спине; / Он принес деревьям листья, всей земле зеленые травы» (LD 34067, 8).

В песне LD 34067, 6 вместо *Viens* стоит *Dievs*. Единица также означает целостность, нерасчлененность — год, месяц: «Приходи, сестрица, приходи, сестрица, введу <тебя> в цветник: / Одно деревце, три веточки, с девятью отросточками» (LD 32387, 2).

Графическим отображением единицы можно считать любую ограниченную фигуру орнамента. Особенно это справедливо в отношении некоторых знаков орнамента, которые больше других не подвергались репризности. У древних латышских народов это, например, свастика, у древних пруссов — ряд форм косого креста (как показывают исследования М. Смирновой). Они воспринимались как священные символы.

2. Двоица, пара — символ бинарных оппозиций, противоположностей (левое/правое, жизнь/смерть, женское/мужское, высокое/низкое, день/ночь, небо/земля, Лайме/Нелайме и т. п.): «Ты наверху на небесах, я на земле, в мусоре». «Два, два, кто те два, кто не спит в Травный день? / Янис с горы, Мара из долины, те сна не спали» (Tdz 54251); «Только двое, только двое проживают век солнца: / Камень на высокой горе, вода в глубокой низине» (Tdz 55552).

Другая мифологема, связанная с двоицей, — близнецество. В латышской мифологии это актуализируется в образах сыновей Диевса (иногда они также выражают своими действиями две противоположности: «один не спит ночью, другой — днем»), коней Диевса или Солнца, близнечного божества / духа плодородия Юмиса.

В латышском описании космогония начинается с «прихода двух гостей». В обрядовой загадке спрашивается и отвечается: «Припомните, чужие люди, какие первые гости пришли? / Занимается день, восходит Солнце, они первые гости пришли».

Несмотря на то, что основных обрядов в жизненном цикле три (крестины, свадьба и похороны — *les rites de passage*), в латышских народных песнях иногда говорится только о двух как важнейших: «Только два раза в жизни меня красиво прокатали: / На свадьбе и на похоронах, (букв.) 'в песчаный холмик'».

Графически близнечный миф особенно ярко проявляется в обликах «знаков Юмиса» и «знаков Усиньша».

3. Троица в фольклорных текстах встречается очень часто. Так, упоминается три обряда переходного состояния: «Три разочка матушка меня сильно оплакивала: / Окрещивая, отнимая (от груди), замуж провожая» (LD 1359); в других вариантах это крестины, свадьба и похороны.

Три дня праздновали свадьбу, Пасху (*Liieldiena*, букв. «Великий день», ее в фольклорных текстах называют «три сестрички»).

Наиболее частая формула при описании усадьбы — «в усадьбе/доме трое ворот»: «Понимаю, понимаю, знаю, знаю, в этом доме трое ворот. / Через одни заходит Лаймите, через другие въезжает Диевс, / Через третьи Солнышко едет на шести гнедых конях» (LD 32614, 1).

Божества и люди опоясываются трижды, что является актом магической защиты, потому что это идентично космогонии: «Трижды день занимается, трижды Солнце восходит, / Трижды <обвит> пояс целайне вокруг моего тела»; «Трижды <обвит> шелковый пояс вокруг моего братца, / Не летит туда ни свинцовая пуля, ни железный мечик» (LTD 2049 X).

В большинстве мифологических текстов при упоминании числа рек, священных источников, ветвей священного дерева, необходимых лет ожидания всегда фигурирует число три.

Трижды были окольцованы рядами из камней поселения и могильники некоторых балтских народов, известные по археологическим раскопкам (особенно это характерно для куршей).

Орнамент на девичьих венках заключается часто в три пояса, край восточнолатышских виллайне окаймляется тремя орнаментальными полосами.

4. Четверка в латышских фольклорных текстах встречается для обозначения сторон света или ориентиров в пространстве («перед/зад», «право/лево»), для чего используются образы «четверо Перконсов или сыновей Перконса», «четверо ветров» (своего рода, «хранителей» сторон света и «мирового порядка»). Соответственно, большинство построек имеет четыре стены и четыре угла, столешница — четыре угла, повозка — четыре колеса, известны обрядовые хлебцы с четырьмя краями: «Выпеку буханку с четырьмя краями...» (LTD 3350, X), «Четыре угла в избе...», «У стола четыре угла...», «Четырежды подкованное колесико» — это формулы, выражающие идею устойчивого равновесия. Четыре (реже шесть или двенадцать) свечей ставили у гроба, а также по четырем его углам втыкали по елочке.

В мифологических сюжетах четвертый год — время завершения ожидания, исполнение желаемого действия (свадьба).

Графически четверка выражается знаками на основе креста и ромба/квадрата.

5. Пятерка — числовая универсалия, в культурной антропологии объясняется обычно в связи с пятью пальцами человеческой руки. Присутствие в тексте числа пять считается указанием на антропологическую связь. Отсюда пятерку трактуют как образ одухотворенного микрокосмоса (четыре стороны света и центр; у человека — две руки, две ноги и голова; пять пальцев).

В латышских поэтических формулах пятерка встречается в следующих контекстах: «<я> была сестра пяти братьев», «у отца было пять сыновей», «у паренька пять *prati* (органов чувств, или «разумов»)», «у меня песенок десять сундуков для приданого», «пять гнедых коней», «пять колосьев на конце одного стебля».

Число пять фигурирует в циклах песен о Перконсе, Матери Йодса, чертях, колдунах, животных.

При перечислении характеристик некоторых пяти элементов, пятый всегда связан с огнем и молнией: о пятой дочери говорится, что она «зажигательница огня» (LTdz 1395), о пятом парне в компании, отправляющейся в ночное, что он «разводит костер» (LTD, 6574, 2), о пятом сыне Перконса — что он «высекает искру» (LD 33704, 3) или «ударяет молнией» (LD 33704, 4), у Матери Йодса — «пять огненных искорок» (Tdz 55109).

Вариантом креста *лиетувена* является пятиконечная звезда, которая встречается и на ягодах рябины: «Чтобы *лиетувенс* (нечистый дух, кошмар) не мучал лошадей, на двери конюшни нужно начертить пятиконечный крест и повесить сову» (LTT 4, 2126).

Однако в латышском орнаменте пятиконечная звезда встречается крайне редко.

6. Шестерка в латышском фольклоре встречается реже, чем вышеописанные числа. Ее семантика неотчетлива: известно о шести свадебных конях, «шесть мышей сон тащат», «шесть боцек душистого пива», «шесть кусочков воска», свеча с шестью «ветвями» в серебряном подсвечнике. Месяц дарит парню меч с шестью «лучами».

Я. Курсите выделяет шестерку в ряду наиболее значимых чисел в латышском фольклоре; на мой взгляд, она стоит на последнем месте из наиболее встречающихся. В орнаментальных текстах она практически не прочитывается.

7. Семерка встречается крайне редко в дайнах, несколько чаще — в волшебных сказках. В поверьях известно о «семи счастьях» и «семи несчастьях». Некоторые исследователи (М. Грин) делают вывод о «семи священных праздничных днях в году у латышей», исходя из

текстов о «четыре́х братьях — зимних святках» и «трех сестричках — Великих днях (Пасхе)». Но это крайне неподкрепленная гипотеза. В орнаментальных текстах семерку выявить невозможно.

8. Восьмерка в фольклорных текстах редка. На мой взгляд, ее семантика, так же как и у шестерки, неопределенная. «Запряги мне, жених, восьмеро танцующих коней (*astoņdanci*), Я покрою твой столик скатертью, <вытканной> из восьми нитей» (Tdz 45251).

Восьмиконечная звезда (*Auseklis*) графически выступала как самый сложный (и соответственно самый «сильный») вариант креста лиетувена; в фольклорных текстах говорится, правда, еще о «девятиконечном» кресте *лиетувена*, но в графическом исполнении он не известен.

Возможно, актуализация восьмерки была связана с христианской числовой символикой, начавшей распространяться в Латвии вместе с другими элементами христианской культуры со средних веков.

9. Девятка — священное число, одно из важнейших в латышской мифологии. Она означает то, что в современном языке называется Вселенной, — наибольшую пространственную единицу мира. (Ср. в скандинавской мифологии — девять миров, девять корней дерева Иггдрасиль, девятка как число, описывающее мир.) Девятка означает нечто абсолютное: например, удаленность — «за девятью землями, дверями, замками», «за девять рек, морей, озер», «за девять „листьев“-миров», «через девять гор, долин».

«Слышала, как Диевиньш рубит, сын Диевса отсекает ветви. / Сама Диевса не видела, за девятью дверями, / За девятью дверями, за девятью замками» (Tdz, 54675). «Девять гор, девять долин до дома „цыгана“» (Tdz, 13749).

Солнце уходит «за девять рек, озер, морей», туда, где текут «девять рек»: «Ударяю палкой о палку, пусть катится Солнце к вечеру; / Пусть катится Солнце к вечеру, за девять морюшек» (Tdz 54983). Девять миров, областей в латышском песенном языке обозначаются образом «девять листочков» («мирового дерева»): «Солнышко выдало дочь за девять областей, / Ведут дочь через морюшко, сама <Солнце> плачет на берегу» (LTD 1896, X);

«Слышала, как Диевс рубит, сын Диевса ветви отсекает, / Сама Диевса не видела, за девятью кленовыми листочками» (LD 33777).

Девятка отражает абсолютную закрытость, что особенно часто актуализируется в колдовских словах, заклинаниях: «Я замкну железные ворота девятью замками, / Чтобы не приходила матушка к детям гостить» (Tdz 49554).

Девятка как абсолютная наполненность/полнота/достаток проявляется в народных песнях о строительстве клетки с девятью

закромами: «Колыхается ржаное поле с девятью бороздками, / Мой братец строит клеть с девятью закромами» (LD 28128, 2)

Неделя у балтов раньше состояла из девяти дней, в месяце было три недели, итого — 27 дней, откуда проясняется связь значимого числа «тридевятъ» (=27) с месячным циклом. М. Силиньш трактует восьмиконечную звезду с крестом посередине как графический знак числа «тридевятъ».

В латышских мифологических песнях временной цикл обозначается через образ дерева с «девятью ветвями», «девятью листьями», «девятью ягодами»: «Березка растет на краю болота с девятью краюшками, / На девятом краю Диевиньш льет серебрецо» (LD 33748, 1).

Связь девятки с временным циклом отражается и в образе «девяти коней Диевса»: «Диевиньш едет по гальковой горе на девяти конях; / Те не потеют, не устают, не надо их кормить в пути» (LTdz 54641). В мифологическом сюжете о запачканной кровью убитого противника одежде героя говорится, что ее следует стирать в «девяти озерах» или в том месте, где «текут девять рек», сушить — в «девяти амбарах» или в «том саду, где светит девять солнц» и т. д.

Известны образы виллаине или сагши, которую Янова мать тклет из девяти нитей (LTdz 15617), повозка Солнца с девятью колесами (LTdz 10090), рождественская колбаса «с девятью изгибами» (LTdz 14159). Постоянная формула семьи, тоже отражающая идею полноты — «я одна сестричка, у меня девять братьев» (LD 15487).

Десятка как отражение абсолютной свободы (как результата достигнутой полноты) проявляется в таких текстах народных песен: «Расшиваю свой венок девятью полосами: / Чтобы бежал конь жениха по девяти дорогам» (LD 6111); «Мартыну забью петуха с девятью хохолками, / Чтобы бежал мой конек по девяти дорожкам» (LD 30216).

Видимо, с установлением деления времени (целого на части как 1:9) связаны латышские мифологические песни, повествующие о разбивании героем противника (головы Велнса, дуба) или некоторой первоначальной единицы (например, горшка, крынки) на девять частей и последующем собирании этих частей в новую единицу, которая, однако, будет отмечена памятью о «разбивании» и содержать девять составных частей. Так, разбитую на девять частей крынку собирают и сколачивают девятью заклепками:

«Янитис разбил крынку, святая Мара собрала, / Сыновья Диевса сколотили девятью скобами» (LTdz 15457, 2); «Велнс горюет же из-за меня, я из-за Велнса не горюю: / Я разобью Велнсу голову на девять кусков» (LD 34082).

Известна связь девяти изгибов или узоров пояса с отсчетом срока беременности: «У меня был пестрый (украшенный) пояс, с девятью изгибами. Когда разоидется девятый, тогда в баню: ой-ой-ой!» (LD 1061). В Латгале бытовала традиция при жатве ставить по девять снопов в бабки и один класть сверху.

Несмотря на такую маркированность, символическую значимость, из-за сложности выполнения число девять редко буквально отображается в орнаментике.

10. Число сто встречается в народных песнях часто, означая «очень много». Оно обозначает количество чего-либо для принесения в жертву — «Понесем Усиньшу сто яиц в жертву» (LTdz 6573), количество скота, вилайне, даваемое божеством (Марой, Лаймой, Диевсом) человеку, особенно сиротке в приданое — «сто коров», «сто жеребцов», «сто овец», «сто вилайне»; человеку желают иметь такое количество скота и «сто лет прожить». Желая зла, говорят: *Ka tev simtu pērkonu!* («Сто перконсов тебе!» LTT 4, 1980).

Сто в загадках и народных песнях часто является числом звезд: *Simtācis-Dieva dēls* («Стоглазый сын Диевса» — ночное небо), «маленький дом с сотнями окон» (сеть), *simtācis kaudzi met* («стоглазый метет груды» — сито, решето): «Стоглазый, сын Диевса, на серебряной горке. / Наладь, Диевиньш, золотую лестницу, чтобы я отнесла <ему> полдник» (LD 27833); «Маленький, маленький дом с сотнями окон; / Кто зашел внутрь, наружу не попадет» (Tdz 55420).

Согласно Б. А. Фролову, число в своем генезисе прошло три стадии репрезентации, когда применялись: 1. Части тела, 2. Естественные средства (камни, палки), 3. Искусственные средства (насечки, узлы — известны с позднего палеолита)²⁶¹. Орнамент тоже выступал способом репрезентации числовой символики, а также одной из систем счета в целом.

²⁶¹ Фролов Б. А. Числа в графике палеолита. С. 120. Автор предполагает, что уже в палеолите были выражены следующие представления и зачатки математических операций: 1. Разделение целого на части; 2. Составление нового целого из частей; 3. Установление однозначного соответствия; 4. Единообразное повторение сходных элементов в пространстве и времени (то есть основа симметрии и ритма); 5. Замена конкретного множества абстрактным (дни недели или месяца — нарезки); 6. Простейшие парные соотношения (бинарные оппозиции).

РАЗДЕЛ 4. СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ЛАТЫШСКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ И В ОРНАМЕНТЕ

*Я вязала пестрые рукавицы,
глядя на березку;
Сколько листочков на березке,
столько пестринок на рукавицах
(LTD 7239).*

Исследуя наборы цветов в латышском ремесле, искусстве и народных представлениях и исходя из данных фольклора, Янина Курсите выделяет следующие пять групп.

1. В качестве древнейших и основных цветов (не только у латышей, но и у многих других народов) Я. Курсите, основываясь на фольклорных текстах, рассматривает триаду белый-красный-черный: семантически они наиболее нагружены, тесно связаны с мифологическими персонажами, духами и божествами, используются в текстах заговоров, фигурируют в поверьях. Вяч. Вс. Иванов характеризует эти три цвета как древнейшие в истории человечества, известные в наскальной живописи позднего палеолита ²⁶².

2. Во вторую группу входят зеленый, желтый и серый цвета: в латышских фольклорных текстах они встречаются реже, чем цвета первой группы, но в мифологии занимают важное место.

3. Третью группу составляют т. н. «металлические» цвета — золотой и серебряный; они часто встречаются в мифологических песнях и волшебных сказках.

4. Четвертую группу составляют цвета, реже предыдущих встречающиеся в фольклоре, а также обозначения которых довольно позднего происхождения — *bērs* («гнедой»), *sirms* («седой»), *mēls* («черничный, темно-синий»), *rauds/rūds* («рудый»), *zils* («синий, лазоревый»), *brūns* («коричневый»); сюда же можно отнести оттенки — дымчатый (*dūkāns, dūls, dūms*), алый (*sārts*), бледный (*bāls*).

5. Пятую группу составляют обозначения, собственно не маркирующие конкретный цвет, но в фольклорных текстах выступающие таковыми: пестрый, в яблоках, в крапинку.

²⁶² Иванов Вяч. Вс. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 119.

Для обозначения краски/цвета как таковой кроме слова *krāsa* часто используется слово *zieds* — «цветок»: *pupu ziedu kumeliņš/serure/svārki* («жеребец/шапка/костюм <цвета> бобовых цветов», то есть пестрый), *zirņu ziedu villaine/serure* («виллайне/шапка <цвета> цветов гороха», то есть белая), *līnu ziedu cimdi/palagi* («рукавицы/покрывала <цвета> цветов льна» — то есть синие).

К. Карулис пишет, что первоначальное значение слова *zieds* («цветок») могло быть «то, что блестит, сверкает, мерцает», «яркая, пестрая часть растения», откуда — *digit, plaukt, ziedēt* — «переливаться разными красками» (LEV, 2, 557). Возникает вопрос, имеется ли генетическая связь между *zieds* и *ziedot* («жертвовать»)?

Предложенное деление цветов на пять групп не вполне работает при исследовании этнографической действительности; на мой взгляд, в основу классификации положены разные принципы.

Цвета первой группы физиологи и антропологи относят к древнейшим из вычлененных человечеством. В древности, видимо, все краски мира входили в один из этих трех «цветов вечности»²⁶³. Эта система деления была концептуализована в индийской философии, где они составили цветовую характеристику трех основных качеств бытия — *гун*: *sattvik* — белый, *рад-жасик* — красный, *тамасик* — черный.

В латышском фольклоре подобную систему деления можно реконструировать лишь гипотетически. Известны фольклорные и этнографические тексты (связанные, главным образом, с магией, ворожбой и заговорами), где в связке выступают предметы и явления белого и красного цвета. Белый и черный противопоставляются, иногда сочетаются (образуя феномен *пестрого*) и даже контаминируют:

«Я новой ночью оденусь наполовину в белое, наполовину в черное, / Пусть растут мои телята наполовину белыми, наполовину черными» (LD 32429);

«Надевай, Солнце, белую рубашку, бросай черную в море, / Пусть стирают дочери Моря серебряными вальками» (LD 34028);

«Черная (в вариантах — белая) курица забежала в мой коровий хлев / Это не была черная курица, это была Лайма (счастье) моих коров».

²⁶³ См. новеллу «Три цвета вечности» в книге: Пименов А. В. Возвращение к дхарме. М., 1998. С. 280–289.

Вместе белый (или серый), красный и черный цвета встречаются лишь в исключительно редких случаях, как в следующем поверье:

«Кто родился ночью, тем больные члены нужно обвязывать красной и черной нитями; кто родился днем — красной и серой. Красная нить означает кровь больного, черная — ночь, серая — день» (ЛТГ 2, 642).

Группа «металлических цветов» — золотого, серебряного, медного, оловянного — описывает вообще священные, ценные и особенно красивые предметы и явления. Часто они не обозначают какую-либо окраску. По своей специфике они стоят между обозначением соответствующего цвета и материала (хотя бы и символического), сближаясь в последнем случае с эпитетами «стеклянный», «каменный» и др.

Прочие же цвета едва ли составляют единую группу. Их можно подразделить на основные (зеленый, желтый, серый, черничный, синий, коричневый) и оттенки (гнедой, седой, рудый, дымчатый, алый, бледный).

Пестрый «цвет» может обозначать как сочетание белого и черного, других цветов, но также и любой цвет вообще, особенно цветной орнамент (ср. рус. «пестрить (украшать) яйца»). В работе Л. Г. Невской рус. «пестрый, рябой», лит. *margas*, лтш. *gaibs* этимологически возводятся к значению «мерцающий», «переливающийся разными красками», «сверкающий» (то есть совпадают со значением лтш. *zieds*)²⁶⁴.

Круг представлений о цветах/оттенках, реконструируемый по материалам латышского фольклора (народных песен, заговоров, загадок, преданий, сказок), не совпадает с реально существовавшим цветовым кругом предметной действительности. Равно как известны тексты песен, описывающих центрическую композицию орнамента рубахи, в действительности никогда не существовавшей.

Цвет, особенно в традиционной культуре натурального хозяйства с домашним получением красителей, — понятие весьма неоднозначное. До широкого внедрения искусственных красителей во второй половине XIX в. латыши использовали краски растительного и минерального происхождения. Получить с их помощью яркий, насыщенный, чистый цвет было почти невозможно. Известно, что «красным» называли такие

²⁶⁴ См. Невская Л. Г. Пестрое в балто-славянском: семантика и типология // Фольклор и этнографическая действительность. СПб., 1992.

цвета, которые в настоящее время обозначаются как терракотовый, коричневый, темно-желтый.

Несколько больше определенности было в обозначении цветов природных явлений: трава в основном зеленая, солнце — красное и желтое/золотое; однако известно, что море и небеса у латышей обозначались первоначально не как синие/голубые, а как белые (Балтийское море — буквально «белое» в переводе с балтских языков). Кроме того, эпитет «белый» означает в латышском языке также «священный», «милый», «хороший», и употребляется — особенно в поэзии — в отношении самых разных явлений и существ. Известны многообразные цветовые оттенки, например, «песчаный цвет» известен в двух вариациях, цвет песка с Курземского побережья (пепельно-белый) и Видземского (желтоватый с разноцветными вкраплениями — красным, зеленым и т. д.).

В традиционной одежде латышей, как повседневной, так и праздничной, преобладали светлые тона (белый и серый), но совершенно неукрашенная одежда встречается относительно редко. Полностью белая одежда сохранялась в некоторых районах Латгале (Абрене) и в Аугшземе до конца XIX в.

Вторым доминирующим цветом в одежде балтов в древности был черничный или темно-синий с фиолетовым оттенком цвет (*mēļš*). Это был основной фон виллайне латгалов VII—XII вв., аналогичные которым (т. н. *mēlenes*) известны в XVII—XX вв. в районе Алсунга (Зап. Курземе).

В XVIII—XIX вв. в ряде областей Курземе (Алсунга, Лиепая, Ница, Барта, Руцава) основным фоном костюма становятся черный и красный, с нанесенным желтым, зеленым, позднее фиолетовым узором.

Красители для ткани добывались из растений. Мирдза Слава и Айна Алсупе, исследуя латышскую одежду и технику ее изготовления, выделили 112 видов растений, использовавшихся латышами для окраса пряжи²⁶⁵. Процесс окраса нитей обозначался глаголами *taisīt*, *novarīt*, *pervēt*, *rakstīt*; окрас в конкретные цвета — *madarot*, *rustēt* (в красный, рудый), *melnot* (в темный, черный), *mēlēt* (в черничный), *zilināt* (в синий), *brūzenēt* (в коричневый).

²⁶⁵ Slava M. Latviešu tautas tērpi // Arheoloģija un Etnogrāfija. 7. sēj. Rīga, 1966. 27—31. lpp; Alsupe A. Audēji Vidzemē 19. gs. otrajā pusē un 20. gs. sākumā. Rīga, 1982. 152—153. lpp.

Профессиональные красильщики появились в Латвии в XIX в., до конца XIX в. их было крайне мало. Однако в текстах песен известны отдельные мастерицы, выращивавшие в садах красильные растения (например, вайду) и владевшие разными приемами окраса шерстяных и льняных нитей.

А. Алсупе отмечает, что большинство произрастающих в Латвии растений окрашивают в желтые, желто-зеленые и зеленые тона. Для укрепления цвета использовали березовый сок, молочную сыворотку, пивное сусло, золистую щелочь (эти вещества смягчали цвет, делали его менее выраженным). Индра Чекстере упоминает использование мочи для получения синего цвета пряжи²⁶⁶.

Цвет зависел не только от местного состава красящих растений и мастерства красильщицы, но и от социального статуса людей. Бледные ткани ассоциировались с бедностью или ленью. Выражение *mazā roka* — «малая рука» — означающее бедность, связывается также с невзрачной одеждой: «Малая у меня рука, бледные мои ниточки...» (LTD 93).

Напротив, «пестрота» (многокрасочные и разукрашенные одежды) выступала символом богатства, а также мастерства и трудолюбия.

Опишем семантику некоторых конкретных цветов в латышской традиционной культуре.

Белый (*balts*)

Согласно мнению К. Карулиса, название этого цвета происходит от индоевропейской идиомы **bhe* — «сверкающий, блестящий, белый» (LEV 1, 104).

Значение этого цвета в латышской духовной культуре трудно переоценить. От него было образовано название моря — Балтийское. В середине XIX в. появился суперэтноним «балты».

Белый цвет непосредственно связан со сферой священного (характеризует божеств Диевса, Солнце, их сыновей и дочерей), ритуального (является эпитетом огня, которому приносится жертва), этического (является символом добродетели и приветливости), эстетического (выражает высшую степень любования, восхищения, удивления).

²⁶⁶ Доклад И. Чекстере на конференции «Мир рукавиц» «Собрание материала в Гауйском Национальном парке и его окрестностях. Матюшкины рукавицы» (рукопись).

Так, Солнце обозначается как «белая коза», женские божества как «милые, белые». «Белыми» могут обозначаться и чудесные гости, в том числе родственники (мать, братья, сестры).

«Белая, белая гостя пришла вечером в сумерках. / Это не была белая гостя, это была Лайме сироток...» (LD 4976, 2);

«Диевиныш идет по дорожке в самый Янов вечер, / Белая тросточка в ручке, белые одежды на нем самом» (LD 32913);

«Растут у меня два братца, белизны гороховых цветов, / Белизны гороховых цветов, остроты меча» (LD 5376).

Я. Курсите отмечает семантику «белой морской пены» как места, куда «уходят» и откуда «появляются» божества (Диевс, Солнце, Аусеклис), то есть как знака циклического возрождения ²⁶⁷:

«Где, Солнышко, ты спала, уходя вечером? / Спала ли в море, или на морском острове? / — Я спала в море, в комке морской пены» (LTdz 10147).

Белый цвет буквально пронизывает обряд похорон, связан с «тем миром», миром *велей* — душ усопших. Об этом свидетельствуют источники конца XIX — первой четверти XX вв. «Гроб покрывали белыми покрывалами, так как белый цвет издревле был цветом скорби» (LTT 1, 135).

«Вместо сегодняшнего черного цвета раньше на похоронах использовали белый цвет. Каждому из несущих покойного давали по паре белых перчаток, которые те надевали, перед тем как внести гроб с покойным в комнату или вынести его наружу, или перед тем как нести его на кладбище. Лошадей, на которых везли гроб на кладбище, покрывали белыми покрывалами» (LTT 1, 129).

По древнему обычаю покойного одевали в белую рубашу и белые носки, покрывали белым покрывалом (виллайне), голову оборачивали белым платком.

«Надевайте мне на ноги белое, покрывайте белой виллайне; / Ну, пойду я в то село, откуда больше не вернусь» (LTD 4114, X); «Надень на меня, матушка, тонкую белую льняную рубашку, / Ну, пойду я в то село, век меня не увидите» (LTD 4116, X).

Гроб в могилу спускали на вытканых поясах или на белых полотенцах; стол на поминках покрывали белым полотенцем без узоров (LTT 3, 1269).

Гроб в народных песнях нередко называют «домом из белого дерева» (LTD 4212, X). Гроб, могилу и путь до кладбища устилали белыми цветами:

²⁶⁷ Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. 50. lpp.

«Увезли мою матушку, бросая белые цветы; / Собрала <я> белые цветы, не дошла до своей матери» (LD 27459).

Постоянное обозначение места погребения по народным песням — формула «в белом песчаном холмике» (*baltu smilšu kalniņā*). Археологи отмечают, что большинство могил покрывались специально приготовленным для этого белым песком²⁶⁸.

Вели — души усопших — появляются или мерещатся в виде белых фигур:

«Шел снег, мело, ехали белые воины; / Это не были воины, это были душечки парней» (LTdz 22260).

Мать Велей — владычица мира усопших — одета в белое: «Я видела Мать Велей, проходящую через ворота: / Покрывтая белым покрывалом, песчаные туфли на ногах» (Tdz 49479). В белое одеты (то есть почти не имеют своего тела) привидения (*spoki*), нечистые духи-кошмары (*lietuvēni*), упыри — духи умерших преждевременной или неестественной смертью (*vādātāji*), ведьмы (*spīšanas*), оборотни-волколаки (*vilkači*), вихри (*viesuļi*).

Белая курица или змея (как, впрочем, и черные) представлялись как божества Мара или Лайма.

Белое вилайне — обязательная составная часть приданого и костюма невесты: им невесте закрывали лицо или покрывали ее с головы до ног. Везли невесту на коне, тоже покрытым белым покрывалом (LD 16202).

Белое вилайне или платок выступают как образ-символ «этого мира», света. Вилайне белое, чистое, яркое как свет, украшено такими узорами, как и этот мир (узоры «перенять» с леса, трав, цветов).

Белые перчатки с расшитой манжеткой — обязательная принадлежность свадебного костюма жениха, иногда и невесты. Белые полотняные женские шапочки/чепцы распространены в Центральной Видземе, белые женские полотняные головные уборы Латгале и Аугшземе, передники, рубахи, носки и чулки.

Белый становится фоном для проявления всякого узора. Белый используется в качестве узора в т. н. *mīte* — «промежутке». Белым бисером вышивались венки Видземе (их фон обычно красный), белыми нитками по темному фону — во-

²⁶⁸ Денисова Р., Граудонис Я., Гравере Р. Кивуткалнский могильник эпохи бронзы. Рига, 1985. С. 48–49.

ротники рубаш Видземе и Курземе. Не случайно, видимо, сочетание белого и красного в поясах Лиелварде (реконструируется аналогичное цветовое сочетание в целайне латгалов VII–XII вв.).

Достижали белого цвета путем выбеливания холста на солнце, в росе; это делали обычно весной или в начале лета. После отмачивания, отварки и отбивания, ткани расстилали под открытым небом на две недели. В 1860-х гг. в мелких мануфактурах начало вводиться отбеливание с помощью хлоркальция (CaOCl_2). Наиболее чистого белого цвета достигали при отбеливании льняных нитей; шерстяная пряжа всегда сохраняла желтоватый оттенок. Для того, чтобы вилайне были белее, шерстяную нить часто соединяли с льняной.

Красный (*sarkans*)

В основе латышского названия этого цвета лежит индоевропейская идиома **ser* — «красный, алый». Красный цвет — один из самых высокоценимых и семантически нагруженных у всех индоевропейских народов. Получить его при окраске тканей так же трудно, как и «черничный», это умела не каждая хозяйка.

В сущности, за обозначением «красный» стояло несколько цветов и оттенков: коричневый (как самостоятельный цвет его начали выделять, видимо, только в XVII–XVIII вв.), охра, терракотовый, желто-коричневый, собственно красный. Его присутствие в украшаемом предмете носило магический и эстетический характер:

«Я приданое не делаю без красной ниточки: / Красная ниточка мерцает в глубине <сундука для> приданого» (LD 7610).

Красная нить — один из важнейших предметов, используемых в латышских магических действиях и упоминаемый в заговорах (колдовских словах): яйцо (белый предмет!), обвязывали красной нитью и подкладывали в чужую конюшню или хлев, чтобы повредить скоту; красными нитями обвязывали священные деревья, колыбель ребенка, жертвенные предметы и животных. Красная нить фигурирует в заговорах для остановки течения крови.

«Если бы знать то деревце, из которого вырезать сук для подвешивания колыбели, / Украсил(а) бы то деревце красными нитками» (LTdz 23791);

«Не плачь ты, дорожка, я уж тебя украшу: / Я положу тебе медных денег с красной ниточкой» (LD 1357);

«Втыкаю кол в Даугаву, останавливаю Даугавушку, / Я закрыла реку крови красной ниточкой» (LTP 297).

Украшение красной ниточкой встречается и в обрядах, насленных на достижение плодородия, и в черной магии:

«Украшу белого петуха красной ниточкой, / Чтобы проросли побегами та пашня, как красная ниточка» (LD 34107, 1);

«Я яичко украшу красной ниточкой; / Чтобы не наливались рожь, ячмень, чтобы не ржали кони» (LD 34107, 3).

Как и у многих других народов, красный цвет у латышей начал жизненную энергию, связанную с огнем, кровью, утренней зарей, восходящим и заходящим солнцем.

«Мартину нарезаю петуха с красными ножками, / Чтобы не требовалось огня при кормлении жеребцов» (LD 30218).

Красного цвета мифологическое «дерево утренней и вечерней зари» — Austras koks. Медно-красные (рудые) корни или цветы чудесного дерева, по которому восходит и заходит солнце:

«Три утречка Солнце восходило на красном деревце; / Искали господа, старосты, этого деревца не нашли. / Я нашла, когда пасла <скот>, это деревце зеленеющее; / Золотые ветви, медные корни, с серебряными листочками» (LD 33786, 8).

Красный это также цвет, связанный с агрессией, злом: по красным глазам можно узнать ведьму. Красный цвет, безусловно, является символом сексуальности, например, в поэтическом образе «красных ягод»: «Янитис просит моих ягод, где нам взять ягоду? / У тебя самого гроздь ягод внизу животика» (LD 35299, 1).

Этот же образ «красных ягод» связан и с восходящим/заходящим солнцем, и с тем местом, где оно «ночует»: «За озером высокие горы, там растут красные ягоды: / Там Солнышко своих дочек в блеск оковывает» (LTdz 10098, 2). «Вспомните, чужие люди, где Солнышко ночью спит? / — Посреди моря, на камне, где растут красные ягоды» (LTdz 10098, 3). В латышской народной одежде красный цвет встречается часто, но до появления искусственных красителей — редко в чистом виде. Красными по фону (с вышивкой цветными нитками или бисером, стеклярусом) являются девичьи венки и повязки почти всех областей Видземе (кроме Пиебалги), что документально подтверждено с XVIII в. (рисунки Й. К. Броце, этнографические предметы в музейных собраниях).

«Теки, теки, Даугавушка, с красной пеной, / У меня упал при переходе красный венчик из роз» (LD 24518).

Янина Курсите отмечает зафиксированный у латышей обычай покрывать голову покойного при погребении белым вязаным шерстяным чепцом, у которого вдоль налобной части шла связанная красная полоска (ЛТТ 3, 1273).

Видимо, это было предотвращением нежелательного выхода духа (*velis*) покойного из могилы и бродяжничества.

Таким образом, сочетание белого с красным является предохраняющим; оно очень часто для цветовой гаммы латышской народной одежды, особенно в женском костюме области Лиелварде (Видземе).

Наконец, красный цвет обрел в XX в. политическую окраску, и этим стал восприниматься весьма неоднозначно.

Две темно-красные (красно-бордовые) полосы, обрамляющие белую, образуют национальный флаг Латвийской Республики.

Красный — алый сопоставлялся с цветом советского флага, и соответственно с коммунизмом.

Как темно-красный, так и алый цвета встречаются в узорах поясов из Лиелварде (илл. 3), оба они могут быть осмыслены как символ присутствия священного.

Вот как характеризует красный цвет народная мастерица, Милда Екабсоне: «Я люблю красный цвет. После войны у меня было платье — красное с желтой полосой. Женщины показывали — гляди, коммунистка идет! Турки не любят красный цвет, я и хотела именно такого!»²⁶⁹.

Рудый (*rauds, ruds, rūsa, rūsgans*)

Каштановый, рыжий цвета находятся в целом в русле красного.

В основе названий этого цвета — индоевропейская идиома **reudh-*, **rudh-* (ср. лат. *russus*, лит. *rudas*, англ. *red* «красный, красно-коричневый, рудый», LEV, 2, 133). Известен оттенок *rūsains* — «ржавый», грязно-красный, красно-коричнево-серый.

В латышских песнях этим цветом описываются глаза ведьмы, колдуна (*rudacis*), камень (*rudakmens*), масть коней (*raudi zirgi*), мышь (*rauda pele*), небеса в цикле о войне: *Aprūsēja dabestiņš pa vakara pusītei. / Dieviņš zina, vai aties mūsu kunga kara vīri* (LD 31926) — «Порыжели небеса в западной части. / Боженька знает, возвратятся ли воины нашего господина».

²⁶⁹ Чекстере И. Доклад на конференции «Мир рукавиц».

Человека с карими глазами считали кровопийцей, его избегали ²⁷⁰: «Знаю же жениха, пьющего кровь: / Алые щеки, карие глаза, как у озерного гоголя» (LD 9826, 1).

Для окраса нитей в красные цвета латыши использовали корни подмаренника (лтш. *madaras*, *Galium verum*, *Galium boreale*) — для рыже-красного оттенка, цветы зверобоя (*asinszāles*, *Hypericum perforatum*) — для красно-фиолетового оттенка, корни лесной лапчатки (*rētēja*, *Potentilla silvestris*), душицу (*raudenis*, *Ořiganum vulgare*). Некоторые растения и способы окраса давали красно-оранжевые тона (но не яркие).

«Не смейтесь, чужие люди, что у меня бледные ниточки, / Все овраги исходила, ища подмаренник» (LTD 120); «Ой, невестка, из-за тебя подмаренник не цвел; / На самом верху виллайна нет красных ниточек» (RLB ZK RK VII 34); «Рви, сестрица, подмаренник возле пашни; / Не должны быть темные узоры без красной ниточки» (LD 7127).

В костюме латгалов, селов и ливов VII–XIII вв. оттенки красного реконструируются в кайме — целайне и бахrome виллайна, в узорах поясов (вместе с желтым и белым), в основном фоне клетчатых виллайна.

В узорчатых целайне красным выступает фон, рисунок узора (как *raksts*, так и *mīte*), или красная нить маркирует центр или границы поясной композиции ²⁷¹. В общей цветовой гамме красный цвет не занимал лидирующего положения, но был очень значимым, символически нагруженным.

В XIX в., особенно после появления искусственных красителей, доля красного цвета в латышском народном костюме возрастает: распространяются женские красные кофты (по крою связанные с городской модой), клетчатые виллайна и юбки (где красный — в сочетании с зеленым и черным, реже белым цветом), красные шнуры как отделка мужской верхней одежды типа кафтана (*svārki*), красные мужские шейные платки.

В женском костюме областей Южной Курземе (Ница, Барта, Руцава) красный цвет наряду с черным занимает лидирующее положение. Существует народное предание, как это произошло. Велнс (Черт) путешествовал по земле, дразня девушек яркими красками, пока, наконец, не устал и не присел отдохнуть в Южной Курземе. Вскоре он заснул. Это заметили окрестные девушки и помчались по домам за своими юбками, желая

²⁷⁰ *Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi*. 85. lpp.

²⁷¹ См.: *Zariņa A. Lībiešu apģērbs*. Табл. IX, X.

окрасить их в горшке с красной краской Велнса, пока тот спит. Самой расторопной оказалась девушка из Ницы — прибежала, бросила юбку в горшок и вытащила наружу ее уже огненного цвета. Второй прибежала девушка из Барты — краски в горшке осталось немного, но ей удалось окрасить нижнюю часть своей юбки в ярко-красный цвет. Последней прибежала девушка из Руцавы, но краски в горшке осталось только на донышке, да еще Велнс начал просыпаться. Поэтому она только мазнула подолом юбки по краске и умчалась прочь. И вот до нашего времени женщины в Нице носят ярко-красные юбки, в Барте — черные с широкой красной полоской внизу, в Руцаве — только с узкой красной полосочкой ²⁷².

В вышивке XVIII–XIX вв. виллайне, рубах и передников красный цвет занимает первое место. Исключительно красная вышивка используется в вышивке предплечий, воротников и манжет рубах Руцавы (Южная Курземе), Абрене (Латгале), Лилварде (Видземе).

Гранеными камнями обычно красного (или зеленого) стекла украшали серебряные, латунные, бронзовые сакты с XVII в. в Видземе.

Коричневый (*brūns*)

Это обозначение цвета появилось в латышском языке, видимо, в XV — XVII вв., под влиянием западноевропейского искусства, но сразу было привязано к латышскому *bērs* — «гнедой».

В фольклорных текстах этот цвет отмечается как престижный, «господский»: «Сидеть ли, стоять ли перед нарядным женихом? / На нем три коричневых костюма, на мне одно это виллайне» (LD 15727).

Можно сказать, что выражение *brūni svārki* — «коричневый костюм» некоторым образом заменил древнее *zelta/balti svārki* — «золотой костюм» (при описании небесных светил), «белый костюм» (при описании мифологического героя или Диевса): «Аусеклитис на взморье шьет коричневый костюм» (LD 33858, 2) «У меня запачкался коричневый костюм кровью этого Йодса...» (LD 34043, 2).

В других (довольно редких, согласно Я. Курсите) случаях как коричневые в дайнах обозначаются «кони», «коровы», «глаза», «листья», «розы», «кровать».

²⁷² Цит. по: *Kraukle D. Ornaments*. 68. lpp.

«Гнедой» (*bērs*) основан на индоевропейской идиоме **bher* — «яркий, светло-коричневый», и встречается только при обозначении масти лошади (*bēri zirgi/kumeliņi*).

Для получения коричневого, рыжеватого цвета и оттенка латыши использовали ольховые листья, древесную кору (*Alnus glutinosa*), березовые почки. Темно-коричневый, до черного, получали при помощи коры дуба, коричнево-алый — коры осины или рябины.

До выделения коричневого как самостоятельного цвета, его оттенки разбивались на тяготеющие к красному, желтому, зеленому или «темному».

Как коричневую реконструируют верхнюю одежду ливов Х в. ²⁷³. Но узоры, выполненные коричневым цветом, семиотически не отличаются от красных узоров (видимо, входят в зону «красного» цвета).

В XIX в. коричневый цвет был наиболее частым в цветовой гамме народной одежды Земгале.

В керамике XIX—XX вв. все оттенки коричневого цвета, охра, терракотовый — наиболее распространенные у балтов и преобладающие.

Золотой (*zelts*) и желтый

В основе — индоевропейская идиома **ghel* — «сверкать, сиять» (LEV, 2, 543—554). Этот цвет связан, прежде всего, с сияющим солнцем, что известно по текстам о мифологических персонажах — Солнце, дочери Солнца. Несколько реже «золотыми» называются Лайма, Мара, Диевс, что указывает на их божественную, священную природу.

Все атрибуты Солнца — золотые (корона или венок, туфли, сагша, украшения, пояс, лодка с веслами, повозка). Символами-образами Солнца являются золотые яблоко, шар, орех, горошина, кругляшок. Лучи Солнца предстают в дайнах как золотые ветви Солнечного дерева: «Уходит Солнце, спускаясь, ветвясь золотыми ветвями; / Боженька, дай так ветвиться и моему телу» (LD 18135). У других божеств (Диевса, Мары, Лаймы, Деклы, Аусеклиса, календарных божеств) тоже имеются золотые атрибуты: туфли, костюм, пояс, гирляда из нитей, хворостина, поводья, меч, метла, нож, ключи, чаша, туесок, подойник, ножницы. Всякий предмет, обозначенный в песнях как «золотой», является священным ²⁷⁴.

²⁷³ Zariņa A. Lībiešu apģērbs. Табл. XII, XIII

²⁷⁴ Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. 75. lpp.

На основе той же идиомы, что и «золотой» (*zelts*), возникло латышское обозначение «желтого» цвета — *dzeltens*.

В фольклорных текстах «желтый» встречается не очень часто, семантически почти всегда контаминирует с «золотым»: у Солнца два или три желтых коня (LD 33807, 33913), Усиньшу жертвуют петуха с желтоватыми (в вариантах — золотыми, красноватыми) ножками, папоротник в Янову ночь цветет желтым (в вариантах — золотым, красным) цветом. Желтый является самым желанным цветом волос суженого или суженой (что сравнивается с солнечными лучами):

«Куда ты бежишь, сиротка с желтыми волосами, / Там сияет яркое солнце с желтыми лучами» (LD 4579); «Я рукавички не вяжу без желтой ниточки, / Знаю своего пахаря с желтыми волосами» (LTD 7259).

Желтыми называют цветы на могиле и песок, ее покрывающий: «Цвети, цвети, кладбище, желтыми цветочками! / Там спят отец, матушка, там истинные братки» (LTD 4264, X); «Желтые песчаные горы, что играете со мной?..» (LTD 4231, X).

Желтый цвет часто сравнивается или выступает в паре с красным: «Я рукавички не вязала без желтого, без красного; / Пусть растет мой пахарь с желтыми волосиками, / С желтыми волосиками, с красными щечками».

Для получения желтых и золотистых цветов и оттенков латыши использовали березовые листья, луковую кожуру, листья и кору лесной яблони (*mežābeles*, *Malus silvestris*). Для цветов от желтого до золотисто-желтого, сосновые кору и шишки — для охристо-желтого, ягоды барбариса — для лимонно-желтого, плаун (*staipekņi*, *Lycopodium clavatum*) — для желтого.

«Золотыми» назывались металлические украшения — девичьи венки (спиралевидные, известные у балтов с VII в., и пластинчатые), ожерелья, декоративные булавки с цепями, браслеты (спиралевидные и лентовидные), металлические заклепки на виллаине и портянках латгалов и ливов (известные с VII в.), образовавшие геометрический орнамент и отдельные знаки (свастики, ромбы, кресты).

Желтый цвет — второй доминирующий после красного в виллаине и поясах (что зафиксировано с позднего железного века), выступает в качестве фона, узора или маркировки границ. Он постоянно встречается в вышивке и бахrome виллаине, вышивке венков, воротников и манжет рубаш, женских шапочек. Желтый цвет активно используется в цветовой гамме юбок Видземе и Земгале (в полосах и розетках). Красный и желтый цвета соче-

таются в клетчатых виллайне и чулках Алсунги, у суитов Западной Курземе.

Зеленый (*zaļš*)

Обозначение этого цвета, а также синего/голубого (*zils*), строится на той же идиоме, что и золотой и желтый — **ghel* — «сверкать, сиять». К. Карулис указывает на латышский морфологический вариант — *zaļš* — «коричневый, желто-красный, ярко-красный» (LEV 2, 548).

Этот цвет связан, прежде всего, с цветом листвы, травы, которая в дайнах обозначается как «зеленое виллайне», «зеленое украшение», которым Мара или другое божество украшает деревья и поля: «Кто, березка, тебя покрыл виллайне из зеленых листьев? / Милый Диевиньш тебя покрыл, желая зеленую рощу» (Tdz 37466). Известен поэтический образ «зеленого Диевиньша», «Диевса с зеленой ручкой» (LTT 4, 2032). Образ «зеленого дерна» — символ пограничья между «этим» и «тем» мирами (быть на том свете — «быть под зеленым дерном», *apākš zaļā vēlēnīņā*).

С божеством судьбы Лаймой связано представление о таком мифологическом предмете как «зеленый пояс», который И. Акерберг и Я. Курсите трактуют как «надежду» и «победу жизни над смертью». Лайма снимает с себя «зеленый пояс» и опоясывает им роженицу, чтобы облегчить ей страдания: «Лайма тянет зеленый пояс из девяти клубков; / Обвязывает им женщин, парящихся в Лайминой бане» (LD 1109).

А. Дзервитис полагает, что этому «зеленому поясу» есть реальное соответствие в виде древних поясов в технике виллайне²⁷⁵.

В зеленый цвет окрашены и латышские похороны. Гроб в четырех углах обрамляли срубленными сосенками, путь на кладбище посыпали хвоей, возвращались с похорон с ветвями сосны, можжевельника или ели (что является оберегом, предохраняющим живых от мертвых, очищающим от соприкосновения с «тем миром», а с другой стороны — идеей возрождения покойного, его перехода из человеческого состояния в растительное):

«Что, люди, привезли, приехавши с песчаного холма? / Зеленую ель привезли, вместо братца» (Tdz 49556); «Ни пустыми уехали, ни пустыми приехали: / Мы сестричку увезли, можжевельник привезли» (LTD 4247).

²⁷⁵ *Dzērvītis A. Jostas un prievītes // LTD 3. 1929. 169. lpp.*

Зеленая жаба в латышском фольклоре предстает, возможно, как символ вульвы: «У меня была одна зеленая жаба, пять лет выкармливаемая. / Соседские парни жестокие были, съели мою жабу, / Съели мою жабу, думая, что <это> раки» (Tdz 56984).

Я. Курсите отмечает, что в некоторых латышских народных песнях небеса и свет называются «зелеными», «сине-зелеными» (видимо, это древнее значение корня *zaļš* — «зеленый» как «сверкающий»):

«Зеленое-зеленое пламя занималось, серебристое солнце всходило, / Зеленый костюм на братце, серебристая невеста» (LD 21568).

Д. Краукле определяет зеленый цвет в латышском мировоззрении как символ богатства и достатка, часто встречающийся с определением «шелковый»:

«Ко мне приехали сваты в шелковых зеленых плащах, / Откуда мне, сироте, взять жертвы из зеленого шелка?»²⁷⁶; «Я добыла шелковый зеленый клубочек; / Куплю пахаря со всеми пашнями» (там же); «Шью приданое, украшая, крася в зеленую краску; / У меня богатые братцы, не отдадут меня недоброму» (LD 7192).

Желто-зеленый цвет дает тысячелистник (*pelašķu*, *Achillea millefolium*), ярко-зеленый — таволга (*virgiežu*, *Spiraea ulmaria*), зеленый — звездчатка (*virzas*, *Stellaria media*).

Зеленый цвет наряду с желтым занимает второе место по частоте употребления после красного. Он используется в вышивке виллайне всех областей Латвии, поясов и подвязок. Но он реконструируется в одежде латышей позднее, чем красный, желтый и индиго, и первоначально как серо-зеленый (близок к оливковому; цвет т. н. платка-виллайне *kuča*, появившегося в XVII в. в крестьянской среде Видземе под влиянием городской моды, название от нем. *Kutsch-boidecke*).

Во второй половине XIX в. появляются ярко-зеленые кофты, шелковые ленты и шейные платки.

Синий (*zils*)

Как и другие цвета (зеленый, желтый, золотой), происходит от **ghel* — «сверкать, сиять». В качестве самостоятельного цвета у латышей (как и у некоторых других народов) оформился сравнительно поздно.

В мифологических песнях слово «синий» встречается крайне редко. Я. Курсите отмечает, что первоначально в текстах дайн

²⁷⁶ Kraukle D. Ornaments. 67. lpp.

zils обозначал оттенок блестящего черного, неоднотонного темного, дымчатого, а также сверкающего зеленого цветов:

«Сине-зеленая зорька приближается, колыхаясь через полюшко, / Это не была зорька, это невестушка братца» (LTD 2339, X) «Сине-черные головные повязки у других соседских девушек...» (Tdž 58589).

На то, что *zils* долгое время употреблялся в значении оттенка при основном другом цвете, указывают такие словосочетания как *zila govīs* («синие коровы»), *zilsaršie zirgi* («сероголубые кони»), *zilā ozola* *ziedi* («синие цветы ясеня, дуба»): «Синяя, синяя у меня коро-ва, как синяя трясогуска...» (LD 29047); «Молодые ясени, дубочки зацвели синими цветочками...» (LD 2987); «Конек, сероголубой, иди ко мне в руки!...» (LD 29811). В прямом значении «синий» *zils* употребляется как цвет цветков льна, глаз.

Д. Краукле пишет: «Синий цвет означал любовь, но в отличие от темного оттенка более светлый мог быть символом нечистоты и лени. Синий и черный цвета упоминаются как цвета varežek ленивых девушек»²⁷⁷.

Яркий и чистый синий цвет получить из растений Балтии невозможно. Он уступает прочим цветам в интенсивности использования, хотя иногда проявляется как ослабленный индиго — «черничный» (*mēļš*) — в древнейших известных целайне латгалов и ливов, в вышивке женских шапочек и виллаине Видземе.

До появления искусственных красителей и предметов европейского производства (ярко-синий бисер, которым вышивались девичьи венки и мужские пояса), ярких оттенков этого цвета не было.

Среди латышей распространено представление о синем цвете как «нелатышском». Его обычно соотносят с финно-угорским и славянским культурными ареалами. В особенности чуждо латышскому глазу использование синего цвета для внешнего оформления усадьбы. Например, забор, выкрашенный в синий цвет, будет восприниматься абсолютным большинством латышей как «нелатышский», хотя эстетически будет оцениваться по-разному. Одни люди сочтут его красивым, другие (гораздо чаще) отвратительным. Я встречала следующего рода интерпретацию феномена неприятия синего цвета для экстерьера у латышей²⁷⁸: «У латышей внешняя часть жилья должна быть окрашена только в естественные, природные цвета, „чтобы враг не увидел“».

²⁷⁷ Kraukle D. Latviskās adīšanas tradīcijas // Mūsmājas. 2000. № 3. 62—64. lpp.

²⁷⁸ Из интервью с И. Мадре. 28. 07. 2000 г. Рига.

Жизнь в окружении чужих доминирующих народов повлияла на сложение у латышей особой эстетики, где красиво и разумно жить в пространстве, «скрывающем» человека. Это не всегда, однако, распространяется на образ самого человека, который может быть одет и в яркий, пестрый костюм.

Серебряный (*sudrabs*)

Это слово в балтийских, славянских, германских языках считается заимствованным из иранских: индоиранское **sub(h)ri* — «светлая, сверкающая, сияющая вода» (по О. Трубачеву, см. LEV, 2, 318–319).

Я. Курсите отмечает, что в латышском фольклоре серебро чаще всего является обозначением воды: «За горкой в долине серебристая река течет; / Каждое утро Солнце приходит к речке попить» (LTdz 10014); в мифологических песнях постоянно упоминаются «три серебряных озера/речки» (LTdz 16241, Tdz 53531, 1). Кроме того, серебро обозначает свет и небеса, цвет одеяния и атрибутов божеств («серебряный плащик» Диевса, серебряные жеребцы, петухи), небесных светил. Возможно, это контаминация с более древним для балтов белым цветом.

«Кто там блесит, что там сверкает на краю того поля? /— Там стояла милая Мара, полны горсти серебра» (Tdz 54847).

Серебряными заклепками Мара или сыновья Диевса закрепляют разбитую Диевсом или Янисом кружку (Tdz 55346, LTdz 15457).

Серебро доминирует при описании Месяца²⁷⁹: у него серебряный меч, ножницы, цеп, он разбрасывает серебро в роще, которое затем собирает сиротка (ср. поверье, известное у балтов и славян, что нечистую силу можно убить серебряной пулей).

Ива с «серебряными» листочками — оберег дома: «Мое подворье железом оковано, посеребрённые ивы» (LD 30401). Серебряными нитями окутано небо и всё пространство мира: по ним душа младенца «спускается» в «этот мир» во время зачатия: «С небес слезаю по серебряным веревкам, / В колыбель милой Мары, на колени к матери» (LD 1156, 1). Серебряный, золотой и медный (металлические) цвета постоянно употребляются при описании небесных светил и частей «Солнечного дерева» — ствола, корней, ветвей, листьев, цветов, ягод. Золотой при этом выступает как наиболее ценный: об украшенной комнате говорят «красивая, красивая, больше золотая, не серебряная».

²⁷⁹ Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. 77. lpp.

Серебряные украшения — кольца, перстни, сакты, несколько реже — декоративные булавки, браслеты, подвески, пряжки — важная принадлежность как мужского, так и женского костюмов Латвии.

Серый (*pelēks*)

К. Карулис полагает, что идиома этого обозначения — **pel* — «серый, бледный, пепел» (LEV, 2, 35). Я. Курсите пишет, что этот цвет в большей степени чем белый был связан раньше с миром духов усопших²⁸⁰.

Серый цвет довольно часто встречается в латышских фольклорных текстах. Это цвет камня, под которым обитает (спит) божество (Диевс, Солнце, Янис, Юмис), связанное с циклическим появлением: «Припомните, чужие люди, где Диевиныш ночью спит? / — По ту сторону горы, по ту сторону горы, под серым камушком» (LD 26060, 1).

У Диевса — серый плащ и серые кони (что является, видимо, метафорой серого, туманного, дождливого дня): «Тки, матушка, виллайне, тки белые, серые: / Белое надену при солнышке, серое — в туман».

Иногда серый цвет маркирует невзрачность и бедность: «Приходи, сестрица, ты ко мне, мне к тебе не придти, / Мне к тебе не придти, у меня серые виллайне» (LTdz 3, 64), но также — и уют, обыденность, привычное, красоту невзрачного и незаметного: «Нравятся мне ржанные поля с серыми цветочками: / Нравятся мне те парни в серых костюмчиках»²⁸¹.

Седой (*sirms*) в дайнах встречается часто, главным образом при описании конской масти, реже — цвета волос пожилых людей, пивной бочки, свиньи. В основе его идиома **ker* — «серый» (LEV, 2, 187), но в отличие от *pelēks* (где белое смешано с черным) в *sirms* большая примесь белого цвета.

Выражение *sigma stunda* — «серый час» — означает время сумерек, когда только начался переход от светлого времени суток к темному.

Седые кони — обычный атрибут календарных божеств (Яниса, Усиня, Диевса), а также Лаймы. Важнейшая особенность седых коней и одеяния — их незаметность, почти полная невидимость для людского глаза, особенно в туман:

«Покупай мне, отец, седого коня, покупай серый плащик, / Чтобы я мог туманным утром лететь как сокол!» (LD 29890). Седые

²⁸⁰ *Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi. 70. lpp.*

²⁸¹ *Kraukle D. Ornaments. 66. lpp.*

кони связаны с колдовством и предохраняют от нечисти: «Начали меня колдовать учить, еще я колдовать не умею: / Колдуют на моих полях пять седых коней» (LD 28116). В Латвии для получения серо-зеленой краски использовали растение толокнянка медвежье ушко (*miltēnāji*, *Arctostaphylos uva-ursi*), темной зеленовато-серой — коноплю (*Cannabis sativa*), от чисто-серого до дымчатого — кору дуба.

Наряду с белым, серый цвет один из наиболее распространенных фонов в латышском народном костюме. В древности преимущественно серыми, видимо, были юбки, рубахи и мужская верхняя одежда всех балтов. Серые мужские сюртуки и штаны, а также женская верхняя зимняя одежда и безрукавки (*nieburs*) сохранились до начала XX в. во многих районах Латвии (особенно в Латгале, Видземе, Аугшземе): их оттенки — от темно-серого, бурого, до светло-серого, дымчатого. Серый цвет занимает важное место в цветовой гамме одежды Северной Видземе (например, в полосатых юбках).

Черничный, темно-синий, индиго (*mēļš*)

К. Карулис предполагает, что это цвет грозовой тучи, и раньше под это обозначение могли подпадать серый, серо-коричневый, любой другой темный цвет (известны *mēļas rozēs* — «темно-красные, бурого цвета розы») (LEV 1, 580—581).

Этимологически *mēļš* родственно обозначению черного (*melns*) — оба имеют идиому **mel* — «темный, нечистый».

Этот цвет считался у латышей благородным и ценным: он встречается при описании костюма, вилайне, отдельных узоров: «Черничным тку, черничным украшаю, черничное кладу в приданое. / Как же мне не черничить, моя матушка чернильщица, / Моя матушка выросла в самом садике вайды» (LD 718); «Одеваюсь в черничное, покрываюсь черничным, моя матушка чернильщица, / Где сидела, где стояла, там рассыпались цветы вайды» (LD 7156); «Роса, роса, туман, туман, она меня обидела, / Она съела садик вайды, нет красивых ниточек» (LD 7137).

Этот цвет получали из растения вайда красильная (*mēles*, *Isatis tinctoria*) и зрелых ягод черной бузины (*pliederkosas*, *Sambucus nigra*) — последние окрашивали в синеvато-серый тон. Эти растения латыши культивировали в садах. В XIX в. они сменились краской индиго.

Известно, что в этот цвет окрашивали вилайне и плащи латгалы (это зафиксировано с VII в.); в XVII—XIX вв. аналогичные по цвету вилайне бытовали в Западной Курземе (Алсунге), где носили названия *mēlenes*, *mēlu villaine*, *zilāms*. Возможно, первоначально

они ассоциировались с цветом ночного неба, и украшались металлическими заклепками — символами звезд. Черничный цвет был важной составной частью в цветовой гамме целаине и поясов (начиная с VII в.). Темно-синий, до черного — единственный цвет вышивки воротника и манжет рубаш в ряде областей Курземе и восточнолатвийских и курземских вилайне.

Фиолетовый, лиловый (*lilla*)

Выделение фиолетового (лилового) как самостоятельного цвета произошло довольно поздно, на базе красного, черничного и синего. Он часто встречается в западных областях Латвии — Земгале и Курземе, в носках т. н. «сумасшедшей ткани» (имелся в виду яркий фиолетовый оттенок) Алсунги.

В настоящее время фиолетовый цвет (иногда вместе с желто-оранжевым) стал использоваться в Латвии довольно часто — на уличных вывесках, в рекламе. Это цветовое сочетание — символ стиля модерн, что выражено в образе цветка ириса.

Многие из моих информаторов (например, известный знаток народного текстиля — Илга Мадре) говорят о фиолетовом и сиреневом как о своих любимых цветах.

Черный (*melns*)

В основе лексемы *melns* — идиома **mel-* «темное, нечистое» (LEV, 1, 579). Известна форма *mells*, означающая не столько «черное», сколько всякое «темное».

В латышских фольклорных текстах черный цвет (как и белый) связан со священными животными — представителями божеств/духов (черная курица, змея — уж, гадюка, жук — как Мара, бычки или кони как «кони Диевса») и жертвенных (свинья, курица, петух, теленок, козленок): «Черная гадюка заползла в мой коровий хлев. / Это не была черная гадюка, это была моя коровья Маршавиня» (LD 32446).

Черный цвет может маркировать и противника, нечисть: черного цвета Йодс, мать Йодса, Велнс (Черт), мать Велнса, редко — мать велей: «Я разрубил черную змею серебряным мечом; / Ну, взобрался на гору прокалывать мечик» (LD 34063); «Я видел(а) черную гадюку, летящую по воздуху: / Храни, Боже, храни, Боже, матушку маленького ребенка» (LD 3361, 1). Черная змея — постоянный персонаж в текстах заговоров: «Черная змея тянет нить сквозь серый камушек; / Я вытянула парням разум, через кончики волос» (LD 10297); «Черная змея муку молола посреди моря на камне; / Это будут есть те господа, кто в сумерках заставлял (людей. — С. Р.) работать».

Черный цвет волос у жениха или невесты, судя по текстам песен, не являлся желательным, т. к. связывался с грозным, злобным характером: «Не дай Бог, я не хочу черноволосого пахаря: / Черноволосый пахарь копит большую злобу» (LTD 389, IV); «Не бери, мой братец, черноволосую невесту: / Черноволосая невеста зачинательница ненависти»²⁸².

Как черная в латышском фольклоре обозначается священная река или озеро: они поглощают души и полны ими. В антропогонических преданиях описывается, как ребенок появляется из реки или озера: «Даугавушка, черноглазка, черная течет вечером. / Как ей черной не течь, полна дорогих душенек» (LTdz 13385); «Ты, морюшко, черная змея, много мне забот делаешь: / Много мне забот делаешь, много братцев утопило» (LTdz 13400).

Черный/темный цвет (melns) постоянно описывается в скоромных песнях эротического содержания, в образах «черного кабана» (melns kuilis, Tdz 58055), «черного медведя» (melns lācis, LD 34934), «черного озера» (melns ezers, LD 35762).

Черная — как и коричневая — одежда в народном сознании связана с немецкой, господской, рижской модой, что некоторым образом пересекается с представлением о «черте в черном» как «немецком господине».

Черный и другие темные цвета нехарактерны для латышской народной одежды: там, где они встречаются, например, в костюме Курземе — женские юбки, жилетки, кофты, мужские костюмы-штаны и короткие сюртуки Барты и Алсунги, речь идет о поздних заимствованиях. В Курземе известны женские шапочки с красной вышивкой по черному фону (вообще черный фон в женских шапочках и девичьих венках встречается только здесь и в области Пиебалги Видземе; возможно, это было эстонским влиянием). Черный цвет известен в Латвии также в расцветке покрывал для кроватей и саней, в полосатых юбках Видземе и Курземе, в росписи саней.

Преимущественно черными в Латвии были мужские шляпы и вся обувь.

Получить черную краску из растительных красителей трудно. Для этого использовали те же растения, что и для серого и синего, но в большей концентрации и при большем времени окраса.

Пестрый, рабой (*raibs*)

Красота человека особенно подчеркивается с помощью яркого, пестрого, украшенного костюма.

²⁸² Kraukle D. Ornaments. 66. lpp.

Согласно К. Карулису, в основе *raibs* лежит идиома **uer* — «крутить, гнуть», по В. Н. Топорову — **rei* — «царапать, рвать, крутить» (LEV 2, 99–100). Подробный анализ лексемы «пестрый» в фольклорных текстах балто-славянского культурного ареала был сделан Л. Г. Невской²⁸³. Было выявлено, что этот комбинированный цвет непосредственно характеризует явления, процессы и существа (в том числе божеств, особенно латышскую Мару), отражающие всё многообразие «этого мира», его «марево», сочетание противоположностей.

В некоторых текстах песен раскрывается значение *raibs* как сочетания (но не слияния — как в сером) белого и черного, что является, по мнению многих исследователей, символом Великой Богини, ее амбивалентной природы: «Я встретил тетерева: половина белая, половина черная; / Так растут мои пестрые коровы, получерные, полубелые» (Tdз 5059); «Если бы у меня были две овечки, одна белая, другая черная, / Я бы вязала пестрые рукавицы, какие сама захотела бы» (LD 7278).

«Пестрыми» в латышском фольклоре предстают коровы, реже кони, собаки, козы, свиньи, зайцы, домашняя птица (курицы), дикie птицы (сорока, дятел, куропатка), змеи, ужи.

«Пестры» бобы, свадебные перчатки, пояс, виллайне. При обозначении предметов речь идет, видимо, об украшенных, орнаментированных вещах: «У боба пестрые цветы, у меня пестрее виллайне: / Я вышила виллайне девятью нитками» (LFK 1450, 2849).

Пестрота как стимулятор плодородия связана с женским божеством Марой (покровительницей домашнего хозяйства и скота): «Кто положил пестрые рукавицы в мой коровий хлев? / Милая Мара положила, желая пестрых коров» (LD 29170).

Пестрые перчатки — обычный у латышей подарок невесты жениху: «Что, эти парни глупые, что ли, что они меня не видели? / Я вязала пестрые перчатки, стоя на горе» (LD 10916).

«Пестрой коровой», пьющей воду из земли, называется радуга (LTT 4, 1911).

Подведем некоторые итоги, связанные с цветовой гаммой в латышских этнографических предметах и в фольклоре.

В материальной культуре Латвии XVIII–XIX вв. можно выявить следующие наиболее распространенные цвета: красный, желтый, зеленый и синий, при белом или сером как фоновом (это

²⁸³ Невская Л. Г. Пестрое в балто-славянском. С. 88–100.

подтверждают работы А. Дзервитиса и А. Карлсоне). В древности (зафиксировано с позднего железного века) как цвет основы активно использовался «черничный» (*mēļš*). Черный и коричневый цвета начали входить в народный костюм в основном с XIX в., сначала как элемент господской моды. Изменение цветовой гаммы быстрее всего происходило в Курземе и Земгале (оттуда начал распространяться фиолетовый цвет как сочетание двух тонов, красного с желтым и синим).

Цвет может быть фрагментарно реконструирован для предметов одежды латгалов, селов, ливов, частично земгалов VII–XII вв. Источники о цвете и орнаменте XIII–XVII вв. чрезвычайно немногочисленны.

Подытожив сведения о цвете в представлениях латышей, можно выявить доминирующие и акцентные цвета, как общие для латышского декоративного искусства, так и специфичные для определенной области или для определенного типа предметов, или даже мастера ²⁸⁴.

В целом доминирующими цветами выступают белый, серый, зеленый, коричневый, реже — красный маковый или малиновый, оттенки синего (в основном, в Курземе), черный. По преимуществу акцентными являются желтый, синий, фиолетовый.

Основными сочетаниями можно назвать следующие: 1. красный/белый; 2. красный/желтый (с добавлением синего и темно-зеленого); 3. желтый/зеленый (с добавлением красного); 4. желтый/синий; 5. красный/зеленый; 6. архаичный — синий/красный (с добавлением желтого); 7. довольно редок, известен в районах Вентспилса и Кулдиги, видимо сформировался под ливским влиянием — синий/зеленый.

Другие сочетания для латышей крайне редки (например, в XIX в. в Латгале встречается сочетание розового и фиолетового, что интерпретируется как результат культурного обмена с соседними славянскими народами).

Для латышской цветовой гаммы характерно отсутствие полутонов. Если рядом кладутся два родственных тона, то соблюдается контраст в их яркости: например, между зеленым и красным, синим и красным — немного желтого ²⁸⁵.

²⁸⁴ Из интервью с И. Мадре. 28. 07. 2000 г. Рига.

²⁸⁵ *Dzērvītis A. Sena auduma sega no Zaubes pagasta...* 12. lpp.

РАЗДЕЛ 5. СИМВОЛИКА ОРНАМЕНТИРОВАННЫХ ПРЕДМЕТОВ В ЛАТЫШСКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ. СЕМИОТИКА ИХ БЫТОВАНИЯ

«— Зачем, сестрица, ты украшаешь
свои белые виллайне?

— Это, братец, моя честь,
то, что я украшательница».

Практически вся предметная среда латышской традиционной культуры в той или иной степени несет на себе знаки, отпечатки, пометки, орнамент.

Орнаментом покрывались следующие элементы в латышской народной одежде: виллайне (в особенности ее концы), пояса, подвязки (тканые, плетеные, расшитые бисером или нитками, металлические), иногда — подол и центральная полоса юбки (в Курземе; в Земгале и центральной Видземе орнамент на юбках был выткан сплошь, в узорных вертикальных полосах, т. н. *rakstītie brunči*, их надевали поверх клетчатых), девичьи венки (матерчатые, вышитые нитками и бисером, стеклярусом, бусами, металлические), девичьи головные повязки (северной Видземе с вышитыми концами), женские чепцы (вышивалась налобная часть, редко полностью), нижний край передника, манжеты, воротник, в области Руцава и предплечья рубах, мужские жилеты (тканое узорчатое полотно XIX в.) и женские жилеты (вышивка по краям и на груди), перчатки, варежки, носки, чулки и даже портянки, верхний мужской кафтан (шнуровкой вдоль краев, на карманах и боковых разрезах внизу), мужские шейные платки.

Орнамент на одежде изготавливался в различной технике. Наиболее архаичными являются техники тканья, витья и комбинации тканья с витьем (целайне). Позднее стала лидировать вышивка, начавшая распространяться по Европе с 1523 г. с альбомами образцов и достигшая расцвета на территории Латвии к XVIII в. на виллайне, рубашках, женских шапочках и юбках Крустпилса²⁸⁶.

²⁸⁶ Jansone A. Dvieļu izšuvumu motīvi un kompozīcija. 142—143. lpp.

Орнаментировано было большинство украшений, археологических и этнографических: декоративные булавки, подвески к девичьему венку, булавкам, ожерельям и сактам, сами сакты (подковообразные, круглые, совообразные, в меньшей степени — арбалетовидные), браслеты (мужские, женские, воинские), кольца и перстни, ожерелья.

Орнаментировано оружие (насечка на древнейших каменных наконечниках стрел, гарпунов, кинжалов, топоров; позднее отмечалась рукоять и лезвие мечей).

Орнамент на постройках в Латвии ограничен: это условно относимые к орнаменту пластические украшения на коньке и ребре крыши («петухи», «козлы», «рыбы»), на балках и под стрехой («кругляшки»). Резные наличники встречаются в Латгале и Земгале, они появились в конце XIX в., видимо, в результате славянского влияния, и изготавливались в технике сквозного выпиливания; чаще всего украшалась одна верхняя доска. На слуховые оконца у крыши, через которые выходил дым, прикрепляли пластические фигурки, которым придавали магическое значение. Известен орнамент на дверях и воротах (выложенный железными коваными украшениями и гвоздями).

Встречается орнамент на предметах домашнего убранства: на шкафах, ларях, сундуках, столешницах, спинках кроватей и стульев, ларцах-шкатулках.

Многие предметы утвари покрывались орнаментом: керамика (в археологических находках — по верхнему краю и на днище, у пруссов также по середине урн; в XIX—XX вв. изделия стали полностью покрываться орнаментом), черенки деревянных ложек (на них также наносились знаки собственности).

Орнаментом из металлических заклепок покрывались предметы конской упряжи, расписывалась дуга, «узорчатой» часто была попона. Известны расписные сани. Резным и процарапанным орнаментом украшались рабочие инструменты (прялки, поплавки). Орнаментальные знаки встречаются и на некоторых народных музыкальных инструментах — кокле, рожках, свирелях, ударных (т. н. «елочка»).

Орнаментом бывают покрыты и надгильные памятники — железные и деревянные кресты, дощечки, надгробья. Особенно интересен опыт скульптора Улдиса Стергиса из поселка Стопини (район Риги), изготавливающего каменные надгробья со знаками латышского народного орнамента.

Кроме свидетельств известных нам этнографических предметов, сведения о том, что украшали латыши, можно получить

из народных песен. Вот о каких «украшенных»/орнаментированных (*raksfītas*) предметах идет речь в латышском фольклоре: бисерный венок (LD 153); рукавицы (*cimdi*, LD 7739; 288); носки/чулки (*zeķes*, LD 2236; 13643, 1); покрывала (LD 24852); «пальто»/плащ — особенно воинский (*mētelis*, LD 32103); женское наплечное покрывало вилайне (LD 7867); приданое и сундук для приданого, отдельно — его крышку и даже дно (*pūga lāde*, LD 1014; 7635; 7607; 7809; 16628; 16631); пояс (LD 13645, 3); столы и стулья для кумовьев на крестинах, на свадьбе (LD 1293; 1429; 1293, 5); сани — на свадьбе у жениха, у Лаймы, на похоронах, на зимних святках и в сказочных сюжетах (LD 2297; 2705; 36268); ложки (LD 2705, 4); лодка (LD 5105); платочек (*nezdodziņš*, *zīdautiņš*, *krizdodziņš*; LD 6797, 1; 14424; 7072); женские чепчик, шапочка, головное покрывало (*mīce*, *serure*, *aurs*; LD 13646, 24; 13543, 1; LFK 11647, 12178); рубашка (LD 10425); полотенце — полностью, или только концы (LD 15705, 2); военное знамя (*kara karodziņš*, LD 9499; 32017); туфли и сапоги — особенно у благородного жениха из «Немецтины» (LD 23149; 15180); коричневый костюм (*brūni svārki*; LD 14752); кровать (LD 12567); скатерть (LD 14674); штаны (*bikses*, с эротическим смыслом, LD 55571); «кончик меча» (LD 14529, 2); портянки (*kājautiņas*; LD 16976; 39773); кружка, бидон (*kanna*; LD 17939; 19091); улей (*dora*, *bites namis*; LD 30343); лукошко (LD 35825).

Говорится об «украшенном» поросенке (LD 50713) и жеребце, «украшенном талерами» (LD 13953; LD 17939), «украшенной» гриве коня (LD 29869). «Украшенная» (*izpušķota* — «усыпанная цветами, гирляндами, увитая лентами», и *izraksfīta* — то есть «узорчатая») бывает комната или весь дом для приема священных гостей во время календарных праздников (LD 53648), дорога на кладбище во время похорон (LD 27481). Как «украшенный» упоминаются муж или брат (их «украшенность» сравнивается с нарядом дятла), а также дубочек — их символический заменитель (LD 27552; LD 30309).

Таким образом, в перечисленном списке «украшенные» (*raksfītas*, *izraksfītas*) предметы и существа означают вообще «нарядные», отмеченные красотой, пестротой.

Подробнее остановимся на некоторых основных собственно орнаментированных предметах: на их способах бытования (пространственном, временном, частотном и знаковом), на комплексе представлений и обрядов, с ними связанных.

Виллайне — латышские женские наплечные покрывала

Наплечное покрывало (лтш. *виллайне*, *сагша* и др.) — одна из важнейших частей латышского народного женского костюма ²⁸⁷. Это один из древнейших видов одежды. Люди, облаченные в плащи — *хитоны*, изображены на позднемикенских вазах XIV—XIII вв. до н. э., подобные несшитые плащи известны у греков (*хитоны*), римлян (*лацерна*, *сагум*, *палудаментум*), кельтов (*кукуллус*), сарматов, гето-даков, практически у всех народов средневековой Европы ²⁸⁸.

Письменные и археологические источники свидетельствуют, что наплечные покрывала были важнейшей составной частью женского и мужского костюма Европы. Прибалтика является одной из немногих историко-этнографических областей, где их бытование продолжалось непрерывно до первой половины XX в. включительно. Собственно наплечное покрывало имело здесь несколько наименований — эст. *сыба*, *кырик*, *вайп*, *палакас*, лтш. *виллайне*, *сагша*, *снатене*, лит. *скара*, *скепета*. Варьировались способы его ношения: обычно его надевали на оба плеча и иногда закалывали на груди круглой фибулой — *сактой* или оборачивали вокруг туловища, оставляя обе руки или только одну свободными, и закалывали сактами на одном плече или около локтевого сгиба.

Эстонское *линик*, латышское *аутс*, литовское *пануоматис* — это льняное наплечное покрывало, являющееся одновременно полотенчатым головным убором (последний встречается у многих прибалтийско-финских народов, в частности, был известен у ливов и у славян — *наметка*, *полотенце* русских центра Европейской части России ²⁸⁹). В Латвии такое покрывало-платок распространено в южных и восточных областях: в Аугшземе, частично — в Земгале, Латгале, фрагментарно в Курземе. Оно редко расшивалось.

Клетчатые наплечные покрывала Руцавы (юго-западная часть Латвии) т. н. *маргене*, имевшие особый тип ношения, родственны западно-литовской *маргине*, несшитой поясной одежде, известной по письменным источникам и рисункам с XVII в.

²⁸⁷ Рыжакова С. И. Латышское женское наплечное покрывало — виллайне... С. 10—12.

²⁸⁸ Thiel E. Geschichte des Kostums: Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin, 1863. S. 35, 74, 976 111, 130.

²⁸⁹ Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX — нач. XX вв.). Определитель. М., 1971. С. 78, 105.

В Руцаве все виды наплечных покрывал носили на бедрах, перекидывали концы через плечо и застегивая *сактами*. *Маргене* шили из двух кусков шерстяной ткани в клетку, очень сходной с темно-синей в цветную клетку тканью *понеv* южных великорусов²⁹⁰.

Несшитую поясную одежду, т. н. *прошаву* (ср. рус. *прошва* — переднее полотно, вшивающееся в *понеvу*), в центральной Латвии — Видземе носили в XVIII — нач. XIX вв. молодые девушки и невесты. Ливские женщины X—XII вв. носили застегивающуюся поясную одежду, которую можно считать переходной формой от несшитой поясной одежды к сарафану на лямках, сходную с одеждой скандинавских и финских женщин того времени²⁹¹. А. Зариня полагает, что эта одежда представляла собою одноцветный (синий или коричневый) кусок шерстяной ткани, к которому были пришиты петли из тесьмы, застегиваемые фабулами или булавками на обоих плечах²⁹².

Латышское покрывало *маргене* соединяет собою два древнейших элемента одежды — наплечные покрывала и несшитую поясную одежду. Первые наиболее полно и разнообразно сохранились до XX в. только у латышей, вторая дальше оставалась в употреблении у финно-угорских народов (ижора, водь, т. н. *кревини* в Латвии), южных великоруссов и фрагментарно бытовала у литовцев (XIX в.). Об их бытовании в Прибалтике сообщают источники XVII в.: «Одежда латышек и литовок состоит из двух кусков шерстяного материала, одним из которых они покрывали бедра, а другим — плечи»²⁹³.

Древнейшие фрагменты наплечных покрывал в Латвии известны по погребениям латгалов, селов и земгалов (начиная с VII в.) и ливов (начиная с X в.). Ткань в большинстве случаев сохранялась благодаря покрывающим ее бронзовым и оловянным украшениям и плотной кайме *целайне*. Лучше всего со-

²⁹⁰ Древняя одежда народов Восточной Европы. Материалы к историко-этнографическому атласу / Отв. ред. М. Г. Рабинович. М., 1986. С. 22—23.

²⁹¹ *Lehtosalo-Hilander P. L.* Ancient Finnish costumes. Helsinki, 1984. P. 61—62.

²⁹² Древняя одежда народов Восточной Европы. С. 183.

²⁹³ *Brotze J. Chr.* Sammlung verschiedener Liefländischer Monumente, Prospective, Müntzen, Wappen etc. I—X. (Рукопись хранится в Отделе рукописей и редких книг Фундаментальной библиотеки Латвийской АН). S. 170.

хранились виллайне латгалов, селов и ливов; земгалы мало украшали свои покрывала, а курши сжигали своих покойников.

Размеры виллайне латгалов, селов и земгалов VII–XII вв. — 60(90) x 110(130) см, куршей IX в. — 110 x 210 см, ливов и финнов — 70(90) x 150(160) см.

Виллайне изготавливались из шерстяной, реже полушерстяной ткани в технике саржевого переплетения в четыре, реже в три ремизки, и красились преимущественно в темно-синий (черничный) цвет. По-видимому, существовали и темно-коричневые, и некрашенные покрывала²⁹⁴. В VII–XIII вв. у латгалов и ливов бытовали и сходные мужские плащи темно-синего цвета. В латышском языке сохранилось обозначение таких покрывал — *mēlene*, *mēļu villaine* (в округе Вентспилс, сев. Курземе — *zilāms*, «синий»), бытовавших до XIX в. включительно в западных районах Курземе. *Мелене* происходит, по-видимому, от *mēles* — растение вайда, *Isatis tinctoria*, используемое для окраски ткани в темно-синий (черничный) цвет (МЕ, 11, 614). Некоторые исследователи предлагают другую этимологию: от лтш. *mēle* — «язык», здесь — трапециевидные металлические звенящие подвески — «язычки», обрамляющие край покрывала²⁹⁵. Украшение покрывал VII–XIII вв. состояло из бронзовых колечек-заклепок (широких и узких, в т. ч. профилированных), спиралек, кружков и трапециевидных подвесок, оловянных розеток, стеклянного бисера, вышивки цветными нитками, а также плотной каймы, изготовленной в архаической технике *целайне* на дощечках, сочетавшей витые и тканые. *Целайне* пришивали к бокам и приплета-ли к краям *виллайне*.

Во многих древнелатышских погребениях встречается по несколько наплечных покрывал; традиция ношения нескольких покрывал сразу сохранилась в Латвии до XIX в. Под верхнюю украшенную виллайне обычно надевали неукрашенные — полушерстяные клетчатые (такие ткани характерны и для славянского населения района древнего расселения восточнобалтийских племен²⁹⁶), с браным узором (такие ткани сохранились в XVIII–XIX вв. в небольшом количестве в

²⁹⁴ Zariņa A. Seno latgaļu apģērbs 7.—13. gs. Rīga, 1970. С. 181. lpp.

²⁹⁵ Историко-этнографический атлас Прибалтики. Одежда. Рига, 1986. С. 62–71. Карты 24–28. С. 71.

²⁹⁶ Zariņa A. Seno latgaļu apģērbs. 183. lpp.

Курземе; на этих тканях узор создавался в процессе тканья с помощью лучины).

По расположению украшений можно различить наплечные покрывала балтов и ливов.

Покрывала балтов VII–XII вв. покрыты бронзовыми украшениями, образующими геометрический орнамент: ряды колечек, треугольники с вершинами, направленными к центру вилайне, т. н. «знаки Юмиса», фрагменты свастики, ряды крестов, расположенные регулярно или в шахматном порядке. Как отдельно стоящие знаки обычно выделены косой крест с ограниченными концами, перекрещенный крест (в вариантах), узоры, имеющие в основе ромб, свастика (на вилайне из Стамериене, датируемой XII в., изображено 37 свастик в 20 вариантах, см. Таб. XVIII, 17), «знак Юмиса». Согласно исследователям латышского орнамента, эти знаки связаны с солнечным культом, с культом верховного божества Диевса, почитанием духа плодородия Юмиса, а также являются предохраняющими, защитными и наделяющими благодатью знаками.

Края покрывал обшиты каймой целайне, за которой следуют бронзовые украшения или сначала делается вышивка, часто «елочка» красной нитью. Бахрома от целайне нередко отделена рядами бронзовых спиралек, насаженных на нити. Бахрому обычно красится в желтый, красный, синий цвета; на углах вилайне нити бахромы заплетают в косички с кисточками на концах. Иногда туда вплетали ореховый Юмис — орех-двойчатку, который в латышских верованиях связан с культом плодородия и наделяется магической силой приносить богатство, достаток и плодородие²⁹⁷. По этнографическим сведениям XIX в., такие покрывала надевали на невесту во время свадьбы. Угол вилайне могли украшать и бронзовой спиралькой, надетой на косичку бахромы.

В погребениях найдено много вилайне с прикрепленными к ним сактами, обычно на углу или у начала орнамента, на пустом фоне. Согласно реконструкциям, вилайне закалывали низко под грудь, чтобы не закрывать нагрудные украшения. По сведениям XIX в., вилайне хранили заколотым, надевая его через голову.

Покрывала ливов найдены в археологических раскопках в нижнем течении р. Даугавы, их датируют X–XVI вв. Как и балт-

²⁹⁷ Dzervītis A., Ģinters V. Ievads latviešu tautas tērpu vēsture. Rīga, 1936. 27. lpp. 15. ill.

ские, они были преимущественно темно-синими, но не были покрыты геометрическим орнаментом; бронзовые колечки-заклепки, а с XIII в. оловянные розетки и стеклянный бисер вделывались в ткань (заклепывались и пришивались) простыми рядами вдоль боков и краев покрывала. Колечки могли быть нашитыми на край целайне.

К специфически ливским украшениям покрывала можно отнести угловую веерообразную кисть, образованную бронзовыми спиралями, нанизанными на пасмы пряжи ²⁹⁸ (похожая кисть употреблялась и у латгалов VII—XII вв. как подвеска к девичьему венку ²⁹⁹, см. Таб. VII, 29), а также известную с XII в. узорчатую полосу из мелких бронзовых проинок, образующих плетенку, которая присоединялась к виллайне бронзовыми колечками-заклепками или пришивалась. Украшения такого типа известны у финнов Финляндии и Новгородской земли с XI в ³⁰⁰.

Как и балты, ливы носили по несколько наплечных покрывал, а при холоде или дожде покрывали ими и голову. Возможно, покрывала закалывали сактами с подвесками ³⁰¹; в ливских погребениях покрывала накинута сверху или одеты на плечи, но не застегнуты.

Сведения о народной одежде латышей XIV—XVII вв. не столь документированы как в более ранний и более поздний периоды. Но в письменных источниках и рисунках, изображающих женщин Лифляндии и Курляндии, наплечное покрывало постоянно встречается как существенный элемент женской одежды.

На основе материалов второй половины XVIII — нач. XX вв. составлены типологии латышских женских наплечных покрывал: а) по материалу, б) по расцветке, в) по форме и расположению орнамента ³⁰².

По материалу покрывала делятся на шерстяные, полушерстяные (с льняной основой) и льняные. На территории Латвии за-

²⁹⁸ Thiel E. Geschichte des Kostums. Рис. 21—22.

²⁹⁹ Zariņa A. Seno latgaļu apģērbs. 103. il.

³⁰⁰ Appelgren-Kivalo H. Finnische Trachten aus der jungeren. Eisenzeit. Helsingfors, 1907. Рис. 16, № 10.

³⁰¹ Zariņa A. Lībiešu apģērbs. Рис. 7. № 2.

³⁰² Историко-этнографический атлас Прибалтики. Карта 28, С. 64—66.

фиксированы следующие названия шерстяных (иногда и полшерстяных) покрывал.

Villaine, vilnaine, villane — от лат. *vilna, villa* — «шерсть». Это наиболее распространенное наименование наплечного покрывала; в латышских народных песнях встречается 1124 раза, в том числе с эпитетами «белая», «согнутая» («трижды согнутая»), «серая», «темно-синяя», «пестрая», «украшенная» и мн. др. (Ср. эст. *villan* — белое шерстяное неукрашенное покрывало юго-восточной Эстонии, районов Валки и Выру, а также лит. *vilnone* — название наплечного покрывала из пограничных с Латвией районов северной Литвы).

Sagša — распространено в Латгале, Аугшземе, восточной Земгале и восточной Видземе. Происходит от лтш. *segt* — «покрывать, одевать». Иногда употреблялась также для обозначения покрывала для кровати (МЕ, III, С. 631), как в народной песне: «Покрываю сагшей, не вилайне, матушку своего сына; / Виллайне не оплатит и вешания колыбели» (LFK V 51a, 56). М. Слава считает, что такое локальное деление не распространяется на всю Латвию.

Mēlene, как уже говорилось, — вилайне темно-синего (черничного цвета) центральной и западной Курземе с металлическими украшениями, образующими орнамент на нижнем краю и двух нижних углах. По краю это обычно зигзагообразная линия, ограниченная двумя параллельными линиями, на углах — узор в квадрате; всё выложено металлическими спиральками. По нижнему краю пришиты звенящие металлические подвески с зубчатыми концами.

Льняные покрывала изготавливали белыми и клетчатыми; без украшения, с небольшим украшением (орнамент на концах, обычно красная вышивка, бахрома), в некоторых случаях богато отделанными (для костюма невесты). Их носили летом, с выходящим костюмом, не закалывая сактой.

Принято следующее деление наплечных покрывал по расцветке:

1. Белые неорнаментированные — бытовали по всей территории Латвии за исключением юго-вост. Курземе; особенно популярны в северо-зап. Видземе, Латгале, северо-вост. Земгале. Таковы же и эст. *villan*, и литовские покрывала Аукштайтии и Жемайтии;

2. Серые неорнаментированные — широко известны по текстам фольклора, по этнографическим коллекциям (в Земгале и Видземе), меньше встречаются в музейных коллекциях (юго-зап. Курземе). Бытуют они также и в Литве (Клайпеда, Аукштайтия);

3. Однотонные, зеленые или синие, иногда с белой неокрашенной каймой, без бахромы — т. н. *куча* центральной Видземе и южной Курземе.

4. Однотонные коричневые — единичны в Земгале (сходны с *куча* и с эстонскими коричневыми покрывалами);

5. Полихромные клетчатые — известны в Латвии с XIII в., самые древние — в коричневую и темно-синюю клетку на белом фоне. Встречаются, в основном, в Курземе. Такие же покрывала распространены и в Эстонии (эст. *tekk, vaip*);

6. Украшенные, вышитые — за исключением *мелене*, белые. Такие покрывала известны и у литовцев и эстонцев (во многом, только по сведениям информаторов³⁰³), но именно латышский материал позволяет выделить локальные подгруппы.

В Латвии женское наплечное покрывало достигло максимальной частотности, длительности, территориальной распространенности, вариативности и семиотичности бытования.

Белые украшенные покрывала Латвии сер. XIX в. разделены на пять типов, исходя из их формы и структуры орнамента.

Восточно-латышские (восточно-видземские, западно-латгальские и аугшземские) виллайне составляют самую многочисленную группу. Они изготовлены из белой шерстяной ткани саржевого переплетения, размерами 80(95) x 184(250) см. Орнаментированы четыре (края и бока) или три стороны (края и нижний бок): целайне, нашитые полосами, вышивка цветными нитками (уже по бокам, шире по краям), белая или цветная бахрома (10–15 см). Цвета вышивки — желтый, красный, зеленый, бежевый, синий. Узоры целайне: треугольники, «знаки Мартина», фрагменты «дубочка», «ужи́ки». Узоры вышивки: «дерево Аустры», «угловатое солнышко», «зигзаг, розетка, крест с перекрещенными концами. Виллайне застегивали на груди большой «сактой с пузырями» или сактой с красными или зелеными стеклянными вставками (в торжественных случаях).

Земгальские виллайне по размерам и композиции орнамента сходны с восточно-латышскими, но обычно меньше вышиты, имеют широкую целайне по бокам и одну полосу украшения по концам.

Южно-курземские виллайне имеют размеры 75(95) x 170(200) см. Полосы вышивки проходят по трем сторонам, к концам или трем сторонам пришита узкая бахрома шириной 2–3 см. Вышивка массивная гладью, обычно красными нитками. В ос-

³⁰³ Историко-этнографический атлас Прибалтики. С. 67.

нове узоров — ромб и зигзаг. По способу ношения они отличаются от восточно-латышских и земгальских — их застегивали одной или несколькими сактами, связанными лентой (т. н. *чупа*) на плече.

Северо-курземские виллаине сходны с южно-курземскими, но имеют несколько иное цветовое сочетание (желтый, зеленый, коричневый, синий, в меньшей мере красный цвета), узкое окаймление боков и несколько орнаментальных полос по краям. Узоры средней, широкой полосы, помещены в квадраты или ромбы.

Покрывала вентспилского варианта часто были сшиты из двух кусков (двойные).

Талсинские покрывала отличаются от других курземских. По размерам они сходны с восточно-латышскими, но не имеют вилайне. По периметру идут вышитые строчки и ряды крестов в кругах, по всем углам — специфический орнамент («солнышко»), по краям полихромную бахрому. Исследователи отмечают их близость к эстонским темно-коричневым покрывалам с украшенными углами ³⁰⁴.

Льняные покрывала в сер. XIX в. встречались по всей Прибалтике, но нигде не были преобладающими. Они были однотонными гладкими — в Эстонии их носили как большие платки, треугольно сложенными, в Латвии как шерстяные покрывала, в Латгале в том числе накидывали на плечи и завязывали верхними концами в узел под подбородком, оставляя нижние концы свисающими поверх рук. Существовали узорнотканые льняные покрывала — в Эстонии полотчатые покрывала замужних женщин, украшенные мережкой, вышивкой, кружевом, ткаными полосами, бахромой. В Литве такие покрывала очень популярны, их шьют из двух полотнищ, место сшива и концы украшены в Латгале, Аугшземе, юго-западной Курземе.

В конце XIX — нач. XX в. домотканые наплечные покрывала сменяются фабричными, но первые еще долго преобладали в Эстонии — кроме нескольких островов, в Латвии — за исключением округа Риги и Земгале, в Литве — за исключением Сувалкии и Дзукии. Они существовали в обиходе до 1930-х гг., использовались, главным образом, в поездках.

В латышской народной культуре виллаине выполняет несколько функций. В латышской мифологии оно является символом неба. В загадках о небе (обычно ночном) постоянно опи-

³⁰⁴ Историко-этнографический атлас Прибалтики. С. 64–65.

сывается виллаине *мелене*: «Синее виллаине, полна огненных искр» (ночное небо и звезды), «Расстелила виллаине, насыпала гороха, поставила калач — никто не может взять!» (ночное небо со звездами и полумесяцем) ³⁰⁵.

Виллаине является важнейшей частью приданого невесты, сопоставимой по значимости с коровами и телятами. Девушки заготавливали и расшивали виллаине с самого раннего возраста; сиротки и работницы выкраивали время, часто по ночам вышивая виллаине. Девушка, не имеющая виллаине, считалась крайне бедной.

«Ленива та девушка, у которой не украшено виллаине; / Еще ленивей та девушка, у которой нет белого виллаине» (LTdz 891, 10685).

Из-за нехватки времени виллаине могли расшивать в совсем неурочном месте: «Прости, Боже, грехи девушек, девушки большие грешницы; / У алтаря стоя, вышивают белые виллаине» (LD 6842, 2).

В народных песнях чаще всего говорится о белом виллаине (сагше и т. д.), которое является символом чести, достоинства девушки: «Я повесила виллаине в цветущем яблоневом саду; / Сияют белые яблоневые цветы, еще белее виллаине» (LTdz 739, 11433).

«Я разложила виллаине под цветущими яблоньками; / Ветерок убаюкивает цветы, белит виллаине» (LTdz 739, 11434).

«Белая черемуха на горке, еще белее в долине; / Надеваю белое виллаине, еще белее (лежит) в приданом».

«Как травинка, моя сестрица, как росинка, виллаине; / Гнались парни, не успели, оно потерялось в траве» (LTdz 954, 195).

Белое неукрашенное виллаине сравнивают со снегом, обсыпавшим плечи девушки. Этнографические материалы свидетельствуют, что до середины XIX в. белые шерстяные неукрашенные наплечные покрывала, как и вообще полностью белая одежда (рабочая и праздничная) были широко распространены в Прибалтике. До начала XX в. они бытовали у латышей Абренского района Латгале ³⁰⁶.

Украшенное, расшитое виллаине считалось большой честью девушки. «Зачем, сестрица, ты украшаешь свои белые виллаине? / — Это, братец, моя честь, что я украшательница»

³⁰⁵ Villaine // Mitoloģijas enciklopēdija. R., 1995. II. sej. 227. lpp.

³⁰⁶ Novadu tērpi / Sak. Kivicka E., Karnups A. Jelgava, 1938–1939. VII, 1–2. lpp.

(LD 7431). «Украшай, мать, украшай, дочь, неукрашенное виллайне...» (LTD III, 520). «Украшай, сестрица, большим узором, хотя бы одно виллайне; / Что ты наденешь, уходя к большим деверям?» (LTD III, 511).

Если замуж собирается сиротка, то ей подает виллайне и помогает его украсить Лайма, богиня судьбы и счастья:

«Белая, белая гостя пришла без солнца вечером. / Это не была белая гостя, это была Лайме сирот. / Добрый вечер, сиротинка, слышала, тебя просватали! / — Спасибо, моя золотая Лайме! Какое мое сватанье? / Ни коров у меня, ни телят у меня, ни белых виллайне. / Ну, иди-ка, сиротка, я хочу тебе помочь: / Будут тебе коровы, будут тебе телята, будут белые виллайне; / Будут твоему пахарю темно-гнедые жеребцы!» (LD 4976, 2).

«Куда бежишь, Лаймушка, с ниточками в руках? / — Сегодня ведут сиротинку с неукрашенным виллайне» (LD 5015, 2).

Целый ряд песен повествует об узорах на виллайне. Чаше всего они сравниваются с цветами и хвоей.

«Маленькая моя сестрица, с цветочными ручками, / Ткала такие виллайне, какие цветы на черемухе» (LTdz 668, 6197). «Пася на лугу, разукрасила виллайне, / Какие цветы на лугу, такие же узоры на виллайне» (LTdz 387, 3387). «У бобочка пестрые цветы, у меня еще пестрее виллайне: / Я вышила виллайне девятью нитками» (LTdz 1450, 2849). «Мое белое виллайне осыпано хвоей» (Паэгле, 1948, 6).

В цветах вышивки виллайне преобладают желтый, зеленый, красный, коричневый, в меньшей степени синий. При окрашивании нитей использовали естественные красители, и диапазон оттенков был довольно широким. Согласно народным песням, наиболее почитаемым был красный цвет: «Ой, невестушка, из-за тебя подмареник не цвел: / На самом верху виллайне нет красных ниточек» (RLB ZKRK VII, С. 34).

Как в загадках, так и в народных песнях, видимо, остались следы упоминания о виллайне, украшенных металлом, а также о мелене:

«Кузнец кует на небесах, искры сыпятся в Даугаву; / Я расстелила виллайне, мне насыпало серебра» (LTdz 1772, 6861).

«Черничное надеваю, черничное покрываю, моя матушка — красильщица, в черничный цвет; / Где сидела, где стояла, там рассыпались черничные цветы» (LD 7156).

Распространенность различных узоров виллайне в разных областях Латвии тоже отражена в народных песнях:

«Украшай, мама, свои сагши, пусть мои стоят неукрашенными; / Из какой земли придет жених, так и украшу виллаине» (LTD III, 528).

«Могу идти, куда придется, у меня всякие виллаине: / Мелкие узоры этого края, длинные узоры Вентского края» (LTdz 723, 6).

«У матушки три дочери, три сагши в приданом. / Покажи мне, матушка, которую дадим первой. / — Красивая, белая, блестящая, эту я дам средней, / Эту я дам средней, она пойдет на морское побережье. / Покажи мне, матушка, которую дашь последней. / — Красивая, белая, крупные узоры, эту я дам последней, / Эту я дам последней, она пойдет к близким соседям» (LTD III, 525).

М. Слава полагает, что первое виллаине можно отнести к восточно-латышскому типу, второе — к северокурземскому, третье — к южнокурземскому³⁰⁷. Серое виллаине носили в дождливую, туманную погоду; с выходным, праздничным костюмом его обычно не надевали:

«Когда какой день выдается, такое надеваю виллаине: / Солнечный день надеваю белое, дождливый день — серое» (LTD III, 456). «Серое виллаине, когда я тебе честь окажу? / В тумане, росе, там я тебе честь окажу» (LTD III, 455). «Иди, сестрица, ты ко мне, мне к тебе не придти, / Мне к тебе не придти, у меня серые виллаине» (LTD III, 464).

Иногда изготовление виллаине требовало много труда и времени, из-за чего даже отсрочивалась свадьба: «Выткала я виллаине из девяти ниток; / Три лета жениха слезами изводила (= заставляла плакать)» (LTdz V 375, 3044).

В латышских народных песнях виллаине образно сравнивается со многими реалиями, во-первых, с самой девушкой или с чем-то очень ей близким: «Липмя липнет липовый лист к моему виллаине; / Так прилип жених ко мне самой» (LTdz K 1955: 8079). «Я другого не высмеиваю, я-то видела горе, / Я свои виллаине в слезах стирала» (LTdz V 596, 1429).

Известно поэтическое выражение «холодные виллаине», означающее отсутствие супруга. «Греть виллаине», «отсыпать виллаине» (*sagulēt villaini*) означает пребывать в супружестве: «Бери, Боженька, что берешь, не бери моего супруга! / Пуст край моей кровати, холодны мои виллаине» (LD 27388). «Пуст край моей кровати, холодны мои виллаине; / Наполни, Боже, край кровати, согрей мою виллаине!» (LD 27 887). «Скажу Боженьке спасибо, далеко мой пахарь, / Не заламывает он мне пальцев, не стя-

³⁰⁷ *Slava M. Latviešu tautas tērpi*. 61. lpp.

гивает мое кольцо, / Не отсыпает он моих виллайне святой ночью» (LD 6305).

С виллайне сравниваются многие природные явления: **морские волны**: «Мать Моря, мать Моря, повелевай своими служанками: / Надели белые сагши, не пускают меня на берег» (LTdz K 1600, 4751), **дым**: «Виллайне бабушки качается-колышется»³⁰⁸, **небо и вся поднебесная**: «Какую матушка Ветра стирает виллайне? / Кругом цветы цветут, посреди солнце блестит» (LD 17034), «Литовцы мой платочек перебросили через Даугаву; / Все четыре золотые угла, посреди — солнце, месяцок» (LD 5668), «Посреди солнце, вокруг звезды, на краю — месяцок» (LD 31979), **солнце**: «Сияй, солнце, сияй, солнце, / Бросай черное (виллайне) в море, надевай белое; / Пусть стирают морские девушки дубовыми валёчками».

Иногда говорится о добрых пожеланиях, вплетаемых в значения узоров виллайне (геометрические орнаментальные знаки носили магический характер): «Теплое, мягкое виллайне матушкой сделана; / Там добрые слова матушки узорно выписаны» [*Kraukle D. Ornaments. 13. lpp.*]. «Посреди кладу свое сердце, вокруг выписываю добрые слова» [*Paegle E. Latvju rakstu krāja. Karlsrūe, 1948. 6. lpp.*]. «Я своей матушке делаю мост из липовых листьев; / Когда кончатся липовые листья, расстелю белое виллайне» (LTdz Z 1551, 7241).

Тканье виллайне нередко изображается как космогонический акт, как «тканье света» (*aust gaismu*), что делают Солнце, дочери Солнца или Морские девушки: «Морская девушка тклет сагшу на конце гребня волны; / Соткав, вышивала золотыми нитками. / Одну дала Солнышку, другую — дочери Солнца, / Третью припала, покрыть свою матушку» (LTdz K 1730, 70053).

Девушка на выданье гордится пред парнем своими виллайне, сравнивает их с его костюмами, с его жеребцами:

«Потреплю белую шерсть, сотку белые виллайне; / В воскресенье пойду в церковь, надену одно на плечи. / Выходя из церкви, зайду в конюшню корчмы... Жених у меня спрашивал, сколько у меня белых виллайне. / Я спросила у жениха, сколько у него гнедых жеребцов. / Одна-единственная хромая кобыла, она спит под корытом корчмы. / Покрывайся, пьяница, ты хвоей, не моим виллайне! (LTdz K 1726, 1883).

«Покажи, женишок, мне восемь пляшущих жеребцов, / Я тебе хочу показать девятеросложенное виллайне» (LD 25870).

³⁰⁸ Villaine. 227. lpp.

«Гнулось-сгибалось то место, где мы стояли: / У женишка трое костюмов, у меня девять виллаине» (LTD III, 549).

«Липка, из-за твоей густой листвы не видно восходящего солнца; / Сестрица, из-за твоих виллаине не видно жеребцов жениха» (LTdz K 1207, 325).

Конь, покрытый белым виллаине, является символом судьбы:

«Жалобно плачет наша сестрица, бродя по подворью. / Заметила на краю леса пять гнедых коней; / Четверо оседланы, на пятом — белое виллаине. / — Тебе, сестрица, тот гнедой, на котором то белое виллаине» (LD 16202).

Виллаине — важнейшая часть приданого — наряду с коровами и телятами иногда выступает образом-заменителем всего приданого:

«Иди, Лаймушка, на помощь, мать с дочерью делятся: / Делят коров, делят телят, делят белые виллаине» (LTdz K 668, 9024). «Ничего, ничего, матушка, плачешь ли ты или не плачешь; / Я — путница (= уходящая), мне надо идти со всеми виллаине» (LTdz K 935, 21812).

Закрывание невесты платком, шалью, фатой было распространено у большинства народов Европы. У восточнославянских народов покрывало закрывало лицо невесты или окутывало ее с головы до ног. Иногда невесту закутывали платком со дня сватанья, а во время свадьбы на нее надевали еще и шаль, скатерть, иногда даже одеяло ³⁰⁹.

Во второй половине XIX в. в Латвии тоже бытовал обычай закутывать голову и лицо невесты виллаине, причем самым важным считалось закрывать глаза: «На свадьбе невесту ведут с завязанными глазами» (LD 38, Дзербене), «Невесте завязывают глаза плотным платком, чтобы не бегала назад» (LD 53, Гулбене). «Ай, Боженьки, ай, Боженьки, бесстыдная невестушка, / Не подъехала к воротам, уже глазки показала!» (LD 18572). «Дай, Боже, дождю лить, мне замуж идти. / Покроет меня матушка пятью парами виллаине» (LD 44429).

«Поворачивайтесь, ворота жениха, до самого основания: / Я не пришла одна, со мною и Лаймушка пришла, / Со мною и Лаймушка пришла под моим белым виллаине» (LTdz K 808, 129). В некоторых песнях высказывается опасение, не окажется ли под белым покрывалом ненастоящая невеста: «Берегись, бе-

³⁰⁹ Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — нач. XX вв. М., 1984. С. 54—55.

регись, мать мужа, ведут тебе невестушку: / Привезли осиновою дубинку под белым виллайне»³¹⁰.

Виллайне является одним из даров невесты на свадьбе. Девушка должна приготовить множество подарков для родни жениха и устроителей свадьбы, а также для «пожертвований» хозяйству жениха. Во время свадьбы она раздает рубахи, полотенца, пояса, варежки и перчатки, носки, подвязки для чулок (*приевите*): одаривет поводья коня, везшего молодых в церковь, обходя подворье, оставляет около хлева, конюшни, бани, клеток, на пороге дома и во многих других местах пояса, носки, варежки, подвязки. Виллайне, особенно украшенное, считается дорогим подарком; его дарят обычно только свекрови, реже и золовкам.

«Если бы знала то местечко, где растет мой пахарь, / С лебедушкой бы послала пару белых виллайне» (LTdz V 519, 827). «Мне надела молодая легкое-легкое виллайне; / Пусть Бог даст молодой легкую жизнь прожить» (LTdz K 1640, 1347).

В песнях, содержащих мотивы мифа о «небесной свадьбе» и описывающих приход весны, говорится о появлении на деревьях листы как о покрывании божеством деревьев виллайне.

Солнце во время свадьбы своей дочери одаривает природу — покрывает деревья: «...Отец и мать в Неметчине, празднуют свадьбу дочери Солнца. / Само Солнце везет приданое по верхушкам леса: / Сосне — перчатки, ели — носки, березке — белые виллайне, / Самой болотной вербе — два золотые колечка» (LD 37466) (ср. «Кто, березка, тебя покрыл таким зеленым виллайне? / — Туман, туман, утренняя роса, весенний дождичек», LTdz K 1152, 64).

Невеста, покрывающая растения предметами, в частности, виллайне, символизирующим листву и цветы, — частый мотив в свадебных песнях. Здесь тканые, вязаные, плетеные и вышитые (часто по образу зелени и цветов!) предметы стимулируют рост, цветение и плодоносность растений, а невеста выступает в роли наделяющего божества: «Все кусты, хворостины, ждут моего украшения; / Тому перчатки, тому носки, — можжевельнику — виллайне» (LD 25557), «Жди, жди, братец, ну, идет твоя ожидаемая, / Ну, идет твоя ожидаемая, одаряя кусты, леса: / Дубу дала пояс, липе — белое виллайне, / Маленьким ивам, им бросила пару перчаток» (LD 18482).

³¹⁰ Tihovskis K. Kāzu paražas Latgalē. Rīga, 1992. 77. lpp. № 232.

Виллайне всегда является составной частью праздничного женского костюма в большинстве областей Латвии. Их одевали на крестины, свадьбу, похороны, во время календарных праздников, в других торжественных случаях.

«Стирай белые виллайне, в Ригу я направляюсь, матушка» (LTdz 935, 3338), «Думала я сегодня не надевать белое виллайне; / Бог дал мне крестничка, покрылась я белым виллайне» (LD 1311, 1), «Ай-ли, моя большая родня, каждое воскресенье чествование! / Мои белые виллайне в войлок свалялись» (LTdz K 1207, 117).

В описании виллайне (количества и украшений) постоянно присутствует число девять. Девять покрывал носит богатая девушка и богиня судьбы Лайма: «Зажигайте, девушки, яркую лучину, пускайте Лайму в комнату! / Лайма стоит за дверью в девяти виллайне» (LTdz Z 84, 12012).

Девять надетых виллайне, девять виллайне в приданом, виллайне, изготовленное из девяти ниток, в девять раз сложенное виллайне означают как максимальное богатство, полноту, особенное достоинство, работоспособность, прилежание девушки, так и защищенность, священность.

К функции магической защиты относится также закалывание виллайне большой круглой фибулой — сактой: «Мчись, пчелка, сложив крылья, мимо раскидистого дубка! / Иди, сестрица, мимо боярина, сколов свои виллайне!» (LTdz K 1773, 4937). Для закалывания виллайне употреблялись т. н. «сакты с пузырями» и со вставками из красного и зеленого стекла³¹¹. В большинстве областей Латвии сакты закалывают на груди, в юго-западной Курземе — на плече или около локтя, при этом часто носят «чупу» — несколько сакт разного диаметра, сложенные вместе и перевязанные лентой. Сакты современного типа появились в Латвии начиная с XVII в., в VII–XIII вв. были распространены подковообразные сакты. Ареал бытования закалывания виллайне сактой несколько уменьшался с течением времени.

Виллайне входило в состав погребальной одежды. Почти все археологические находки виллайне найдены в погребениях, где оно покрывает всё тело или надето как на живом.

«Три разочка обойду могилку матери, рыдая: / Здесь спят мои добрые слова, мои белые виллайне» (LD 49749), «Моя сестрица заснула в белой песчаной горке, / На ней белое виллайне, в руках веночек из цветов» (LD 27570), «Сегодня ночью меня мать

³¹¹ *Slava M. Latviešu tautas tērpī. 78–83. ill.*

покрывала пестрыми виллаине; / Утром меня братья покроют зеленым дерном» (LTdz 1638, 4171).

Но в царство «душ усопших» можно войти и без виллаине: «Не ткала, не украшивала, не делала приданое для жениха: / Меня взяла мать Душ без узорных виллаине» (LTdz V 1838, 2884).

Покрывала, гобелены

Близки по форме и функциям к женским наплечным покрывалам покрывала на кровать и на стену. В XX в. в Латвии наблюдался расцвет искусства гобеленов, истоки которого лежат в народной культуре. Балтийская орнаментальная традиция значительно повлияла на новые формы декоративно-прикладного искусства.

Примером тому может служить традиция ковроткачества. На периферии мира балтов, в Восточной Пруссии, промысел этот расцвел в XVIII в. Истоки его некоторые исследователи относят к середине XVII в.: предполагают, что ткачество ковров было принесено сюда татарами из Крыма во время шведско-польской войны 1656—1657 гг.³¹² Ковры из окрашенной и неокрашенной шерсти и льна ткали или плели к свадьбе; на них крестили детей, венчали жениха и невесту, хоронили покойных. Известны «ковры-рассказы», со сценами свадьбы, повседневной жизни, животных, моря. Но в их орнаментальных сюжетах обнаруживаются и элементы, характерные для местной балтийской традиции. Прежде всего, это проявляется в геометрической орнаментации ковров ромбами, звездами, крестами, растительными узорами. В середине центрической композиции часто помещали косой крест — один из древнейших священных знаков пруссов, символизирующий божеств высшей сферы, и обычно не повторяемый. Символично, что наиболее старые ковры имели красно-коричневую окраску.

На этнографических покрывалах мои информаторы показывали мне «линии и начала, и конца жизни».

«Звездное покрывало» вышла крестом Бируте Ансоне из района Тирзы (см. илл. 5, № 1), использующая в своих работах мотивы Юлия Мадерниекса. Это гобелен был сделан по образцу рисунка Ю. Мадерниекса, только в цветовом решении ис-

³¹² Чернышева В. Штрих к портрету восточноевропейского крестьянина // Квадрат. Калининград, 1997. № 2. С. 39—41.

ходный голубой цвет был заменен на зеленые и коричневые тона. В рисунке преобладают мотивы звезды. «Когда я вышила эти *следки* и *аусеклитисы*, то поняла, что у него это — небо и звезды», — говорит мастерица.

Пояс (*josta*)

Пояс относится и к женскому, и к мужскому народному костюму Латвии. Кроме подпоясывания он еще необходим для совершения обрядовых действий: на поясах гроб опускали в могилу, подвешивали колыбель, использовали в гаданиях, в ходе свадебных и календарных обрядов (например, на дожинках), пояс был одним из даров невесты на свадьбе, поясом свивали новорожденного.

Кроме того, поясом связывали ноги овец при стрижке, связывали телят, им подвязывали юбку и фартук при работе. После родов женщине повязывали два пояса, один под животом, под одеждой, чтобы стягивать мускулы, и чтобы обеспечить ей большую магическую защиту, другой — поверх одежды.

Пояс использовался в магических обрядах, выступая как прямая «дорога» к телу человека. С помощью магических операций над поясом привораживали.

По материалу и технике изготовления пояса, распространенные в Латвии, подразделяют на шесть групп³¹³: домотканые, плетеные и вязаные составляют группы наиболее древние (именно они участвуют в обрядах), позже появились пояса из готовой ткани, кожаные и металлические³¹⁴.

Домотканые пояса по материалу, технике изготовления и типу орнамента составляют почти единый массив на всей территории Восточной Прибалтики. Наибольшие различия обнаруживаются в композиции узоров и в цветовой гамме. В Латвии известны три разновидности домотканых поясов: тканые на дощечках, на ниту, и с браным узором на ниту (женские) и полосатые на ниту (мужские)³¹⁵.

Наиболее характерные для балтийских народов пояса — тканые на дощечках, *целайне* (архаичная техника, сочетающая

³¹³ См.: Историко-этнографический атлас Прибалтики, С. 122.

³¹⁴ *Karlsone A. Kurzemes jostu tipoloģija. Četri Alsungas rakstaino jostu tipi // Latvijas ZA Vēstis. Rīga, 1996. № 6. 83–92. lpp.; Karlsone A. Izzudušo Kurzemes jostu meklējumi // Latvijas Vēstures Institūta žurnāls. 1996. № 3. 58–72. lpp.*

³¹⁵ Историко-этнографический атлас Прибалтики. С. 122–123.

вите-кручение и тканье); древнейшие их образцы известны в Латвии с V–VI вв., им свойственна непрерывная линия орнаментального узора. Ареал этих поясов в Латвии занимал восточную часть (Латгале), северо-восточную и юго-восточную Видземе и северо-восточную Аугшземе (в остальных районах встречаются фрагментарно, отсутствуют только в Курземе); их длина — 2,5–5,0 м, ширина женских 3–15 см, мужских до 16–18 см.

Целайне являются как частью отделки одежды (ее использовали для укрепления краев юбок, кофт, покрывал), так и самостоятельно, как пояс или составная часть пояса. Самые простые целайне — одноцветные или двуцветные (сине-красные); с XI в. известные трехцветные (сине-красно-желтые), с XII в. — узорчатые.

На целайне встречаются следующие мотивы орнамента: зигзаг (на наиболее простых), ветвящийся крест, в том числе свастика, «ужик», «знак Юмиса», «знак Мартына», треугольник. Отдельные орнаментальные знаки помещены в треугольники, ромбы, следуют друг за другом или группами. На левой стороне целайне образовывается орнамент противоположных цветов, но не такой отчетливый ³¹⁶.

Латышские целайне XVII–XIX вв. похожи на древние образцы по принципу орнаментальной композиции и отдельным орнаментальным знакам, но имеют несколько иное цветовое сочетание (привязанное к основному белому фону виллайне) и более тщательную выделку краев.

В узорах древних латгальских целайне используются те же орнаментальные мотивы, что и образованные на поверхности виллайне, которые ими обшиты, геометрические узоры из бронзовых колечек-заклепок ³¹⁷.

Тканые пояса известны у всех народов северо-восточной Европы. Они встречаются и на территории расселения славян, в местах древнего расселения балтских и финно-угорских народов ³¹⁸. Однако широкие и многоцветные тканые пояса с богатым орнаментом характерны только для Прибалтики.

Цветовые сочетания орнамента поясов строятся по принципу контраста, заканчиваются кистями. В Видземе, Земгале и Аугш-

³¹⁶ Zariņa A. Seno latgaļu apģērbs. 22–30. lpp.

³¹⁷ Там же. 29–30. lpp.

³¹⁸ Седов В. В. Балты и славяне в древности (по данным археологии) // Из древнейшей истории балтских народов по данным археологии и антропологии. Рига, 1980. С. 14–21.

земе преобладал браный узор с повторением одного или двух элементов, в Юго-Восточной Видземе встречается сочетание до 25–36 элементов на одном поясе³¹⁹.

Особую группу составляют Лиелвардские пояса с красно-белой цветовой гаммой и сложным геометрическим узором (см. илл. 3, № 1).

Носили пояса поверх верхней одежды, несколько раз оберты-вая вокруг талии, концы завязывали, закладывали спереди под пояс, или опускали по бокам или по правому боку (у мужчин). Женщины делали спереди бант и опускали концы вниз.

Ареал плетеных поясов в Латвии — это Латгале, восточная часть Аугшземе, частично центральная и южная Видземе, фрагментарно они встречаются и в южной Курземе³²⁰. Вязаные пояса — составная часть мужского костюма — встречаются только в пограничье Видземе и Земгале (район Яунелгавы), в Латгале и юго-западной Курземе. Пояса из готовой ткани в Латвии часто вышивались бисером (центральная Видземе, Земгале, центральная Курземе) и нитками (южная Курземе, Земгале, западная Аугшземе, юго-восточная Видземе, Латгале). Орнамент на них — только растительный. Фрагментарно встречаются гладкие неукрашенные пояса (южная Земгале, Аугшземе, юго-восточная Видземе, во второй половине XIX в.), они появлялись под влиянием европейской моды.

Мужские кожаные пояса-ремни распространены в Латвии почти везде. С 1880-х гг. на них появляются металлические украшения и пряжки (в западной Курземе — Вентспилс, Айзпуте, Кулдига, Гробине). Кожаные пояса с металлическими пластинами и заклепками встречаются в балтском археологическом материале с VII в.³²¹

В. И. Кулаков отмечает, что кожаные пояса с прорезным геометрическим узором появились у пруссов около 550 г. н. э., и производились местными мастерами до конца VII в. Ранее подобные пояса встречались среди аксессуаров вождей викингов³²². В поясах, изготовленных балтийскими ремесленниками позднее,

³¹⁹ *Niedre J. Krustpils apvidus jostas // Valsts vēsturiskā muzeja krājumi. 1. Sēj. Rīga, 1930. 17. lpp.*

³²⁰ *Karlsone A. Latviešu austās jostas Baltijas jūras reģiona kontekstā // Latvijas Vēstures Institūta žurnāls. Rīga, 1998. 1. 58–75. lpp.*

³²¹ *Zariņa A. Seno latgaļu apģērbs. 158–161. lpp.*

³²² *Кулаков В. И. Brisingamen. Стилистика «Восточной страны» // Квадрат. Калининград, 1997. № 2. С. 56–61.*

с VIII в., наблюдается ориентация на образцы североευропейского искусства.

Мужские и женские металлические пояса, т. н. *slenģene*, во второй половине XIX в. были распространены в северной и западной Курземе, в особенности в составе костюмов областей Алсунги и Вентспилса. А. Дзервитис полагал, что именно об этих поясах в дайнах говорится как о «золотых», «серебряных», «бренчащих». Некоторые варианты металлических поясов можно связать с техникой изготовления металлических девичьих венков, известных на территории Латвии с V в.³²³ Но большинство исследователей считает, что образцы металлических поясов появились здесь в XVII в., когда в Алсунгу переселилось много польских ремесленников; металлический же пояс характерен для польского и шведского народных костюмов, но не для древнебалтского³²⁴.

Пояс был обязательной частью латышского рабочего и праздничного костюмов. При всяком выходе из дома (за исключением детей до 12–13 лет) человек подпоясывался, обязательно — если собирался на полевые работы, на праздник и в путь: «Янитис танцы танцует на краю большого леса; / Повязывай меня, матушка, пояском (вариант — «золотым поясом»), я пойду на помощь» (LD 32865).

Пояс имел функцию поддержания одежды и сохранения тепла, а также выступал как один из важнейших оберегов человека. «Подпоясывали девочек очень туго, оборачивая всю длину пояса, чтобы была тонкая и длинная талия, а также чтобы не надорвались на тяжелой работе»³²⁵.

Обычная формула в магических дайнах, описывающих реальное и символическое опоясывание — «трижды обернутый пояс» вокруг того, кого или что нужно защитить и благословить: «Трижды (*trīms kārtāms*) день занимается, трижды солнце восходит, / Трижды <обвит> пояс целайне вокруг моего тела» (LFK Z 1659, 1675); «Трижды повязываю пояс вокруг моего тела (*ap to manu augumiņu*); / Трижды женихи ездят вокруг подворья брата» (LD 664) «Трижды повязываю пояс, бегу в хлев. / Выращивай, Боже, моих телят, второе, вчетверо <больше>» (LD 28959). «Кто обвязал золотой пояс вокруг моего ржаного поля? / Милая Мара обвязала, бродя Яновой ночью» (LD 32547).

³²³ Zariņa A. Seno latgaļu apģērbs. 112. lpp.

³²⁴ Историко-этнографический атлас Прибалтики. С. 127

³²⁵ LVM E Rīgas apr. Skriveru pag. Jostas

Беременная женщина по мере роста живота приспускала пояс; считая приспущенные узоры, можно было определить срок. Сама беременность поэтически определялась как ношение тяжелого пояса: «Милая Мара меня обвязала трижды медным поясом; / Ай, Мариня, милая, белая, как я такой понесу! — Носи, дочка, как можешь, как носила твоя матушка» (LD 667); «У меня был пестрый пояс с девятью изгибами. / Когда сорвется последний — тогда в баню: ой, ой, ой!» (LD 1061).

Семантика пояса в восточно- и югославянских традиционных культурах описана в работах А. К. Байбурина и Н. И. Толстого. Как у славян, так и у балтов пояс выполняет следующие основные функции, тесно взаимосвязанные:

1. разграничителя (разграничивает «внутреннее»/«внешнее», «верх»/«низ» в теле человека) и соответственно оберега, 2. посредника (в некоторых ритуалах — свадебных, похоронных осуществляет связь, выступая в качестве канала, моста, или наоборот — барьера, преграды), 3. аккумулятора жизненной силы (сопоставляется с пуповиной, фаллосом), и связан с физической и сексуальной энергией: «Женщина без пояса воспринимается как развратная, мужчина без пояса — как сексуально и физически бессильный»³²⁶.

Пояс у латышей — неременная принадлежность божества судьбы и помощницы роженицам Лаймы, покровительницы домашнего женского хозяйства Мары; пояс входит в костюм Диевса, Месяца, календарных божеств. Пояс — неременная принадлежность воина. Если пояс встречался как одиночный знак-символ, то он маркирует образ мужчины (при этом вилайне — женщины): «Я подняла золотой пояс на перелог; / Бог мне даст в эту осень носителя золотого пояса» (LD 9841).

Тканье поясов до сих пор бытует в Латвии как в высшей степени символическая форма культуры. Примером тому — творчество Лигиты Янсоне, о которой говорят, что в поясах она «ткет судьбы людей». «Когда Лигита ткет, она ощущает жизненные события и судьбу конкретного человека. Другим она, однако, не говорит об этих людях. Это — диалог между ткачихой и владельцем пояса»³²⁷. Вот что рассказала масте-

³²⁶ Байбурин А. К. Пояс (к семиотике вещей) // Из культурного наследия народов Восточной Европы. СПб., 1992. С. 11–12.

³²⁷ Šperberga M. Jostas māca dzīvot // Kalendārs sievietēm. 2000. B. v., Avots, b. g. 94–104. lpp.

рица журналистке М. Шперберге о себе и своем творчестве. «О поясах вообще я не могу рассказать, — говорит Лигита. — У каждого пояса, у каждого человека своя история. Когда сотку пояс, рассказываю человеку, и он вспоминает... Иногда тку правильно, иногда неправильно. В музее меня часто критикуют — не такие цвета, не такая ширина, ведь есть же чистая этнография, которая мне больше не кажется столь интересной... Когда начинаю пояс, знаю, кому тку. Тогда начинается... Начало упорядочено, но дальше — многое что может случиться. Тогда — беспокойство. Беспокойство в доме и в людях. Беспокойство повсюду. Раньше ткала очень медленно. Один знак закончу и следующий продолжаю только на другой день. Ночью, вечером, это всё открыто. После этого такое чувство, словно бы взрыв происходит. Перехожу на другой знак — и всё упорядочивается. У меня как у актрисы, каждый раз новая роль. С каждым поясом новая роль, потому что с каждым поясом приходит новый человек. Тку. Но человек или помогает мне, или сопротивляется... В сущности, думаю, что когда сажусь за станок, меня направляет что-то другое, это больше не я. Я просто выполняю... Тем людям, которым я ткала, словно следую за ними... Есть пояса, которые задают в жизни человеку задачу... Это судьба такая, что ему суждена, а не то, что он выдумал... Маленькая Лиелварде (т. е. пояс Лиелвардского типа. — С. Р.) — там всё упорядочено. Это такой священный пояс. Он не позволяет тебе жить так, как ты хочешь. Если не будешь поступать правильно, захочешь чего-то плохого, то будет расплата».

«Нельзя соткать тем, у кого много денег. Такой может много заплатить, но что-то встает посередине, и этот пояс нельзя продать, или сам человек откажется... Пояс должен быть чистый, данный от сердца».

«Есть знаки, есть закономерности. Беру конкретный пояс, который внезапно начинает изменяться. У него есть определенные периоды (части). Где лестнички, там лестнички, и там никогда не тку аусеклитис».

«Почти от каждого пояса мне остается на память знак, кажется, что кто-то там продолжает». «У Лиелвардите одна нога на земле, другая на небе. Пояса, которые идут за границу, несут информацию о Латвии. Тот человек, к которому попадает такой пояс, не может плохо думать о Латвии...»

Дарение пояса, как и варежек, в знак уважения, до сих пор бытует в Латвии. Дарта Вилция из Латгале поясняет: «Всем,

кому дарю пояса, говорю, что платы не нужно. Мне матушка Лайме заплатит...»³²⁸.

Типологически **тканые подвязки**, оборы, *приевите* (*prievīte, prievīņa, apsēja, uzbante, uzmanīte*) являются родом пояса, но они гораздо уже и короче, и узор в них не столь разнообразен (часто один-три мотива сменяют друг друга).

С тканья подвязок девочки обычно учились рукоделию. В готовом приданом латышки должно было быть около 50—100 пар *приевите* (в народных песнях упоминается даже 300 пар), главным образом, для одаривания и обрядовых приношений во время свадьбы и похорон. Подвязки считались самым незначительным подарком, но их необходимо было множество. При ритуальном обходе усадьбы жениха, невеста на свадьбе одаривала каждую постройку, все пахоты и уголья.

Приевите использовались чрезвычайно многофункционально. Прежде всего, это оборы, подвязки для носков и чулков; ими обвязывали покрытые тканью крынки со сметаной и другими продуктами, использовали для связывания ног овцам во время стрижки, для связывания пар носков и рукавиц, полотенец, рубашек, предназначенных в подарок. *Приевите* выступали как вожжи, веревки, на них подвешивали музыкальный инструмент *кокле*, в том числе, когда на нем играли стоя или двигаясь.

Вот описания роли *приевите* на свадьбе: «*Приевите* связывали даримые на свадьбе полотенца и рукавицы... Проезжая в ворота, столбы обвязывали *приевите*. Стулья, на которые садились молодые, связывали одной *приевите*. При перевозе приданого в гривы лошадей вплетали *приевите*, и въезжая в дом мужа, молодая жена жертвует каждой постройке в хозяйстве по *приевите*»³²⁹.

«В старые времена свадебные гости или невеста, когда ехали из церкви, бросали подвязки на перекрестках — чтобы была хорошая жизнь»³³⁰; «Невеста одаряла колодец, усадьбу, изгородь, бросая *приевите* по дороге из церкви в дом»³³¹.

Подвязки использовали на похоронах: «*Приевите* обвязывали одну руку участвующим в похоронах в знак скорби, вплетали

³²⁸ Šperberga M. Jostas māca dzīvot. 104. lpp.

³²⁹ LVM Kuldīgas apr., Kurmales pag., Dok. 145.

³³⁰ LVM Talsi, Laides pag., Dok. 31.

³³¹ LVM Talsi, Laides pag., Dok. 46.

в гривы лошадей, обвязывали ею крест как подарок-жертву бедным. Также идя в паломничество, ухаживая за могилами, приевите оставляли на крестах, чтобы взял бедненький»³³².

«На крест привязывают подвязки. Когда везут гроб на кладбище — привязывают тканые узорчатые поводья. Лошадь покрывают белым покрывалом, к которому привязывают подвязки в виде украшений»³³³. «Участвующим на похоронах и несущим гроб к приевите привязывают пару черных перчаток и перебрасывают их через левую руку»³³⁴. «Несущим гроб привязывали на приевите пару рукавиц на правую руку, лошадям — на дугу. Крест обвязывали подвязкой крестообразно»³³⁵.

«Одаривает приевите тот, кому «принадлежит покойный», то есть ближайшая родственница, она же и обвязывает (в доме или во дворе). Возвратясь с кладбища, участники похорон снимают приевите с рукавицами и засовывают в карман. Они остаются в их распоряжении. У того, кто несет крест, приевите обвязана не вокруг руки, а таким же образом вокруг креста. Когда крест установлен, он снимает приевите и засовывает себе в карман вместе с рукавицами. Таким образом, для похорон нужно 8 приевите — 6 несущим гроб, 1 — отпевающему, 1 — несущему крест. Если нет тканых приевите (которые считаются лучшими — крепче и красивее орнаментированы), то использовались плетеные (*pītenes*), но в таком случае каждому повязывали не одну, но пару. Тогда нужно было 8 пар»³³⁶.

Запись 1931 г. в волости Либату (область Талси) свидетельствует, что «в последнее время ткачихи начали ткать особые подвязки на случай похорон. Основным их цветом был черный, во внутренних узорах — белый»³³⁷. До XX в. никаких особых «ритуальных» подвязок не существовало.

В 1920–30-х годах, а еще позднее — среди латышей-эмигрантов, возник новый способ ношения приевите: мужчины (иногда и женщины) стали повязывать ее на шею под воротник, вместо галстука. В латышской молодежной субкультуре, ориентированной на этничность и связанной с движениями хиппи, «Нью Эйдж» и подобными, тканые повязки повязывали также

³³² LVM E Kuldīga, Kurmales pag., Dok. 145.

³³³ LVM E Talsi, Laidzes pag., Dok. 56.

³³⁴ LVM E Talsi, Laidzes pag., Dok. 4.

³³⁵ LVM E Talsi, Strazdes pag., Dok. 55.

³³⁶ LVM E Talsi, Spares pag., Dok. 62.

³³⁷ LVM E Talsi, Libagu pag.

на лоб. Один из известных латышских бардов, Андрис Мичулис, благодаря этому даже заслужил прозвище «Приевите».

Нося подвязку, человек мог простейшим и малозаметным способом заявить о своей этнической идентичности. Не удивительно, что после возвращения Латвией государственности эта мода стала быстро исчезать, и сейчас почти сошла на нет.

Девичий венок (*vainags*)

Венок, девичий головной убор с открытым верхом, сохранился в некоторых областях Юго-Восточной Прибалтики до начала XX в.

В Латвии выделяются следующие типы венков: 1. головные повязки — ленты, тесьма, шнур; 2. обручи — венки на мягкой или твердой основе; 3. налобники с завязками сзади. Головные повязки в виде ленты в Латвии распространены в северо-западной Видземе, юго-западной Курземе (Руцаве) и Земгале.

Латышское *mataukla* — «шнур для волос» — это полоска ткани, лента, центральную часть которой заплетали в косичку (ею обвязывали голову), а концы (свободно опускавшиеся на спину) вышивали растительным орнаментом. Наиболее старые ленты, хранящиеся в музеях Латвии и датируемые XVIII в., были домоткаными, из красных шерстяных ниток, длиной 3–4 м, шириной 5–8 см. Этот тип ленты генетически связывают с реконструированным у латгалов среднего и позднего железного века жгутовым венком из шерстяных ниток, на которые нанизывали бронзовые спирали³³⁸. В Руцаве и Земгале носили ленты из узорчатого красного и желтого шелка, узорнотканые ленты и тесьму.

Венки-обручи преобладали на всей территории Прибалтики. Наиболее древние из них — металлические, до середины XIX в. они бытовали только в западной Курземе, в составе народных костюмов Алсунги, Кулдиги, Вентспилса, и фрагментарно в Земгале (их повсеместное существование в Земгале относят к V–XVII вв.). На территории Видземе и Латгале венки из спиралевидных металлических колец известны в археологическом материале VII–XII вв., но позднее не сохранились.

Металлические венки середины XIX в. представляли собой тонкую бронзовую пластинку шириной 2–3 см, прикрепленную с помощью круглых металлических пряжек — *спанг*, или пришитую к полосе красного или зеленого драпа.

³³⁸ Зариня А. Латгальские женские головные венки... 113. lpp.

Известны в Латвии обручи из ткани (чаще всего драпа, обычно красного, в Пиебалге (Видземе) — синего или черного цвета). Высота обручей венков — 2–16 см. Наиболее узкие венки встречаются в юго-восточной Видземе, наиболее широкие в Лиелварде. Венки на твердой основе в форме перевернутого усеченного конуса типичны только для ряда областей Курземе (Ница, Барта).

Налобники (*sienamāis vainags*), полосы ткани, повязывающиеся вокруг лба и завязывающиеся на затылке, иногда с полужесткой налобной частью, известные у латгалов с XII в., сохранились до начала XX в. только в районе Айвиксте (между Видземе и Латгале). Часто их плели из конского волоса с бисером³³⁹.

Платки и косынки в составе девичьего костюма встречаются в Латвии только в Земгале; они не несли такой семантической нагруженности, как венки.

Девичьи венки обильно украшались вышивкой бисером, блестками, стеклянными и костяными бусами, галуном. Основными мотивами орнамента были зигзаг, ряды ромбов и треугольников острым углом вверх. Композиция орнамента древнейших венков была только поясной (Таб. V, 29, 26; Таб. XIV, 33) в конце XVIII — XIX вв. появляется и «растущий узор» (Таб. XXIV, 6), в качестве нового мотива — розетка.

В некоторых областях Латвии в XIX в. (Курземе, Перконе, а также у ливов) встречались особые свадебные девичьи венки: они имели твердую основу из плотного картона, обтянутого тканью и украшенного розетками из шелковой ткани и металла, кистями из шерстяных ниток, бусинами, блестками, греющими подвесками и розетками на проволоке. В большинстве районов специальных свадебных венков не существовало, но для венчания к обычному венку пришивали сзади множество шелковых лент длиной ок. 80 см³⁴⁰.

Венок начинали носить девушки, достигшие брачного возраста (с 13–14, иногда с 16–18 лет): «Мара сидит на иве, плетет бисерные венки; / Дай, Мариня, мне один, мне надо идти замуж!» (LD 54974, 4).

В XIX в. венок относился к праздничному и выходному костюму. Носить его следовало ровно посередине головы, не наклоняя набок (что означало бы потерю девичьей чести): «Строй-

³³⁹ Зариня А. Латгальские женские головные венки... 117. lpp.

³⁴⁰ Историко-этнографический атлас Прибалтики. С. 77.

ная я отцова дочь была, стройно ношу венок: / Ни на лоб, ни на ухо, прямо посреди головы» (LTD 3, 2027); «Почему мой веночек криво стоит на голове? / Как ему криво не стоять, <он> полон людских пересудов» (LFK 11647, 12177).

Наличие венка вообще являлось знаком девичьей чести, девственности: «Лучше <пусть будут> у меня седые волосы под сверкающим венком, / Чем у меня золотой чепец без чести на голове». Сняв с головы девушки венки (что символически отражало дефлорацию), мужчина получал «мужскую честь/доблесть»: «Где, паренек, честь возьмешь, как <только ни> от венка девушки: / Когда снимешь венки, тогда добудешь мужскую честь» (LD 6177, 1). Потеря венка в латышском фольклоре недвусмысленно означает потерю невинности. Вот замаскированное сравнение девушек: «У маленьких сестричек красивые, узкие венки. / У больших — большие, широкие, как чепчики на голове» (LTD 3, 1864).

Сравнивается «легкость» венка и «тяжесть» чепца замужней женщины как символы их образа жизни: «Венки мои, веночки, одной рукой надеваемый; / Женихов „украшенный чепец“ <нужно> обеими руками натягивать» (LR, 1924, Алсунга).

Описания венка в дайнах близко описанию строения небес: его украшения обычно называются именами небесных светил: «Спереди солнце, сзади <тоже>, посреди утренний аусеклитис, / Вокруг по краям утренние звезды крутятся» (LD 5932); «Спереди мне солнце кладут, сзади — месяц, / На каждой стороне утренней звезда с вечерней» (LD 5962).

До конца XIX в. у латышей сохранился архаичный свадебный обряд перемены головного убора невесты. Жених снимал венки с головы невесты особым ритуальным мечом, который затем втыкал (с надетым на него венком) в стену комнаты, где они проведут первую брачную ночь. После этого свекровь надевала на невестку чепец (*mīce*, отчего обряд назывался *mīčošana* — мичошана): «В конце этого лета снимут мой веночек, / Снимут мой веночек, наденут чепец, шапочку» (LD 39141).

Кроме матерчатых и металлических венков для постоянного ношения, у латышей бытовали и обрядовые венки из дубовых ветвей, трав и соломы; с ними были связаны серии гаданий и магических действий для достижения плодородия и богатства. Их плели во время календарных праздников, обязательно во время Яновой ночи (23/24 июня) и накануне ее (т. н. Травный день, *Zaļu diena*), а также в праздник дожинок (*Apjumības*) — из зерновых и льняных колосьев.

Женские чепцы, шапочки (*mīce, cepure, aube*)

Головные уборы с закрытым верхом — шитые и вязаные, чепцы, колпаки, шапочки, входили в состав костюма замужней женщины. Смена венка чепцом в свадебном ритуале составляла обряд *мичошана*.

В Латвии существовало несколько типов женских головных уборов, главными из которых были несшитый (полотенчатый) убор и сшитый чепец. Полотенчатый головной убор в Латвии середины XIX в. был распространен в юго-восточных районах и в юго-западной Курземе (Руцаве). В северных и юго-восточных районах Латгале на полотнище повязывали узкую повязку (налобник), внешне похожий на девичий венок, вышитый цветными нитками. В западной Курземе (Алсунга, Кулдига, Вентспилс) бытовали головные уборы в виде квадратных платков; иногда их украшали по краям.

Чепцы — наиболее распространенный женский головной убор Латвии. Прямоугольные чепцы с одним задним швом были распространены в Видземе ³⁴¹ (Таб. VII, 49), частично в западной Латгале, центральной Аугшземе и юго-западной Курземе (Барта, Ница). Их обшивали белым плетеным или вязаным кружевом (льняным, реже тюлевым). Переднюю часть чепцов украшали вышивкой. Чепцы с одним задним швом и высоко загнутыми прилегающими полями в середине XIX в. преобладали в юго-востоке Видземе и юго-западе Курземе (Барта). Их украшали вышивкой (черными, красными, зелеными поперечными полосами), орнамент располагали в квадратах. В чепцах западной Латвии с верхним поперечным швом, собранных на темени, украшали налобный край кружевом, лентами, стеклянными бусами, узоротканой тесьмой, бисером, парчой или вышивкой (Таб. XXIV, 11).

Варежки и перчатки (*cimdi*)

Руке и ее «одежде», «жилищу» — варежкам, перчаткам уделяется чрезвычайно большое внимание в латышском фольклоре, верованиях, фразеологии. «Может быть, потому, что все знаки судьбы человека написаны на руке?...» ³⁴².

³⁴¹ Karlsonē A. Vidzemes vidienes sievu cepures // Madonas un Gulbenes kalendārs 1996. gadam. Madona, 1995.

³⁴² Rozenberga A. Pasaule cimdā, lakatā, segā // Ērgļu ziņas. 2000. № 9. Februāris.

Аусма Трейя, мастерица из Цесиса объясняет важность варежек так: «Когда люди встречаются, первое что они делают — подают друг другу руку. Рука должна быть теплая...»³⁴³.

Dūraiņi, plaukstaiņi, pirkstaiņi, kulači, cimdi — так по-разному называются в разных областях Латвии варежки и перчатки.

Латышские этнографы полагают, что традиционные рукавицы могут даже служить символом, свидетельством идентичности Латвии, латышей, так как в своем орнаментальном ритме, соединении цветов, техническом мастерстве они наиболее полно отражают латышский вкус и мировоззрение.

Этот предмет составляет важную (а в торжественных случаях — обязательную) часть народного костюма Латвии, — как утилитарную, так и символическую. Их использовали во все времена года, в особенности — на праздниках жизненного цикла.

Вот свидетельство середины XIX в. — фрагмент из записок немецкого географа и путешественника Й. Г. Коля:

«Среди разных частей одежды очень значимое место занимают рукавицы, которые ни один другой народ не использует в таком множестве, как латыши. Одевание рук им кажется настолько же необходимым, как и ног, и голеней, и поэтому их почти всегда можно видеть в рукавицах. Гоня быков или лошадей, пастухи всегда надевают рукавицы. Рубят в лесу дрова без рукавиц почти так же редко, как и без топора: даже парни, возящие навоз, берут вилы руками в рукавицах, как будто бы для чистоты. Поэтому где один латыш нанимается к другому на работу, там впридачу <к жалованию> присовокупляется определенное число рукавиц: помощникам от трех до четырех, батракам — от восьми до десяти пар в год. Рукавицы у латышей — обычный предмет для подарка, которыми они обмениваются друг с другом при не очень значительных событиях... Особенно на свадьбах всем гостям дарят большое число рукавиц. Поэтому невеста всегда припасает их во множестве, до трехсот — пятисот пар³⁴⁴, чтобы в день свадьбы не попасть впросак. Они сами вяжут их из мягкой шерсти, вывязывая красные звездочки, цветочки и крестики по тысяче образцов, выдумывание которых не иссякает в их воображении»³⁴⁵.

³⁴³ Интервью с А. Трейей, 29. 07. 2000 г. Цесис.

³⁴⁴ Численность варежек и перчаток в приданом невесты преувеличено, но о 50—150 парах, розданных невестой на свадьбе, известно.

³⁴⁵ Kohl J. G. Die deutsch-russischen Ostseeprovinzen. Bd. 1—2. Dresden, 1841. S. 69—70.

Рукавица воспринималась латышами одновременно как нечто маленькое и как великое, могучее. Бытуют поговорки: *Mazs kā cimdiņš* («Маленький, как рукавичка»), *Tad ī vīrs — kā cimds!* («Вот и мужчина — как рукавица!»).

Варежка выступает как символ человека, здания, пространства, целого мира, и поэтому может «изменять» свои размеры — становиться то маленькой, то огромной. «Взаимо-заменяемость» варежки и человека прослеживается еще в том, что эти предметы часто использовали в магических целях, и считалось, что с помощью варежки легче всего воздействовать на ее владельца.

Рукавицы выступали символом пары вообще, и семейной пары в частности (см. Таб. XXIX). Кроме того, выделялось свойство рукавицы «подходить», «быть впору»; бытовали поговорки: «Подходит, как рукавица руке».

Варежки и перчатки это важнейший предмет ритуального дарения в Латвии, *cimdošana*, обычая, иногда встречающегося и сегодня. Подчас подаренные варежки не носили, но хранили и передавали из поколения в поколение.

Раздача варежек обязательна на свадьбе, крестинах (крестным и священнику) и похоронах (правда, уже не в таком количестве).

Даже если девушка только показывала парню «пестрые варежки», это означало ее согласие выйти за него замуж. «Обещать пестрые варежки» — такая фраза встречается в латышских народных песнях, — означало для девушки помолвку.

«Маленькая, маленькая девчушка дразнит парня-пахаря: / Показала пестрые перчатки, стоя перед клетью»³⁴⁶.

Рукавицы дарили тем, кто везет приданое невесты в дом жениха (привязывая их к шапкам); кто помогал невесте выйти из саней или повозки; тому, с кем первым танцевала невеста; музыкантам; разливающим пиво, а иногда и всем гостям. Известен также обычай надевания рукавиц на рога коровам.

По древнему обычаю невеста дарила жениху белые, украшенные цветным орнаментом и длинной бахромой перчатки (илл. 4, № 3). Это могло произойти еще в момент сговора, когда девушка в знак согласия одаряла перчатками жениха и сватов:

«Добрый вечер, мать девушки, у меня ручки замерзли, / Моя вязальщица перчаток сидит в твоей комнате»³⁴⁷.

³⁴⁶ *Niedre J. Latviešu cimdi // Valsts vēsturiskā muzeja krājumi. Rīga, 1931. 11. lpp.*

Танец с варежками — знаменательный элемент свадебного торжества у латышей. По его окончании все девушки, танцующие на свадьбе, одаривали своих партнеров рукавицами.

Рукавицы наделялись особыми защитными свойствами. Всё, к чему привязывались варежки, куда они бросались, считалось защищенным от вредоносного воздействия, и наделенным плодородием, энергией роста, умножения. Можно предположить, по крайней мере, две причины этому: во-первых, рукавица являлась ритуальным двойником, заменителем руки (перчатка же с пятью пальцами буквально повторяла руку), и во-вторых, вывязанные узоры имели определенное магическое свойство.

Обычай бросания рукавиц имел магическое значение охранения и наделения плодородием. «Бросаемые», то есть жертвуемые варежки должны были быть «пестрыми», что могло означать как многоцветные, так и украшенные орнаментальными знаками. Считалось, что рукавицы «бросали» божества, благословляя хозяйство и «одевая» весной природу:

«Кто оставил пестрые варежки в моем коровьем хлеву? / Милая Мара оставила, желая пестрых коров»; «Все кусты, хворостины, ждут меня, украшающую: / Одним — рукавицы, другим — носки, можжевельнику — вилайне» (LD 25557).

Во время ритуального свадебного обхода подворья жениха, невеста должна была оставлять возле каждой постройки, особенно в хлеву, конюшне, клети, бане, в жилом доме по паре рукавиц. Известно, что их дарили даже свадебной лампе:

«Лампа просит, лампа просит, лампа просит пару рукавиц, / Лампа просит пару рукавиц, <связанных> из девяти ниток»³⁴⁸.

Ленивой девушке могли сказать: «Если у тебя нет рукавиц, не иди и замуж».

Одаривание рукавицами людей и природных объектов как значимый элемент свадебного и похоронного обряда отражено в народных песнях:

Adu cimdus, košus rakstus, to zin Dievs, kur dališu. / Vai dališu tautiņās, vai baltajā smilktēnā — «Вяжу рукавицы, пестрые узоры, то знает Диевс, где буду раздавать. / Буду ли раздавать у жениха, или в белом песчанике» (LD 7216, 1).

Варежки дарили священнику или пастору при крещении, конфирмации, венчании, похоронах, кузнецу — при первой

³⁴⁷ Upītis L. Latviešu cimdi: raksti un tehnikas. St. Paul (Minnesota), 1981. 7. lpp.

³⁴⁸ Niedre J. Latviešu cimdi. 12. lpp.

подковке лошади ³⁴⁹. При рождении первенца родители раздавали всем близким по паре варежек или перчаток. Узорчатые варежки — обязательный дар крестным. Когда ребенка первый раз вели в церковь, в комнате, где его одевали, на столе оставляли пару рукавиц.

Раздавали варежки на похоронах. Рукавицы дарили за изготовление гроба, людям, несущим покойного и крест, копающим могилу. Участники процессии привязывали варежки на подвязке к свободной руке. В Латгале на похоронах несущим крест вязали варежки черного или другого темного цвета с белыми крестами, но если умирал молодой человек или девушка, то несущему крест дарили белые — свадебные перчатки ³⁵⁰.

Совершая многие обряды в рамках жизненного календарного цикла, латыши надевали перчатки или варежки. На день Мартына (14 ноября) в Латгале хозяин дома, надев праздничные перчатки, разрезал петуха ³⁵¹.

Варежки необходимы для людей, разводящих лошадей и ухаживающих за ними. Вот как говорит об этом Л. Медниец: «Рукавицы — важная деталь одежды, для тепла, и чтобы лошади водились, чтобы с ними всё хорошо было. Знаки Усиня (см. первую главу) вывязывали на варежках тем, кто занимается лошадьми» (ср. Таб. XIII, 5–6). (Я спрашиваю, как рукавицы связаны с лошадьми:) «Потому, что мужчины поводья держат в руках, поэтому» ³⁵².

Дольше всего обычаи, связанные с варежками и перчатками, сохранялись в католических районах Латвии: Латгале, Алсуге (Курземе), Бауске (Земгале).

Предназначение рукавиц иногда можно определить по их внешнему виду. На большинстве латышских варежек и перчаток имеется богатый орнамент. Варежки и перчатки, предназначенные для подарка, вязали более узорчатыми. Орнамент латышских варежек и перчаток преимущественно геометрический, хотя в Латгале и Земгале популярны также и растительные мотивы. Варежки «маленького ребенка» (*maza bērniņa*) вязались белеными, на кайме делали орнамент — «ужик», или стилизованные «сердечки». Рабочие варежки (*darba*) были простыми, но и тут обычно вывязывали какой-нибудь «глазок». Ярко украшенными

³⁴⁹ *Slava M. Daži adīto cimdu rotāšanas veidi // Arheologija un etnogrāfija. 2. sēj. Rīga, 1960. 140–141. lpp.*

³⁵⁰ Там же. 141. lpp.

³⁵¹ *Niedre J. Latviešu cimdi. 12. lpp.*

³⁵² Интервью с Л. Медниец. 28. 07. 2000 г. Рига.

делали праздничные (*goda*), особенно свадебные перчатки и варежки для помолвки (*derības*). Труднее всего однозначно описать варежки, изготавливаемые на случай похорон (*bēgu*): их облик бывал чрезвычайно многообразен.

Около 90% известных узоров варежек (в меньшей степени перчаток) имеют орнамент, по композиции полностью охватывающий пространство и фоновый. Среди распространенных типов украшения — равномерно размещенный узор между вертикальным делением пространства. Однако поясная композиция орнамента на рукавицах — старейшая на территории Латвии. Во второй половине XX в. исчезли из употребления белые перчатки жениха с разноцветными полосками орнамента разной ширины. Этот тип орнаментальной композиции сохранился до наших дней в районе Гауйена, но в варежках с черным фоном³⁵³. Именно так образован узор древнейших дошедших до нашего времени фрагментов варежек и перчаток, датируемых XIII и XV вв. (они также являются древнейшими из известных на территории Северной Европы, см. илл. 4, № 2).

Древнейшие варежки и перчатки Латвии украшали с обеих сторон. Однако на большинстве материала, которым мы располагаем в настоящее время, орнамент нанесен преимущественно на тыльную сторону варежки, а внутренняя часть остается неукрашенной, или украшена мелкими фоновыми узорами.

Варежки учились вязать девочки уже с семи-восьми лет. Общим местом в латышском фольклоре является мотив вязания, и в основном, рукавиц и носок, во время пастьбы. Пестрота узора связывалась с пестротой природы, растительности:

Es adīju raibus cimdus, bērziņā lūkojot; / Cik lapiņu bērziņā, tik raibumu cimdiņā (LD 7239) — «Я вязала пестрые рукавицы, глядя на березку; / Сколько листочков на березе, столько пестринок в рукавицах».

«Мелкие узоры» часто обозначались в фольклорных текстах как знаки природы, а их вывязывание выступало в народных песнях как самопроизвольный процесс. Подобно искрам, узор возникал сам собой:

*Sajūk mani sīki raksti kā uguns dzirkstelītes, / Met melno, met baido, pats rakstiņš taisīsies*³⁵⁴ — «Спутались у меня мелкие узоры как огненные искры, / Клади черное, клади белое, сам узорчик будет делаться».

³⁵³ *Slava M.* Daži adīto cimdu rotāšanas veidi. 146. lpp.

³⁵⁴ *Cimdi. Dūraini.* (Rīga, 1999). 34. lpp.

Вязание варежек было своеобразным магическим действием, и особенности изделия тесно связывались с образом жениха.

«Я варежек не вяжу без желтой ниточки: / Знаю своего пахара, с желтыми волосами» (LTD 7259); «Я варежки связала с девятью узорами: / Соседские парни не умеют и корыта выдолбить» (LTD 7255).

Рукавицы становятся сейчас важным латышским этнокультурным символом, частью «латышскости», элементом новой мифологии страны.

В феврале 2000 г. в Цесисе состоялась международная конференция «Мир рукавиц». Она сопровождалась двумя выставками — «Космограммы» (посвященной интерпретации орнаментальных знаков, авторы — Г. и В. Целмс) и «Мир рукавиц», где были выставлены этнографические материалы, образцы творчества современных мастериц, тетради с образцами узоров из множества личных и музейных коллекций (Центра «Старая клеть», коллекции этнографа из Гауйского Национального парка Индры Чекстере). Автор идеи второй конференции, Лига Эглите, обратила внимание на символизацию рукавицы в образах дома, жилища, пространства, мира, что ярко выражается в латышских загадках.

Образ этнографической варежки, перчатки в Латвии популяризируется в детских мастерских, в школах. В школе декоративно-прикладного искусства в Сигулде дети чертили генеалогию своих семей, используя символы рукавиц как отдельных людей (см. Таб. XXIX).

Высокого признания получили работы мастерицы Йетте Ужане, или «Рукавичной Йеттыни» — как ее называют в Латвии. Ее коллекция варежек — это миниатюрные сюжетные картины, созданные по определенным мотивам. Варежки Й. Ужане входят в различные циклы — например, «Поющие рукавицы», «Знаки».

Но немало в Латвии и других мастериц, работающих как в русле традиционной техники, так и изобретающих новые формы и образы. Одна из них, хорошо известная в республике мастер Аусма Трейя из Цесиса, достигшая большого мастерства в «игре» с узором, умении разъединять его и образовывать новые композиции из полученных мелких элементов (см. илл. 3, № 2; илл. 4, № 1).

Почему именно варежки заняли такое важное место среди этнографических предметов Латвии? Мне представляется, в одну из первых очередей, благодаря своей безудержной орнаментальности. «В них можно вложить много знаков орнамента, а когда их вяжешь, можешь вложить и смысл, пожелания, свои эмоции», — сказала мне Дайна Клинтс.

Украшения (*rotaslietas*)Сакты (*saktas*)

Сакты — род нагрудных пряжек-фибул, очень распространенных в женском (в древности — и в мужском) народном костюме Латвии. Первые находки относятся к началу бронзового века. По материалу выделяют три типа сакт: серебряные, из цветных металлов, из янтаря. Предполагают, что мужские сакты были неукрашенными.

Древнейшие сакты, найденные на территории Латвии датируют IV–XII вв. Это были ажурные, подковообразные, арбалетовидные, совообразные и реже круглые колесообразные. Нередко они покрыты мелким сетчатым орнаментом и имеют отчетливые орнаментальные знаки на ромбовидных концах (свастика, пунктированный ромб, крест).

В особый тип выделяются «звериноголовые» фибулы балтов, восходящие к северогерманским, скандинавским прототипам, и распространенные у куршей, пруссов, земгалов, жемайтов, и в меньшей мере у других балтских народов в V–XIV вв.³⁵⁵

В XV–XVI вв. в Латвии в результате европейского влияния начинают распространяться круглые сакты. Их орнамент в XVI–XVII вв. связан не столько с местными традициями, сколько с искусством барокко: появляются совершенно новые сюжеты³⁵⁶.

Обилие пряжек-фибул и перстней отмечали многие путешественники, посещавшие Ливонию в XVII–XVIII вв. А. Гупель (конец XVIII в.) описал два вида праздничных сакт Видземе — «с пузырями» и с красными вставными камнями (стеклом)³⁵⁷. С XVII в. в южной Курземе и Земгале как результат шведского влияния появляются сердцевидные сакты³⁵⁸.

Сакты выполняли функцию скрепления одежды: маленькие для ворота рубахи, большие для виллайна и плащей. Они являлись и оберегами: считалось, что металлические украшения, в особенности серебро, золото и бронза, защищают от нечисти, предотвращают несчастье и приносят удачу.

³⁵⁵ Кулаков В. И. «Звериноголовые» фибулы балтов (V–VII вв.) // Советская археология. 1990. № 2. С. 204–215.

³⁵⁶ Vaska B. Dobeles 16. un 17. gadsimta riņķasaktu ģeometriskā ornamenta analīze. 148–152. lpp.

³⁵⁷ Hupel A. W. Topographische Nachrichten von Lief- und Ehstland. Riga, 1777. Bd. 1–4. S. 164.

³⁵⁸ Историко-этнографический атлас Прибалтики. С. 89.

Известно о существовании т. н. *apmirtas saktas*, «смертных сакт»: «нередко семьи хранили сакты, которым приписывали мистическую силу, т. н. смертные сакты. Ими была сколота одежда покойного в момент смерти; эти сакты использовали для предотвращения различных несчастий, такими сактами лечили скот, если его ужалила змея или если случилась неизвестная болезнь»³⁵⁹.

Отдельную группу составляют т. н. *deģibu saktas* — сакты, которые женихи дарили невестам при помолвке. Это круглые (иногда колесообразные) пряжки с двумя пластическими изображениями рукопожатия. В сложном растительном орнаменте с геометрическими элементами на одной из таких сакт из Курземе XVIII в. (Кулдига) можно увидеть изображение головки ужа с двумя ушками над соединенными руками. Уж — один из наиболее распространенных символов плодородия и защиты у балтских народов — мог означать пожелание богатства и благополучия.

Сакты известны на всей территории Латвии, но степень их бытования не везде одинакова (особенно это касается больших сакт для скалывания вилайне). Меньшая степень бытования сакт наблюдается в северной Латгале и северной Видземе.

В позднем железном веке латгалы скрепляли вилайне спереди у пояса (так, чтобы были видны нагрудные украшения).

В центральной и восточной Видземе, Земгале, Аугшземе и частично Курземе вилайне скалывали одной большой сактой (иногда с висящими подвесками) посреди груди.

В юго-западной Курземе (Ница, Барта, Руцава) вилайне скрепляли около локтевого сгиба или на правом плече т. н. «чупой» — от трех до семи сакт, сложенными горкой по мере убывания по размерам и перевитыми красной лентой.

Браслеты (aproces)

Браслеты известны в археологическом материале балтов начиная с бронзового века, в составе женского и мужского костюмов. Различаются браслеты декоративные и воинские (последние — с острым килевидным выступом по всей длине). Все браслеты (за исключением спиралевидных, хотя иногда и они) покрывались орнаментом. Начиная с XIII в. степень их бытования во всей Латвии резко снизилась.

³⁵⁹ Этнографический отдел Музея истории Латвии, 90 документ, уезд Марциенас. С. 102.

Орнаментированные браслеты больше всего известны у куршей. Так, в районе Лиепай (Кротес Брувери) был найден клад с 20 предметами украшения XI—XII вв., и среди них — 16 браслетов. Ю. Уртанс пишет, что они представлены экземплярами, носившимися на одной руке и в определенном порядке: большие, с симметрично орнаментированными концами и неорнаментированной серединой — ближе к локтю, меньшие, полностью покрытые орнаментом — у запястья. В целом же композиция орнамента сходна, строится на основе ромбов и кружками внутри и плетенки³⁶⁰. Носили браслеты преимущественно женщины.

Мужские воинские браслеты известны в археологическом материале латгалов и земгалов. Нанесенный на них орнамент центрируется в средней части и на краях, где образует как бы «замок», «замыкающий» место разрыва (Таб. IV, 69—71; Таб. VI, 12; Таб. VII, 36). Элементы орнамента — «знак кровли», «елочка», шеврон, ромб.

В X—XIII вв. у куршей появляются мужские браслеты «со звериными головами» — видимо, под скандинавским влиянием³⁶¹. Они имеют обычно расширенную среднюю часть, которая часто покрыта 2—4 рядами штанцетовидных треугольников и рядами коротких насечек. Концы браслета — средоточие орнамента — украшены в виде весьма сильно стилизованных «звериных морд» (треугольник, ромб или шеврон с кружками внутри и вовне; прямые и косые кресты, плетенка; скобы-полумесяцы как «уши» или «глаза»). Сходные с ними мотивы известны на сактах V в., которые аналогичны германскому Донавскому звериному стилю. С VI в. сакты приобретают местные черты: Б. Васка связывает эти мотивы с местным культом ужа³⁶². К IX в. орнамент этих браслетов совершенно геометризируется, всякая иконичность исчезает.

Спиралевидные браслеты латгалов и земгалов часто неорнаментированы или имеют ряды ромбов с кружками или зигзагом (Таб. VII, 33).

Другие типы украшений

К IV—XIII вв. относятся и многие другие типы украшений балтов и ливов, количество и качество производства которых

³⁶⁰ Urtāns J., Bernāte I. Krotēs Brūveru avots. 62. lpp.

³⁶¹ Vaska B. Ornamenti uz kuršu aprocēm ar zvērgalvu galiem // Arheoloģija un Etnogrāfija, Rīga, 1994. 113. lpp.

³⁶² Там же. 115. lpp.

резко сократились со второй половины XIII—XIV вв. Многие из них были орнаментированы: подвески (нагрудные одиночные на цепочках и прикрепленные к бусам-ожерельям, девичьим венкам, декоративным булавкам, поясам, сактам), декоративные булавки, кольца, ожерелья. Большинство украшений, особенно орнаментированных, были женскими.

Традиционный материал украшений — медь, латунь, железо, серебро, янтарь, стекло. Известны золотые и эмалированные предметы.

Янтарь до 1930–40-х годов считали приемлемым только для нательных украшений, преимущественно женских — сакт, брошей, бус, браслетов, перстней. Предметы декоративного убранства интерьера из янтаря начали широко изготавливать в мастерских прикладного искусства только после войны. Традиционно янтарь соединяли только с серебром или латунью, соединение янтаря с золотом и такими материалами как дерево, кость получило распространение за последние 50–60 лет.

Кость не использовалась латышами как украшение. Некоторые обработанные кости животных (например, грудная кость птиц, т. н. «крючочек») служили колдовскими предметами.

Подвески часто встречаются часто и в детских погребениях. Для ливов о. Доле, Саласпилса, Даугмале характерны зооморфные подвески — изображение водоплавающей птицы и коня, родственные найденным в Эстонии, Финляндии и России на территории финно-угорских народов ³⁶³ (Таб. XIV, 26).

Круглые подвески у балтов — почти исключительно женские. Они орнаментированы прямыми и наклонными крестами, кружками, шестиконечной звездой. Аналогичные им встречаются в раскопках на территории Карелии, Лапландии, Финляндии, Эстонии и Литвы ³⁶⁴ (Таб. XIV, 35–45).

В Латвии, Литве, Восточной Пруссии, Польше, Скандинавии и России известны подвески-лунулы (в виде полумесяца, иногда с расщепленными концами, Таб. XI, 1–12) и подвески в виде топорика — как символ Перконса или Тора (Таб. XIV, 24, 27).

³⁶³ См. Дубов И. В. И поклоняешься идолу камену. СПб., 1995. С. 30–36; 38–42.

³⁶⁴ Svarāne D. Doles salas lībiešu kapulaukos atrastie 10. — 13. gadsimta piekariņi-amuleti un rotaslietas // Daugavas raksti. No Aizkraukles līdz Rīgai. Rīga, 1991.

Декоративные булавки встречаются в Латвии с IV в. н. э. Они известны у всех балтских народов второй половины железного века, особенно в культуре могильников на холмах³⁶⁵. Орнаментированные булавки с подвесками входили исключительно в женский костюм. Головки булавок были в виде капли, кольца, колеса, круга, розетки, конуса, седла, треугольника и ромба. Орнаментировали головку в виде круга и конуса — знаками спиралевидными и крестовидными, розетки — кружками, треугольные — соединенными спиралями-завитками (Таб. XIV, 48–56).

Оружие (*ieroči*)

Многие предметы оружия балтов, в том числе в древности, в эпоху каменного века (наконечники стрел, гарпунов, кинжалы), были орнаментированы насечкой, крестами, «елочкой».

В археологическом материале куршей известны украшенные лезвия и рукояти мечей. Их орнамент чаще всего имеет скандинавское происхождение³⁶⁶. Не случайно, видимо, орнаментация оружия преобладает у западных балтов — пруссов, куршей³⁶⁷. Например, изделия с таушированным орнаментом обнаруживаются у западных балтов с начала XI в. Это было, возможно, связано с появлением в землях Самбии, на территории обитания пруссов, и в землях куршей остатков дружин викингов.

Складывались и местные стили (пруссский стиль *гландо* — «блеск»), встречаются и местные мотивы (ряды двойных завитков), и зигзаг-плетенка.³⁶⁸ На рукояти куршского меча, найденного в Аситес Гравениеках, нанесен орнамент в виде шевронов с кружками над верхним острым углом (т. н. «знак Диевса»), что сближает его с узорами браслетов «со звериными головами»³⁶⁹ и

³⁶⁵ Šnore E. Dzelzs laikmeta Latviešu rotas adatas // Latviešu aizvēstures materiāli. Rīga, 1930. № 1. 39. lpp.

³⁶⁶ Šturms E. Kuršu zobeni // Senatne un Māksla. Rīga, 1936. 4. sēj. 107–108. lpp. См. также: Kazakevičius V. IX–XIII a. baltu kalaviai. Vilnius, 1996; Кулаков В. И. Золотой век западных балтов // Арт-Квадрат. Калининград, 1996. № 1. С. 28–31.

³⁶⁷ Кулаков В. И. Культовое оружие балтов и славян X–XII вв. // Slavia Antiqua. 1991–1992. Т. XXXIII. С. 115–130. См. статью о проблемах орнамента типа инкрустации, украшавшего оружие балтов эпохи викингов: Кулаков В. И. Серебряный век викингов // Квадрат. Калининград, 1998. № 3. С. 38–43. См. также: Кулаков В. И. Древности пруссов VI–XIII вв. М., 1990.

³⁶⁸ LVM E Kuldiģas 1195, 3103, Doc. 239.

³⁶⁹ Šturms E. Kuršu zobeni. 107–108. lpp. III. 8.

восходит к северогерманскому орнаменту «волчьего зуба» или «меча Тора» (Thorshammer)³⁷⁰ (Таб. IV, 72).

Использование меча в свадебных ритуалах сохранялось кое-где в Латвии до начала XX в. «Им подпоясывался главный дружка (*dīžais vēdējs*). При возвращении из церкви он вырезал мечом крест на двери конюшни и пропускал туда жениха, потом — так же на двери клетки, куда пропускал невесту, потом еще на двери жилой комнаты. После этого невеста с женихом могли выйти наружу»³⁷¹. Мечом жених снимал с головы невесты венок (см. выше об обряде *мичошана*).

Меч — постоянный атрибут мужских божеств в латышской мифологии — Диевса, Перконса, персонификаций небесных светил в мужском облике — Месяца, Аусеклиса, календарных божеств Яниса, Усиньша.

Украшали орнаментом также детали копий. В. И. Кулаков отмечает, что «наиболее характерными для викингов Пруссии орнаментом на втулках копий начала XI в. является бесконечно повторяющаяся плетеная миндалевидная фигура, напоминающая голову мифического змея. Подобный орнамент вне области пруссов встречен лишь на могильнике Диабешу (запад Латвии)³⁷².

Зооморфные, терриоморфные, растительные орнаментальные элементы и плетенки, столь характерные для северогерманской орнаментики оружия, в версиях балтийских мастеров видоизменяются. В XI в. начинают преобладать геометрические узоры. В украшении оружия, конской сбруи и стремян встречаются только некоторые зооморфные символы (в частности, жертвенных козлов), являющиеся важными религиозными символами³⁷³.

Кроме уже описанных, в латышской материальной культуре встречаются и другие орнаментированные предметы. Это «украшенные сани» (*rakstītas kamanas*), «украшенная дверь клетки» (признак большого, иногда даже чрезмерного богатства, Таб. VII, 56–57; Таб. XXI, 5); стилизованным изображением цветка украшались углы столешницы (Таб. XXI, 8).

Неукрашенные сундуки, лари для приданого, хотя бы даже и наполненные, считались неготовыми³⁷⁴: «Дочери, мои красави-

³⁷⁰ Kulakov V. Kultsymbole und Kriegerembleme aus dem Baltikum... S. 53–64.

³⁷¹ LVM E Kuldīgas, Jostas, Dok. 239.

³⁷² Кулаков В. И. Серебряный век викингов. С. 38–43.

³⁷³ Там же. С. 43.

³⁷⁴ Andermanis K. No tīnes līdz kumodei // LTD. 1931. 7. sēj. 593–631. lpp.

цы, мои трясогузки, / Нашили приданое до крышки, не сумели расписать (сундук)» (LD 7740).

Расписывали крышку и переднюю часть сундуков (Таб. XVII, 35–36); при их перевозе из дома невесты в дом жениха окружающие оценивали красоту этих узоров: «Украшена крышка моего приданого, украшено дно (сундука), / Достойному отцовскому сыну везти мое приданое» (LD 16630). Известно, что работу по росписи сундуков часто делали на заказ ремесленники. Роспись сундуков была изобразительной: мотив вазона с цветами и изображения птиц.

Орнаментальные знаки и знаки собственности наносили на предметы утвари — керамическую и деревянную посуду (Таб. VII, 51; Таб. XXIV, 8), деревянные ложки.

Украшены орнаментальными знаками латышские музыкальные инструменты — деревянные деки *кокле*.

Пища

Отдельными знаками и орнаментальными композициями покрывалась и пища. Наиболее распространено нанесение знаков на хлебные изделия — лепешки, буханки хлеба. Знаки на хлебе описала и зарисовала Индра Чекстере³⁷⁵ (Таб. XXVIII).

Узоры наносили на сформированном но неразделанном тесте. После формовки теста, перед тем как покрыть его тканью, на поверхности выдавливали крест. Кресты наносили на остатках теста в квашне, которые оставляли для будущей закваски, на поверхности хлеба, по бокам — перед тем, как положить сформованный хлеб в печь. «Узорочно» — то есть в особом порядке укладывали хлеб в печь: первые караваи перекрестно, затем вдоль.

Знаки на хлебе наносили пальцами, тремя или пятью (Земгале), указательными пальцами обеих рук (Видземе) по бокам и краям выдавливали «колоски», щербинки, зубчики (чтобы хлеб не лопался при выпечке).

Знаки выдавливали также штампом или ключом. Вот как варили «свидини»³⁷⁶: «Варят мясной суп из сушеного мяса. Из ячменной муки (с бульоном) замешивают крутое тесто. Тонко раскатывают. Были деревянные штампы — на кончике квадратного деревянного бруска вырезали борозды, им наносили на лепеш-

³⁷⁵ Čekstere I. Mūsu maize (в печати).

³⁷⁶ LVI E 62 595ae. Свидини. Талсинский район, Дундага, «Узкални». Записано Линдой Думпе от Зелмы Тоне (1909 г. р.) в 1987 г.

щечки глубокие вмятины. Вдавливали также концом ключа, зубчиками. Вдавливали на обеих сторонах. Это было занятие для детей. В бороздки стекал жир. Готовые складывали в кучку в блюдо. Ели бульон, мясо ели. „Свидини“ варили ежедневно».

Форма узоров была различная, знаки называли «цветочками», «звездочками», «солнышками» (Земгале). Три шеврона — это «хвоя». Тремя пальцами образовывали вмятинки: «kač's kukuleiti pūrēdova» — «кот на буханке наследил» (Латгале). Орнаментом можно считать и «заборчик» *скландраушей* Курземе — зигзагообразные края открытых пирожков, наполненных резаными овощами, морковью, картофелем.

Хлеб выпекали на кленовых листьях. Нижняя часть буханки обретала контуры листа. Кроме того, форма кленового листа — пятиконечная звездочка — могла напоминать руку, горсть, в которую укладывался хлеб, и тем самым защищался.

Arājiņi, ecētāji, maizi mina kājiņām; / Сепējiņa, goda sieva, satin kļavu lapiņās — «Пахари, бороздильщики, хлеб мнут ногами; / Выпекальщица, честная женщина, свернула в кленовые листья».

Узоры на хлебе интерпретировались как «знаки единства», «знаки согласия». «Хвоя» — как знак матушки Лаймы; такой же орнамент наносили на передник, надеваемый мужчиной во время сева, на мешки для зерна (Видземе).

Специфический технологический узор («серединка Янова сыра»), образуется на круглом сыре домашнего приготовления. Это вмятина узла, образованного связанными концами ткани в центре круга сыра. Она часто интерпретируется информаторами как символ солнца, складки же ткани, идущие от центра к периферии, воспринимаются как солнечные лучи.

Выдавливание знаков на хлебе могло сопровождаться благопожеланиями. Вот какой текст записала И. Чекстере в Курземе (Таб. XXVIII, 1). «Нанося крест ребром правой руки, приговаривали: (1) чтобы не пригорел! (2) чтобы сырым не остался! Нанося указательным пальцем перекрещенные концы креста: (3) будет бедным, (4) будет странствующим, (5) будет малым детям, (6) будет (нам) самим тоже!» Таким образом, технология выпечки и украшения хлеба содержала в себе символику универсального обмена.

РАЗДЕЛ 6. ЛАТЫШСКИЙ ОРНАМЕНТ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ЛАТВИИ

*Latvju raksti dod mums spēku
Senču pēdās tālāk iet.
Latvju zīmes ceļu rāda,
Tēvu valoda kur zied* ³⁷⁷.

«—Латышские узоры дают нам силы
По следам предков дальше идти.
Латышские знаки путь указывают,
Туда, где цветет язык отцов».

Таким стихотворением предваряется книга «Латышские узоры говорят», посвященная народному орнаменту в творчестве латышей, живущих в Австралии. Для этих людей народный орнамент — не просто способ украшения предметов повседневности, своего жилища и костюма. Это символ этнической идентичности, дающий возможность не потерять ее вдали от родины.

Об орнаментальности латышской поэзии уже упоминалось выше. Однако орнаментальность — образная и метрическая — чрезвычайно характерна не только для латышской народной, но и для современной авторской поэзии. Многие поэтические произведения Райниса, Александра Чака, Эгила Плаудиса, Кнута Скуеникса словно бы несут в себе зримые орнаментальные образы. Орнаментальность поэтической метрики уже замечена латышскими филологами ³⁷⁸. Но не только поэтическая форма выявляет орнаментальное восприятие мира латышами, это видно также в вызываемых художественных образах. Примером тому может служить стихотворение Эгила Плаудиса (1931–1987) «Колокол»; вот его фрагмент и перевод О. Николаевой ³⁷⁹:

³⁷⁷ Latvju raksti runā. L. Oberte-Beklešova, S. Beklešovs, A. Sodums. B. v., b. g. Latviešu daiļamatnieku apvienība Austrālijā.

³⁷⁸ О метрическом орнаменте, симметрии и асимметрии в поэзии Райниса см. работу Я. Курсите: *Kursīte J. Simetrija un asimetrija Raiņa dzejas ornamentā // Ornamenti Latvijā. Rīga, 1994. 119–123. lpp.*

³⁷⁹ Молния в камне. Сборник латышской поэзии. Rīga, (2000). 14–15. lpp.

Kam pats esmu uzticīgs?
Es domāju — mākoņiem,
Bet viņi iesūcas zemē.

Es domāju — upe zina,
Bet viņa apmet cilpu
Un trešo reizi zvana.

Upe vienmēr ir pārmērīga,
Krasti vienmēr met krustus,
Ar pašapziņām tik taisnām
Kā stīgām, ka buļļa ragiem... —

«Сам-то кому я верен?
Думал, что облакам, —
В землю они впитались.

Думал, знает река, —
Только она петляет,
И в третий раз звонят.

Река извечно чрезмерна,
И берег привык креститься
С таким прямым сомнением,
Как бычьи рога и струны...»

Но пожалуй, одно из высочайших воплощений орнаментальности латышского мышления мы находим в стихотворении Райниса «Три смерти и жизнь». Здесь и вся жизнь, и сезоны года, и время суток, пространство и время словно бы помещаются в единый круг бытия, который, как орнаментальный узор, имеет и определенную ритмичность движения, и повторы, и может быть увиден сразу и полностью, словно бы на ладони:

Iet bargais vakars,
nāk niknais rīts,
Un vidū viss laiks
ir naktī tīts.

Iet rudens vēsums,
nāk ziemas sals,

Un vidū top nospiests
sāktais gals.

Aiz divām nāvēm
vēl trešā mīt, —
Kā sēkliņa akā
Dzīve krīt. —

«Идет грозный вечер,
приходит злое утро,
И посреди всё время
свернуто в ночи.

Идет прохлада осени,
приходит зимний мороз,
И посреди впечатан
начатый конец.

За двумя смертями
еще третья маячит, —
Как семечко в колодец
Жизнь падает».

(Подстрочный перевод мой. — С. Р.)

В настоящее время освоением, осмыслением латышского народного орнамента занимаются многие художники, дизайнеры и мастера народных ремесел Латвии. Орнаментальными знаками наполнены рекламы самых различных товаров и услуг, городские и сельские вывески, оформление газет, журналов и различных изданий.

Мифологическая интерпретация народного орнамента стала общим местом и в научных, и в особенности в популярных изданиях. Здесь обнаруживаются различные подходы, в том числе — стремление выработать единые принципы «прочтения» символики орнамента, чему должны предшествовать четкая систематизация как самого латышского народного орнамента, так и мифологии. Артис Букс, например, в 1992 г. предлагал сделать это «с логикой и научной аргументацией», а «не каждому энтузиасту идти своим путем, воюя с другими»³⁸⁰. Правда, следом же он замечает, что «латышский фольклор не дает закрытую систе-

³⁸⁰ Buks A. Kāda hipotēze par dažiem latviešu ornamenta. 6. lpp.

му взглядов..., здесь скорее нужно говорить об интуитивном восприятии мира и выражении его путем образных суждений».

Узоры шерстяных и льняных народных тканей образуют сюжеты живописных полотен Риты Валнере. В ее триптихе «Колыбель» (центральная работа на выставке в рижской галерее «Даугава» в августе 2000 г.) «латышские и чужие узоры свидетельствуют о вхождении различных культур в наше сознание, которые вместе образуют наш духовный мир так согласно, что иной раз бывает трудно отличить одно от другого, хотя в то же время художница говорит о нашей национальной ментальности как об основе латышской идентичности», — пишет Марис Бранцис³⁸¹.

Отчетливая орнаментальность видна в работах мастеров по текстилю (гобелены Айи Баумане, Байбы Осите, Астриды Берзини, Сигне Фолки — см. илл. 6, 7), скульпторов (Айгарс Бикше, Улдис Салак, Арнольда Вильдберга, илл. 1, № 1; илл. 9, № 1), художников по графике (Д. Эзергайле, М. Драгуне), живописцев (Лаймдота Мурникса). Не всегда это выражено эксплицитно, но о подобной тенденции в латышском искусстве второй половины XX в. говорить можно.

В творчестве некоторых художников и мастеров декоративно-прикладного искусства латышский орнамент занимает особенно важное место.

«Увидеть знак за пейзажем»:

Анита Янсоне-Зирните

Латышские орнаментальные знаки — это и абстракция, и мифологемы, и живописные образы в живописи **Аниты Янсоне-Зирните**. Ее работы очень сильны в цветовом отношении; они готовы для размышлений, обобщения. Можно предположить, что здесь происходит уже игра звуков, а не только форм и цветов.

Ее стиль зародился в период национально-культурного возрождения, *Атмоды* (например, тема восходящего Аусеклиса — восьмиконечная звезда, движущаяся из тьмы к свету). Конец 1980 — начало 1990-х годов был ярким периодом в культурной жизни Латвии, когда торжествовал национальный романтизм, когда утверждались выразительные основы позднее проработавшихся направлений.

Свое обращение к теме орнаментального знака **Анита** объясняет как «обусловленное обстоятельствами неосознанное

³⁸¹ *Brancis M. Radoša pilnbriedā // Literatūra un Māksla. 24. 08. 2000. 13. lpp.*

стремление». И сложилось, актуализировалось оно как ощущение необходимости освоить, возделывать свое окружение, позаботиться о здоровье природы, узнать о своем крае.

Хутор «Вильни» в трех километрах от Буртниеки, доставшийся художнице в наследство от родителей, — это то место, где Анита черпает вдохновение, обретает жизненную и творческую силу. Чтобы добраться сюда от Риги, нужно преодолеть расстояние в 130 км. Довольно узкое, хотя и хорошее шоссе, дорога всё время идет вверх, по Видземской возвышенности. Однако, как рассказал мне Петерис Зирнитис, поэт, издатель и супруг Аниты, в этом пути приходится преодолеть что-то более, чем только 130 км. Буртниеки — сильное чародейское место в сакральной топографии Латвии. Согласно преданию, именно сюда к священному озеру Буртниеки пришел Лачплесис (герой написанного А. Пумпуром эпоса), чтобы постигать тайную мудрость.

Озеро Буртниеки — второе по величине в Латвии — невозможно обойти вокруг. Большая часть его берегов заросла камышами, заболочена. К озеру можно приблизиться только в нескольких местах. (Такова, очевидно, всякая истинная мудрость, — ее нельзя «обойти вокруг», но можно только к ней приблизиться.) По легенде, это озеро некогда прилетело по воздуху из-под Валки, и, упав на нынешнее место расположения, накрыло собой город.

Знаком, или исходной формой и сущностью знака для Аниты является ландшафт, пейзаж. «Пейзажи-знаки» — так называлась ее персональная выставка живописных работ, состоявшаяся в Государственном Музее искусства весной 2000 г.

Интерес к орнаменту проявился у Аниты, когда она участвовала в археологических раскопках³⁸². Орнаментальные знаки, нанесенные на украшения древних балтов, казались ей «словно устанавливающими мост, преодолевающими ощущение чуждости, они давали глазам нечто привычное, знакомое»³⁸³.

Исследование латышских орнаментальных знаков привело художницу к выводу, что в этой области практически невозмож-

³⁸² Сведения получены в результате интервью с художницей 17. 08. 2000 г. в Буртниеках, усадьбе «Вильни».

³⁸³ См. магистерскую работу и концептуальное описание персональной выставки А. Янсоне-Зирните: Ainas-zīmes. Konceptuālais pamatojums personālistādei Valsts Mākslas Muzejā. Rīga, 2000.

но придти к единым и бесспорным выводам. Как и в случае с любыми символами, это экзистенциальные поиски смысла, которые увенчиваются успехом только для каждого человека в отдельности.

Геометрические знаки, такие как свастика, круг, стилизованное дерево — архитипичны, сверхнациональны, вневременны.

«Для меня орнаментальный знак в моих работах объясняется через эмоциональное восприятие ландшафта Латвии, а не через точный перевод знака. Пейзаж — исходный импульс и цель моих картин». Знак же служит в качестве средства. «То, что я смотрю на природу через знак, дает мне возможность, отменяя лишнее, мешающее, концентрироваться на сущностном». Необходимость отыскать «сильный знак» родилась у Аниты еще в 1976 г. в связи с работой в группе Иманта Зиедониса по сохранению старых деревьев.

1990-е годы были для художницы временем создания орнаментальных композиций. «Рисовать пейзаж, созерцать его сквозь геометрическую форму знака и архетипическое содержание, — это увлекательное путешествие в пространстве и времени. Это можно назвать чувством воплощения (материализации) посредством живописи».

К подобному выводу приходит в одной из статей Артис Букс, общий взгляд на латышский орнамент которого в целом иной, чем у Аниты Янсоне-Зирните. Все же и А. Букс характеризует латышские орнаментальные знаки как «природные силы, выраженные в символах», и опровергает мнение о них как о зашифрованных посланиях потомкам³⁸⁴.

В версии Аниты знак — средство выражения пейзажа. Но чтобы «увидеть», ощутить знак за пейзажем, за обычной тропинкой, лесом, от человека нужны некоторые действия, нужно успокоиться, привести себя в состояние гармонии (илл. 7, № 3).

В живописи и графике как выразительное средство Анита часто использует двусоставную, трехчастную, четырехчастную композицию — как существуют «пара рукавиц, три желания и четыре стороны света».

Определенные знаки сочетаются у Аниты с конкретными цветами. Так например, в триптихе «Август» доминирует желтый цвет — цвет овса, меда, янтаря, песка на солнце, «глубокий желтый тон музыкальных инструментов», сила привлечения.

³⁸⁴ Buks A. Kāda hipotēze par dažiem latviešu ornamenta... 6. lpp.

В диптихе «Ночное небо» синее — это даль. Синего цвета для Аниты сны, ожидания, чудеса. Этот цвет Анита называет странным, который нельзя «взять в руку».

Использование не целых знаков, а их фрагментов — осознанный прием в творчестве Аниты: «фрагмент вещи, явления, заставляют думать о целом». Так, например, в картине «Ночной костер» изображена свастика, «знак огня», — не вся, но ее часть, словно вылезающая из земли.

**Когда глина обретает форму, или
«Всякая вещь имеет обратную сторону»:
Латвите Александра Меднице**

Известная в Латвии керамист, занимающаяся преимущественно мелкой пластикой, **Латвите Меднице**, создает работы, которые должны привлечь внимание не только художников и скульпторов, но и этнографов. Галерея ее образов — это святочные маски, вариации на тему древних балтских амулетов, латышские мифологические и фольклорные персонажи.

Л. Меднице родилась в 1924 г. в Риге, закончила Школу прикладного искусства, потом (в 1955 г.) — Академию Художеств. С 1961 г. она член Союза художников Латвии.

Мы встретились с мастерицей на ее рабочем месте на керамическом заводе в Кипсале (Рига) 28 июля 2000 г. Ее работы я видела раньше во многих художественных салонах и галереях Риги. В них всегда можно узнать почерк одного автора. Латвите Меднице рассказала мне многое о своей жизни и своем искусстве.

«У нас нет слоновой кости, нет других богатств. Есть глина, ну вот, из нее я и делаю. Мысли, разум, руки мои — всё внутри глины».

Начала художница лепить еще в детстве: «Я пасла коров в Видземе, на хуторе, недалеко от Друвиены. Дни длинные, солнце сияет, глины красные в Видземе. Во время войны я там жила у бабушки. Первая моя работа была — я вылепила зайца, потом — портрет мамы. Голову в натуральную величину».

В работах мастерицы почти всегда прячется несколько образов, смыслов, планов восприятия. Почти всегда они двусторонние. Посмотришь с одной стороны — святочная маска, человек, одетый в маску «смерти», с другой — черт. С одной стороны — панорама города, базар, с другой — ширма кукольного театра. «Такова природа и людей, — объясняет художница, — ряженые».

Утраченная работа мастерицы середины 1980-х гг. — керамический крест из шамота с солью, изготовленный в форме деревянного памятника — креста с дощечкой в память о тех, кто создавал латышские народные песни. Латвите назвала эту свою работу «Предыстоки», она была выставлена на пленере, но позднее раскололась во время перевозки.

На многие скульптуры Латвите наносит орнаментальные знаки. Почти всегда такие работы связаны с мифологическими образами. Композиция «Усиньш»: сплетенные два тела, прижатые друг к другу головы — человеческая и лошадиная. На их общем теле — орнаментальный «знак Усиньша». «Усиньш — конь ведь раньше был человеку ближе», — говорит художница. Юмис, колос-двойчатка, символ богатства, его Латвите воплотила в образе двурогой скульптуры.

Интересна ее серия работ в форме амулетов. К ним примыкает скульптура «Лодка судьбы». На сильно геометризированный человеческий торс нанесены знаки: спереди солярный, восьмиконечная звезда, дополненная маленькими окружностями, сзади лунарный — две месячные фазы. На голове фигуры — лодка с весьма стилизованными фигурами — мужчины, женщины и младенца. «Эта жизнь утекает, приходит новое поколение...», — поясняет смысл скульптуры Латвите.

Народные орнаментальные мотивы используются в керамике некоторых других мастеров. Например, в садовой скульптуре, представленной на выставке 1984 и 1986 гг.: в скульптурной композиции Г. Озолы «Наш дом» (1983 г.) из раскрытого «гриба» выползают восьмиконечные звезды — аусеклисы, в работе из шамота М. Зеберини «Орнамент» (1983 г.) — квадратные мотивы ³⁸⁵, в скульптурной вазе с орнаментом в виде пересекающихся шевронов И. Ванаги «Принадлежность» (1985 г.) ³⁸⁶.

Орнамент и латышская идентичность:

Валдис Целмс

Одну из концепций феномена традиционного орнамента в современной латышской культуре выработал художник и дизайнер Валдис Целмс (она была записана мною в личной беседе в 1997 г.). Согласно его воззрениям, тип, дух и принципы использования орнамента не только отражают соответственные ментальности и культурные особенности народа, но и формируют их.

³⁸⁵ Etnogrāfiskie motīvi dārza keramikā. Katalogs. Rīga, 1984.

³⁸⁶ 9. dārza keramikas izstāde. Katalogs. Rīga, 1986.

«Орнамент организует как вещь, так и среду, и образ мыслей. Дисциплина, упорядоченность, гармония в орнаменте свидетельствуют о его близости самой жизни, людям. Я убежден, что знаки и структура нашего орнамента вечны, их нельзя вычленивать из всей культуры. Значение, которое орнамент в настоящее время играет в Балтии, заключается в его всеобщей организаторской способности, которая должна предотвратить проникновение в нашу эстетическую сферу чуждых и деструктивных элементов. Ценность орнаментальных знаков и структуры обнаруживается после долгого изучения, познания, медитации. Собственно говоря, это ключ к латышскому искусству и духу».

Мне как исследователю довольно трудно согласиться с убежденностью В. Целмса в древности и вечности знаков и структуры латышского народного орнамента. Как и другие семиотические моделирующие системы, прошедшие большой исторический путь, орнамент несет в себе следы нескольких стадий развития, на которых набор основных «лексем» и правила «грамматики» были хотя и близкими, но не вполне совпадающими.

Высказанное опасение в связи с проникновением чуждых и деструктивных элементов отчасти можно понять, но при этом нужно сделать оговорки. Определение «чуждых» и «деструктивных» элементов в отношении какой-либо народной традиции чрезвычайно сложно. Так, например, Э. Брастыньш полагал, что спираль — знак чуждый латышскому орнаменту (что не совсем верно, если основываться на археологических материалах эпох бронзы и железа). Кроме того, вся история сложения народного орнамента есть постепенное собирание знаков-«лексем», происходящих из разных этнических культур.

Однако заслуги Валдиса Целмса в области латышской орнаменталистики, безусловно, велики. Им создано множество орнаментальных эмблем для фестивалей «Балтика», Праздников песни (Таб. XXX, 4–5). В. Целмс ведет большую культурно-просветительскую работу, читает курсы лекций, проводит теоретические и практические занятия по латышскому орнаменту, его истории и символике. Его работа по моделированию современного латышского орнамента основана на оригинальной философской теории и заслуживает внимания искусствоведов и этнологов.

Народный орнамент Латвии используется сейчас в самых различных областях творчества, в частности, в хореографии.

В июле 1998 г. на XII празднике танца зрители увидели весьма необычную постановку. Идея концертов «Solis laika» и «Сколько уголков, столько узоров» заключалась в объединении традиционного и современного подходов в танцевальной форме. Выступление «Видземе» (художественный руководитель Ингрида Саулите, режиссер Карлис Аугшкапс, инсценировка Илзе Мажане) называлось «Узоры Видземе», оно словно бы отражало богатейшие орнаментальные традиции этой области Латвии. Танцевальный коллектив показывал различные орнаментальные узоры — «крест Мары», «Уж», «Солнечное дерево», «Усиньш» и другие ³⁸⁷. Узоры и их движение приближают эту постановку к ставшему уже классическим в латышской хореографии «танцу ткачей», отражающему технику ткачества.

Таким образом, народный орнамент в современном искусстве Латвии выходит далеко за прежние пределы, обретает большую обособленность, повседневность, популярность, динамичность и становится важным этническим и национальным символом.

³⁸⁷ *Saulīte I., Augškāps K. Deju svētku koncerts «Cik stūrišu, tik rakstiņu» // Dziesmusvētki. Aprīlī 1998. [Rīga., 1998]. 6. lpp.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проделанные наблюдения над народным орнаментом в контексте латышской культуры позволяют прийти к некоторым выводам и кое о чем поразмышлять.

1. Об орнаменте вообще

Итак, орнамент можно рассматривать как сферу художественного творчества, которая во многих случаях имеет дело с моделями геометрически правильных форм.

Орнамент — особая область искусства: наблюдательный зритель почти всегда безошибочно распознает в изображении орнамент или самостоятельное произведение, хотя правильные геометрические неизобразительные модели используются всюду. Ведь абстрактные картины К. Малевича и В. Кандинского и квадратный кусок обоев отличаются принципиально.

Орнамент всегда условен, но — подобно и форме, и цвету — обладает определенной выразительностью, хотя и иной, чем, например, живописная картина. Выразительность орнамента заключена в его ритмике, динамике, цветовом решении, соотношении сил и настроении. Всякий орнамент имеет содержание, но — в отличие от самостоятельного произведения искусства — оно очень тесно связано с функцией узора и с предметом, на который он нанесен.

Вот как пишет об этом Рудольф Арнхейм: «Почти всегда орнамент является частью чего-то другого. Орнамент предназначен для визуальной интерпретации характера данного объекта, ситуации, события. Он создает настроение, помогает определить категорию и *raison d'être* инструмента, мебели, комнаты, человека, обряда. Орнамент не ограничивается тем, что он придает вещам более приятный вид. Это только одна из его функций, хотя в современной цивилизации многие начинают рассматривать ее как единственную. (...) Удовольствие достигается в результате того, что характер орнамента соответствует потребностям людей в данной обстановке. Но на долю орнамента выпадает задача объяснить нашим глазам характер церковного здания, дворца, зала заседаний в суде. Орнамент помогает отличить юность от старости, футболиста от учителя, веселую дружескую вечеринку от торжественного собрания»³⁸⁸.

³⁸⁸ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Сокращенный пер. с англ. В. Н. Самохина. Благовещенск, 1999. С. 138.

Важными признаками орнамента являются упорядоченность и мультипликация. Симметрия, повторы, парные вещи, повторение одной ситуации, постоянные манеры поведения — это всё орнаментальные средства искусства или этикета. Однако это не «главная тема», а «фон», на котором разворачивается некоторый знак.

Организация и структура орнамента очень сильно предопределены извне, в частности, тем предметом, для которого узор предназначен. Орнамент находится на поверхности предмета. Но как подчас разделить предмет и его поверхность? Нередко орнамент настолько сливается с предметом, что мы не можем их разъединить. Где кончается ваза и начинается рисунок, нанесенный на нее?

Орнамент как вид художественного творчества чрезвычайно архаичен. Он сформировался задолго до эмансипации произведений искусства (венцом такой эмансипации стала в эпоху Возрождения станковая живопись). Различие между предметом и его орнаментом становится явным только тогда, когда имеет место разрыв между функцией объекта и значением придаваемой ему формы. Это означает, что искусство из формы жизни превращается в орнамент жизни.

Степень изобразительности орнамента со временем изменяется. Это может быть и простейшая насечка на орудиях труда, и законченное произведение. Орнамент эволюционирует путем преобразования части целого в самостоятельное целое и путем усложнения формы. Подчас орнамент становится настолько совершенным, что неясно, существует ли он для украшения, например, латышского женского покрывала — *виллайне*, или *виллайне* существует для помещения на него узоров. Латышские тканые пояса тоже можно рассматривать как «выставочный зал» для просмотра орнаментальных знаков.

В XX в. орнамент испытал ощутимый упадок. До сих пор происходит его переоценка: некоторым вещам приписывают те ценности, которых они на самом деле не имеют, глубокая внутренняя значимость других вещей более не ощущается. Р. Арнхейм приводит в качестве примера тому помещение страховой компании в старинном дворце или изображение в ванной комнате льва, сидящего на троне.

2. О природе орнаментального знака

Орнамент может быть обозначен как совокупность графем, первоначально носящих знаковый характер и имеющих ряд значений, организованных в определенную пространственную сис-

тому, чаще всего регулярную, которая может воздействовать на изменение формы самой графемы (знака).

Орнамент в разные эпохи и у разных народов содержит множество универсалий, — таково, например, большинство геометрических знаков (круг, спираль, квадрат, треугольник). Но конкретное графическое начертание знаков, способы их усложнения и возможные интерпретации могут быть вполне определены локально и культурно. Это обусловлено многими обстоятельствами — используемыми материалами (в качестве матрицы и инструмента), формами и назначением предметов, духовной культурой народа, а также его орнаментальными традициями — унаследованными и заимствованными.

Многие элементы культуры (поэзия, танец, музыка, пища и т. д.) называются в семиотике «языками» в смысле культурно-коммуникативных кодов. Но при этом обычно имеется в виду, что они о чем-то повествуют, что заложенная в них информация — это только переложение вербального текста.

Степень «языковости» орнамента как одной из вторичных моделирующих семиотических систем очень велика. К исследованию его внутренней структуры и внешнего бытования вполне применимы лингвистические категории (лексема, синтагма, синтаксис, фразеология, парадигма, диалектная форма). Предложенное мной соотнесение лингвистических и орнаментальных категорий — один из первых опытов подобного рода и в дальнейшем подлежит уточнению и корректировке.

Простейшие орнаментальные знаки, различающиеся между собой по типу симметрии и графике, я обозначила как «простые лексем», их усложненные варианты назвала «сложными лексемами», композитные знаки, составленные из нескольких «лексем» — «синтагмами». Сведение их воедино сформировало основу для «словаря» латышских орнаментальных знаков.

Наиболее постоянным, структурным звеном в орнаменте, как выяснилось, является его «грамматика»: «синтаксис» как способы сочетания основных элементов, типы внутренних связей, «фразеология» — тяготение определенных знаков друг к другу и «парадигматика» — типы внешних, мировоззренческих связей разных сторон физического модуса и идейного уровня орнамента.

Использование предложенного метода изучения орнамента как «языка» дает возможность обнаружить некоторые его корреляты с естественным языком. В обеих системах на первых стадиях развития наблюдается небольшое число лексем при сложной, развитой грамматике. Постепенно число лексем возрастает — в

результате усложнения исходных и приобретения заимствованных элементов, а грамматика при этом упрощается.

Таким образом, предложенная методика дает возможность определить внутреннюю структуру и заложенные в ней законы развития орнамента. Это может явиться основой для более точного и многоаспектного его использования как одного из этнокультурного признака, в особенности в кросс-культурных исследованиях.

3. О возможности реконструкции семантики орнаментального знака

Мы рассматривали орнаментальные знаки с точки зрения их символики. Однако изобразительный символ существует в пространстве и по законам внешнего мира (т. е. имеет ориентации «верх»/«низ», «право»/«лево», совпадающие с миром людей), а орнамент образует свой условный пространственный континуум с определенными законами развертывания, ритмом и вариантами существования знаков-символов.

При развитии орнамента роль знака постепенно уменьшается, самоценной становится «игра» с ним. Так, в качестве «игры» можно рассматривать многие усложнения простых орнаментальных «лексем», вследствие чего знаки приобретают чрезвычайно разнообразные формы. Например, свастика уже в позднем железном веке «обрастает» меандровидными концами, «гребенками», встречаются ее сочетания с ромбом и крестом (Таб. XVIII, 36–37). В XVIII–XIX вв. частота употребления простой, легко узнаваемой свастики сильно снижается, но появляются образованные на ее графической основе такие знаки, в которых не соблюдается единая симметрия L4, нет единой односторонней «закрутки» и т. п.

Особые способы «игры» с орнаментом — разъединение сложного знака на мелкие элементы и создание на их основе новых композиций — выработала мастерица декоративно-прикладного искусства Эрне Рубене. В настоящее время подобным образом работает Аусма Трейя.

«Игра» со знаком, преследующая чисто эстетические цели, приводит к тому, что в ряде орнаментальных композиций (например, на поясах) начинают наблюдаться элементы распада принятой «грамматической» системы — ее «синтаксического», «фразеологического» и «фонетического» звеньев. В качестве центрального знака композиции с симметрией L4 (ромб, крест) начинают использоваться знаки, имеющие иной тип симметрии

(например, L2, как «знак Усиня»), что нарушает правило единого построения сложной лексемы (Таб. XXIII).

Наконец, появляются такие знаки, которые невозможно определить однозначно, то есть становятся прозрачными границы орнаментальных синтагм.

Примером нового подхода к украшению варежек и перчаток является творчество мастерицы из Видземе Йетте Ужане. В основе каждой пары варежек она кладет некоторый сюжет. Ее изделия можно считать своего рода миниатюрными сюжетными картинами.

Семантику орнаментальных знаков-символов нельзя интерпретировать однозначно. Даже у одного народа в разные эпохи они входили в разные мировоззренческие системы. Поэтому о значении орнаментальных знаков можно говорить только в этимологическом плане, да и то весьма условно. Поэтому едва ли может идти речь о существовании единой древнелатышской мифологической и религиозной системы, имеющей регулярное и определенное выражение в графических символах (как полагают и полагают некоторые представители мифологической школы изучения латышского народного орнамента — Екаб Бине, Эрнест Брастыньш, Маргертс и Мара Грин).

Символическая интерпретация графических символических систем (идеографических, пиктографических, орнаментальных) затруднена рядом причин.

Во-первых, мы не всегда можем на конкретном археологическом, этнографическом и фольклорном материалах четко проследить историческую связь мифа (и верования), ритуала (обрядов) и их предметного и графического отражения. Такая связь устанавливается (нередко законодательно) на определенной ступени развития религиозной традиции (например, в тантризме). В традиционных народных культурах часто сосуществуют разные пласты верований, обрядов и графических символов.

Во-вторых, в имеющемся в нашем распоряжении орнаментальном материале часто бывают крупные лакуны. Массив археологических и этнографических орнаментированных предметов латышей относится, в основном, или к древности (с эпохи каменного века до XIII в.), или к XVIII—XX вв.

Далеко не все орнаментированные памятники древности дошли до нас, то есть существуют и предметные лакуны. Известные орнаментированные археологические предметы — почти исключительно изделия из кости, камня, янтаря и керамики, с эпохи бронзы также и металлические и редко кожаные изделия, с эпохи среднего железного века — редкие фрагменты текстиля.

Однако главная сложность заключается в принципиальной многозначности любых графем, в особенности — геометрических орнаментальных знаков.

Геометрический орнамент сродни музыкальному искусству: хотя на его основе легко можно выстраивать жесткие канонические схемы соответствий знаков и смыслов, эти схемы легко разрушаются во времени, сменяются другими.

Эмоциональное восприятие орнамента всё же чаще доминирует над логическим «знанием» заключенного в нем «текста».

4. О некоторой специфике латышского орнаментального «языка»

Мы можем вычленить несколько типов не вполне совпадающих «лексических словарей» и их «грамматик», относящихся к разным эпохам, бытовавшим на территории Латвии:

1. В эпоху неолита; 2. В эпоху бронзы и раннего железа; 3. В эпоху среднего и позднего железа, за которой следует лакуна XIII–XV вв.; 4. В эпоху нового времени XVI–XVII вв.; 5. В эпоху новейшего времени XVIII–XIX вв.; 6. В эпоху национально-культурного возрождения и возникновения неофольклоризма — в 1920–30-е гг.; 7. В эпоху «третьей Атмоды» — национально-культурного возрождения конца 1980–90-х гг.

До эпохи неолита в истории орнамента Прибалтика составляла единый регион с центральной и восточной Европой. По-видимому, высока была степень изобразительности при минимальном наборе «основных лексем» — насечка, шеврон, зигзаг, крест, дуга, ромб, круг, — практически никогда не усложненных. Семантически эти знаки, возможно, были тесно связаны с охотничьей, промысловой, а также защитной и продуцирующей магией. Некоторые композиции являются, очевидно, графическими изображениями календаря.

Эпоху неолита на территории Латвии можно обозначить как время формирования самостоятельной графической орнаментальной системы. Неолитические поселения Латвии локализованы преимущественно в трех местах — районе Лубанской низины, приморском районе (Сарнате) и — небольшая часть — в Земгале. Этнолингвистическая принадлежность этих культур неизвестна.

По мнению А. Голана, почти все символы европейского и переднеазиатского регионов возникли или сложились в среде местных раннеземледельческих неолитических культур неиндоевропейского происхождения. Появление индоевропейцев — скотоводов, знавших и земледелие, привело к образованию новых смешанных этнических общностей, перешедших на индоевропейские языки,

но имеющих смешанные культы, мифологию, при этом графическая символика осталась преимущественно местной³⁸⁹.

Интересны наблюдения над характером орнамента неолитических народов Европы и Передней Азии и праиндоевропейцев³⁹⁰. А. Голан отмечает, что орнамент племен древнейшей культуры (распространенной в черноморско-каспийских степях в III тысячелетии до н. э. и идентичной, по-видимому, праиндоевропейской этнической общности) — беден, несимволичен, обнаруживает производственное происхождение, в виде оттисков на керамике завязок, шнуров, плетенки, в рисунке однообразен, в композиции регулярен, в технике характеризуется применением штампов. В целом, он стремится к четкости и систематизации.

Орнамент неолитических раннеземледельческих культур представлял собой, по мнению А. Голана, развитую систему, тесно связанную с культом. Он асимметричен, нерегулярен, элементы расположены свободно. Такие знаки-символы как зигзаг, венцы полуovalов, треугольники, постепенно появлялись в орнаменте индоевропейских народов как влияние местных культур. Их первоначальный смысл, вероятно, постепенно забывался или сменялся новым.

Таким образом, говоря о древнейшей истории развития орнамента Латвии, следует выделить два субстрата (неолитический раннеземледельческий и эпохи раннего металла, индоевропейский), которые постепенно, с эпохи позднего неолита, сливались, а позднее и дополнялись некоторыми адстратами (прибалтийско-финским, со второго тысячелетия н. э. — скандинавским, славянским).

В эпоху бронзы на территории Латвии наблюдается исчезновение многих прежде бытующих орнаментальных знаков, что, очевидно, было связано с появлением здесь новых культурных общностей, и соответственно с изменением в системе хозяйствования и мировоззрений. Это был период формирования балтов на основе раннеземледельческого неолитического населения и скотоводов-земледельцев индоевропейцев, а также с влиянием прибалтийско-финских народов³⁹¹.

К этому же времени (500 г. до н. э.) относится первое лингвистическое разграничение диалектных групп западных (древнепрусских и древнекуршских) и восточных (древнелитовских и древнелатышских) балтов³⁹². Но развитие орнаментального «язы-

³⁸⁹ Голан А. Миф и символ. 1994. С. 243.

³⁹⁰ Там же. С. 242–243.

³⁹¹ Sedovs V. Balti senatnē. 11. lpp.

³⁹² Rudzīte M. Latviešu dialektoloģija. Rīga, 1964. 21. lpp.

ка» несколько запаздывает (еще нельзя выделить орнаментальные диалекты балтов, больше наблюдается центростремительных сил).

В эпоху раннего и среднего железа формируются новые «основные лексемы» в орнаменте Латвии, которые составили основной фонд общелатышской орнаментальной «лексикологии». Эти знаки выведены в качестве заглавий «словарных статей» в первой главе настоящей работы (с некоторыми названиями в редакции мифологической и исторической школ XX в. — «знак кровли», «знак Юмиса», «знак хвои», зигзаг, ромб, круг, спираль и др.).

К началу железного века (нач. н. э.) на территории Латвии можно выделить две культурные области балтов, в которых совпадают лингвистические и орнаментальные диалекты: 1. приморскую западную (куршский субстрат) и 2. бассейнов Лиелупе и Даугавы (субстрат земгалов, селов и латгалов). Лингвисты полагают, что народы, их населяющие, говорили на одном языке, который до XII в. бытовал в виде очень близких диалектов восточнобалтской ветви ³⁹³.

С XIII в., со времени немецкого завоевания балтийских земель, наблюдается довольно резкое исчезновение многих традиций украшения предметов, хотя полного их забвения не произошло (что видно на позднейшем материале).

В XVI—XVIII вв. народное искусство латышей испытало сильное европейское влияние, на что, видимо, повлияло разделение балтийских земель с 1561 г. между Польшей, Россией и Швецией.

В XVII—XVIII вв. в орнаментации предметов украшения (в частности сакт) появляются черты искусства барокко. Но полной картины состояния орнамента в это время представить невозможно из-за чрезвычайно малой сохранности украшенных предметов.

Основной массив орнаментированных этнографических предметов традиционной культуры латышей относится к XVIII—XX вв. Хотя древнелатышская орнаментальная система, сформированная в железном веке, распалась, многие ее элементы сохранились до XX в., например, принципы украшения вилайне, поясов (техника целайне).

Новая эпоха народного орнамента была связана с национально-культурным возрождением конца XIX — начала XX вв. Она ознаменовалась стилем национального романтизма в архитектуре и пластическом искусстве, мифологической школой интерпретации народного орнамента.

³⁹³ Там же. 22. lpp.

В целом следует признать, что именно в конце XIX — начале XX вв., в русле национально-культурного возрождения, орнамент, наряду с языком, стал важнейшим латышским этническим признаком, имеющим тенденцию к национальной символизации.

Возвращаясь к признакам латышского народного орнамента, нужно отметить, что единую орнаментальную систему в Латвии составляет геометрический орнамент, но не иконический (зооморфный, орнитоморфный, антропоморфный). Последний сложился под влиянием многих адстратов: в Видземе — эстонского и шведского, в Курземе — древнескандинавского и польского, в Латгале — русского и белорусского.

Разбирая культурную «диалектологию» латышей разных историко-этнографических областей (курземцев — потомков куршей и ливов, земгальцев и аукшземцев — потомков земгалов и селов, испытывавших местами польское культурное влияние, видземцев — потомков латгалов и ливов, взаимодействовавших с эстонцами и шведами, латгальцев — потомков латгалов и включающих большую долю восточнославянского суперстрата), обнаруживаешь две его особенности. В нем существуют явления «центростремительного» характера — удивительно сходные в отдаленных районах (возможно, это части общебалтского, даже индоевропейского наследия), и «центробежные» — различия, наблюдаемые часто на небольшом отдалении.

К первым относится календарно-праздничная культура и многие ритуалы, с ней связанные, свадебная и похоронная обрядность праздников жизненного цикла, а также пространственно-временные представления. Общелатышскими являются мифологические сюжеты о «длинном бобе», по которому герой залезает на небо, о «небесной свадьбе» светил и о сжигании «дуба», о противоборстве Перконса и Велнса или Йодса. Напротив, сильно различаются собранные в разных районах космогонические и космологические, антропогонические сказания.

Очевидно, так же сформировался и некоторый общелатышский орнаментальный «язык», но, как и естественные языки, до своей кодификации, а частично и позже, реально он бытовал в форме локальных диалектов. Основной массив орнаментальной «лексики» был сформирован в эпоху среднего и позднего железа (IV—XII вв.), тогда же были выработаны и важнейшие правила «грамматики».

Латышский орнамент, как и язык, эволюционирует, но благодаря некоторым «центростремительным силам» (устойчивым элементам), предстает перед нами как единый организм.

Так, например, в латышском фольклоре наиболее архаичным и ведущим жанром всегда были латышские народные песни (т. н. *дайны*), связанные с особым поэтическим языком, имеющим заданную метрику, строфику, речевые формулы. Можно сказать, что народные песни являются важнейшей латышской культурной «сетью», превращающей повседневные явления в мифоритуальные события. При этом в латышском фольклоре возникали и другие жанры — сказки, предания, загадки, пословицы и поговорки. Так же и в орнаменте ведущее место занимает композиция орнаментального пояса, на втором месте по степени бытования стоит центрическая композиция, на третьем — композиция «растущего узора».

Орнаментальные диалекты вычленить труднее, чем лингвистические. Для этого необходима большая исследовательская работа. Уже сейчас очевидно, что орнаментальные диалекты представляют собой более «текучую» субстанцию, чем лингвистические: они связаны с различными традициями украшения конкретных предметов (и генетически относятся к разным этнокультурным моделям).

Орнаментальные диалектизмы, как и лингвистические, бывают «лексическими», «фонетическими» и «грамматическими».

Под «лексическими диалектизмами» орнамента я понимаю бытующие орнаментальные элементы (единицы), характерные для определенной области, и не встречающиеся, или мало известные, или воспринимаемые как «чужие» в других областях. «Фонетические диалектизмы» — тот вид, который принимают известные орнаментальные знаки в разных культурных областях Латвии. «Грамматические диалектизмы» — бытующие способы сочленения одних и тех же знаков в разных областях.

Орнаментальные элементы, вынесенные в заглавия словарных статей первой главы, в настоящее время являются общелатышским наследием. Но для археологического балтийского материала некоторые из них чужды (восьмиконечная звезда, «знак Усиня», большинство форм розеток, почти все иконические знаки, многие синтагмы, например, «месячный крест»).

В целом орнаментальные диалекты распределяются в Латвии в пределах двух областей: западной (с куршским субстратом) и восточнолатышской. Можно выделить также северный латышский ареал. Все диалекты имеют общее как в лексическом (лексемы — пунктированные ромбы и круги, зигзаги, плетенка, «знаки кровли», «знаки Юмиса»), так и в грамматическом планах.

Исследования, ведущиеся в настоящее время рядом латвийских ученых, позволяют предположить существование значительной исторической близости некоторых важных элементов орнаментального «языка» в разных диалектных областях Латвии. «Диалектные» различия возможно выявить в отношении отдельных украшаемых предметов.

Дайна Краукле упоминает о специфической курземской манере вязания варежек. Она отмечает такие ее свойства в создании узоров как тяжеловесность, декоративность, смелость в выборе контрастных тонов, крупные орнаментальные формы, центрического типа композиции. Это дополняется такими особенностями курземских варежек как преобладание цветов — красного в сочетании с черным, белым, синим и зеленым, а также большими размерами (длина доходит до 33 см). Исследовательница полагает, что это связано с такими этнопсихологическими особенностями курземцев как «самостоятельность (вплоть до некоторой самодостаточности), определенность, самоуверенность»³⁹⁴.

Видземские варежки отличаются мелкими узорами, преимущественно нюансированными тонами. Тщательность проработки орнамента сохраняется в творчестве мастерицы из Цесиса Аусмы Трейи, которая, с одной стороны, сохраняет традиционные этнографические образцы варежек и перчаток, но с другой — занимается «игрой» с орнаментальными знаками, в русле, начатом ее учительницей Э. Рубене. Она дополняет технику вязания вышивкой — преимущественно в акцентах центров мелких узоров.

Узоры варежек из Латгале и Земгале очень разнообразны. В восточной Латгале ощутимы многообразные влияния соседей. Доминируют синий и красный цвета на темном фоне, часто встречаются растительные мотивы (иногда в сочетании с геометрическими). На примере варежек из Земгале можно выявить возникновение и разработку новых технических приемов.

В дальнейшем необходимы специальные исследования орнаментальных «диалектных» областей Латвии³⁹⁵.

Начавшееся во второй половине XIX в. оформление латышской нации завершилось в 1918 г. обретением государственности. Возникли национальные институты, активизировалась ра-

³⁹⁴ Kraukle D. Ornaments. 63. lpp.

³⁹⁵ Подходы к такого рода исследованию разработаны, в частности, Анете Карлсоне на примере латышских народных поясов: Карлсоне А. Общие черты в узорчатых поясах... С. 44.

бота старых музеев и были созданы многие новые (в 1924 г. — Этнографический музей под открытым небом), в 1919 г. был образован Латвийский университет. В межвоенный период осуществлялись многочисленные археологические и этнографические экспедиции, была проведена огромная работа по сбору и публикации латышского фольклорного наследия. Было начато издание первой многотомной латышской энциклопедии под редакцией известного историка и культуролога А. Швабе³⁹⁶.

Эпоху 1920—30-х гг. в Латвии называют эпохой «второго национального возрождения» (*otra tautas Atmoda*). К сожалению, мы зачастую еще не в полной мере осознаем, насколько важно обратить внимание на те культурные процессы, которые проходили в Латвии в эту короткую, но чрезвычайно насыщенную событиями эпоху.

Мне представляется, что это время можно охарактеризовать как эпоху культурной кодификации и канонизации.

Окончательно сложился латышский литературный язык; вышел четырехтомный латышско-немецкий словарь К. Мюленбаха под редакцией Я. Эндзелина. Кодифицировалась система латышских фамилий, происходила летонизация топонимов Латвии.

В Хранилище латышского фольклора начал собираться и публиковаться основной массив фольклорных и этнографических текстов (народных песен, заговоров и заклинаний, преданий, верований, сказок, поверий, обычаев, загадок, календарных, крестинных, свадебных, похоронных обрядов).

На волне общего культурного национального подъема возникло и латышское неоязыческое движение *диевтуриба*, целью которого было возрождение «древнего латышского божественного откровения», образа жизни и мировоззрения. Первым и главным его идеологом и организатором был Эрнест Брастыньш.

Важное место в системе «латышского священного знания», разработанного *диевтурами* (Э. Брастыньшем, Е. Бине), занимали т. н. «священные знаки». Предложенная система соответствий и значений знаков и смыслов лишь частично совпадала с традиционными народными представлениями. Была создана особая иерархия божеств и мифологических персонажей, символами которых стали некоторые знаки народного орнамента.

³⁹⁶ *Latviešu konversācijas vārdnīca*; аннексия Латвии в 1940 г. Советским Союзом прервала это издание.

Среди всех орнаментальных знаков были выделены т. н. «священные», которые наряду с «божественными вещами» (*dievāinas lietas*), «местами» и «строениями» составили «принадлежность диевтурибы»³⁹⁷. Эти знаки стали основными символами трех верховных божеств диевтурибы: «знак кровли» — Диевса, «знак хвой», «прутик», «метла» — Лаймы, зигзаг и горизонтальная линия — Мары. Как общий символ самой религии, диевтурибы, был взят прямой крест с перекрещенными концами (*krustuktusts*).

Последователи этого неоязыческого движения заложили основы системы латышского орнамента, определенно (подчас жестко) связав его с мифологией и ритуалом (нередко изобретенными).

После присоединения Латвии к СССР и Второй мировой войны работа по изучению латышского орнамента была продолжена латышами в эмиграции (в частности, Маргертсом и Марой Грин в США). Орнамент был признан существенной частью латышской культуры, которую важно сохранять, исследовать, прививать детям.

М. и М. Грин предложили свою классификацию знаков латышского орнамента: 1. Божественные кресты и знаки (символы Диевса, Мары и Лаймы); 2. Знаки небесных светил (знаки Солнца, Месяца, Звезды, древа Солнца); 3. Знаки природных явлений (Юмиса и Солнечного столба). Знаки таких сказочных персонажей как Яниса, Усиньша, Мартына, других календарных божеств, по их мнению, безосновательно включены в систему латышского орнамента. Прямой и косой кресты, «знак кровли», «знак Юмиса» они называют «знаками Диевса», крест с перекрещенными концами, горизонтальную линию и треугольник, опущенный прямым углом вниз и зигзаг — «знаками Мары», свастику и «знак хвой» — «знаками Лаймы».

Среди латышских эмигрантов, в особенности близких движению диевтуриба, получили распространение летние детские лагеря с программой обучения латышским народным ценностям; в том числе в них проводятся занятия по графической символике, семантике народного орнамента. Издается периодическая печать по декоративно-прикладному искусству латышей, живущих в эмиграции³⁹⁸.

С конца 1980-х годов восьмиконечная звезда («Аусеклис») стала символом третьего латышского национального возрождения.

³⁹⁷ *Brastiņš E. Ceroklis. 62—66. lpp. № 111—120.*

³⁹⁸ Например, журнал «Латышское декоративное искусство» (*Latviešu lietišķā māksla*) Объединения латышских мастеров декоративно-прикладного искусства в Австралии.

дения. Этот знак не относится к древним балтским символам, и, видимо, был заимствован латышами у финно-угорских народов. Возможно, большую роль в распространении восьмиконечной звезды сыграли церковная архитектура и декор интерьера в XVI–XVIII вв. Однако к началу XX в. «Аусеклис» был полностью аккумулирован в общелатышскую систему знаков.

На примере латышского орнамента мы наблюдали процессы создания «новой мифологии», которая уже в 1920–30-е годы начала распространяться в латышском обществе, и к настоящему времени уже во многом воспринимается как аутентичная традиционной культуре.

Это вовсе не следует оценивать негативно: по-видимому, таков естественный путь развития большинства культур, осмысления своего культурного наследия, в особенности когда это делается образованными людьми, знакомыми с мировыми религиями и традиционными культурами.

Универсальному культурному явлению «изобретения традиции» был посвящен сборник статей, ставший уже классическим исследованием, вышедший под редакцией Е. Хобсбаума и Т. Рангера в Англии³⁹⁹. В нем было предложено рассматривать обычай (custom) как совокупность локальных привычек, норм, технологий, а традицию — как их выявленный и кодифицированный инвариант, появляющийся в результате переработки обычаев и принятия конвенций. Можно сказать, что традиция — это канонизированный обычай.

Именно с «изобретением традиции» мы имеем дело в случае с латышским орнаментом, и эта изобретенная традиция уже проделала исторический путь длиной более чем в полвека.

Латышский орнамент бытовал до 1920–1930-х годов в виде локальных диалектных форм. В качестве системы соответствий знаков и смыслов, относительно единой и общеизвестной, латышский орнамент (наряду с латышским литературным языком, ономастикой, топонимией) сформировался в 1920–30-х гг., на волне национально-культурного возрождения Латвии.

Некоторым образом это коррелирует с балтийским неофольклоризмом XX в., явлением, достойным отдельного внимания (его анализ не является задачей настоящей работы, но с

³⁹⁹ The Invention of Tradition. Cambridge, <1985>.

ним тесно связана настоящая эпоха бытования народного орнамента в Латвии). Отмечу только самое важное. Мне представляется, что неофольклоризм основывается, прежде всего, на двух «столпах»: канонизации и кодификации явлений местной фольклорной традиции (а именно — «лексем» и правил «грамматики») и привлечении извне элементов других культур, их аккультурации (превращения в «свои»).

Но как бы ни были разнородны «ингредиенты» «изобретаемой традиции», необходимым условием является способность людей — носителей данной культуры их освоить, «переварить». Если исходно «чужой» элемент оказывается адекватным для понимания, «съедобным», он становится «своим». В данном случае пищевой код культуры вполне выявляет принцип и способы аккультурации. «*Пипл хавает*», — так образно выразился российский певец 1990-х годов Богдан Титомир на недоуменный вопрос журналиста, каким образом в нашем обществе существуют столь отвратительные образцы эстрадной музыки. Действительно: то, что «реопле» не в состоянии «прожевать» и «переварить», не станет частью массовой культуры. Но в отношении элитарной сферы можно сказать то же самое: зритель или слушатель должен быть уже готов к восприятию.

Известно, что «пища» (в широком смысле слова) не нейтральна: со временем она активно преобразует «едока». Так же и накопление культурных элементов постепенно ведет к трансформации как формы, так и содержания культуры.

Исследователю народной культуры необходимо постоянно считаться с фактом «изобретения традиции», чтобы не принять артефакт или интерпретацию XX века за древнее явление.

Однако, независимо от того, доминируют ли в том латышском народном орнаменте, каким мы его знаем сегодня, архаические элементы балтов и ливов, или в нем сильнее доля компонентов европейского влияния XVI—XIX вв., отражает ли он древнее традиционное мировоззрение латышей или как преобладающее приходится признать его неоязыческое истолкование, — в любом случае, он остается одним из важнейших латышских этнокультурных явлений.

⁴⁰⁰ Например, кукла Матрешка воспринимается многими в наше время как «древняя русская народная игрушка». Однако она пришла в Россию из Японии только в начале XX в.

Список используемых источников и литературы

Акерберг, 1992 — *Akerberga I.* Pirts latviešu zemnieka dzīvē: Ko par to stāsta folkloras materiāli. Darbs maģistra grādam. Stokholmas Universitātes. Baltu valodu katedrā. B. v. 1992.

Алексеева, 2000 — Древняя Русь в образах / Под ред. Алексеевой А. Н. Рязань, 2000.

Алсупе, 1982 — *Alsupe A.* Audēji Vidzemē 19. gs. otrajā pusē un 20. gs. sākumā. Rīga, 1982.

Алсупе, 1999 — *Alsupe A.* Dāvināšana mūža godos // Etnogrāfs prof. S. Cimermanis. Biobibliogrāfija. Darbabiedru veltījumi. Rīga, 1999. 65–88. lpp.

Альмгрен, 1934 — *Almgren O.* Nordische Felszeichnungen als religiose Urkunden. Frankfurt a. M., 1934.

Амброз, 1965 — *Амброз А. К.* Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») // Советская археология. 1965. № 3. С. 14–27.

Амброз, 1966 — *Амброз А. К.* О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // Советская археология. 1966. № 1. С. 61–76.

Андерманис, 1931 — *Andermanis K.* No tīnes līdz kumodei // LTD Rīga, 1931. 7. sēj. 593–631. lpp.

Апше, 1979 — Latvju raksti. Divreizdivi nometnes Tautiskā mantojuma ievirzes konspekti / Sakop. E. Āpše. Montrealā, 1979.

Арнхейм, 1999 — *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Сокращенный пер. с англ. В. Н. Самохина. Благовещенск, 1999.

Археологический съезд в Риге — Археологический съезд в Риге. М., 1896.

Археология Латвийской ССР / Сост. Цауне А., Цауне Ц. Рига, 1976.

Бадаева, 1992 — *Бадаева Т. А.* Роль цвета в эстетическом восприятии орнамента // Эстетические основы народного искусства и художественных промыслов. М., 1992.

Бадер, 1978 — *Бадер О. Н.* Элементы культа светил в палеолите // Древняя Русь и славяне. М., 1978.

Байбурин, 1981 — *Байбурин А. К.* Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Сборник Музея антропологии и этнографии. Л., 1981. № 37. С. 215–226.

Байбурин, 1991 — Байбурин А. К. Ритуал в системе знаковых средств культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С. 23—32.

Байбурин, 1992 — Байбурин А. К. Пояс (к семиотике вещей) // Из культурного наследия народов Восточной Европы. СПб., 1992. С. 5—14.

Балодис, 1929 — Balodis Fr. Metāls un metāla rotu lietas senatnē un tautas dziesmu atmiņās // LTD Y 309—320. lpp.

Балодис, 1930 — Balodis F. Latviešu aizvēsture // Latvieši. Rakstu krājums. Rīga, 1930.

Балодис, 1937 — Balodis F. Latviešu kultūra senatnē. Rīga, 1937.

Балодис, 1956 — Balodis F. Senā Latvija. Čikaga, 1956.

Бахтин, 1930 — Бахтин М. Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1930.

Бейн, 1975 — Bain G. Celtic Art: The Methods of Construction. Glasgow, 1975.

Бенвенист, 1974 — Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.

Бибилова, 1965 — Бибилова В. И. О происхождении мезинского палеолитического орнамента // Советская археология, 1965. № 1.

Биезайс, 1955 — Biezais H. Die Hauptgöttinnen der alten Letten. Uppsala, 1955.

Биезайс, 1972 — Biezais H. Die Himmlische Gotterfamilie der alten Letten. Uppsala, 1972.

Биезайс, 1976 — Biezais H. Lichtgott der alten Letten. Stockholm, 1976.

Биленштейн, 1907—1918 — Bielenstein A. Die Holzbauten und Holzgeräte der Letten. Ein Beitrag zur Ethnographie, Kulturgeschichte und Arheologie der Völker Russlands im Westgebiet. Bd. 1—2. St.-Petersburg; Petrograd, 1907—1918.

Бине, 1936 — Bīne J. Latvju raksti // Sējējs. 1936. № 1. 36—42. lpp.

Бине, 1936(a) — Bīne J. Kā un kur lietot latvisko rakstu // Labietis, 1936. № 1—6.

Бине, 1936(б) — Bīne J. Mūsu rotājoši raksti // Labietis, 1936. № 4—6; 1937, № 3, 5; 1938, № 4.

Бине, 1943 — Bīne J. Latvju rakstu lietošana lietišķā mākslā // Mana māja, 1943. № 17. 26—271. lpp.

Бичка, 1991 — Bička A. Pārdomas par Lielvārdes tipa jostām // Daugavas raksti: No Aizkraukles līdz Rīgai. Rīga, 1991.

Бичка, 2000 — *Bička Karlsons A. Jēgu zīmē ieliek sabiedrība* // Diena. 2000, 18.04. 5. lpp.

Блюене, 1999 — *Bliujienē Audronē. Vikingu epochos papuošalu ornamentika (istorijas mokslo leidinis)*. Vilnius, 1999. P. 260.

Бобринский, 1902 — *Бобринский А. А. О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии*. М., 1902.

Богатырев, 1971 — *Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства*. М., 1971.

Бойко, 1994 — *Libieši. Rakstu krājums* / Sast. K. Boiko. Rīga, 1994.

Борн 1931 — *Born W. Sprache des Ornaments* // *Universum*. 1931. № 16.

Бранцис, 2000 — *Brancis M. Radoša pilnbriedā* // *Literatūra un Māksla*. 24. 08. 2000.

Брастыньш, 1923 — *Brastiņš E. Latviešu ornamentika*. Rīga, 1923.

Брастыньш, <1924> — *Brastiņš E. Latvju raksta kompozīcija*. Rīga, <1924>.

Брастыньш, 1931 — *Brastiņš E. Latvija, viņas dzīve un kultūra*. Rīga, 1931.

Бремзе и др., 1995 — *Latviešu tautas tērpi. 1 sēj. Vidzeme* / Sast. Z. Bremze, V. Rozenberga, I. Ziņģīte. Rīga, 1995.

Бротце — *Brotze J. Chr. Sammlung verschiedener Lieflandischer Monumente, Prospekte, Muntzen, Wappen etc. I—X.* (Рукопись хранится в отделе Рукописных и редких книг Фундаментальной библиотеки Латвийской Академии Наук.)

Букс, 1992 — *Buks A. Kāda hipotēze par dažiem latviešu ornamenta un mitoloģijas saskarsmes aspektiem* // *Literatūra un Māksla*. 10.01.1992. 6. lpp.

Була, 1999 — *Būla D. Dziedātājtauta* // *Folklorā un nacionālā ideoloģija*. [Rīga], 2000.

Буржуа, 1873 — *Bourgoin J. Théorie de l'ornement, ouvrage accompagné de 330 motifs d'ornements et de nombreuses figures dans le texte*. Paris, 1873.

Васка, 1989 — *Vaska B. Dobeles 16. un 17. gadsimta riņķasaktu ģeometriskā ornamenta analīze* // *Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei*. Rīga, 1989. 128—156. lpp.

Васка, 1994(a) — *Vaska B. Daži ornamenta kārtojuma veidi Dobeles riņķasaktās* // *Ornaments Latvijā*. Rīga, 1994. 23—32. lpp.

Васка, 1994(б) — *Vaska B. Ornaments uz kuršu aprocēm ar zvērgalvu galiem* // *Arheoloģija un Etnogrāfija*. Rīga, 1994. 113. lpp.

Веверис, Куплайс, 1989 — *Latvijas Etnogrāfiskajā Brīvdabas Muzejā / Sast. Veveris M., Kuprais M. Rīga, <1989>*.

Вейле, 1923 — *Вейлэ К.* От бирки до азбуки / Пер. с нем. М., 1923.

Велтерс, Кун, 1993 — *Welters L., Kuhn I.* Māra and the Zig-Zag: Mythological Signs in Latvian Women's Headgear // *The Annual Journal of the Costume Society of America. Dress. 1993. Vol. 20. P. 4—18.*

Велюс, 1983 — *Vēlius N.* Senovės baltų pasaulėžiūra. Struktūros bruožai. Vilnius, 1983.

Вентаскрастс, 1958 — *Ventaskrasts Ž.* Izšuvumu, adījumu un audumu raksti. Rīga, 1958.

Вийупс, 1994 — *Vijups A.* Pakavsaktas ar masīvām un garenām zvērgalvam Latvijas 14.—15. gs. arheoloģiskajā materiālā // *Arheoloģija un Etnogrāfija. Rīga, 1994.*

Вике-Фрейберг, 1995 — *Viķe-Freiberga V.* Maģiskā Saule: Buršana un buramie vārdi par sauli // *Karogs. Rīga, 1995. № 6. 126—147. lpp*

Вике-Фрейберг, Фрейберг, 1988 — *Viķe-Freiberga V., Freibergs I.* Saules Dainas. Rīga, 1988.

Вильке, 1923 — *Wilke G.* Die Religion der Indogermanen in archäologischer Beleuchtung. Leipzig, 1923.

Вильке, 1936 — *Wilke G.* Die Heilkunde in der europäischen Vorzeit. Leipzig, 1936.

Вильсон Е., 1914 — *Wilson E.* Das Ornament auf ethnologischer und prähistorischer Grundlage. Ein Abschnitt aus den Anfängen der Kunst. Erfurt, 1914.

Вильсон Т., 1896 — *Wilson Th.* Prehistoric art: The Swastika // *Annual report of the U. S. National museum, Smithsonian Institution. Washington, 1896.*

Винт, 1979 — *Vints T.* Par Peru segu un noslēpumaino SHOU zīmi // *Literatūra un Māksla. 1979. 21. dec. 16. lpp.*

Винт, 1988 — Лиелвардские пояса: Дикторский текст фильма «Лиелвардский пояс» в сокращении // *Декоративное искусство СССР. М., 1988. № 5. С. 38.*

Вирт, 1936 — *Wirth H.* Die heilige Urschrift der Menschheit. Symbolgeschichtliche Untersuchungen. Diesseits und Jenseits des Nordatlantik. Leipzig, <1936>.

Виссендорф, 1895 — *Виссендорф Г.* Кривулэ у Латышей // *Живая старина. СПб., 1895. Год 5: Вып. 1. Отдел V.*

Виттик, 1960 — *Whittik A.* Symbols, signs and their meaning. London, 1960.

Вольтер, 1890 — *Вольтер Э.* Материалы для этнографии латышского племени Витебской губернии. СПб., 1890.

Вольтер, 1915 — *Вольтер Э.А.* Крестовые сосны (*ristipetäja*). К вопросу о некрокульте у финских народностей // Живая старина. 1915. Приложение № 3.

Вундер, 1989 — *Вундер Э.* О возможном происхождении мотивов орнамента южноэстонской вышивки // Народное прикладное искусство. Актуальные вопросы истории и развития. Рига, 1989. С. 176–209.

Гаген-Торн, 1933 — *Гаген-Торн Н.И.* Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы // Советская этнография. 1933. № 5–6.

Гарден, 1978 — *Gardin J. C.* Code pour l'analyse des ornements. Paris, 1978.

Герасимов, 1931 — *Герасимов М.М.* Мальта, палеолитическая стоянка. Иркутск, 1931.

Герте, 1927 — *Gaerte W.* Die steinzeitliche Keramik Ostpreussens. Königsberg, 1927.

Герц, 1879 — *Герц К.К.* Геометрическая орнаментация и ее происхождение. М., 1879.

Гильели, 1935 — *Giglioli C. Q.* L'arte etrusca. Milano, 1935.

Гимбутас, 1958 — *Gimbutas M.* Ancient symbolism in Lithuanian folk art. Philadelphia, 1958.

Гимбутас, 1970 — *Gimbutas M.* Proto-Indo-European culture // Indo-European and Indo-Europeans. Philadelphia, 1970.

Гимбутас, 1974 — *Gimbutas M.* The gods and goddesses of Old Europe. Los Angeles, 1974.

Гимбутас, 1991 — *Gimbutas M.* The Language of the Goddess. New York, 1991.

Гимбутас, 1991(a) — *Gimbutas M.* The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe. New York, 1991.

Гимбутас, 1994 — *Gimbutene M.* Balti aizvēsturiskajos laikos: Etnoģenēze, materiālā kultūra un mitoloģija. Rīga, 1994.

Гимбутас, 1996 — *Gimbutene M.* Senoji Europa. Vilnius, 1996.

Гинтерс, 1936 — *Ģinters V.* Daugmales pilskalna 1936. g. izrakumi // Senatne un māksla. Rīga, 1936. 1. 98–104. lpp.

Гинтерс, 1937 — *Ģinters V.* Kāds vidēja dzelzs laikmeta latviešu ornamenti // Senatne un māksla. Rīga, 1937. 2. sēj. 39–55. lpp.

Гинтерс, 1939 — *Ģinters V.* Senā Mežotne. 1939. gada izrakumi // Senatne un māksla. Rīga, 1939. 4. sēj.

Гинтерс, 1940 — *Ģinters V.* Ornamenti latviešu tautas mākslā // Raksti un Māksla. <Rīga>, 1940. № 1.

Гинтерс, 1963 — *Ģinters V.* Senlatviešu simbolikas problēmas // Ieskatītais un atzītais. Stokholma, 1963.

Гинтнере, Лейнасапе, 1990 — *Ģintnere U., Leinasare I.* Egles motīvs latviešu ģimenu gados // *Vēsture. Feodalizma problēmas Baltijā. Zinātniskie raksti.* 555. sēj. Rīga, 1990. 68–79. lpp.

Гоба, 1987 — *Goba A.* Vai «cimdu rakstus» var lasīt? // *Avots.* 1987. № 7. 36–37. lpp.

Гоба, 1995 — *Goba A.* Akmeņim dziļas saknes: Ceļi, kas sakas Bitarīna. Rīga, 1995.

Говард, 1998 — *Hovards D.* Nacionālais romantisms un jūgendstils Latvijā: sākotne un sintēze // *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā.* Rīga, 1998. 128–149. lpp.

Голан, 1994 — *Голан А.* Миф и символ. Иерусалим; Москва, 1994.

Гомбрих, 1982 — *Gombrich E.* Ornament und Kunst: Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart, 1982.

Гомбрих, 1984 — *Gombrich E.* The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art. Oxford, 1984.

Гонтмахер и др., 1974 — *Гонтмахер П. Я., Мизинцев В. П., Мусиков Б. Р.* Народный орнамент и возможность его моделирования (к постановке проблемы) // *Материалы по истории Дальнего Востока.* Владивосток, 1974. С. 223–240.

Грабарь, 1992 — *Grabar O.* The Mediation of Ornament. Princeton, 1992.

Гравитис, 1988 — *Grāvītis V.* Ausekļa kāzas // *Varavīksne.* Rīga, 1988. 146–155. lpp.

Гравитис, 1990 — *Гравитис В.* Хорошо забытое старье. О некоторых народных орнаментальных знаках // *Авотс.* 1990, № 3. С. 31–36.

Грасмане и др., 1995 — *Grasmane M., Līdaka L., Skujiņa E.* Krustpils novada tautastērps. Rīga, 1995.

Граудонис, 1994 — *Graudonis J.* Arheoloģijas terminu vārdnīca. Rīga, 1994.

Гребле, 1992 — *Greble V.* Krāsu izjuta «Lātvju dainās» // *Latviešu folklorā: Tradicionālais un mainīgais.* Rīga, 1992.

Гринс М., Грина М., 1992 — *Grīns M., Grīna M.* Latviešu gads, gadskārta un godi. Rīga, 1992.

Грицковене, 1991 — *Baltiškojo ornamanto beieškant. Parodos atmintinė / Sudarytoja E. Griciuvienė.* <Vilnius>, 1991.

Грунвальде, 1929 — *Grunvalde P.* Kā senā zeltene adījusi cimdus un zeķes // *LTD* 3, 1929.

Грунер, 1850 — *Gruner L.* Speciment of ornamental art. London, 1850.

Гудер, 1891 — *Goodyear W. H.* The Grammar of the Lotus. London, 1891.

Гупель, 1777 — *Hupel A. W.* Topographische Nachrichten von Lief- und Ebstland. Rīga, 1777. Bd. 1—4.

Дайга, 1974 — *Daiga J.* Karavīra aproce // *Arheoloģija un Etnogrāfija*. Rīga, 1974. X. 174—197.

Даль — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955.

Данцитис, 1931 — *Dancītis A.* Ugunskrusts. Latvju ugunskrusta formu sistemātisks apskats. Rīga, 1931.

Даркевич, 1960 — *Даркевич В.* Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // *Советская археология*. 1960. № 4. С. 56—67.

Дебес, 1956 — *Debes D.* Das Ornament: Wesen und Geschichte. Ein Schriftenverzeichnis. Leipzig, 1956.

Денисова и др., 1985 — *Денисова Р., Граудонис Я., Гравере Р.* Кивуткалнский могильник эпохи бронзы. Рига, 1985.

Деррида, 2000 — *Деррида Жак.* О грамматологии / Пер. с фр. и вступ. статья Н. Автономовой. (М.), 2000.

Дешеле, 1908—1910 — *Dechelette J.* Manuel d'archéologie pré-historique. Paris, 1908—1910.

Дешеле, 1909 — *Dechelette J.* Revue Archeologie. Paris, 1909.

Джоубс, 1962 — *Jobes G.* Dictionary of mythology. Folklore and symbols. Vol. 1—2. New York, 1962.

Дзервите, Дзервитис, 1943 — *Dzērvīte A., Dzērvītis A.* Latviskie baltie izšuvumi. В. v., 1943.

Дзервите, Треймане, 1982 — *Dzērvīte A., Treimane L.* Latviešu jostas. Toronto, 1982.

Дзервитис, 1925 — *Dzērvītis A.* Raksts par ornamentu nosaukumiem tautā. Dabūjis no 80 gadu vecas māmuļas Lielezelē // *Latvijas Saule*. 1925. 338—339. lpp.

Дзервитис, 1929 — *Dzērvītis A.* Jostas un prievites // *LTD* 3. 1929.

Дзервитис, 1930 — *Dzērvītis A.* Kā latvju zeltene darinājusi un valkājusi vainagu // *LTD* 6. 1930.

Дзервитис, 1931 — *Dzērvītis A.* Sievu cepures // *LTD* 8. 1931.

Дзервитис, 1937 — *Dzērvītis A.* Kāda Zemgales līgavas galvas sega // *Senatne un māksla*. Rīga, 1937. № 3. 97—100. lpp.

Дзервитис, 1939 — *Dzērvītis A.* Sena auduma sega no Zaubes pagasta, Rīgas apriņķi // *Senatne un māksla*. Rīga, 1939. № 4. 81. lpp.

Дзервитис, 1973 — *Dzērvītis A.* Latvju Raksti. Toronto, 1973.

Дзервитис, Гинтерс, 1936 — *Dzērvītis A., Ģinters V.* Ievads latviešu tautas tērpu vēsturē / *Arv. Dzērvīša un V. Ģintera red.* Rīga, 1936.

Дзервитис, Сунепска, 1933 — *Dzērvītis A., Sunepska N.* Baltie darbi. Rīga, 1933.

Дзервитис, Сунепска, 1934 — *Dzērvītis A., Sunepska N.* Krāsainie darbi. Rīga, 1934.

Дзервитисы, Сунепска, 1935 — *Dzērvīši A. un Al. un Sunepska N.* Baltie darbi 2. Rīga, 1935.

Древняя одежда — Древняя одежда народов Восточной Европы. Материалы к историко-этнографическому атласу / Отв. ред. М. Г. Рабинович. М., 1986.

Дубов, 1995 — *Дубов И. В.* И поклоняшася идолу камену. СПб., 1995.

Думпе, 1998 — *Dumpe L.* Latviešu tradicionālā piensaimniecība. Rīga, 1998.

Думпе М., 1994 — Austrumzemgales novada tautas tērps — Austrumzemgales novada tautas tērps / Sakārt. M. Dumpe. Hamilton, 1994.

Дундулене, 1979 — *Dundulienė P.* Žaltys ir jo simboliai lietuvių liaudies mene ir žodinėje kūryboje. Vilnius, 1979.

Дундулене, 1985 — *Dundulienė P.* Ugnis lietuvių liaudies pasaulejautoje. Vilnius, 1985.

Дундсдорф, 1982 — *Dunsdorfs E.* Latvju ornamentu nosaukumi // Arhīvs: Raksti par latviskām problēmām. 22. sēj. Melburnā, 1982.

Елизаренкова, 1989 — *Елизаренкова Т. Я.* «Ригведа» — великое начало // Ригведа / Пер., комментарии Т. Я. Елизаренковой. М., 1989.

Елизаренкова, Топоров, 1964 — *Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н.* О древнеиндийской Ушас (Uṣas) и ее балтийском соответствии (Ūsiņš) // Индия в древности. М., 1964.

Жарникова, 1988 — *Жарникова С. В.* Архаические мотивы северорусской орнаментики. Автореферат дис... канд. ист. наук. М., 1988.

Загорскис, 1987 — *Zagorskis F.* Zvejnieku akmens laikmeta kapulauks. Rīga, 1987.

Зальстенс, 1994 — *Zalstens A. E.* Senie grafiskie simboli Latvijā // Literatūra un Māksla. 22.07.1994.

Зариныш, 1929 — *Zariņš R.* Villaine // LTD 3. 1929.

Зариня, 1960 — *Zariņa A.* Латгальские женские головные венки-вайнаги. VI—XIII вв. // Arheoloģija un Etnogrāfija. 2. sēj. Rīga, 1960. 79—95. lpp.

Зариня, 1970 — *Zariņa A.* Seno latgaļu apģērbs 7.—13. gs. Rīga, 1970.

Зариня, 1980 — *Зариня А. Э.* Некоторые общие с ливами элементы украшения одежды латгалов и селов XII—XIII в. // Из древнейшей истории балтских народов. Рига, 1980.

Зариня, 1983 — *Зариня А.* Элементы старинного одеяния в латышском традиционном костюме XIX в. // Проблемы истории и развития народного искусства. Рига, 1983. С. 61–64.

Зариня, 1988 — *Zariņa A.* *Libiešu apģērbs* 10.–13. gs. Rīga, 1988.

Захар, 1987 — *Zachar L.* *Keltische Kunst in der Slowakei*. Bratislava, 1987.

Земитис, 1994(a) — *Zemītis G.* Par ko stāsta latviešu ornamenti // Latvijas ZA Vēstis. 1994. № 2. A: Humanitāras zinātnes.

Земитис, 1994(б) — *Zemītis G.* Solāras un lunāras simbolikas izpausmes Latvijas arheoloģiskajā materiālā // Ornamenti Latvijā. Rīga, 1994. 16.–22. lpp.

Земитис, 1995 — *Zemītis G.* Ornamenti Latvijas dzelzs laikmeta senlietās un tā simbolika // Latvijas ZA Vēstis. 1995. № 5/6. A: Humanitāras zinātnes.

Земитис, Розенберг, 1991 — *Senču raksti / Sast., teksta autori. G. Zemītis, V. Rozenberga.* Rīga, 1991.

Злыднева, 1991 — *Злыднева Н. В.* Орнамент на Балканах // Художественная традиция в пространстве Балканской культуры. М., 1991.

Злыднева, 1991(a) — *Zlydneva N. V.* Метафизика орнамента и супрематизм // Russian Literature. XXXVI (1994). North-Holland. P. 123–130.

Змигродски, 1890 — *Zmigrodzki M.* *Geschichte der Suastika* // Archiv für Anthropologie. Braunschweig, 1890. Bd. 19, Teil 3.

Иванов Вяч., 1972 — *Иванов Вяч. Вс.* Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 119–133.

Иванов, Топоров, 1966 — *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы // Структурная типология языков. М., 1966. С. 3–25.

Иванов, Топоров, 1983 — *Иванов В. В., Топоров В. Н.* К проблеме латышского Jumis и балтийского близнечного культа // Балто-славянские исследования. М., 1983. С. 160.

Иванов С., 1963 — *Иванов С. В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.; Л., 1963.

Иванова, Мадре, 1968 — *Ivanova G., Madre I.* *Jostu raksti*. Rīga, 1968.

Исследования по структуре текста, 1987 — Исследования по структуре текста / Отв. ред. Т. Цивьян. М., 1987.

Историко-этнографический атлас Прибалтики, 1986 — Историко-этнографический атлас Прибалтики. Одежда. Рига, 1986.

Йенде, 1929 — *Jende E.* Kā senāk šudinājuši un rakstījuši kreklus // LTD 4. 1929.

Йессен, 1920 — *Jessen P.* Der Ornamentstich: Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. Berlin, 1920.

Йохансон, 1966 — *Johansons A.* Die Frau in der Fichte: Zu einem synkretischen Kult der Letten. Wien, 1966.

Йохансон, 1975 — *Johansons A.* Latvijas kultūras vēsture. 1710–1800. g. Stockholm, 1975.

Казакевичюс, 1996 — *Kazakevičius V.* IX–XIII a. baltų kalaviai. Vilnius, 1996

Калныньш, 1995 — *Kalnīš D.* Aiz Daugavas vara dārzs. Rīga, 1995.

Каниц, 1902 — *Kanitz S.* Katechismus der Ornamentik. Leipzig, 1902

Карклинь, 1969 — *Карклинь Г.* Латышская деревянная скульптура. М., 1969.

Карлинггер, 1938 — *Karlinger H.* Deutsche Volkskunst. Berlin, 1938.

Карлсоне, 1994 — *Карлсоне А.* Общие черты в узорчатых поясах разных регионов Латвии // Народные пояса — мастацтва і рамяство. Матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі. Мінск, 1994. С. 44.

Карлсоне, 1994(a) — *Karlson A.* «Zalktis» latviešu jostu audumos // Ornaments Latvijā. Rīga, 1994. 78–83. lpp.

Карлсоне, 1996 — *Karlson A.* Vidzemes vidienes sievu cepures // Madonas un Gulbenes kalendārs 1996. gādam. Madonā, 1995.

Карлсоне, 1996(a) — *Karlson A.* Izzudušo Kurzemes jostu meklējumi // Latvijas Vēstures Institūta žurnāls. Rīga, 1996. № 3. 58–72. lpp.

Карлсоне, 1996(б) — *Karlson A.* Kurzemes jostu tipoloģija. Četri Alsungas rakstaino jostu tipi // Latvijas ZA Vēstis. Rīga, 1996. № 6. 82–83. lpp.

Карлсоне, 1998 — *Karlson A.* Latviešu austās jostas Baltijas jūras reģiona kontekstā // Latvijas Vēstures Institūta žurnāls. Rīga, 1998. № 1. 58–75. lpp.

Карнупс, 1936 — *Karnups Ā.* Kāda 1000 gadu sena tradīcija latviešu rakstos // Senatne un māksla. Rīga, 1936. № 2.

Карнупс, 1937 — *Karnups Ā.* Likuloks latviešu audumos // Senatne un māksla. Rīga, 1937. № 1. 61–73. lpp.

Карнупс, 1938 — *Karnups Ā.* Latvju audumu tukstotsgādu vecās tradīcijas // Senatne un māksla. Rīga, 1938. 11. lpp.

Карулис, 1989 — *Karulis K.* Atklājums un tā izraisītais pārdomas // Karogs. 1989. № 3. 119. lpp.

Кезе, 1989 — *Vāceles un cibas / Sast. E. Keze. Rīga, 1989.*

Кёниг, 1966 — *König M. E. P. Die Symbolik der urgeschichtlichen Menschen // Symbolon. Bd. 5. Basel, 1966. S. 146–154.*

Кивицка, Карнупс, 1938 — *Novadu tērpī / Sarakst. E. Kivicka un Ā. Karnups. Jelgava, 1938.*

Кильчевская, 1968 — *Кильчевская Э. В. От изобразительности к орнаменту. М., 1968.*

Кинжалов, 1990 — *Кинжалов Р. В. Символика «плексиса» в мифе, обряде, изобразительном искусстве древности и в современном фольклоре // Фольклор и этнография. Л., 1990.*

Кирло, 1962 — *Cirlot J. E. A dictionary of symbols. New York, 1962.*

Клетниецс, 1963 — *Klētnieks V. Terminoloģijas jautājums latvju rakstu sistematizēšanā // Klētnieks V. Senču raksti. Toronto, 1963. 140–143. lpp.*

Клетниецс, 1973 — *Klētnieks V. Latviešu Rakstraudzis // Arhīvs. Red. E. Dunsdorfs. 4. sēj. Melburna, 1973. 135–143. lpp.*

Клетниецс, 1984 — *Klētnieks V. Senču raksti. Latvju raksti bērniem. B. v., 1984.*

Клетниецс, 1985 — *Klētnieks V. Astronomiskie priekšstatī latviešu tautasdziesmās // Astronomiskais kalendārs 1985. Rīga, 1984. 1. 158–176.*

Клетнова, 1924 — *Клетнова Е. Н. Символика народных украс Смоленского края. Смоленск, 1924.*

Клявиньш, 1994 — *Kļaviņš E. Ornaments jēdziens un plastiskās mākslas // Ornaments Latvijā. Materiāli mākslas vēsturei. Rīga, 1994. 7–12. lpp.*

Кожин, 1991 — *Кожин П. М. О древних орнаментальных системах Евразии // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С. 129–151.*

Кокаре, 1995 — *Nāc, Dieviņ, līdz ar mani. Tautasdziesmas par Dievu / Sak. E. Kokāre. Rīga, 1995.*

Колпаков, 1991 — *Колпаков Е. М. Теория археологической классификации. СПб., 1991.*

Коль, 1841 — *Kohl J. G. Die deutsch-russischen Ostseeprovinzen. Dresden, 1841. Bd. 1–2.*

Константс, 1989 — *Konstants Z. Jēkabs Bīne un latviešu ornaments // Latviešu lietišķā māksla / Sast. B. Sturme. Rīga, 1989. 158–178. lpp.*

Конце, 1870 — *Conce A. Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst. Wien, 1870.*

Кочева, Никифоров, 1997 — *Кочева Т., Никифоров С. Орнамент и компьютер // Бурятия. 1.02.1997.*

Кочева, Челпанов, 1997 — *Кочева Т., Челпанов И. Товарные знаки и орнаментика // Бурятия. 1.04.1997.*

Краукле, 1993 — *Kraukle D. Ornaments. Rīga, 1993.*

Краукле, 2000 — *Kraukle D.* Latviskās adīšanas tradīcijas // *Mūs-mājas*. 2000. № 3.

Краус, 1929 — *Krauss T.* Kā senāk šudinājuši, pušķojuši un valkājuši sepures // *LTD*, IV. 1929.

Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX — нач. XX вв.). Определитель. М., 1971.

Крузе, 1842 — *Necrolivonica oder Altertumer Liv-, Esth- und Curlands*. Kruse F. Dorpat, 1842.

Куентель, 1527 — *Quentel P.* Musterbuch für Ornament und Stickmuster. Leipzig, 1527–1529.

Кулаков, 1987 — *Kulakov V.* Kultsymbole und Kriegerembleme aus dem Baltikum, aus Skandibavien und Osteuropa im 10. Und 11. Jh. // *Zeitschft für Archäologie des Mittelalters*. Hg. 13. 1985. Köln-Bonn, 1987. S. 53–64.

Кулаков, 1990 — *Кулаков В. И.* Древности пруссов VI–XIII вв. М., 1990.

Кулаков, 1990(а) — *Кулаков В. И.* «Звериноголовые» фибулы балтов (V–VII вв.) // *Советская археология*. 1990. № 2. С. 204–215.

Кулаков, 1991 — *Кулаков В. И.* Культовое оружие балтов и славян X–XII вв. // *Slavia Antiqua*. 1991–1992. Т. XXXIII. S. 115–130.

Кулаков, 1995 — *Кулаков В. И.* Варианты иконографии Одина и Тора V–XI вв. // *Древняя Русь: новые исследования*. Славяно-русские древности. Вып. 2. СПб., 1995. С. 66–81.

Кулаков, 1996 — *Кулаков В. И.* Золотой век западных балтов // *Арт-Квадрат*. Калининград, 1996. № 1. С. 28–31.

Кулаков, 1997(а) — *Кулаков В. И.* Знак «Сегнерова колеса» в древностях Европы // *Гербовед*. Издаваемый Русской Геральдической Коллегией. М., 1997. № 23. 11. С. 60.

Кулаков, 1997(б) — *Кулаков В. И.* Brisingamen. Стилистика «Восточной страны» // *Квадрат*. Калининград, 1997. № 2. С. 56–61.

Кулаков, 1998(а) — *Кулаков В. И.* Серебряный век викингов // *Квадрат*. Калининград, 1998. № 3. С. 38–43.

Кулаков, 1998(б) — *Кулаков В. И.* Зональный орнамент на сосудах малых форм из могильников Янтарного берега // *20 lat archeologii w Maslomeczu*. Lublin, 1998. Т. II. S. 92–118.

Кулаков, 1999 — *Кулаков В. И.* Балтийский акцент в движении викингов (этнические диффузии и традиции искусства) // *Archaeologia Litwana*. 1. Vilnius, 1999. S. 197–213.

Кулаков, Валуев, 1999 — *Кулаков В. И., Валуев А. А.* Тевтонский крест и бог Перкунс // *Наука в России*. М., 1999. № 6. С. 80–85.

Кундзиньш, 1937 — *Kundziņš P.* Ripa kā rotajums latviešu koka celtniecībā // *Senatne un māksla*. Rīga, 1937. IV. sej. 129–139. lpp.

Кундзиньш, 1940 — *Kundziņš P.* Latviešu klēts arhitektūra // *Senatne un māksla*. Rīga, 1940. № 2. 45–78. lpp.

Кундзиньш, 1974 — *Kundziņš P.* Latvju sēta. [Stokholma], 1974.

Купер, 1987 — *Cooper J. C.* An illustrated encyclopedie of traditional symbols. London, 1987.

Курсите, 1987 — *Kursīte J.* Mitoloģiskie priekšstatī dainu formulās // *Literatūra un Māksla*. 1987. № 7.

Курсите, 1988 — *Kursīte J.* Iespējamais latviešu variants indoeiropiešu mītam par mirstošo un atdzimstošo dievību // *Varavīksne*. Rīga, 1988. 132.–145. lpp.

Курсите, 1994 — *Kursīte J.* Simetrija un asimetrija Raiņa dzejas ornamentā // *Ornaments Latvijā*. Rīga, 1994. 119–123. lpp.

Курсите, 1996(a) — *Kursīte J.* Noslēpumainais āmulis un Jāņa zāles // *Karogs*. Rīga, 1996. № 6. 159–176. lpp.

Курсите, 1996(b) — *Kursīte J.* Latviešu folklorā mītu spoguļi. Rīga, 1996.

Курсите, MCMXCI — *Kursīte J.* Pasaules radišanas (kosmogoniskā) mīta atspulgs Latviešu dainās // *Grāmata*. A. D. MCMXCI. VII–VIII.

Кучинска, 1994(a) — *Kučinska V.* Ornamenta pētīšanas virzieni // *Ornaments Latvijā*. Rīga, 1994. 13–15. lpp.

Кучинска, 1994(b) — *Kučinska V.* Ieskats ornamenta semantikas izziņā. Eiropas tradīcija un Latvija // *Latvijas ZA Vēstis*. Humanitāras zin.: A. Rīga, 1994. № 2. 10–14. lpp.

Кучинска, 1998 — *Kučinska V.* Romantisma iestrāvojumi latviešu lietīškā mākslā // *Romantisms un neoromantisms Latvijā*. Rīga, 1998. 162–169. lpp.

Кюн, 1961 — *Kuhn H.* Das Symbol in der Vorzeit Europas // *Symbolon*. Basel, 1961. Bd. 2.

Ланге, 1773–1777 — *Lange J.* Vollständiges deutsch-lettisches und lettisch-deutsches Lexicon. Lettische-deutscher Theil. Schloß-Ober-Palen, 1773–1777.

Латышская мифология, 1994 — *Latviešu mitoloģija* // *Mitoloģijas enciklopēdija*. Rīga, 1994. 2. sēj.

Латышский народный пояс, 1990 — *Latviešu tautiskā josta* (Katalogs). B. v. Valmieras novadpētniecības muzejs. 1990.

Лаубе, 1908 — *Laube E.* Par būvniecības stilu // *Zalktis*. 1908. № 4. 147. lpp.

Лаутенбах, 1901 — *Lautenbach J.* Über die Religion der Letten // *Magazin / Heraus. von der Lettisch-literarischen Gesellschaft*. Mitau, 1901. Bd. 20.

Леване, 2000 — *Levāne S. Eižens Laube — krāsa un faktūra* // Latvijas architektūra. 2000. № 3 (29). 76—80. lpp.

Левитин, 1984 — *Левитин К.* Геометрическая рапсодия. М., 1984.

Леви-Строс, 1962 — *Lévi-Strauss C.* La panseé sauvage. Paris, 1962.

Леман, 1920 — *Lehmann J.* Die Ornamente der Natur- und Halbkulturvölker mit einem Beitrag zur Entwicklung der Ornamente und ihrer Verwertung für Kunstgeverbt und Architektur. Frankfurt am Mein, 1920.

Леруа-Гуран, 1958 — *Leroi-Gourhan A.* Le symbolisme des grand signes dans l'art pariétal paléolithique // Bulletin de la Société Préhistorique Française. 1958. Т. 55. № 7/8.

Лесиня, 1970 — *Lesina I.* Latviešu cimdu raksti. Edvontona, 1970.

Лехлер, 1934 — *Lechler Jörg.* Vom Hackenkreuz. Die Geschichte eines Symbols. Leipzig, 1934.

Ливская мифология — *Lībiesu mitoloģija* // Mitoloģijas enciklopēdija. Rīga, 1994. 2. sēj. 232—239. lpp.

Лигерс, 1952 — *Ligers Z.* Latviešu etnogrāfija. <Bayeux>, 1952.

Лидекс, 1990 — *Līdeks O.* Latviešu svētki. Latviešu svinamās dienas. Rīga, 1990.

Лозе, 1988 — *Лозе И. А.* Поселения каменного века Лубанской низины: мезолит, ранний и средний неолит. Рига, 1988.

Лозе, 1989 — *Лозе И.* Орнамент на керамике эпохи неолита на территории Латвийской ССР // Народно-прикладное искусство. Актуальные вопросы истории и развития. Рига, 1989. С. 90—105.

Лозе, 1993 — *Loze I.* Akmens laikmeta māksla Austrumbaltijā. Rīga, 1993.

Лонгхурст, 1955 — *Longhurst A. N.* The marriage of trees in South India // Antiquity. 1955. Vol. 29. № 113.

Мадерниекс, 1913 — *Madernieks J.* Ornaments. Rīga, 1913.

Мадерниекс, 1930 — *Madernieks J.* Raksti. Rīga, 1930.

Мазуланс, 1971 — *Mazulāns J.* Burvigi rotājumi. Stokholma, 1971.

Мазуланс, 1973 — *Mazulāns J.* Dzīvas spirales. Stokholma, 1973.

Мазуланс, 1979 — *Mazulāns J.* Ornamentu izlase. Gotlande, 1979.

Макензи, 1926 — *Mackenzie D. A.* The Migration of Symbols and their Relations to Beliefs and Customs. London, 1926.

Маннхардт, 1936 — *Mannhardt W.* Letto-Preußische Götteslehre. Rīga, 1936.

Маслова, 1951 — *Маслова Г. С.* Народный орнамент верхне-волжских карел. М., 1951.

Маслова, 1978 — *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.

Маслова, 1984 — *Маслова Г. С.* Народная одежда в восточно-славянских традиционных крестьянских обрядах XIX — нач. XX вв. М., 1984.

Массон и др., 1982 — *Массон В. М., Мерперт Н. Я., Мунчаев Р. М., Черныш Е. М.* Энеолит СССР. М., 1982. С. 191, 250.

Махлина, 2000 — *Махлина С. Т.* Семиотика культуры и искусства. Опыт энциклопедического словаря. СПб., 2000. Ч. 1.

Межале, 1988 — *Mežale B.* Auseklis Latviešu ornamentika // *Literatūra un Māksla*. 1988. 31. dec. 5. lpp.

Мейер, 1903 — *Meyer F. S.* Systematisch Geordnetes Handbuch der Ornamentik. Leipzig, 1903.

Моора, 1929–1938 — *Moora H.* Die Eisenzeit in Lettland bis etwa 500 n. Chr. I–II. Tartu, 1929–1938.

Мостепаненко, 1966 — *Мостепаненко А. М. и М. В.* Четырехмерность пространства и времени. М.; Л., 1966.

Мугуревич, 1994 — *Mugurevičs E.* Piekariņi ar t.s. Rjurikavicu cilts zīmi Latvijā 11.–13. gs. // *Arheoloģija un Etnogrāfija*. Rīga, 1994. 76–83. lpp.

Мурашева, 2000 — *Мурашева В. В.* Древнерусские ременные наборные украшения (X–XIII вв.). М., 2000.

Мюленбах, 1923–1932 — *Mühlenbach K.* Lettisch-deutsches Wörterbuch. Red. von J. Endzelin. Rīga, 1923–1932. I–IV.

Мюллер, 1938 — *Müller W.* Kreis und Kreuz. Berlin, 1938.

Налимов, 1974 — *Налимов В. В.* Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. М., 1974.

Налимов, 1978 — *Налимов В. В.* Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. Тбилиси, 1978.

Невская, 1992 — *Невская Л. Г.* Пестрое в балто-славянском: семантика и типология // *Фольклор и этнографическая действительность*. СПб., 1992. С. 88–100.

Недлер, 1910 — *Недлер С.* Азбука орнамента. СПб., 1910.

Нещименко, 1994 — *Нещименко Г. А.* Язык и культура в истории этноса // *Язык — культура — этнос* / Ред. С. А. Арутюнов и др. М., 1994. С. 78–98.

Ниедре У., 1990 — *Dravniecības un biskopības piederumi* / *Sast. U. Niedere*. Rīga, 1990.

Ниедре Я., 1929 — *Niedre J.* Brunči // *LTD*, IV. Rīga, 1929.

Ниедре Я., 1930(a) — *Niedre J.* Brunči latvju tautas daiņās. Rīga, 1930.

Ниедре Я., 1930(б) — *Niedre J.* Krustpils apvidus jostas // *Valsts vēsturiskā muzeja krājumi*. 1. Rīga, 1930.

Ниедре Я., 1931 — *Niedre J.* Latviešu cimdi // Valsts vēsturiskā muzeja krājumi. III. Rīga, 1931.

Нукшинский могильник, 1957 — Нукшинский могильник // Материалы и исследования по археологии Латвийской ССР. Рига, 1957.

Оберте-Беклешова и др. — *Latvju raksti runā / L. Oberte-Beklešova, S. Beklešovs, A. Sodums.* B.v., b.g. Latviešu daiļamatnieku apvienība Austrālijā.

Оберг, 1931 — *Åberg N.* Nordische Ornamentik in vorgeschichtlicher Zeit. Leipzig, 1931.

Озол К., 1939 — *Ozols K.* Senie Latviešu audumi // Senatne un māksla. Rīga, 1939. № 2. 76–101. lpp.

Озол Я., 1963 — *Ozols J.* Senbaltu ienākšana Latvijā // Ieskatītais un atzītais. Stockholma, 1963. 191–200. lpp.

Оуэн, 1910 — *Owen J.* The grammar of ornament. London, 1910.

Павулиня, 1931 — *Pāvuliņa K.* Pušķi un pušķojumi tautas tradīcijās // LTD, VIII. Rīga, 1931.

Пановски, 1978 — *Panofsky E.* Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln, 1978.

Паэгле, 1935 — *Paegle E.* Latviešu tautasmāksla. Īss vēsturisks pārskats. Rīga, 1935.

Паэгле, 1948 — *Paegle E.* Latvju rakstu krāja. Karlsrūe, 1948.

Паэгле, 1990 — *Paegle E.* Latvju rakstu ābecīte. Rīga, 1990.

Петерсонс, 1914 — *Pētersons K.* Ģērbs // Rīgas Latviešu biedrības Zinātņu Komisija Rakstu Krājums. XVII. Rīga, 1914. 27–33. lpp.

Пеш, 1981 — *Peesch Reinhard.* Ornamentik der Volkskunst in Europa. Leipzig, 1981.

Пинка, 1989 — *Pinka A.* Lielvārdes novada josta: Daži fakti un minējumi // Lačplēša zemē / Sast. P. Baugis, E. Kunkulis. Rīga, 1989. 55–59. lpp.

Приедите, 1988 — Тautas mūzikas instrumenti / Sast. Ī. Priedīte. Rīga, 1988.

Приедите, 1992 — *Priedīte Ī.* Kokles, to raksti un rotājumi // Latvju mūzika. ASV, 1992. 21. laid. 2369–2380. lpp.

Происхождение креста — Происхождение креста. М., 1927.

Пропп, 1928 — *Пронн В. Я.* Морфология сказки. М., 1928.

Путелис, 1988 — *Pūtelis A.* Auseklis «Latviešu dainas» // Literatūra un māksla. 1988. 30. dec. 4. lpp.

Пуяте, 1994 — *Pujāte I.* Latviešu ornamenta apzināšana un tā izpētes pirmsākumi (19. gs.—20. gs. sākums) // Ornaments Latvijā. Materiāli mākslas vēsturei. Rīga, 1994. 101–106. lpp.

Пэрри, 1930 — *Parry M.* Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. 1: Homer and Homeric Style // HSCP. 1930. P. 41–80.

- Радыньш, 1996 — *Radiņš A. Ceļvedis Latvijas senvēsturē*. Rīga, 1996.
- Ригль, 1893 — *Riegl A. Stilfragen: Grundlegenden zu einer Geschichte der Ornamentik*. Wien, 1893.
- Риекстыньш, 1936 — *Riekstiņš H. Ierakstu zobenī Talsu Vilku muižas ezera atradumos // Pagātne un nākotne*. 1. Rīga, 1936. 71–81. lpp.
- Ритм, пространство и время, 1974 — Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
- Ритшель, 1965 — *Rietschel Chr. Sinnzeichen des Glaubens*. Berlin, 1965.
- Розенберга, 2000 — *Rozenberga A. Pasaule cimdā, lakatā, segā // Ērgļu ziņas*. 2000. № 9. Februāris.
- Ромилли, 1904 — *Romilly A. J. Celtic Art in the Pagan and Christian Times*. London, 1904.
- Россбах, 1995 — *Россбах С. Фэн-шуй. Китайское искусство композиции*. Львов; Киев, 1995.
- Румба, 1936 — *Rumba E. Latviešu dieviete Laima // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*. Rīga, 1936. № 7, 8, 9, 10.
- Русакова, 1987 — *Русакова Л. М. Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири*. Новосибирск, 1987. С. 99–125.
- Рыбаков, 1951 — *Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура // История культуры Древней Руси*. Т. 2. М.; Л., 1951.
- Рыбаков, 1972 — *Рыбаков Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента // Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Сборник трудов*. М., 1972. Вып. 5. С. 127–134.
- Рыжакова, 1995(а) — *Рыжакова С. И. Вечер колоды у латышей // Живая старина*. 1995. № 4. С. 11–12.
- Рыжакова, 1995(б) — *Рыжакова С. И. Реконструкция обрядовых локусов латышских календарных праздников // Этнографическое обозрение*. 1995. № 5. С. 49–59.
- Рыжакова, 1996(а) — *Рыжакова С. И. «Святая Мара» в латышской народной культуре // Живая старина*. 1996. № 2.
- Рыжакова, 1996(б) — *Рыжакова С. И. Латышское женское наплечное покрывало — виллайне: семиотика бытования // Живая старина*. 1996. № 3. С. 10–12.
- Рыжакова, 1998 — *Рыжакова С. И. Лайма и Лакшми — богини счастья у латышей и индийцев // Мифология и повседневность*. СПб., 1998. С. 120–140.
- Рыжакова, 1999 — *Рыжакова С. И. Dievturība. Латышское неоязычество и истоки национализма*. М., 1999. (Исследования по

прикладной и неотложной этнологии Института этнологии и антропологии РАН. № 121).

Рындина, Леонов, 1992 — *Рындина О. М., Леонов В. П.* Опыт структурного анализа орнаментов // Этнографическое обозрение. 1992. № 1. С. 61–71.

Рябинин, 1981 — *Рябинин Е. А.* Зооморфные украшения Древней Руси X–XIV вв. // Свод археологических источников. Л., 1981. Вып. Е1–60.

Салин, 1904 — *Salin B.* Die Altgermanische Thierornamentik. Stockholm, 1904.

Сваране, 1991 — *Svarāne D.* Doles salas lībiešu kapulaukos atrastie 10.–13. gadsimta piekariņi-amuleti un rotaslietas // Daugavas raksti. No Aizkraukles līdz Rīgai. Rīga, 1991. 31.–43. lpp.

Седов, 1980 — *Седов В. В.* Балты и славяне в древности (по данным археологии) // Из древнейшей истории балтских народов (по данным археологии и антропологии). Рига, 1980. С. 14–21.

Седов, 1992 — *Sedovs V.* Balti senatnē. Rīga, 1992.

Селиранд, 1966 — *Selirand J.* Prillspiraalpāiste nēltega linikukeed // Pronksiajast varase feudalismini. Tallinn, 1966. S. 150–155.

Серебро, 1991 — *Sudrabs latvijas lietišķajā mākslā* 5.–20. gs. Izstāde Rundāles pilī katalogs. Rīga, 1991.

Сивкинг, 1971 — *Sieveking A.* Paleolithic dekoratīvs discs // Prehistorik and Roman studies. British Museum quarterly. Oxford, 1971. Vol. 35. № 1/4.

Слава, 1954 — *Слава М. К.* Крестьянская одежда латышей и орнамент на предметах домашнего убранства (Неретский и Акнистский районы) // Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. М., 1954. Т. 23. С. 114–125.

Слава, 1960 — *Slava M.* Daži adīto cimdu rotāšanas veidi // Arheoloģija un etnogrāfija. 2. sēj. Rīga, 1960.

Слава, 1966 — *Slava M.* Latviešu tautas tērpi // Arheoloģija un etnogrāfija. 7. sēj. Rīga, 1966.

Слава, 1980 — *Слава М. К.* Латышская народная одежда как источник изучения вопросов этнической истории // Этнографические и лингвистические аспекты этнической истории балтских народов. Рига, 1980.

Слава, 1990 — *Slava M.* Latviešu rakstainie cimdi. Rīga, 1992.

Смирнова, 1999 — *Смирнова М. Е.* Орнамент на погребальных украшениях населения междуречья рек Нагаты и Деймы V–IX вв.: опыт статистической обработки (рукопись из архива автора).

Сойканс, 1925 — *Soikāns J.* Kū mums stōsta senču kopi. Ludza, 1925.

Соссюр, 1977 — *Соссюр Фердинанд де*. Труды по языкознанию. М., 1977.

Спрогис, 1868 — *Спрогис И. Я.* Памятники латышского народного творчества. Вильна, 1868.

Станюкович, 1983 — *Станюкович Т.* Из истории изучения орнамента по материалам Архива Всесоюзного Географического общества // Проблемы истории и развития народного искусства. Рига, 1983. С. 92–94.

Станюкович, 1989 — *Станюкович Т.* К истории изучения орнамента // Народно-прикладное искусство. Актуальные вопросы истории и развития. Рига, 1989. С. 30–43.

Стендер, 1783 — *Stender G. Fr.* Lettische Mythologie // *Stender G. Fr.* Lettische Grammatik. Mitau, 1783. S. 260–271.

Страубергс, 1930 — *Straubergs K.* Latviešu tērps un viņa raksta ornamentika. Rīga, 1930.

Страубергс, 1939–40 — *Straubergs K.* Latviešu buramie vārdi. I–IV. sēj. Rīga, 1939–1940.

Страубергс, 1944 — *Straubergs K.* Latviešu tautas parāzes. Rīga, 1944.

Страубергс, MCMXCI — *Straubergs K.* Bērns latviešu folklorā // Grāmata. A. D. MCMXCI. VII–VIII.

Страус, 1987 — *Strausa M.* Raksti un rakstu nosaukumi // Latviešu lietiskā māksla. Melburna, 1987. 28–29. lpp.

Судмалис, 1923 — *Sudmalis J.* Latvju raksti (ornamenti). Rīga, 1923.

Судмалис, 1961 — *Sudmalis J.* Cimdu raksti. Rīga, 1961.

Судмалис, 1964 — Rucavas kreklu raksti. No Liepājas muzeja etnogrāfu fondu materiāliem sakop / Maksl. J. Sudmalis. Liepāja, 1964.

Тале, 1995 — *Tāle I.* Kosmogoniskie, eshatoloģiskie, antropogoniskie motīvi Latviešu folklorā. Bakalaura darbs. Latviešu Kultūras Akadēmija, Kultūras teorijas un vēstures katedra. Rīga, 1995. (Manuskripts).

Тарасов, 1994 — *Тарасов Е. Ф.* Язык и культура: методологические проблемы // Язык — этнос — культура. М., 1994. С. 105–112.

Терентьева, Шлыгина, 1979 — *Терентьева Л. Н., Шлыгина Н. В.* К вопросу о формировании этнографических границ Прибалтийского региона // Проблемы типологии в этнографии. М., 1979. С. 26–39.

Тиль, 1863 — *Thiel E.* Geschichte des Kostums: Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin, 1863.

Тиховскис, 1992 — *Tihovskis K.* Kāzu paražas Latgalē. Rīga, 1992.

Толстой, 1990 — *Толстой Н. И.* К реконструкции семантики и функции некоторых славянских изобразительных и словесных

символов и мотивов // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990. С. 47–66.

Толстой, 1995 — Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.

Топоров, 1979 — Топоров В. Н. Семантика мифологических представлений о грибах // *Balkanica*. Лингвистические исследования. М., 1979.

Топоров, 1980 — Топоров В. Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура языка. М., 1980.

Топоров, 1986 — Топоров В. Н. К реконструкции одного цикла архаичных мифопоэтических представлений в свете «*Latvju dainas*» (к 150-летию со дня рождения Кр. Барона) // Балто-славянские исследования. 1986. С. 29–59.

Топоров, 1988 — Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

Топоров, 1990 — Топоров В. Н. Заметки о латышских мифологизированных именах // *Onomastika Lettica*. Rīga, 1990. 200–236. lpp.

Трейланд-Бривземниек, 1873 — Трейланд-Бривземниек Ф. Я. Материалы по этнографии латышского племени. Песни // Сборник антропологических и этнографических статей, изд. В. А. Дашковым. М., 1873. Кн. 2.

Трейланд-Бривземниек, 1888 — Материалы по этнографии латышского племени / Под ред. Ф. Я. Трейланд-Бривземниек // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1888. Т. 40. Кн. 6.

Трубецкой, 1960 — Трубецкой Н. С. Основы фонологии. М., 1960.

Труды конгресса, 1970 — Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. М., 1970. Т. 7.

Упитис, 1981 — *Upītis L.* Latviešu cimdi: Raksti un tehnikas. St. Paul (Minnesota), 1981.

Уртанс, 1961 — *Urtāns V.* Pūces sakta // *Arheoloģija un Etnogrāfija*. 3. sēj. Rīga, 1961.

Уртанс, 1988 — *Urtāns J.* Daži apsvērumi par jaunatklātajām zīmēm // *Karogs*. Rīga, 1988. № 3. 121–122. lpp.

Уртанс, 1991 — *Urtāns J.* Ziemeļvidzemes pilskalni (ceļvedis). Rīga, 1991.

Уртанс, 1993 — *Urtāns J.* Latvijas senās svētnīcas. Rīga, 1993.

Уртанс, 1995 — *Urtāns J.* Latvijas austrumu daļas jaunatklātie pilskalni. Rīga, 1995.

Уртанс, Бернате, 1994 — *Urtāns J., Bernāte I.* Krotas Bruveru avots // *Rakstu vaiņags arheologa J. Siatkovska piemiņai*. Rīga, 1994.

Усачевайте, 1998 — *Usačiovaite Elvyra*. Lietuvių liaudies ornamentai. Valstiečių baldų puošybos ir simbolikos bruožai. Vilnius, 1998.

Утевская, 1985 — *Утевская П.* Слов драгоценные клады. М., 1985.

Феттих, 1968 — Über den Sinn der prähistorischen Ornamente // *Acta archaeologica*. Budapest, 1968. Т. 9. № 1/4.

Форсман, 1956 — *Forssman E.* Saule und Ornament: Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jh. Stockholm, 1956.

Фролов, 1964 — *Фролов Б. А.* Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1964.

Фролов, 1992 — *Фролов Б. А.* Первобытная графика Европы. М., 1992.

Фуко, 1994 — *Мишель Фуко.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

Хенце, 1958 — *Henze W.* Ornament, Dekor und Zeichen. Dresden, 1958.

Хобсбаум, Рангер, 1985 — *The Invention of Tradition* / Ed. by E. Hobsbaum and T. Ranger. Cambridge, <1985>.

Хумберт, 1981 — *Humbert C.* Ornamente. 1 Tausend ornamentale Motive. München, 1981. Bd. 1–2.

Цимермане, 1994 — *Cimermane I.* Zemgaļu 16. gs. bronzas skarda vainagi // *Arheoloģija un Etnogrāfija*. Rīga, 1994.

Чекстере, в печати — *Čekstere I.* Mūsu maize. Издание Латвийского Этнографического музея под открытым небом (в печати).

Чернышева, 1997 — *Чернышева В.* Штрих к портрету восточноевропейского крестьянина // *Квадрат*. Калининград, 1997. № 2. С. 39–41.

Швабе, 1923 — *Švābe A.* Raksti par latvju folkloru. Rīga, 1923.

Швиркста, 1995 — *Švirksta J.* Bišu grāmatiņa. Rīga, 1995.

Шкилтерс, 1987 — *Škilters G.* Par ugunskrustu. Čikāgā, 1987.

Шмит, 1930 — *Šmits P.* Latviešu mitoloģija // *Latviesi*. Rakstu krājums. 1. sēj. Rīga, 1930. 161–178. lpp.

Шмит, 1936–1940 — *Šmits P.* Latviešu tautas ticējumi. 1–4. sēj. Rīga, 1936–1940.

Шноре, 1930 — *Šnore E.* Dzelzs laikmeta latviešu rotas adatas // *Latviešu aizvēstures materiāli*. Rīga, 1930. № 1.

Шноре, 1936 — *Šnore E.* Kuršu senlietu atradumi Rīga // *Senatne un māksla*. Rīga, 1936. № 3. 72–76. lpp.

Шолло-Вараньяк, 1980 — *Chollot-Varagnac M.* Les origines du Graphisme Symbolique. Paris, 1980.

Шперберга, 2000 — *Šperberga M.* Jostas māca dzīvot // *Kalendārs sievietēm.* 2000. B. v., Avots, b. g. 104. lpp.

Штурмс, 1936(a) — *Šturms E.* Die altere Bronzezeit im Ostbaltikum. Berlin; Leipzig, 1936.

Штурмс, 1936(б) — *Šturms E.* Elka kalni un pilskalni Kursā // *Pagātne un nākotne.* Rīga, 1936. 1. sēj. 82.—102. lpp.

Штурмс, 1936(в) — *Šturms E.* Vilkumuižās ezera atradumi (Talsos) // *Senatne un māksla.* Rīga, 1936. 2. sēj.

Штурмс, 1936(г) — *Šturms E.* Kuršu zobeni // *Senatne un māksla.* Rīga, 1936. 4. sēj. 106—116. lpp.

Штурмс, 1970 — *Šturms E.* Die Steinzeitlichen Kulturen des Baltikums. Bonn, 1970.

Шубников, Копчик, 1972 — *Шубников А. В., Копчик В. А.* Симметрия в науке и искусстве. М., 1972.

Шульц А., 1960 — *Šulcs A.* Lībiešu dzīvojamā māja Ziemeļkurzemē // *Arheoloģija un Etnogrāfija.* Rīga, 1960. 2. sēj.

Шульц В., 1924 — *Schultz W.* Zeitrechnung und Weltordnung. Leipzig, 1924.

Шустер, 1988 — *Schuster C.* Materials for the study of social symbolism in ancient and tribal art. <New York>, 1988.

Элксните, 1930 — *Elksnīte E.* Gredzens // *LTD* 1, 1930.

Элксните, 1933 — *Elksnīte E.* Rucavas krekli // *Filoloģijas materiāli.* Rīga, 1933.

Эныныш, 1988 — *Ēniņš G.* Ko slēpj raksti? (Minējumi) // *Avots,* 1988. № 1. 23—38. lpp.

Эныныш, 2000 — *Ēniņš G.* Veļu kulta krusti dzīvos kokos // *Baltika—2000.* (Rīga), 2000. 20—21. lpp.

Якобшталь, 1874 — *Jakobsthal E.* Die Grammatik der Ornamente. Berlin, 1874.

Янсонс, 1937 — *Jansons J. A. B.* Maģija Latviešu tautas tradīcijās. Rīga, 1937.

Янсоне, 1999 — *Jansone A.* Dvieļu izšuvumu motīvi un kompozīcija // *Etnogrāfs prof. S. Cimermanis. Biobibliogrāfija. Darbā biedru veltījumi.* Rīga, 1999.

Янсоне, 2000 — *Jānsone A.* Krustdūriens Lātvijā // *LVIŽ.* 2000. № 1. 68—82. lpp.

Янсоне-Зирните, 2000 — *Ainavas — zīmes.* Konceptuālais pamatojums personalizstādei Valsts Mākslas Muzejā. Rīga, 2000.

Яськовски, 1957 — *Jaškowski S.* Matematyka ornamentu. Warszawa, 1957.

Список сокращений

ЛОАНН	Ленинградское отделение архива Академии Наук.
РЭМ	Российский Этнографический музей (Санкт-Петербург).
AR	Археологический отдел Музея истории и этнографии Литвы (Вильнюс).
ЕМ	Этнографический отдел Музея истории и этнографии Литвы (Вильнюс).
C	<i>Brastiņš E.</i> Ceroklis. Dievturības katechisms. ASV, 1966.
D	<i>Rudzīte M.</i> Latviešu dialektoloģija. Rīga, 1964.
DLEP	Dienas Lapas Etnogrāfiskais Pielikums. Этнографическое приложение к газете «Dienas Lapa».
LBM	Латвийский Этнографический музей под открытым небом (Latvijas Brīvdabas muzejs).
LBV	<i>Straubergs K.</i> Latviešu buramije vārdi. Rīga, 1939—1941. 1—2. sēj.
LD	<i>Barons K., Visendorfs H.</i> Latvju Dainas. Jelgavā, Peterburgā, 1894—1915. 1—6. sēj.
LEV	<i>Karulis K.</i> Latviešu etimoloģijas vārdnīca. Rīga, 1992. 1—2. sēj.
LFK	Материалы Фольклорного хранилища Института Литературы, фольклора и искусства Латвийской Академии Наук. Первое число означает номер манускрипта. Второе — порядковый номер текста в манускрипте. Bd — тексты, содержащиеся в рукописях общества Кр. Барона. Bdz — тексты из рукописей детских песен.
LFV	Latviešu frazeoloģijas vārdnīca. Rīga, 1998. 1—2. sēj.
LR b. g.	Latvju Raksti. 1—3. sēj. Rīga, b. g. (1924).
LR 1946	Latvju Raksti. 1—3. sēj. Rīga, 1946.
LR 57	Latvju Raksti / Red. Z. Līģers, A. Dzērvīte, R. Legzdinš. Eutīna, 1957—1973. 1—3. sēj.
LR 1990	Latvju Raksti: Tautas māksla uzvalkos, audumos, būves, podniecībā u tt. Parīze, 1990. 1—3. sēj.
LTD	Latvju tautas dainas. Illustrets izdevums ar variantiem un zinātniskiem apcerējumiem / Sak. R. Klaustins, red. prof. J. Endzelīns. Rīga, 1928—1932. 1—12. sēj.
LTdz	Latviešu tautasdziesmas. Rīga, 1979—1993. 1—6. sēj.
LTP	<i>Straubergs K.</i> Latviešu tautas paražas. Rīga, 1944.

- LTT** Latviešu tautas ticējumi / Sakrājis un sakārtojis P. Šmits. Rīga, 1940—1941. 1—4. sēj.
- LVI E** Этнографический архив Института истории Латвии (Latvijas vēstures Institūta Etnogrāfijas nodaļas materiāli).
- LVIZ** Latvijas Vēstures Institūta žurnāls.
- LVM** Музей истории Латвии (Latvijas vēstures muzejs). Следующая за аббревиатурой буква А маркирует фонды Археологического отдела. Е — Этнографического. **CVVM (VVM)** — коллекции бывшего Государственного исторического музея, в настоящее время в составе фондов Музея истории Латвии.
- M** Latviešu tautas mīklas. Izlase / Sast. A. Ancelāne. Rīga, 1992.
- ME** *Mühlenbach K.* Lettisch-deutsches Wörterbuch. Redigiert, ergänzt und fortgesetzt von J. Endelin. Riga, 1923—1932. Bd. 1—4.
- RA** Rīgas Arheoloģija. 50. Rīgas arheoloģiskas izpētes rezultāti no 1938. līdz 1987. g. Izstādes katalogs / Sast. A. Caune, A. Celmins. Rīga, 1988.
- RLB ZKRR** Rīgas Latviešu Biedrības Zinātņu Komisijas Rakstu Krājums. Сборник статей Научной Комиссии Рижского Латышского Общества.
- TD** Teikas par Dievu: Izlase. Rīga, 1929.
- Tdz** Tautas dziesmas / Sak. P. Smits. Papildinājums Kr. Barona «Latvju dainam». Rīga, 1936—1939. 1—4. sēj.
- VZM** Вентспилсский Музей рыболовства под открытым небом (Ventspils Zveiniecības Brīvdabas muzejs).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Пояснения к таблицам и иллюстрациям

Приложение состоит из *таблиц* (их номера обозначены римскими цифрами) и *иллюстраций*. Отдельные изображения таблиц и иллюстраций пронумерованы арабскими цифрами.

Таблица I. Знаки собственности на предметах домашнего убранства, утвари, сельскохозяйственных и музыкальных инструментах Латвии

1. Знаки собственности (*burti, rūnu raksti*), приведенные Е. Бине [Бине, 1936(а), 38].

2. Ливские знаки собственности поселка Мазирбе (район Вентспилса) [Шульц А., 1960, 106].

3. Вырезанный знак собственности на двери жилого дома семьи Урбана, волость Ница, район Лиепаи [LVM E Liepājas apr. 259] (рисунок автора).

4. Вырезанный знак собственности на косяке двери амбара волости Ница, район Лиепаи [LVM E Liepājas apr. 90] (рисунок автора).

5—6. Знаки собственности. Волость Перконе, район Лиепаи [LVM E Liepājas apr. 55] (рисунок автора).

7. Знаки на дне круглой керамической посуды [Радыньш, 1996, 55].

Таблица II. Идеографические знаки Латвии. Реконструкция Гунтиса Эньньша

Знаки, размещенные на откосе скал бассейна реки Гауя (Видземе). Из архива Г. Эньньша. См.: [Эньньш, 1988, 36].

Таблица III. Орнамент палеолита и мезолита на территории Европы

1. Орнаментальные мотивы Восточной Европы позднего палеолита [Лозе, 1993, 47. Рис. 19а].

2. Палеолитические диски с орнаментом. Западная Европа. 20—10 тыс. лет до н. э. [Сивкинг, 1971. Таб. 76—80].

3. Розетка с зубцами. Франция, палеолит [Лонгхурст, 1955. Таб. 79].

4. Палеолитические диски. Россия [Бадер, 1978, 43].
5. S-образные орнаментальные узоры палеолита, найденные на территории Франции [Дешеле, 1908—1910, 1, 230] и Сибири [Герасимов, 1931].
6. Орнаментальные мотивы на костяных и роговых предметах, характерные для мезолита Восточной Прибалтики: вырезки (1—4, 6—12), сверления (22—25), килевидные углубления (5), мотив шахматной доски (6), мотив «хвои» (7—10, 12), мотив проволоки (11), варианты зигзага (13—17, 22, 24—25), ромбовидный мотив (18—19), перекрещивающиеся линии (20), сотовидный мотив (21, 23) [Лозе, 1993, 46].
7. Мотивы орнаментальных украшений мезолита Скандинавии [Лозе, 1993, 47. Рис. 19в].

Таблица IV. «Знаки кровли»

1. Треугольники и шеврон на ранненеолитической керамике Латвии, поселение Звидзе Лубанской низины [Лозе, 1988, 94. Рис. 1, № 8, 9, 22, 27].
2. Шевроны на ранненеолитической керамике Латвии, поселение Сарнате приморской зоны [Лозе, 1988, 95. Рис. 2, № 7, 8, 36, 37].
3. Шеврон на керамике среднего неолита Латвии, поселение устья реки Малмута [Лозе, 1988, 97. Рис. 3, № 20, 24, 28].
4. Мотивы шевронов — узор вокруг шейки кубков с плоскими днищами. Латвия, поздний неолит [Лозе, 1988, 103. Рис. 4а, № 7, 8, 11].
5. Мотив «нарезных треугольников». Латвия. Поздний неолит [Лозе, 1988, 103. Рис. 4а, № 6, 9].
6. Мотив шеврона и «нарезных треугольников» на плечиках и вдоль горла амфор. Латвия. Поздний палеолит [Лозе, 1988, 103. Рис. 4д, № 6, 3, 5].
- 7—9. Начертание «знака Диевса» в латышской орнаментике [Дзервитис, 1973].
10. Знак на венке из области Ледмане [Велтерс, Кун, 1993, 13].
11. Знак в вышивке ворота рубахи. Область Крустпилс [Слава, 1966, Табл. 2, № 5].
12. Знак на узорчатом поясе. Область Крустпилс [Слава, 1966, Табл. 13, № 3].
13. Знак на браслете латгалов X—XII вв. [Земитис, 1995, 25].
- 14—15, 17—18. Знаки на мужских браслетах куршей XII—XIII вв. [Васка, 1994, 113—118].
16. Знак на браслетах земгалов X—XII вв. [Земитис, 1995, 25].
- 19—20. Знаки на браслетах куршей X—XII вв. [Земитис, 1994, 26].

21–23. Шеврон с вертикальной осью, отходящей от верхнего угла (т. н. «знак Яниса» мифологической школы), на женском браслете латгалов X–XII вв. [Земитис, 1995, 25].

24. Шеврон с вертикальной осью на браслете латгалов [Сойканс, 1925, 57].

25. Шеврон с осью, усложненной тремя кружками на браслете земгалов [Земитис, 1994(а)].

26–28. «Знаки Яниса» [Бине, 1943, 260–271].

29–31. «Знаки Диевса» [Бине, 1936(а), 39. Рис. 2].

32. Знак на бронзовом браслете с концами в виде «звериных голов» [Нукшинский могильник, 1957, 108. №8].

33–34. Знаки шевронов с вертикальными осями (в том числе — усложненные кругами) на воинских браслетах латгалов. VIII–XII вв. [Нукшинский могильник, 1957, 108, № 11, 14].

35. Трапезиевидная подвеска к девичьему венку [Нукшинский могильник, 1957, 110].

36. Знаки шеврона с тремя точками на бронзовом браслете с концами в виде «звериных голов» [Васка, 1994(б), 117].

37. Знак шеврона с кругом на фибуле [LVM CVVM 568] (рисунок автора).

38. Знак на браслете. Пильтене, Ландзе [LVM, VVM arhīvs 2325] (рисунок автора).

39. Знаки шевронов с кругами на дужке цепи. Малупе [LVM, VVM arhīvs 2024] (рисунок автора).

40. Знак шеврона с треугольником на серебряном кованом браслете. XI в. [LVM CVVM 5809] (рисунок автора).

41. Знаки усложненных шевронов, в верхнем фрагменте вышивки на манжетах рубахи из Земгале [Слава, 1966, 34. Рис. 12, № 1].

42–46. «Искаженные знаки Диевса» [Бине, 1936(б), 208].

47–50. «Знаки Диевса» в пластическом искусстве латышей [Бине, 1936(б), 209].

51. Изображение женского полового органа на статуэтке в виде треугольника. Болгария [Вильке, 1936. Таб. 2].

52–53. Знаки штрихованных шевронов углом вниз на керамике балтов второй половины III — начала II тыс. до н. э. Поселение Нида, Неринга [ЕМ 2243:3670, 2243:3662] (рисунок автора).

54. Знаки штрихованных шевронов углом вверх на керамике балтов второй половины III — начала II тыс. до н. э. [ЕМ 2243:5268] (рисунок автора).

55. Знаки штрихованных шевронов углом вниз на керамике древних пруссов [Герте, 1927, 26].

56. Мотивы треугольников на детали девичьего венка аукштайтов. VII—VIII вв. Бронза, серебро. Поселок Рангувеняй района Шяуляй [AR 642:50] (рисунок автора).

57. Штанцетовидные треугольники, маркирующие руки и ноги на женской фигуре, вырезанной из кости. Ранний неолит. Могильник Звейниеку около озера Буртниеку [Лозе, 1993, 68. Рис. 35].

58. Штанцетовидные треугольники, маркирующие руки и ноги на антропоморфной фигуре, вырезанной из кости. Ранний неолит. Отдельная находка на южном берегу Ладожского озера [Лозе, 1993, 68. Рис. 35a].

59. Реконструкция пластинки с мелкими трехгранными врезами в полосах по бокам и посередине. 1 поселение Абора Лубанской низины [Лозе, 1993, 44. Рис. 17, 17a].

60. Ряды штанцетовидных треугольников на трапиевидных подвесках к девичьему венку. Плявини [Зариня, 1970, 157. Рис. 90].

61. Выпрямитель древка стрелы из рога лося в виде имитации фигурки гадюки с вырезанным в три ряда зигзагом и сотовидным орнаментом. Тервала, район Нарвы. Отдельная находка. Поздний мезолит [Лозе, 1993, 32—33. Рис. 7].

62. Сотовидный орнамент на лопатке деревянной мотыги. Поселение Сарнате, район Вентспилса. Ранний неолит [Лозе, 1993, 48. Рис. 20].

63. Сотовидный (килевидный) орнамент и крест на глиняном горшке древних пруссов [Герте, 1927, 84. Рис. 257].

64—65. Сотовидный орнамент на керамике раннего неолита Латвии. Поселение Сарнате [Лозе, 1989, 95. Рис. 2, № 37, 39].

66. Сотовидный (килевидный) орнамент на глиняной фигурке человека. Остров Аланд. Средний неолит [Лозе, 1993, 105. Рис. 76a].

67—71. Сотовидный (килевидный) орнамент на воинских браслетах латгалов. IX в. Звиргздене, Драбежи, Айзкраукле [Дайга, 1974, 174, 180].

72. «Знак кровли» на рукояти куршского меча [Штурмс, 1936(г), 116. Рис. 8].

73. Ряд треугольников в отделке края покрывала виллайне латгалов VII—XIII вв. бронзовыми заклепками — кольцами. Реконструкция [Зариня, 1970, 71. Рис. 27].

74. Ряд треугольников и «знаков Юмиса» на крае виллайне XII в. Стамериене, Аннасмуйжа [LVM RLB 681; Зариня, 1970, 90. Рис. 47].

75. Ряд треугольников с зигзагами в вышивке края виллайне XIX в. из центральной Видземе [Зариня, 1970, 90. Рис. 48].

Таблица V. Зигзаги

1. «Чистые знаки зигзага» [Бине, 1943, 228].
2. «Искаженные знаки зигзага» [Бине, 1943, 228].
3. Знак зигзага на костяном кинжале позднего мезолита. Лубанская низина [Лозе, 1993, 42. Рис. 14].
4. Двойной зигзаг, нанесенный на костяной охотничий кинжал. Поздний мезолит. Лубанская низина [Лозе, 1993, 43. Рис. 16].
5. Знаки зигзага в орнаменте костяных кинжалов (техника сверления). Поздний мезолит. Лубанская низина [Лозе, 1993, 43. Рис. 15].
6. Мотив зигзага на предметах мезолита, найденных в Восточной Прибалтике [Лозе, 1993, 46. Рис. 19].
7. Мотивы зигзага на предметах раннего неолита Латвии [Лозе, 1993, 51. Рис. 28].
8. Зигзаг в орнаменте керамики среднего неолита. Поселение Звиедес Лубанской низины [LVM VI 2905] (рисунок автора).
9. Зигзаг в орнаменте керамики позднего неолита. Поселение Малта Лайманишки [Земитис, Розенберг, 1991, 21. Рис. 9].
10. Зигзаг в орнаменте шнуровой керамики. Конец III тыс. до н. э. [Гинтерс, 1936, 7. Рис. 1].
11. Зигзаг в орнаменте керамики начала бронзового века. Берзпилс, Ича [Земитис, Розенберг, 1991, 21. Рис. 9].
12. Зигзаг в орнаменте керамики среднего железного века. Айзкраукле [Земитис, Розенберг, 1991, 21. Рис. 9].
13. Мотив орнамента ямочно-гребенчатой керамики раннего неолита. Звидзе, Лубанская низина [Лозе, 1988, 54, 56. Рис. 29].
14. Зигзаг в орнаменте керамики позднего железного века [Гинтерс, 1939, 102. Рис. 18].
15. Зигзаг в орнаменте бронзового спиралевидного браслета [LVM KPM 2069] (рисунок автора).
- 16–17. Зигзаг в орнаменте на металлических изделиях позднего железного века [Земитис, Розенберг, 1991, 7].
18. Зигзаг, образованный рядами треугольников на кованом серебряном браслете II в. Рижский район, Дактери [CVVM 58059] (рисунок автора).
19. Типы зигзагов во фрагментах браслетов позднего железного века Латвии [Сойканс, 1925].
20. Зигзаг в орнаменте цепедержателя. Малупе [LVM VVM 2024] (рисунок автора).
21. Зигзаг в орнаменте кожаных поясов. Пильтене [KPM 1857:1613] (рисунок автора).
22. Зигзаг в орнаменте черенка ножа. XI–XII вв. [Гинтерс, 1939, 40].

23. Зигзаг, образованный из бронзовых кольцевидных заклепок на девичьем венке. Могильник Яунпиебалга. [Зариня, 1960].

24–28. Зигзаг в орнаменте девичьих венков из могильника Шкилбену Даниловка, Мейраны (Мадона), Айнава (Цесис) [Зариня, 1960].

29. Зигзаг в орнаменте металлического девичьего венка из Земгале [Краукле, 1993].

30. Зигзаг в орнаменте вышивки бисером девичьего венка. [Краукле, 1993].

31. Зигзаг в орнаменте ручного сетева. Лиепкалне, Кестери [LVM VVM 7870:1] (рисунок автора).

32. Ломаный квадратный зигзаг в украшении каймы сагши из Стамериене [LVM 696] (рисунок автора).

33–34. Зигзаги в вышивке ворота рубахи. Илуксте. Крустпилс [Краукле, 1993].

35. Зигзаг как разделитель групп в целайне. Пояс из уезда Биржи, Калдабрунас Мачуланы [LVM 885] (рисунок автора).

36. Зигзаги в целайне. Ливаны [LVM VVM 11912] (рисунок автора).

37. Зигзаги в треугольнике на поясе из Лиелварде [Краукле, 1993, 33].

38–43. Зигзаг как элемент орнамента сакт из Добеле (Земгале) XVI–XVII вв. Встречается как самостоятельный узор, так и форма деления пространства. Особый прием — «трясущаяся линия» [Васка, 1989, 128–156].

44–47. Зигзаг как край и обводка современной керамики (зарисовки автора).

Таблица VI. «Знак хвои», «елочка»

1. «Знаки Лаймы», «хвоя» у балтийских народов [Бине, 1936а, 379].

2. «Искаженные знаки Лаймы» [Бине, 1943, 228].

3–4. Мотивы «елочки» — ряды шевронов и вариант «растущего дерева». Средний каменный век. Керамика, камень [Лозе, 1993, 40].

5. Ряды шевронов в виде насечки на костяных биконических наконечниках стрел неолита. Находки у озера Лубанас [Лозе, 1993, 40].

6. Орнамент в виде рядов насечки и знака «растущего дерева» на неолитической керамике Лубанской низины. 1 поселение Абора [LVM VI 76:4179] (рисунок автора).

7. Орнамент в виде дважды согнутых шевронов и знака «растущего дерева» на неолитической керамике Лубанской низины. Поселение Звидзе [Лозе, 1993, 94. Рис. 1, № 23, 33].

8. Орнамент в виде дважды согнутых шевронов и знака «растущего дерева» на неолитической керамике. Поселение Сарнате [Лозе, 1993, 95. Рис. 2, № 10, 12, 13, 16, 19, 24].

9. Ряды шевронов в орнаменте бронзового мужского воинского браслета. Добеле, городище Кикуткалнс [LVM A 11148] (рисунок автора).

10. Двойные шевроны на пластинке из рога с выгравированным центром. Квадрат, возможно, изображает загон для пойманных животных. Ср. мезолит, р. Пернаvas около Пярну [Лозе, 1993, 92].

11. Насечка на каменной скульптуре рыбы. Средний неолит. Поселение Рийгикюла [Лозе, 1993, 92].

12. Орнаментальный мотив «ветки» на мужском воинском браслете [Нукшинский могильник, 1957. Таб. V, № 14].

13. Знак «растущего дерева» на каменном пряслице. Межотне [Гинтерс, 1939, 41].

14. Мотив «елочки» внутри знаков свастики в кайме сагши XII в. из Стамериене [Карнупс, 1936, 89].

15. Ряды шевронов в орнаменте ожерелья [Сойканс, 1925, 34. Рис. 11].

16. Орнаментальный мотив ряда шевронов с изогнутыми концами на рукояти меча. Найден в Риге [АЕ 2, 45–46].

17–18. Насечка в виде шевронов в орнаменте куршского браслета со «звериными головами» XII–XIII вв. [Васка, 1994(б), 113, 115. Рис. 1, № 4, рис. 3, № 1].

19. Орнаментальный мотив «растущего дерева» на пряслице из Курземе [Краукле, 1993].

20. Орнаментальные мотивы «растущего дерева» на керамическом блюде (Латгале, автор — П. Чернявскис) [Краукле, 1993].

21–23. Мотивы ряда шевронов в центральной части пояса из Земгале, приевите из Латгале, пояса из Курземе [Бине, 1936, 379].

24. Орнаментальный мотив «елочки» на сакте XVI–XVII вв. Добеле [Васка, 1994(а)].

25. Мотив «елочки», образованной бронзовыми заклепками на крае вилайне ливов X–XII вв. [Зариня, 1980, 125. Рис. 1].

26. Мотив «елочки» на похоронных варежках. Земгале, Бауска [Слава, 1960, 141. Рис. 6].

27. Обложка каталога выставки картин и рисунков Е. Бине в Художественном кооперативе изобразительного искусства, 1943 г.

28. Фрагмент горшка. Вторая половина III — начало II тыс. до н. э. Поселение Нида. Неринга [ЕМ 2243:4219] (рисунок автора).

29. Фрагмент горшка. Древние пруссы [Герте, 1927, 26. Рис. 88].
30–32. Ряды противоположно направленной насечки на керамике древних пруссов [Герте, 1927, 75, 21. Рис. 235, 69, 72].

Таблица VII. Ромбы и квадраты

- 1–2. Схема естественного рисунка дентина мамонтова бивня, согласно Б. Рыбакову, «ставшего священным изображением богини». [Рыбаков, 1972, 131].
3–4. «Знаки засеянного поля со взросшими посевами» [Рыбаков, 1972, 131].
5–6. «Гнездо, в котором птица сидит на яйцах», и «знак пустого гнезда» [Бобринский, 1902, 9–10].
7–10. Варианты т. н. «узлового узора», простые и усложненные. Ср. сходную форму бронзового креста в археологических находках в Риге [Бичка, 1991, 97. Рис. 8].
11–12. Ромбические мотивы орнамента на керамике раннего неолита. Поселение Звидзе Лубанской низины [Лозе, 1989, 94. Рис. 1, № 17, 18].
13–15. Согласно Е. Бине, «чистые знаки квадратного солнышка».
16. Знак ромба, согласно А. Голану, «мужской символ» на женском чреве. Болгария. Ок. 4000 г. до н. э. [Гимбутас, 1974, 206].
17. Знак разделенного крестом и пунктированного ромба на женском чреве. Молдавия. IV тыс. до н. э. [Гимбутас, 1974, 206].
18. Знак ромба с точкой посередине на женском чреве. Румыния. V тыс. до н. э. [Гимбутас, 1974, 206].
19. Знак ромба разделенного крестом и пунктированного ромба на женском чреве. Центр. Европа, энеолит [Земитис, 1994(а), 20. Рис. 4].
20. Знак разделенного креста и дополненного четырьмя кружками ромба. Плявину, могильник Калниешу. IX в. [Земитис, 1994(а), 20. Рис. 4].
21. Ромб с концентрическими окружностями по углам в орнаменте ромбовидных концов подковообразных фибул. Лудзенский район. Нукши [Нукшинский могильник, 1957, № 126].
22. Ромбовидные окончания подковообразных сакт [Нукшинский могильник, 1957, № 126].
23. Ромбовидная (крестовидная) декоративная булавка [Шноре, 1930, 39]. Этот тип известен с первой половины среднего железного века.
24. Знаки ромба, усложненного четырьмя кружками, на булаво-видных концах подковообразной серебряной кованой сакты XI в. Литепене, Рижский район [LVM CVVM 162629/62] (рисунок автора).

25. Знаки ромба, усложненного четырьмя кружками, на булавовидных концах подковообразной сакты XI в. Нукши, Лудзенский район [LVM CVVM 162629/62] (рисунок автора).

26. Знаки ромбов, усложненных пятью кружками, в орнаменте подвески в девичьему венку. Могильник Даниловка, Абренский район [Зариня, 1960. Таб. III, 5в.] Не ранее X в.

27. Ромбы, в том числе усложненные сеткой, в орнаменте девичьего венка. Мейраны, Мадонский район [Зариня, 1960, Таб. IV].

28. Концентрические пунктированные ромбы в орнаменте девичьего венка и ромбовидная подвеска к нему [Штурмс, 1936, 79. Рис. 11, № 5].

29—30. Ромбовидные подвески латгалов к девичьему венку (реконструкция). Айнавы, Цесисский район [LVM V 3347; Зариня, 1960, 87, 89. Рис. 18].

31. Ромбы с точкой посередине в фоновом орнаменте браслетов латгалов II в. [Нукшинский могильник, 1957. Табл. V, № 13].

32. Штанцетовидные ромбы в фоновом орнаменте ливского браслета X в. [Нукшинский могильник, 1957. Табл. V, № 4].

33. Ромбовидный узор с кружками на концах серебряного кованого спиралевидного браслета. Около 1000 г. [LVM CVVM KPM 802]. Пуджи, Елгавский район (рисунок автора).

34. Ромбы с четырьмя кружками в орнаменте куршского лентовидного браслета позднего железного века [Штурмс, 1936(г)].

35. Ромбы с кружком в центре в орнаменте куршского лентовидного браслета позднего железного века [Штурмс, 1936, 79. Рис. 11, № 5].

36. Ромбический орнамент на куршских браслетах с концами в виде «звериных голов». а) XII—XIII вв. [Васка, 1994(б), 113, № 3]; б) X—XI вв. [LVM 8139:20, 22, 23, Васка, 1994(б), 114, 113, № 1]; в) XII—XIII вв. [LVM A7618:2. Васка, 1994(б), 114, № 9]; г) [Васка, 1994(б), 114, № 12]; д) [Васка, 1994(б), 115, № 1]; е) [Васка, 1994(б), 115, № 3].

37—38. Ромбы на ткани [Апше, 1979, 54, 25].

39. Мотив ромба в кайме сагши. Земгале [Карнупс, 1938, 116. Рис. 5].

40. Ромб в мотиве «знак Усиня» [Апше, 1979, 37].

41. Ромбы с косыми крестами в вышивке воротника рубахи. Крустпилс [LVM CVVM 12665].

42. Ромбы в узоре двери клетки. Ница [Курземе. LBM].

43. Ромбы в узорчатых поясах Арлавы и Вецгулбене (зарисовки автора).

44. Ромб в вышивке фрагментов концов головного убора невесты из Земгале [Дзервитис, 1937, 99].

45. Ромбические узоры в кайме сагши из Барбеле [Карнупс, 1938, 166. Рис. 8].

46. Ромб в вышивке гладью и крестом на носовом платке. Балвы [Слава, 1966. Табл. 1, № 3].

47. Квадратный знак в углу виллаине из Курземе, Кабиле, выложенный бронзовыми спиралями [Слава, 1966. Табл. 19, № 2].

48. Ромбы в узоре каймы юбки. Мадона [Карнупс, 1938, 162. Рис. 1].

49. Ромбические узоры в налобной части женской шапочки [Слава, 1966, 38. Рис. 20].

50. «Проросший ромб» — «ситечко». Вышивка подола передника из Лиелварде. Вторая половина XIX в. [LVM CVVM 14760] (рисунок автора).

51. Ромб с крестом и точками с внешней стороны на крышке кружки [Краукле, 1993, 61. Рис. 7].

52. Концентрические ромбы в орнаменте прялки. Мазирбе, 1852 г. [Земитис, Розенберг, 1991, 47. Рис. 35].

53. Ромбы-кресты на varejках из Руцавы. Сер. XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991, 47. Рис. 35].

54. Квадратный узор, выложенный металлическими спиральками на углу виллаине из Курземе (Алсунга) [Бине, 1937, 149. Рис. 26].

55. Ромбический узор, усложненный элементами «растущего узора», вышитый в углу виллаине из Курземе. Кабиле [LR 1. XXVIII. 273].

56. Ромбы в узоре двери клетки. 1788 г. Кёниньциемс [Бине, 1937, 149. № 37].

57. Узор концентрических ромбов на двери клетки. Такие же двери встречаются как наружные на жилых домах и клетях, часто их окрашивали в красный цвет с белыми профилями [LR 2 30].

58—60. Реконструкция виллаине латгалов XII в. Карли, Айнава. Реконструкция В. Гинтерса [Дзервитис, Гинтерс, 1936. Рис. 36, 44]; Калснавас, Дактини [Дзервитис, Гинтерс, 1936. Рис. 32].

Таблица VIII. «Дубочек», или «крест Перконса»

1. «Дубочек» в тканье. Сочетание ромба и креста. Визуально напоминает венец для фундамента постройки, или колодец [Апше, 1979, 19].

Таблица IX. Знак «Креста-Месяца»

1. Орнаментальный знак на varejках из Лиепаи (Курземе) [Краукле, 1993, 24, 23].

2. Орнаментальный знак на поясе из Лиелварде. Первая половина XIX в. Земитис [Земитис, Розенберг, 1991, 24. Рис. 16].

3. Орнаментальный знак на варежках из Вилян (Латгале. Район Резекне). 1920-е гг. Название узора — «большой узор», «тетевинный хвост» [LVM E 2289, 407] (рисунок автора).

4. Орнаментальный знак на варежках из Силаян (Латгале, район Резекне). 1920-е гг. [LVM E 2635, 68] (рисунок автора).

5. Орнаментальный знак на варежках из Лимбажи (Видземе), 1954 г. [LVM E 12, 1896] (рисунок автора).

6. Орнаментальный знак на варежках из Лиепай (Курземе). Первая половина XIX в. [LVM E 26, 5896] (рисунок автора).

7-8. Орнаментальный знак в узоре виллайне из Лиепайского района [LVM E Лиепая, Дуникас. 426] (рисунок автора).

9-23. Знак «Креста-Месяца» в текстиле. См.: [Апше, 1979].

Таблица X. «Знаки Юмиса»

1, 3. «Знаки Юмиса» в узорах поясов [Краукле, 1993].

2, 4. «Знаки Юмиса» в скульптурных украшениях конька крыши — т. н. «козлы», «петухи» (зарисовка автора).

5. Стилизованное изображение «коньков» на крыше. На плакате Латвийского Этнографического музея под открытым небом 1985 г.

6. Плакат выставки-продажи изделий прикладного искусства в Латвийском этнографическом музее. 1986 г.

7. «Знак Юмиса» в орнаменте пояса из Лиелварде. (Видземе) [Краукле, 1993, 42. № 2].

8. «Знаки Юмиса» в орнаменте подвязки из Руцавы (Курземе) [Краукле, 1993, 1993, 41. № 4].

9. «Коньки» на крыше жилого дома в Нице (Курземе) [Краукле, 1993, 42. № 1].

10-11. «Знаки Юмиса» в орнаменте браслетов латгалов среднего и позднего железного века [Земитис, Розенберг, 1991].

12-13. «Знаки Юмиса» в орнаменте виллайне, образованные металлическими заклепками. Реконструкция. Екабпилс, Леяс-допели [Зариня, 1970, 78. Рис. 34]; Берзаунес Пакалниеши [Зариня, 1970, 89. Рис. 46].

14. «Знаки Юмиса» в ткани [Апше, 1979, 33].

15. «Знаки Мартына» — усложненные «знаки Юмиса» в ткани [Апше, 1979, 35].

Таблица XI. «Знаки Месяца»

1-9. Подвески-лунулы. 1. Озеро Лубанас. Поздний неолит [Земитис, 1995, 23. Рис. 1, № 1]; 2. Лиелварде, XI в. [Земитис, 1995, 23. Рис. 1, № 4]; 3. Даугмале, XII в. [Земитис, 1995, 23. Рис. 1, № 5]; 4. Нигранде, X-XII вв. [Земитис, Розенберг, 1991, рис. 11]; 5. Меж-

отне, III—IV вв. [Земитис, 1995, 23. Рис. 1, № 2]; 6. Иле, III—IV вв. [Земитис, 1995, 23. Рис. 1, № 3]; 7. и 8. Латвия, ранний и поздний железный век [Земитис, Розенберг, 1991, 29, № 7, 8, 9]. Подвеска из Даугмале, поздний железный век [Гинтерс, 1936, 101. Рис. 17].

10. Бронзовая лунуловидная оковка ремня [Гинтерс, 1936, 101. Рис. 17].

11. Бронзовый цепедержатель. Средний железный век [Гинтерс, 1937, 43].

12. Бронзовый цепедержатель [Дзервитис, Гинтерс, 1936, 43. Рис. 2, № 2].

13—18. Блоки орнаментальных мотивов и элементов с полукружием — лунулой на сактах из Добеле (Земгале) XVI—XVI вв. [Васка, 1989, 145].

19. Штемпельный полукружный орнамент на глиняных сосудах Кельтов Словакии [Захар, 1987. Рис. 7, 8, 9, 118, 119].

20. Орнаментальный мотив полукружия — серпа на сакте XVI в. из Ранкю Капениеки [Земитис, 1995, 23].

21. Серповидный орнамент на круглых сактах XVI—XVI вв. из Добеле [Васка, 1994(а)].

22. Серповидный орнамент в вышивке края виллайне из Ручавы (Курземе). Мотив т. н. «двойного месяца». Вторая половина XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991, 27. Рис. 21].

23. Серповидный орнамент в вышивке боковой части виллайне из Барты (Курземе). Вторая половина XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991, 27. Рис. 22].

24. Орнаментальный мотив усложненных шевронов скоб в целайне. Латгалы. Ливаны [Карнупс, 1936, 90. Рис. 2].

25. Скобы — орнаментальные мотивы в тканом поясе. Алсунга (Курземе) [LVM, VVM E 70; Карнупс, 1936, 29. Рис. 6, № 1].

26. Дважды изогнутые скобы — орнаментальные знаки второго уровня в тканом поясе. Ливаны (Латгале) [LVM, RLB E 472; Карнупс, 1936, 94. Рис. 4].

27. Скобы, усложненные «отростками» в тканом поясе. Крустпилс (Видземе) [LVM, VVM E 1361; Карнупс, 1936, 95. Рис. 5].

28. Ромб, усложненный скобами в центральной части тканого пояса. Крустпилс, Первая половина XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991, 42. Рис. 32].

29. Сочетания двух скоб во фрагментах узора каймы юбки. Мадона (Видземе) [Дзервитис, 1962. Рис. 1].

30—31. Сцепленные скобы в знаке «креста-Месяца» [Бичка, 1991, 95].

32—35. «Знаки Месяца» в текстиле Латвии [Апше, 1979].

Таблица XII. «Знаки ужа»

1. Варианты «знака ужа» в латышских поясах и тканой кайме — целайне [Апше, 1979, 31].
2. «Знак ужа» в кайме сагши из Стамериене [Карнупс, 1936, 89. Рис. 1].
3. «Знаки ужа» во фрагменте целайне. Ливаны [LVM, VVM E 11912; Карнупс, 1936, 90. Рис. 2].
4. «Знаки ужа» с право- и левосторонней закруткой. Целайне из Ливаны [LVM RLB E 438; Карнупс, 1936, 90. Рис. 3].
5. «Знаки ужа» в кайме юбки из Мадоны [Дзервитис, 1939, 167. № 4].
6. Фрагмент украшенного бисером девичьего венка. Лиелварде. Цесвайне. Середина XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991, 25. Рис. 17].
7. «Знак ужа» во фрагменте вышивки женского чепца. Лиелварде. Первая половина XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991, 28. Рис. 23].
8. S-образный знак в орнаменте бронзовой фибулы с изображением двух змей. VIII—IX вв. Страганай. Район Клайпеды [AR 38:614; Грицювене, 1991, 62. № 72].
9. S-образный знак в орнаменте пояса. Крустпилс (Видземе) [Краукле, 1993, 55. № 4].
10. «Знак ужа» в узорах варежек [Краукле, 1993, 55. № 5].

Таблица XIII. «Знак Усиня»

1. Округлый вариант «знака Усиня». Узор девичьего венка из Лиелварде, середина XIX в. Вышивка бисером [CVVM 13674] (рисунок автора).
- 2—4. «Знаки Усиня» в текстиле Латвии [Апше, 1979].
5. «Знаки Усиня» с ромбом — «квадратным солнышком» в орнаменте варежек. Ливаны, вторая половина XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991].
6. «Знаки Усиня» с ромбом — «квадратным солнышком» в орнаменте варежек. Центральная Видземе, первая половина XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991].

Таблица XIV. Круги

- 1—3. Круги в мотивах орнамента гребенчато-ямочной керамики. Неолит. Поселение Звидзе Лубанской низины [Лозе, 1988, 54—56. Рис. 29, № 1, 40, 85].
4. Круглая (колесообразная) головка декоративной булавки. Поселение Звардес. VII—VIII вв. [Земитис, 1994(6), 17].
5. Пунктированные кружки в орнаменте каменного гребня. XI—XII вв. Городище Межотне [Гинтерс, 1939, 40. Рис. 26].

6. Пунктированные кружки и зигзаг в орнаменте каменного черенка ножа. Городище Межотне [Гинтерс, 1939, 40. Рис. 2].

7. Пунктированные кружки и насечка в орнаменте каменного гребня [Штурмс, 1936(в), 81. Рис. 14, № 5].

8. Пунктированные круги в орнаменте фрагментов каменных гребней. Поздний железный век. Даугмале [Гинтерс, 1936, 100. Рис. 16, № 9—11].

9. Пунктированные кружки в орнаменте каменного гребня [Карнупс, 1936, 81. Рис. 14, № 2].

10. Пунктированные кружки в орнаменте браслета с булавовидными концами. Средний железный век [Граудонис, 1994, 73. № 22].

11. Пунктированные кружки и скобы в орнаменте манжетовидного бронзового браслета латгалов. X в. [LR 62].

12. Простые и пунктированные кружки в орнаменте браслета с выпуклым ребром. Оши. Средний железный век [Граудонис, 1994, 73. № 23].

13. Кружки в орнаменте трехгранного браслета. Ранний железный век [Граудонис, 1994, 72. № 10].

14. Пунктированные кружки в орнаменте спиралевидного кольца. Одзиена. Поздний железный век [Граудонис, 1994, 74. № 29].

15. Кружки в орнаменте щитовидного кольца. Берзауне. Поздний железный век [Граудонис, 1994, 74. № 40].

16. Пунктированные кружки и свастика в орнаменте манжетовидного браслета. Яунсвирлаука. VII—VIII вв. [Земитис, 1994(6), 19].

17. Кружки в орнаменте спиралевидного браслета [Сойканс, 1925, 54. Рис. 17].

18. Пунктированные круги в орнаменте арбалетовидной сакты. Земгалы [LVM A DH 1 358] (рисунок автора).

19—20. Пунктированные круги на бронзовых подвесках-лунулах XI—XII вв. [Гинтерс, 1939, 42. Рис. 29].

21—23. Пунктированные круги на подвесках-лунулах [Элксните, 1933, 5]; Лиелварде XI в. [Земитис, 1995, 23. Рис. 1, № 4]; Межотне, III—IV вв. [Земитис, 1995, 23. Рис. 1, № 2].

24. Пунктированные круги на бронзовой подвеске в виде топора. XI—XII вв. [Гинтерс, 1939, 42. Рис. 29].

25. Пунктированные круги на бронзовой подвеске. Талси [Карнупс, 1936. Рис. 13, № 6].

26. Пунктированные кружки на бронзовой орнитоморфной подвеске позднего железного века [Гинтерс, 1936, 101. Рис. 17, № 7—8].

27. Пунктированные круги на подвеске в виде топора [LVM A 11971:1430] (рисунок автора).

28. Пунктированные круги на ажурной головке декоративной булавки [Карнупс, 1936, 81. Рис. 14].

29–31. Пунктированные круги в орнаменте фрагмента браслета латгалов X–XII вв. [Земитис, 1995, 25. Рис. 3, № 2].

32. Круги в орнаменте круглой сакты [LVM A 8903:1] (рисунки автора).

33. Концентрические пунктированные круги в орнаменте металлического девичьего венка из Земгале [Велтерс, Кун, 1993, 13. Рис. 6].

34. Розетки в украшении двери амбара в Ужавас (район Вентспилса) [Кундзиныш, 1940].

35–40. Круглые подвески. Серебро. Доле. Земгалы [Сваране, 1991, 2. Рис 1–6].

41. Ажурная круглая подвеска с крестом и имитацией гранул [Сваране, 1991, 2. Рис. 7].

42. Подвеска восточных латгалов [Бине, 1937, № 9].

43. Древнерусская подвеска. Средний железный век [Бине, 1937, № 15].

44. Подвеска балтов. Ранний железный век [Бине, 1937, № 8].

45. Подвеска древних пруссов, ранний железный век [Бине, 1937, № 16].

46. Бронзовая круглая сакта с подвесками. Страгна, Клайпедский район. IV в. н. э. [Гинтерс, 1963, 215. Рис. 2].

47. Ажурная круглая бронзовая сакта. IV в. н. э. Пангес, Клайпедский район [Гинтерс, 1963, 215. Рис. 3].

48–50. Декоративные булавки с колесообразной головкой (известны на территории Латвии с IV в. н. э., встречаются в основном в восточных районах — Екабпилс, Селпилс, Нерета, Мадона, Даугавпилс) [Шноре, 1930. Таб. 1].

51. Декоративная булавка с кольцевидной головкой [Шноре, 1930. Таб. 1].

52. Декоративная булавка с каплевидной головкой [Шноре, 1930. Таб. 1].

53–54. Декоративные булавки с розетовидными головками, с шестью и девятью лепестками. Этот тип распространен в Руцаве, Курземе [Шноре, 1930. Таб. 1].

55. Варианты орнамента круглой головки декоративных булавок [Шноре, 1930. Таб. 1].

56. Орнамент конической головки декоративной булавки [Шноре, 1930. Таб. 1].

57. Орнамент круглых пряслиц [Страубергс, MCMXCI].

58. Круглая головка декоративной булавки. Бронза, серебро. V–VI вв. н. э. Курманчай, район Кретинги [Грищовене, 1991, 54. № 59].

59. Круглая фибула с крестом и концентрическими кругами. III—IV вв. Бронза. Упина, район Шилале [Грицюене, 1991, 63. № 73].
60. Ажурная круглая фибула. Бронза. III—IV вв. Страгнай, район Клайпеды [Грицюене, 1991, 63. № 74].
61. Пунктированные круги в орнаменте круглой сакты из Земгале [Бине, 1937, 147. № 2].
62. Круглая сакта из Икшкиле [Бине, 1937, 147. № 3].
63. Круги в орнаменте круглой сакты среднего железного века. Пузе. Район Вентспилса [Бине, 1937, 147. № 4].
64. Пунктированные круги в вышивке кармана-сумочки [Ниедре Я., 1930, 7. Рис. 4].
- 65—66. Круги, в том числе пунктированные на арбалетовидных сактах куршей. VII в. [Земитис, 1994(6), 19].
67. Концентрические круги в орнаменте манжетовидного браслета. Яунсвирлаука. VII—VIII вв. [Земитис, 1994(6), 19].
68. Концентрические круги на головке сакты. Земгале. Поздний железный век. Каюкрога, Берене [CVVM A 11913:18] (рисунок автора).
69. Спиралевидный орнамент на сакте со стилизованными концами в виде рога [Штурмс, 1936(в), 81. Рис. 12, № 8].
70. «Звездочки» в украшении совообразной сакты латгалов VIII в. Калниеша, район Крустпилс [Уртанс В., 1961, № 4].
71. Концентрические круги на совообразной сакте латгалов. IX в. Лудза [Уртанс В., 1961, № 20].
72. Концентрические круги на бронзовом цепедержателе. Средний железный век [LVM A 8807:5] (рисунок автора).
- 73—74. Пунктированные круги, покрывающие поверхность янтарной подвески и сакты [LR LIV 531a].
75. Концентрические круги в украшении металлического венка из Земгале [Земитис, 1994(6), 19].
76. Орнамент браслета латгалов. Средний железный век [Розенберг, 1991].

Таблица XV. Розетки

1. Знак «солнышко» в вышивке [Слава, 1966, 13].
2. «Квадратное солнышко» в вышитой кайме вилайне из Крустпилса [Слава, 1966, 57].
3. Розетка [Краукле, 1993, 16. № 5].
4. Усложненный знак «солнышка» [Краукле, 1993, 16. № 4].
5. Розетка — «месячный крест» в вышивке носового платка. Начало XX в. Из личной коллекции автора.
- 6—7. «Солнышко» — узор угла вилайне из Талсы, Курземе [Слава, 1966, 36. Рис. 17].

8. Розетка на вилайне для крестин. Лиепая [Слава, 1966. Таб. 19, № 1].

9–10. Розетки в тканом узоре [Слава, 1966, 55, 65].

11. Примеры розеток в вышивке и тканье [Апше, 1979, 13].

12. Циркульные шестилепестковые розетки в декоре пряслица. Лугрине. Вторая половина XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991].

13. Розетки на пряслице. Юркалнс. Вторая половина XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991].

Таблица XVI. Спираль

1. Спиральный орнамент в украшении треугольной лиле-видной головки декоративной булавки ливов. Бронза. Средний железный век. Попес межа [LVM A 8807:3] (рисунок автора).

2. Спиральный орнамент в украшении булавки. Злекас [Гинтерс, 1937, 47. Рис. 6, № 2].

3. Спиралевидный орнамент на бронзовой арбалетовидной сакте. Восточная Пруссия [Гинтерс, 1937, 50. Рис. 8, № 5].

4. Спиралевидный орнамент на бронзовой арбалетовидной сакте. Курши [LVM RLB 1400] (рисунок автора).

5. Спиралевидная плоская головка декоративной булавки. Тяльшай. XIII–XIV вв. [Гимбутас, 1994, 70. Рис. 29].

6. Подвески с парными спиралевидными концами к женской шапочке, вышитой бронзовыми пуговицами. Шернена, район Клайпеды. Ранний железный век. Курши [Дзервитис, Гинтерс, 1936, 12].

7–8. Спиралевидные женские височные кольца. Реконструкция по археологическим материалам Курмаги (500 г. до н. э.) и Эглишки Кретинги (2–1 вв. до н. э.) [Гимбутас, 1994, 84].

9. Спиралевидный браслет. Древние пруссы [Штурмс, 1935(а). Таб. 9в].

10. Спиралевидное кольцо с подвесками в виде парноспиральных головок [Сойканс, 1925, 19].

11–12. Спиральная подвеска к головному убору [Сойканс, 1925. Таб. 3. № 1–2].

13. Перстень с парноспиральными концами [Сойканс, 1925. Таб. 5. № 5].

14. Спиралевидный орнамент на каменном гребне. Поздний железный век [Гинтерс, 1936, 100. Рис. 16].

15. Спиралевидная подвеска на углу вилайне латгалов. Таурене [Зариня, 1970, 76. Рис. 32].

16. Подвеска в виде двух спиралей. Бронза. II в. н. э. Паюостис. Район Паневежиса [AR 554:46; Грицовене, 1991].

17. Священное спиралевидное кольцо. Бронза. I—II в. н.э. Немечине. Район Вильнюса [AR 226:64].

18. Наплечие жреца с украшениями в виде спиралей. II в. н.э. Бронза. Пакалнишкяй, район Паневежиса [AR 39:12].

Таблица XVII. Кресты

1. Орнаментальные мотивы на костяных биконических наконечниках стрел. Кресты и насечки. Лубанская низина. Неолит [Лозе, 1993, 40].

2. Наконечник стрелы, покрытый крестами и насечкой [Лозе, 1993, 39].

3. Крестовидный узор на круглых головках декоративных булавок [Шноре, 1930, 39].

4. Крестовидный узор на конце сакты [LVM A 9581]. Дреди (зарисовка автора).

5. Крестовидные узоры, выложенные медными заклепками на виллаине латгалов VII—XII вв. [Зариня, 1970, 73, 74, 75, 77, 78. Рис. 32].

6. Крест в орнаменте пряжки металлического пояса из Курземе. XIX в. [Земитис, Розенберг, 1991, 37].

7. Крест в орнаменте пряжки металлического пояса. Пильтене [LR 1 LIII 527].

8. Фрагмент узора в крестами с ограничительными линиями на концах, на прялке. Вторая половина XIX в. Юркалис [Земитис, Розенберг, 1991].

9. Крест на древнепрусской керамике [Герте, 1927, 84. Рис. 258].

10. Крест, вырезанный на улье [Швиркста, 1995, 9].

11. Крест, вырезанный на бочонке [LVM E, Лиепайская область, погост Калету. № 417].

12. Узоры крестов в реконструированном виллаине латгалов. Галгаускас [Зариня, 1970, 75].

13. Узоры крестов в реконструированном виллаине латгалов [Зариня, 1970, 74].

14. Узоры крестов в реконструированном виллаине латгалов. Тауренес Лаздини [Зариня, 1970, 76].

15. Узоры крестов в реконструированном виллаине латгалов. Звиргзденес Кивту [LVM 1 3673; Зариня, 1970, 77].

16. Узоры крестов в реконструированном виллаине латгалов. XI—XII вв. Савиенас [Дзервитис, Гинтерс, 1936. Рис. 27].

17. Подвязка, крестообразно подвешенная на крест во время похорон [LVM E]. Область Талси, Страздес, 55 (рисунок автора).

18. Намогильный крест [LVM E]. Область Лудзы, Мердзене (рисунок автора).

19. Антропоморфный намогильный крест [LVM E. № 1962]. Область Лиепай, Виргас (рисунок автора).

20. Зооморфный намогильный знак — стилизованная жаба. Курши [Бине, 1936(a), 39].

21–25. Фрагменты углового украшения виллайне, составленные на основе креста. Бронзовые украшения темно-синих виллайне. Алсунга. Турлава [Слава, 1966. Таб. 19, № 4].

26. Вышивка угла виллайне для крестин из Талсы [Слава, 1966. Таб. 19. № 1].

27. Вышивка угла виллайне [Краукле, 1993, 20].

28. Знак из вышивки сагши из Земгале [LVM, VVM E 1232] (рисунок автора).

29. Фрагмент вышивки рубахи из Курземе (Кулдига) [Краукле, 1993, 34].

30. Фрагмент вышивки ворота рубахи из Алсунги [Слава, 1966. Таб. 2. № 1, 2].

31–32. Знаки в углу вышитого ворота рубахи. Лиелварде; латгалы [Андерманис, 1931. Рис. 2].

33. Крестовидные узоры, выдавленные на берестяном тuesке. Резнас [Андерманис, 1931. Рис. 3].

34. Узор на лукошке. Вецпиебалга [Андерманис, 1931. Рис. 9].

35. Узор на расписном сундуке. Сермукша [Андерманис, 1931. Рис. 32].

36. Крест — свастика в кованых украшениях сундука. Украшение углов и рисунок центральной части сундука [LVM E 401.] Область Лиепай, Дуникас.

37. Варианты узора креста в полотняных изделиях [Апше, 1979, 25.].

Таблица XVIII. Свастика

1. Узор свастики в круге, в ажурной сакте III в. н.э. Рауна, Муру. Это древнейшее известное изображение свастики на территории Латвии; сходные изображения II–IV вв. встречаются на Северном Кавказе [Земитис, Розенберг, 1991, 13].

2. Свастика как узор второго порядка в бронзовой ажурной сакте с инкрустацией красной эмалью. Триката, Виясциемс. IV в. н.э. [Гинтерс, 1963, 216, № 4].

3. Ажурный цепедержатель, образованный из связанных между собой разнонаправленных свастик. Прикреплен к

ожерелью. IV в. н. э. Вецсаука, Разбуку [Земитис, Розенберг, 1991, 13].

4–9. Изображения свастика, известных в орнаменте предметов, найденных на территории Латвии и датированных поздним железным веком: 4 — в текстиле; 6 — аналог известен у этрусков IX–VIII вв. до н. э. [Гильели, 1935]; 7 — аналоги встречаются в Западной Европе XII в. [Лехлер, 1934, 35]; 8–9 — на металле; 9 — аналогичные подвески были распространены у славян.

10. Свастика в орнаменте тканого пояса [Граудонис, 1994. Таб. 73, № 2].

11. Свастика в орнаменте браслета [Граудонис, 1994. Таб. 73, № 2].

12. «Оперенная» свастика на манжетовидном браслете. VII–VIII вв. Яунсвирлаука, Какужены [Граудонис, 1994. Таб. 73, № 2].

13. Свастические узоры в тканой кайме виллайне из Стамериене. XII в. [LVM RLB 696] (рисунок автора).

14. Круглая ажурная бронзовая фибула со свастикой в центре. IX–X вв. Паланга [AR 396:2729].

15. Круглая бронзовая фибула со знаками свастики в виде змей в центре. IX–XI вв. Шилале, Жасинас [AR 618:493].

16. Круглая бронзовая фибула со знаками свастики IX–XI вв. [Карнупс, 1963].

17. Знаки свастики на реконструированном виллайне XII в. из Стамериене (Видземе) [Гинтарс, Дзервитис, 1936, 26].

18–19. Варианты свастики в украшении углов и целайне виллайне латгалов XII в. из Мейраны [Зариня, 1970, 84. Рис. 40].

20. Свастика в тканом поясе. Берзпилс [Зариня, 1970, 84. Рис. 41]; Яунсауле [Краукле, 1993, 59].

21. Усложненные варианты свастики в реконструированном виллайне из Кастранес Скубиню [Зариня, 1970, 97. Рис. 56].

22. Узоры свастики (51 знак в 36 вариантах) в тканом поясе из Калдабрунас Мачуланы, уезд Биржу [LVM RLB E 885; Карнупс, 1936, 89. Рис. 1, № 2].

23. Свастика на белых перчатках жениха. Руцава [LVM RLB E 20; Карнупс, 1937, 70. Рис. 13, № 3].

24. Свастика на конце пояса из Земгале. Яунсауле [Краукле, 1993, 47].

25. Усеченные знаки свастики в вышивке манжета рубахи. Цесвайне [Слава, 1966. Таб. 1, № 5].

26. Свастика в кайме сагши из Земгале [Карнупс, 1938].

27. Разнонаправленные знаки свастики в поясе из Земгале [Краукле, 1993, 48, № 5].

28. Разнонаправленные знаки свастики во фрагменте вышивки головного убора невесты (*пливурис*) из Земгале [Дзервитис, 1937, 98–99].

29. Знаки свастики, вышитые бисером на девичьем венке. Унгурмуйжас, Даугавпилс [Дзервитис, 1973; LR 36].

30. Знак свастики вышитый на девичьем венке [LVM Резекне 792/26. 1925 г.] (рисунок автора).

31. Знаки свастики в узорчатом поясе из Алсунги [Слава, 1966. Таб. 1, № 5].

32. Знаки свастики в тканом поясе из Аулейи [Слава, 1966, 56. Рис. 35, № 1].

33. Знаки свастики в центральной полосе вышивки в узорце конца виллайна из Турлавы (Северной Курземе) [Слава, 1966. Таб. 18, № 4].

34. Знаки свастики в девичьем венке из конского волоса. Руйена (Северная Видземе) [Слава, 1966. Таб. 24, № 6].

35. Разнонаправленные знаки свастики в вышивке женского чепца [LVM Е Резекне 102].

36. Знаки свастики [Краукле, 1993] (фрагмент).

37. Знаки «огненного креста» [Апше, 1979, 29] (фрагмент).

Таблица XIX. «Аусеклис»

Варианты узора восьмиконечной звезды в текстиле. См.: [Апше, 1979, 21].

Таблица XX. Плетенка

1. Ажурная плоская фибула. IX–X вв. Бронза. Стагнай, район Клайпеды [AR 38:2719].

2. Подковообразная фибула, покрытая орнаментом в виде плетенки. IX–XI вв. Бронза. Упина, район Шилале [AR 445:32].

3. Мотив плетенки в сакте. Лиелварде [LVM A RDM 1 515] (рисунок автора).

4–6. Мотив плетенки в звеньях пояса. Лудза [Сойканс, 1925, 46. Таб. XII, № 5].

7. Плетенка в орнаменте головки декоративной булавки. Лудза. [Сойканс, 1925, 60. Рис. 23].

8. Плетенка в орнаменте черенка ножен для кинжала, окованных бронзой. XI–XII вв. Межотне [Гинтерс, 1939, 41. Рис. 27].

Таблица XXI. Знак «растущего дерева»

1. Мотив растения на керамике раннего неолита. Поселение Звидзе, Лубанская низина [Лозе, 1989, 94. Рис. 1, № 33].

2. Мотив растения на шнуровой керамике позднего неолита. Лубанская низина [Лозе, 1989, 103. Рис. 4, № 7].

3. Мотив «елочки» на фрагменте воинского браслета латгалов. IX—X вв. [Дайга, 1974, 185, 181. Рис. 9, 6].

4. Мотив «елочки» на янтарном украшении. Лиегу [LVM E 65] (рисунок автора).

5. Мотив «растущего дерева» над двери амбара. Ужавас, район Вентспилса [Кундзиньш, 1940, 65].

6. Мотив растения на пряслице [Краукле, 1993, 37].

7. Мотивы «дерева Аустры» [Апше, 1979, 23].

8. Узор угла столешницы. Лиепая, Руцава [LVM E].

Таблица XXII. Орнитоморфные, зооморфные и антропоморфные изображения в орнаменте

1. Орнитоморфное изображение на полотенце из Латгале [Краукле, 1993, 9].

2. Орнитоморфное изображение на полотенце русских из Латгале. Видсмуйжа [Краукле, 1993, 51].

3. Антропоморфный знак на горшке каменного века. Древние пруссы [Герте, 1927, 15. Рис. 40].

4—5. Изображение дома и человека (своего рода, «синонимы»?) на погребальных урнах из Сембии. Древние пруссы. III—II вв. до н. э. [Гимбутас, 1994, 86. Рис. 41].

6. Антропоморфный орнамент (единственный образец в Латвии) в вышивке виллайне из Алсунги (Курземе) [LR 1 20. Рис. 1].

7. Антропоморфный орнамент в вышивке полотенца из Резекне (Латгале) [Краукле, 1993, 9, № 4].

Таблица XXIII. Лиелвардский пояс

Схема Лиелвардского пояса по Т. Винту, и порядок его «чтения» [Винт, 1979. Рис. 5].

Таблица XXIV. Типы народных орнаментальных композиций по схеме, предложенной Д. Краукле

1—3. Поясной тип.

5—6. Тип «растущего узора».

7—9. Центрический тип.

10. Фоновый тип.

11. Смешанный тип композиции с преобладанием поясного.

12—13. Фоновый тип композиции с тяготением к поясному [Краукле, 1993, 8].

**Таблица XXV. Способы представления знака в композиции,
усечения части знака**

Таблица XXVI. Рисунки и народные названия узоров поясов

Элементы узоров поясов в области Крустпилс (Видземе)
[Ниедре Я., 1930(6)]:

1. Pusīte («половинка»), 2. Likumiņu («извилистый»), 3. Pakstiņu («бобовый»), 4. Likumiņu («извилистый»), 5. Cukastiņu («свинячие глазки»), 6. Mušīņu («мушиный»), 7. Apaļo («округлый»), 8. Grīdāinis («дорожка»), 9. Galdiņu («полообразный»), 10. Podziņu («горшкообразный»), 11. Kaļiņa («ножка»), 12. Kāšīti, zariņu («крючок, веточка»), 13. Zirdziņu («лошадиный»), 14. Ūzoliņu («дубовый»), 15. Vēzītis («рачок»), 16. Sekuminu, dakšiņu («виллообразный»), 17. Krustiņu («крестовый»), 18. Treikaļiņu («трехножка»).

**Таблица XXVII. Рисунки и народные названия
узоров варежек и перчаток**

1—29. *Элементы узоров варежек и перчаток* [Ниедре Я., 1931]:

1. Mušīņa («мушка»), 2. Griztītis («жгутовый»), 3. Sparņiņas («крылышки»), 4. Pusītis, galdiņš, lodziņš («половинка, столик, окошко»), 5. Iemito (pamišo) raksts («чередующийся узор»), 6. Pusvarņiņa («полуворона»), 7. Varniņa («ворона»), 8. Sietinš («ситечко/Стожары»), 9. Zaģa zobīņi, likumiņu («зубчики пилы, извилистый»), 10. Aviņragu («рога барана»), 11. Damrata («дамрата»), 12. Mazie galdiņi («маленькие столики»), 13—14. Lielie galdiņi («большие столики»), 15. Ozolzaru («лист дуба»), 16. Grieto («резаный»), 17. Mīta («чередующийся»), 18. Mītie («чередующиеся»), 19. Vēzītis («рачок»), 20. Zarainītis («веточка»), 21. Piecu kārtu rozītes («пятикратная розочка»), 22—24. Zvaigznīšu («звездчатый»), 25. Četru kalpiņu («четырёх холопов»), 26. Lielaish («большой»), 27. Mazas spolītes («маленьких катушек»), 28. Kalpiņi («холопов»), 29. Lapiņu («листочков»).

30. *Орнаментальные элементы и их названия, записанные в уезде Ручава в 1920—30-е гг.* [LVM E Liepājas apr. Īpašuma zīmes. № 1244].

Левый столбец, сверху вниз: viņģu raksts («виноградный узор»), ķirmales raksts, siržu raksts («узор сердечка»), kraģenu raksts («узор козел»), zadziņu raksts («воровской узор»), kumpiņu raksts («горбатый узор»), kažociņu raksts («узор шубки»), āboliņu raksts («узор клевера»), zilu raksts («желудевый узор»), kurpnieka pelostaks («сапожника»).

Правый столбец, сверху вниз: saulīšu raksts («узор солнышек»), spurvīšu raksts («ершистый узор»), ragaina spurvīte («богатая щетина»), oga raksts («ягодный узор»), vanadziņu («ястребиный»), spundiņu raksts («узор втулки»), papardišu raksts («узор папоротника»), dzirnaviņas raksts («мельничный узор»).

**Таблица XXVIII. Узоры на хлебе. Собрала Индра Чекстере
(готовится к печати)**

1. Иллюстрация к благопожелательному заговорному тексту.
2. Узоры из Курземе.
3. Узоры из Земгале.
4. Узоры из Видземе.
5. Узоры из Латгале.

Из личного архива И. Чекстере. Публикуется с любезного разрешения автора.

Таблица XXIX. «Генеалогия моей семьи»: «Семья Мартыныша»

Работа учащегося Детской художественной школы в Сигулде (1999–2000 гг.). Семейные пары представлены в виде пар варежек.

**Таблица XXX. Узоры орнамента на современных монетах
и эмблемах Латвии**

1. Латвийская монета достоинством в 2 лата. 1993 г.
2. Латвийская монета достоинством в 10 сантимов. 1992 г.
3. Рисунок с открытки «Качающийся латыш». Издательство «Neputns». Рига, 2000.
4. Эмблема фестиваля «Балтика-97». Автор — Валдис Целмс.
5. Эмблема Праздника Песни и Танца (Латвия, 1998 г.). Автор — Андрей Апинис.

Список иллюстраций

Иллюстрация 1. Геометрические знаки в пластике

1. Скульптура «Вечная изменчивость». Автор — Арнольдс Вильдбергс. Фото автора на выставке в Музее декоративно-прикладного искусства (Рига), 2000 г.
2. Декоративное украшение домашнего интерьера — пудурис. Рига, Музей фотографии. Фото автора, август 2000 г.
3. Латвийский орден Виестура, 1939 г.
4. Латвийский орден Лачплесиса, 1939 г.

Иллюстрация 2. Народные мотивы в архитектурном орнаменте Риги

1. Ул. Кр. Барона, дом 17. Фото автора, 1996 г.
2. Ул. Бривибас, дом 30. Фото автора, 1996 г.
3. Ул. Барона, дом 62. Фото автора, 1996 г.
4. Ул. Бривибас, дом 62. Фото автора, 1996 г.

Иллюстрация 3. Вариации поясных композиций

1. Лиелвардский пояс и способ его ношения. Илга Мадре. Фото автора, 2000 г.
2. Варежки работы А. Трейи, по мотивам Лиелвардского пояса. Фото автора, август 2000 г.

Иллюстрация 4. Народный орнамент в традиционном текстиле

1. Земгальские перчатки. Автор Аусма Трейя. Фото автора, сентябрь 2000 г.
2. Древнейшие вязанные перчатки на территории Латвии. Рига, XV в. Реконструкция А. Цауне и А. Зарини. Из собрания Музея истории Латвии.
3. Свадебные перчатки жениха. Автор Илга Мадре. Фото автора, сентябрь 2000 г.
4. Земгальское покрывало на кровать, сотканное по поясному принципу. Музей истории Елгавы. № 12178. 1976 г. Автор — Й. Ошина. Фото автора, сентябрь 2000 г.

Иллюстрация 5. Классические традиции народного искусства

- 1—3. Вышивка Бируте Ансоне по мотивам работ Юлия Мадерниекса. Фото автора, август 2000 г.

**Иллюстрация 6. Народные орнаментальные элементы
в современных гобеленах Латвии**

1. Астрида Берзиня. «Вечная игра». 1991 г. Фото автора на выставке в Музее декоративно-прикладного искусства (Рига, 2000 г.).

2. Байба Осите. «Время народа». II, III. 2000 г. Фото автора на выставке в Музее декоративно-прикладного искусства (Рига, 2000 г.).

3. Байба Осите. «Даугава». 2000 г. Фото автора на выставке в Музее декоративно-прикладного искусства (Рига, 2000 г.).

Иллюстрация 7. Орнамент в современном искусстве Латвии

1. Рисунок на стекле. Музей А. Пумпура в Лиелварде. Фото автора, сентябрь 1999 г.

2. Эрна Ошеле. «Корни». 1996 г. Музей декоративно-прикладного искусства Латвии, Рига. Фото автора, август 2000 г.

3. А. Янсоне-Зирните. «Знак воды» (с любезного разрешения автора).

Иллюстрация 8. Народный орнамент в открытках и книгах

1. Рисунок Астры Рейне из книги Иоланты Мацковой «Открытое небо». *Mačkova I. Atrakta debess. Rīga, 1999.*

2. Поздравительная пасхальная открытка. Рисунок Даце Лапины (фрагмент), 1994 г.

3. Поздравительная пасхальная открытка, 1992 г.

4. Поздравительная новогодняя открытка, 1988 г. Рисунок И. Лапиньша.

Иллюстрация 9. Ромбы и кресты в скульптуре, текстиле, пластике

1. Ромбы в камне. Работа скульптора Ояра Фельдберга. Фото автора на выставке в галерее «Даугава» (Рига, 1999 г.).

2. «Кресты Перконса», образованные фоновой тканью. Вышивка начала XX в. Фото автора в доме Б. Ансоне (Видземе, район Тирзас, 2000 г.).

3. Украшение витрины магазина по продаже меда. Рига, ул. Лачплесиса. Фото автора, август 2000 г.

**Иллюстрация 10. Архитектурные вариации знаков
народного орнамента**

1. Рига, бульвар Кронвальда, дом 10 (архитектор Э. Лаубе). Фото Айвара Мейера, 2000 г. Публикуется с любезного разрешения Латвийского музея архитектуры (Рига).

2. Рига, ул. Чака, дом 37 (архитектор Э. Лаубе). Фото Айвара Мейера, 2000 г. Публикуется с любезного разрешения Латвийского музея архитектуры (Рига).

3. Рига, бульвар Кронвальда, дом 10 (архитектор Э. Лаубе). Фото Айвара Мейера, 2000 г. Публикуется с любезного разрешения Латвийского музея архитектуры (Рига).

Иллюстрация 11. Одна композиция в архитектуре и керамике

1. Архитектурный орнамент, дом на ул. Вальдемара, 30. Фото автора, август 2000 г.

2. Видземская керамика, кувшин XIX в. Латвийский этнографический музей (Рига). Керамист Лилита Янсоне. Фото автора, Рига, 1996 г.

Иллюстрация 12. Архитектурные и скульптурные вариации знаков народного орнамента

1. Памятник Свободы в Риге. 1935 г. Скульптор К. Зале, архитектор Э. Шталбергс.

2. Дом на ул. Бривибас, 37. Архитектор Э. Лаубе. Фото Айвара Мейера, 2000 г. Публикуется с любезного разрешения Латвийского музея архитектуры (Рига).

Иллюстрация 13. Орнаментальность скульптуры Латвии

1–2. Каменная скульптура в «Саду дайн» Турайды (Сигулда). Фото автора, 1999 г.

Иллюстрация 14. «Аусеклис» — восьмиконечная звезда

1. Узор «Аусеклис» на хлебе «Лачплесис». Фото автора. Рига, август 2000 г.

2. Узор на металлической ограде частного дома в Сигулде. Фото автора, август 2000 г.

Иллюстрация 15. Узоры подсвечников Латвии

1. Латгальские керамические подсвечники, автор Илона Шауша. Фото автора, Музей литературы Я. Райниса (Рига), 2000 г.

2. Металлический подсвечник, созданный по мотивам текстильного узора Латвии. Дом-музей Эрны Рубене в Цесисе. Фото автора, 2000 г.

Иллюстрация 16. Знаки народного орнамента на современных денежных купюрах Латвии

1–3. Фрагменты купюр достоинством в 5, 20 и 100 лат.



Таблица I. Знаки собственности на предметах домашнего убранства, утвари, сельскохозяйственных и музыкальных инструментах Латвии

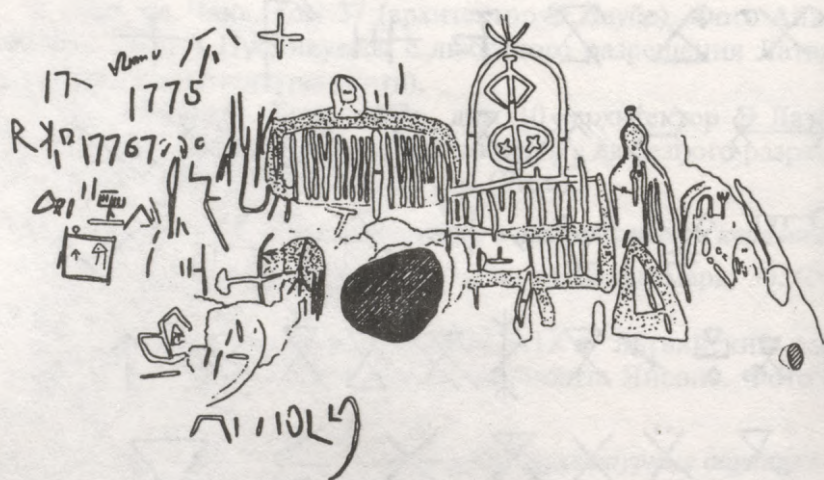
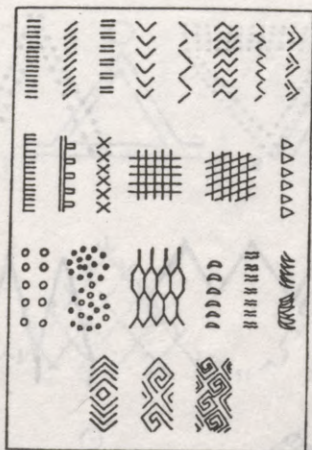
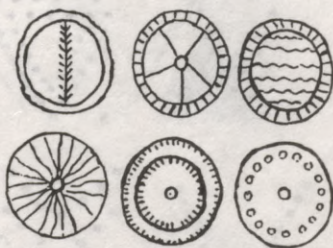


Таблица II. Идеографические знаки Латвии.
Реконструкция Гунтиса Эньньша



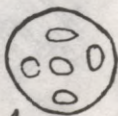
1



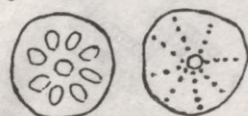
2



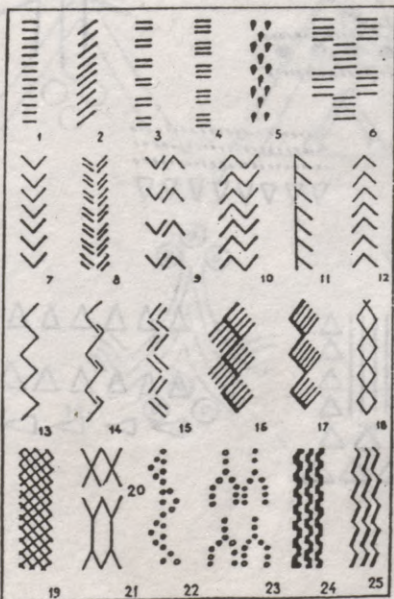
3



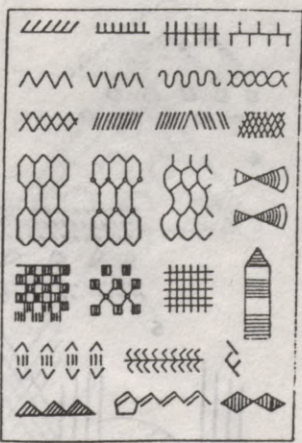
4



5



6



7

Таблица III. Орнамент палеолита и мезолита на территории Европы

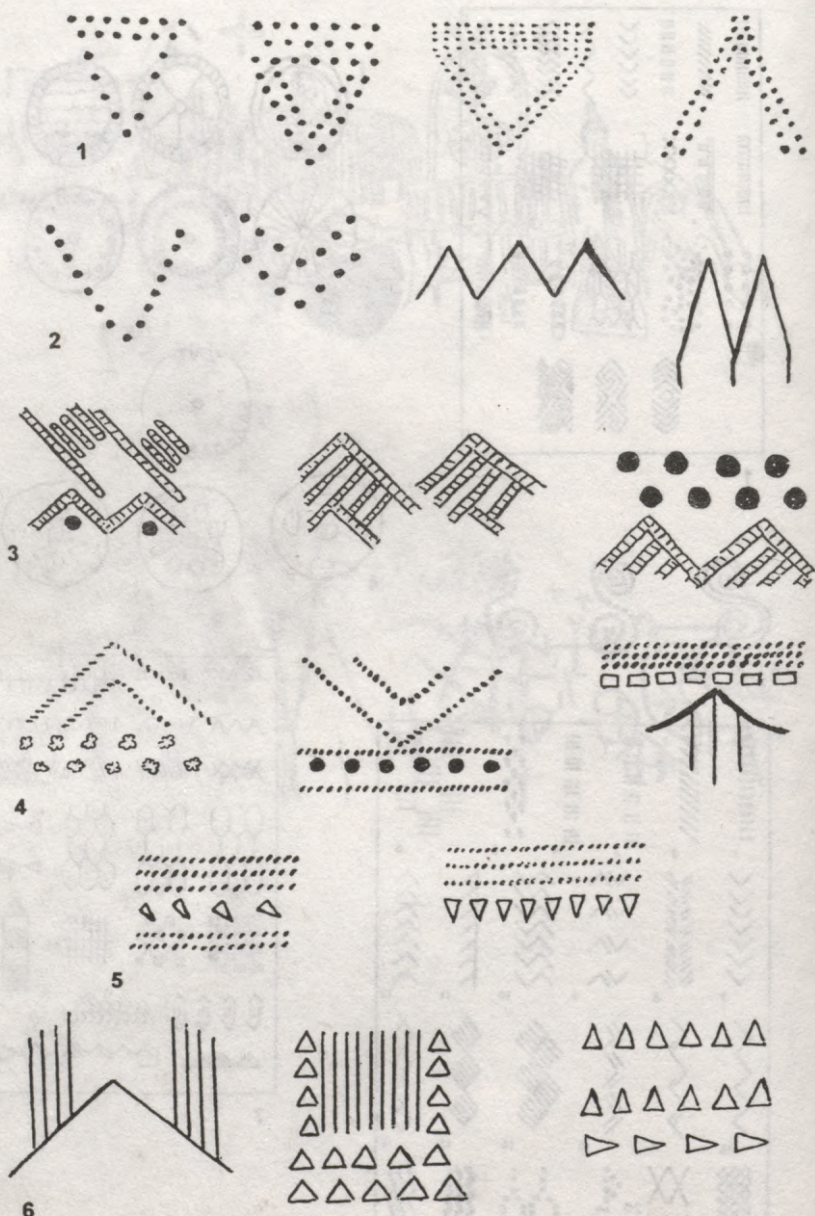


Таблица IV. «Знаки кровли». Лист 1

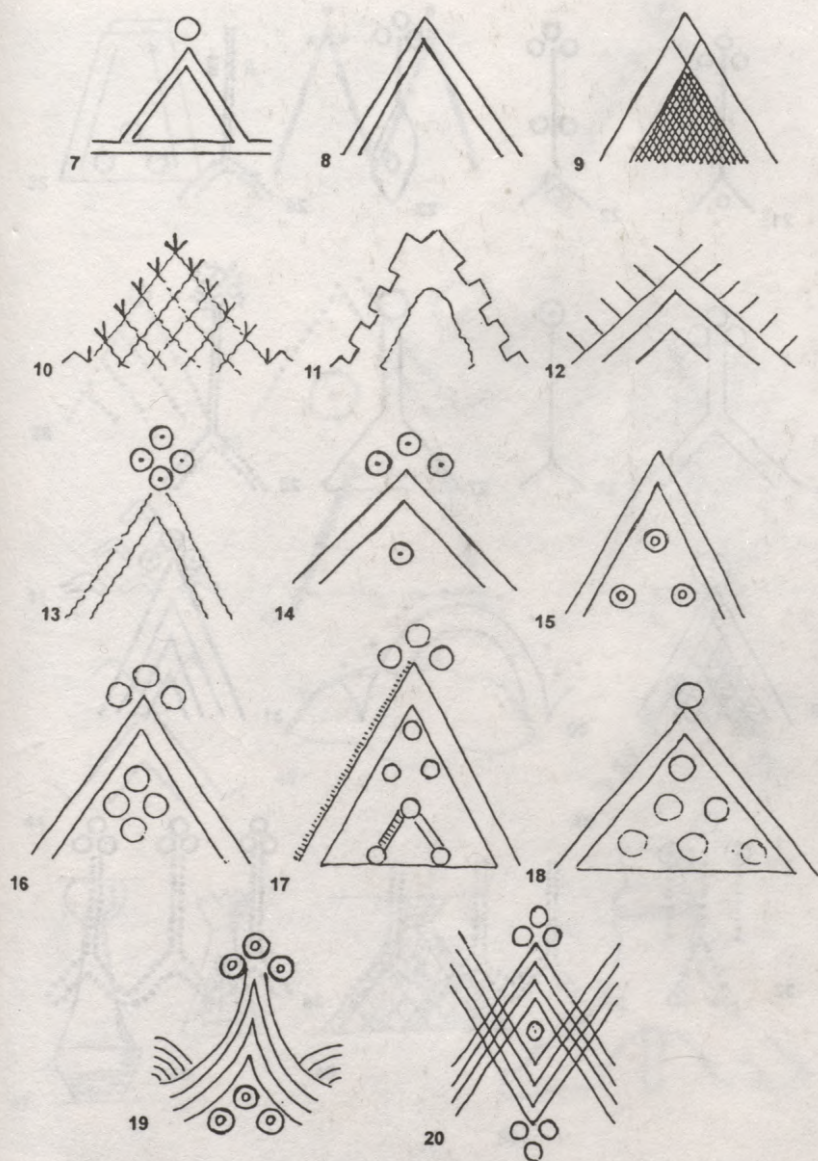


Таблица IV. «Знаки кровли». Лист 2

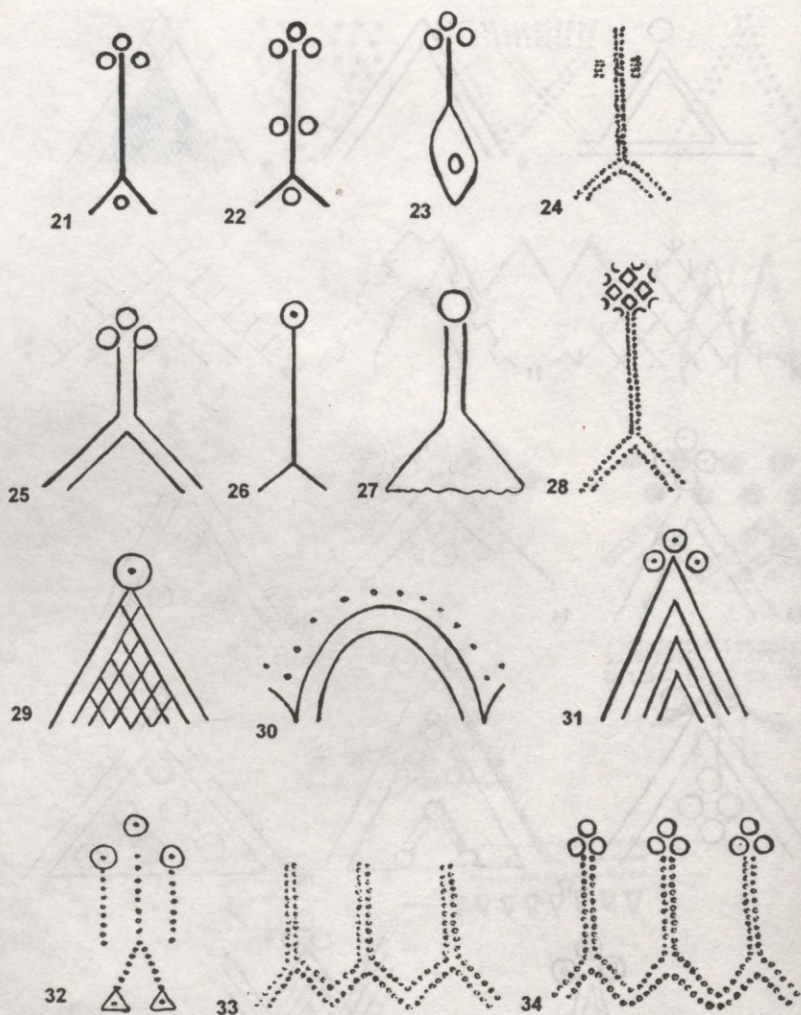


Таблица IV. «Знаки кровли». Лист 3

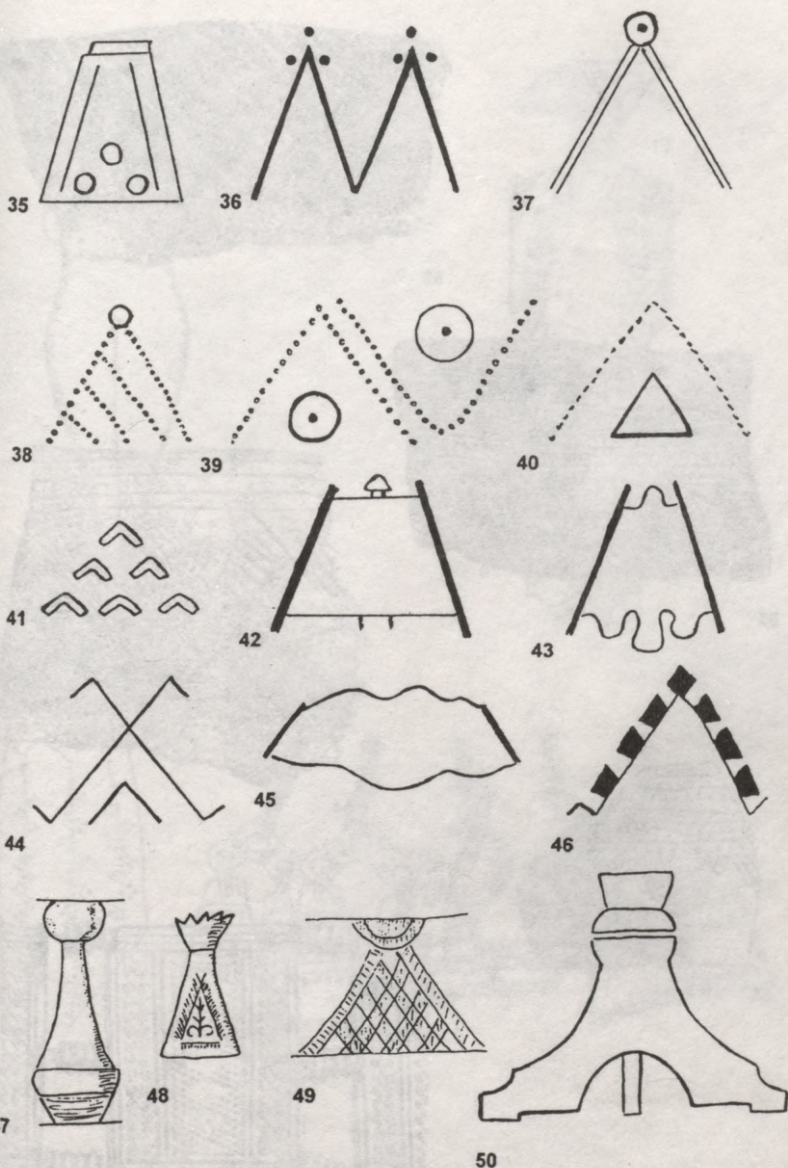


Таблица IV. «Знаки кровли». Лист 4



51



52



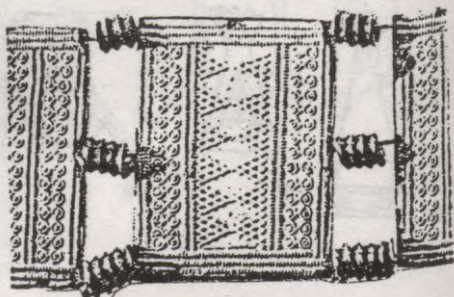
53



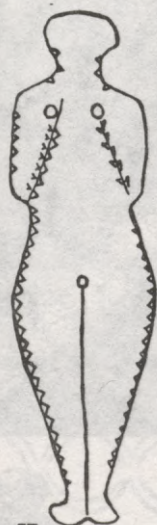
54



55



56



57



58



59



60



61



63

62



64



65



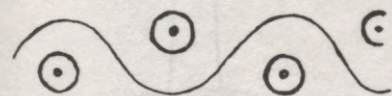
66



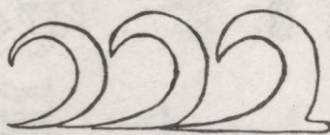
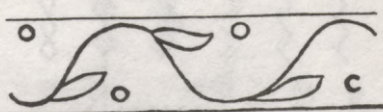
67



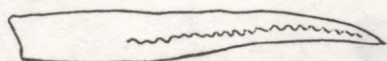
68



1



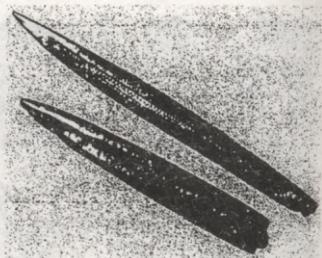
2



3



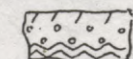
4



5



6



7



8



9



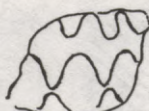
10



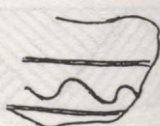
11



12



13



14



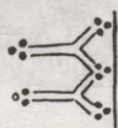
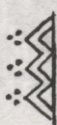
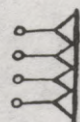
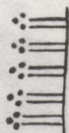
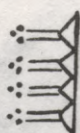
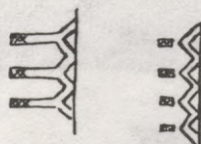
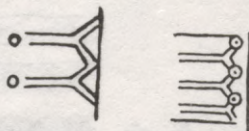
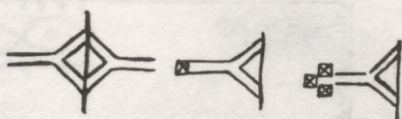
69



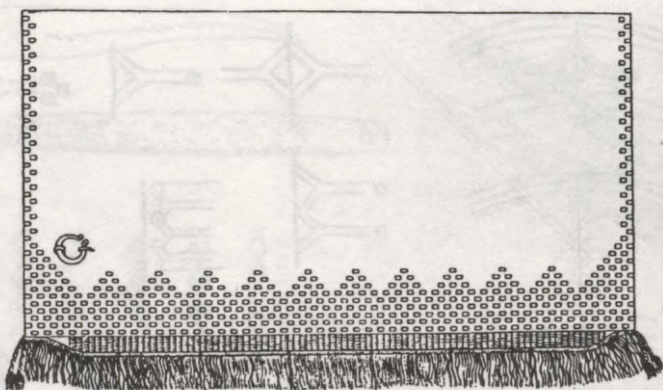
70



71



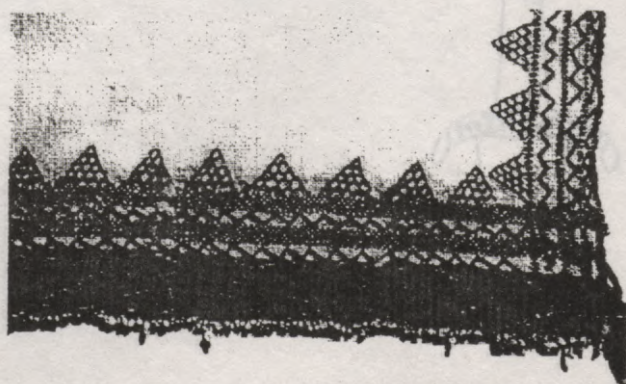
72



73



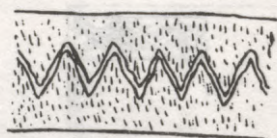
74



75



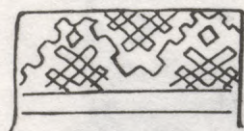
Таблица V. Зигзаги. Лист 3



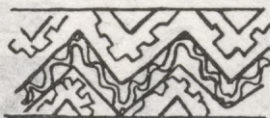
31



32



33



34



35



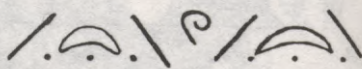
36



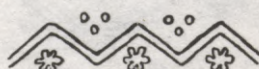
37



38



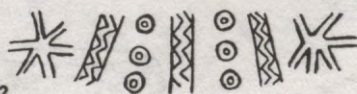
39



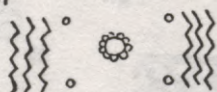
40



41



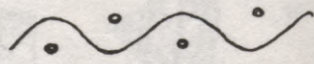
42



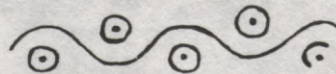
43



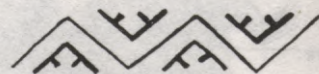
44



45



46



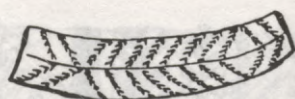
47



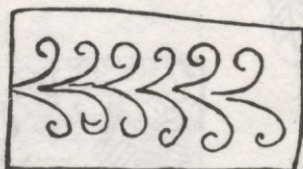
Таблица VI. «Знак хвой», «елочка». Лист 1



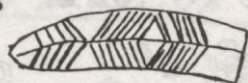
14



15



16



17



18



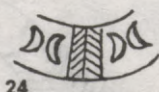
19



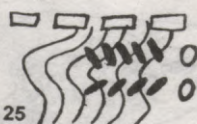
20



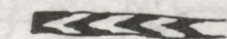
21



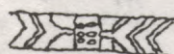
22



23



24



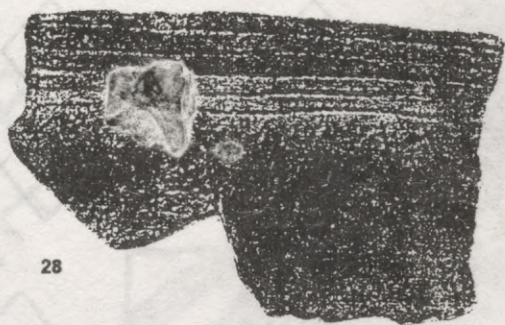
25



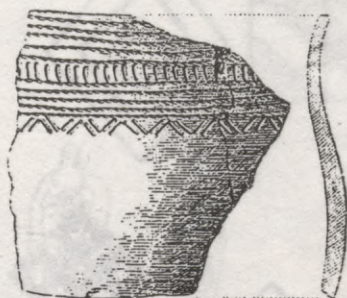
26



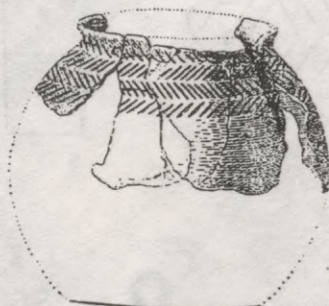
27



28



29



30



31



32

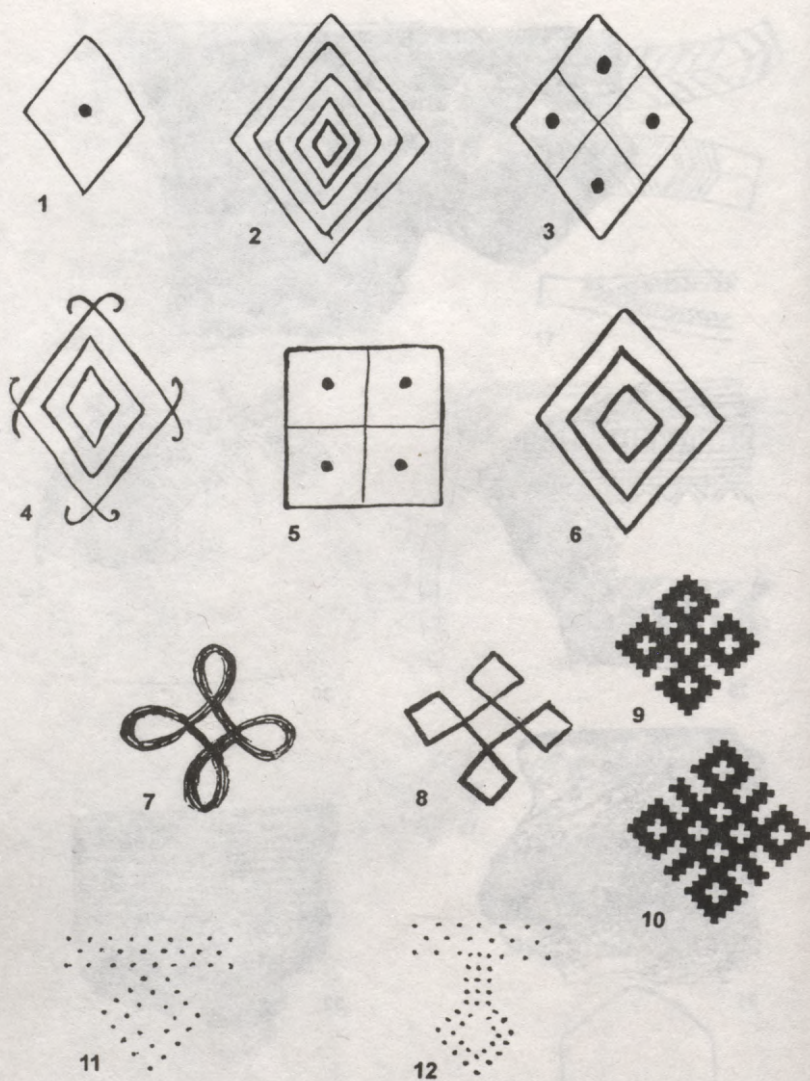
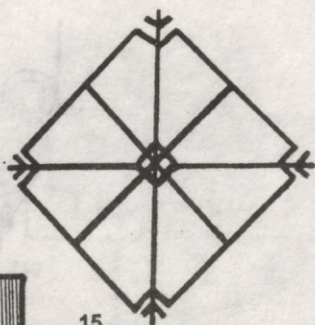


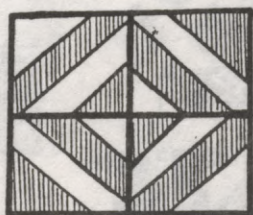
Таблица VII. Ромбы и квадраты. Лист 1



13



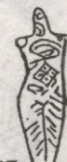
15



14



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25

Таблица VII. Ромбы и квадраты. Лист 2



Таблица VII. Ромбы и квадраты. Лист 3

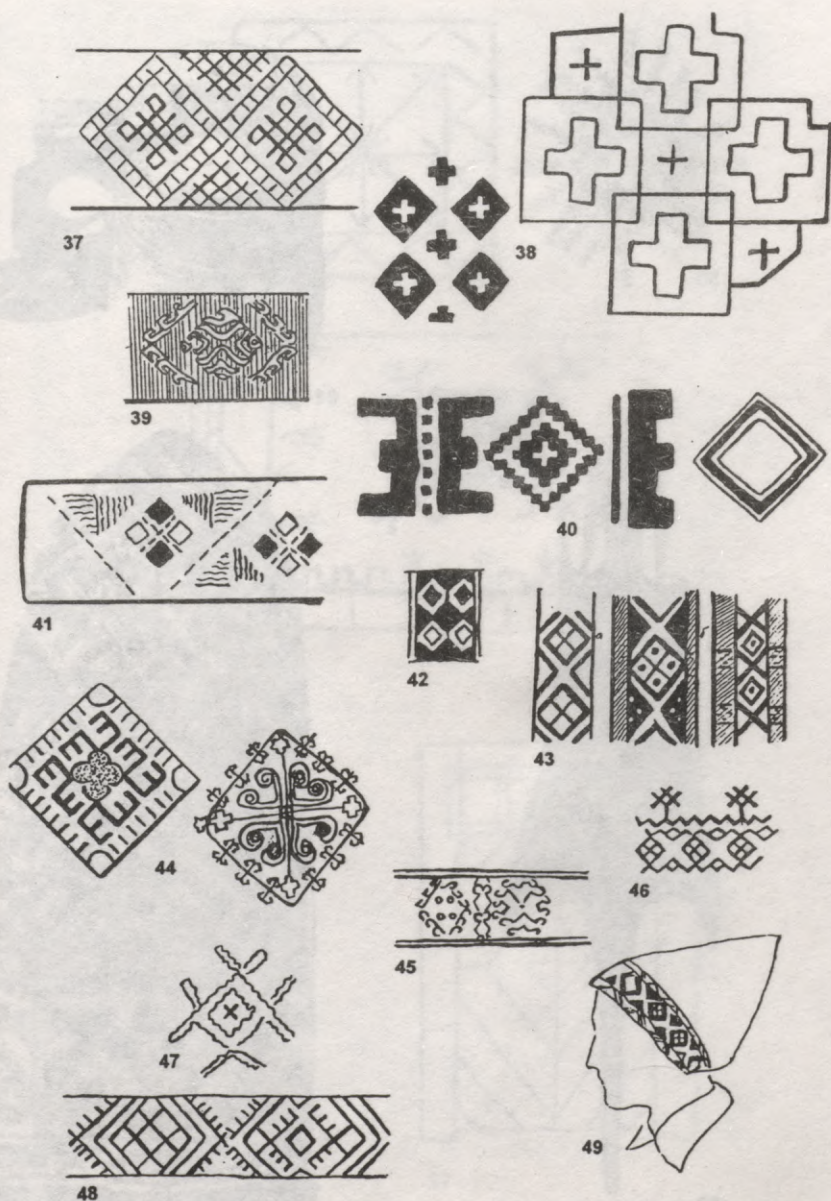
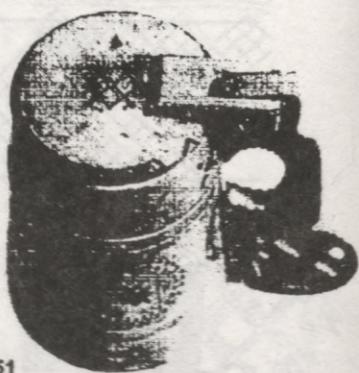


Таблица VII. Ромбы и квадраты. Лист 4



50



51

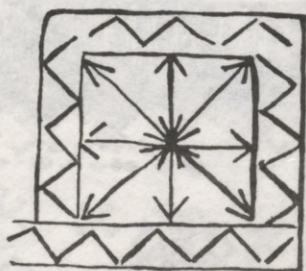


52

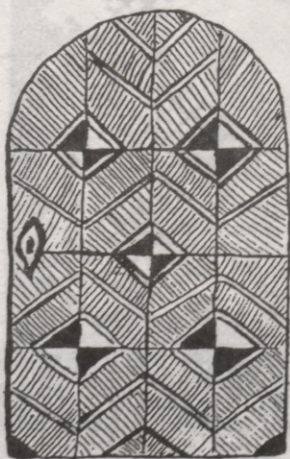
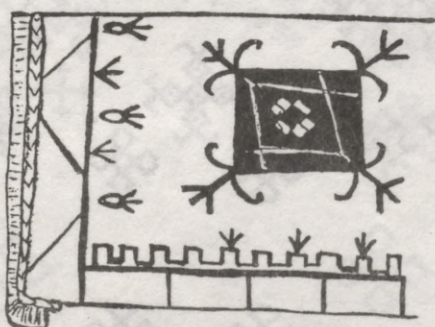


53

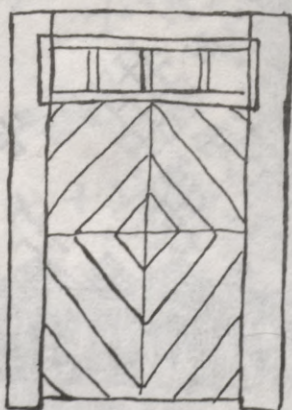
54



55



56



57









Таблица VIII. «Дубочек», или «крест Перконса»



Таблица IX. Знак «Креста-Месяца». Лист 1



13



14



15



16



17



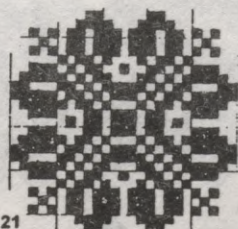
18



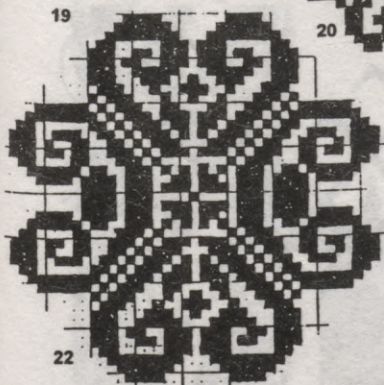
19



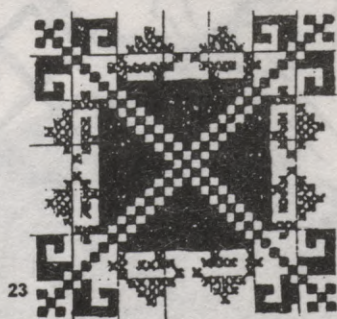
20



21



22



23

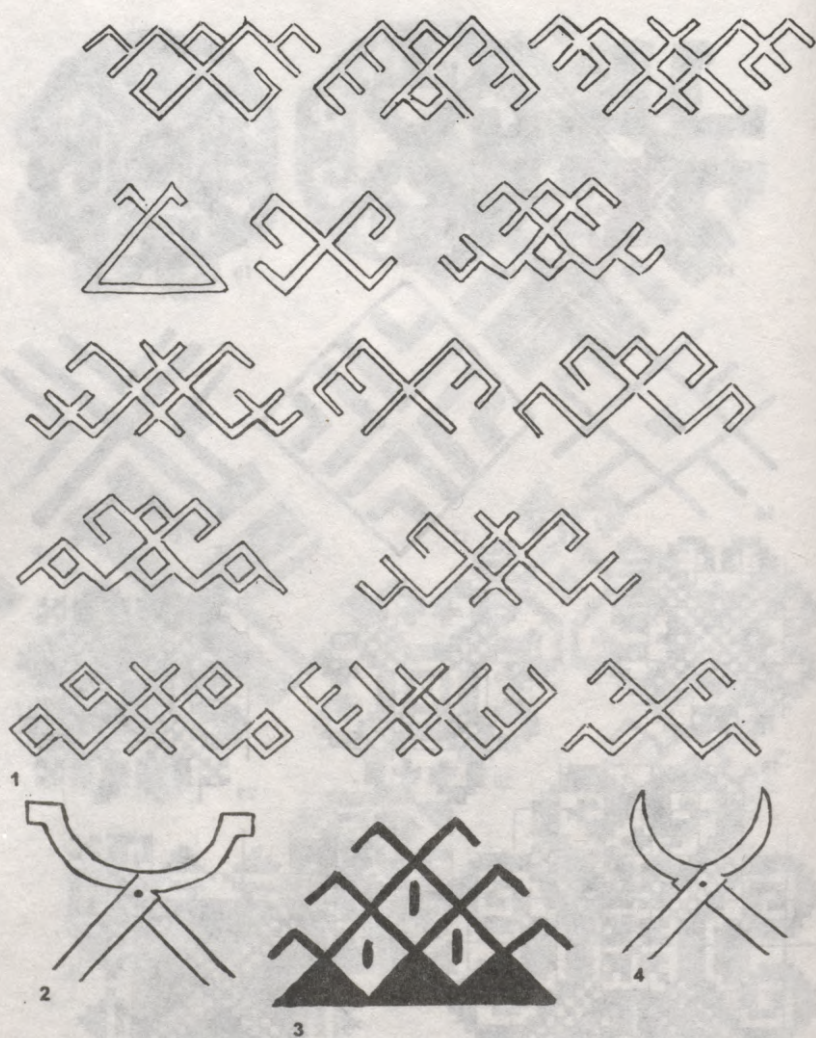
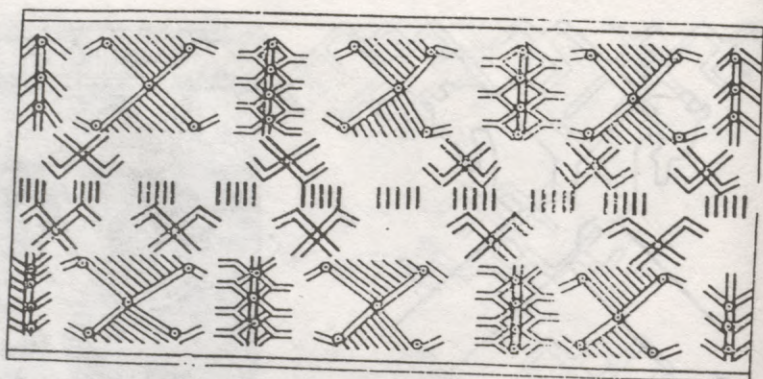
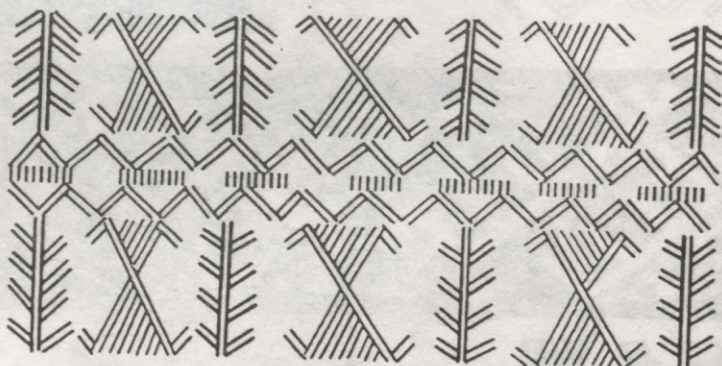


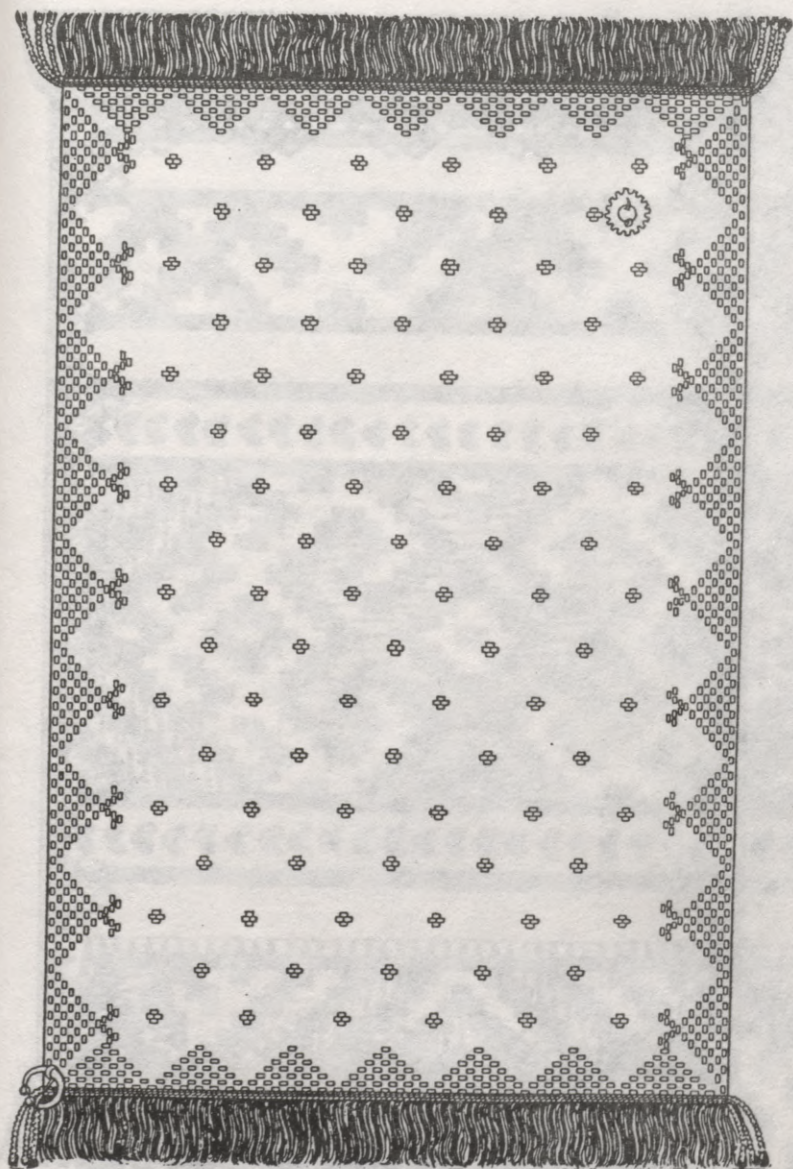
Таблица X. «Знаки Юмиса». Лист 1

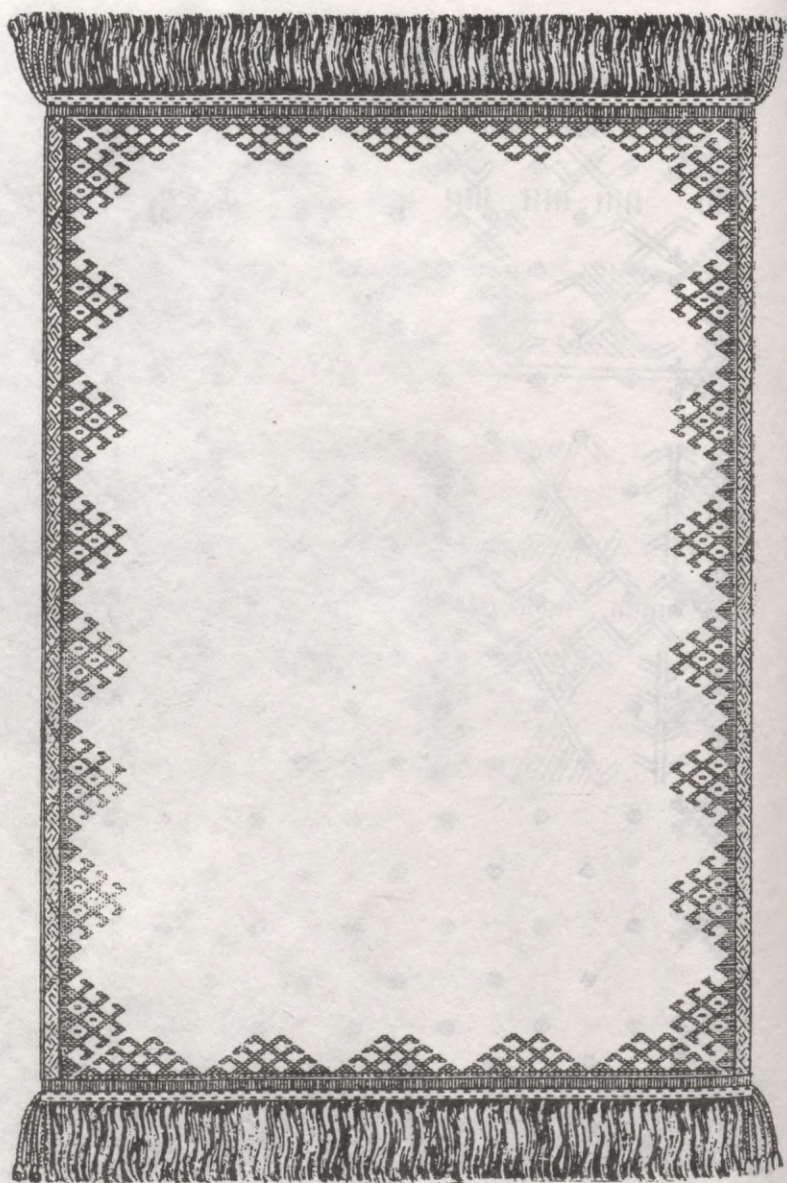


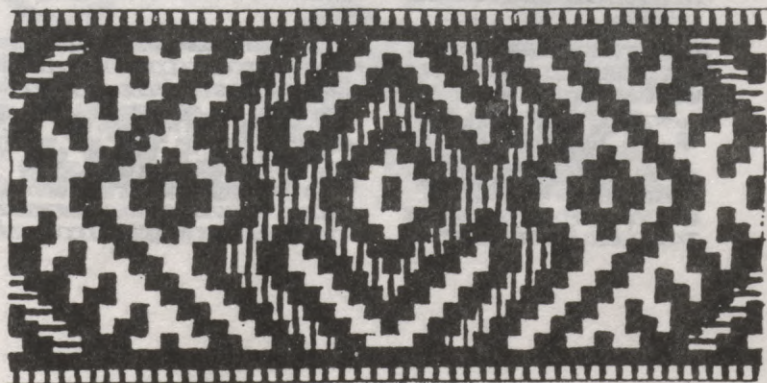
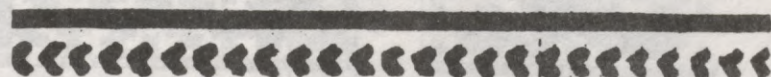
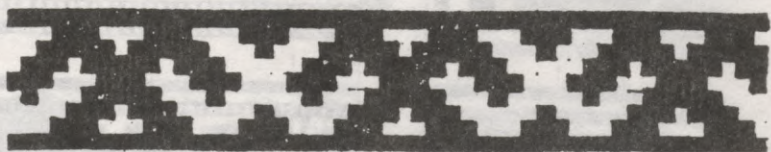
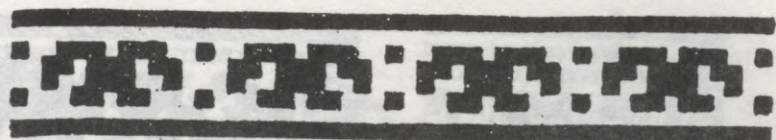
10

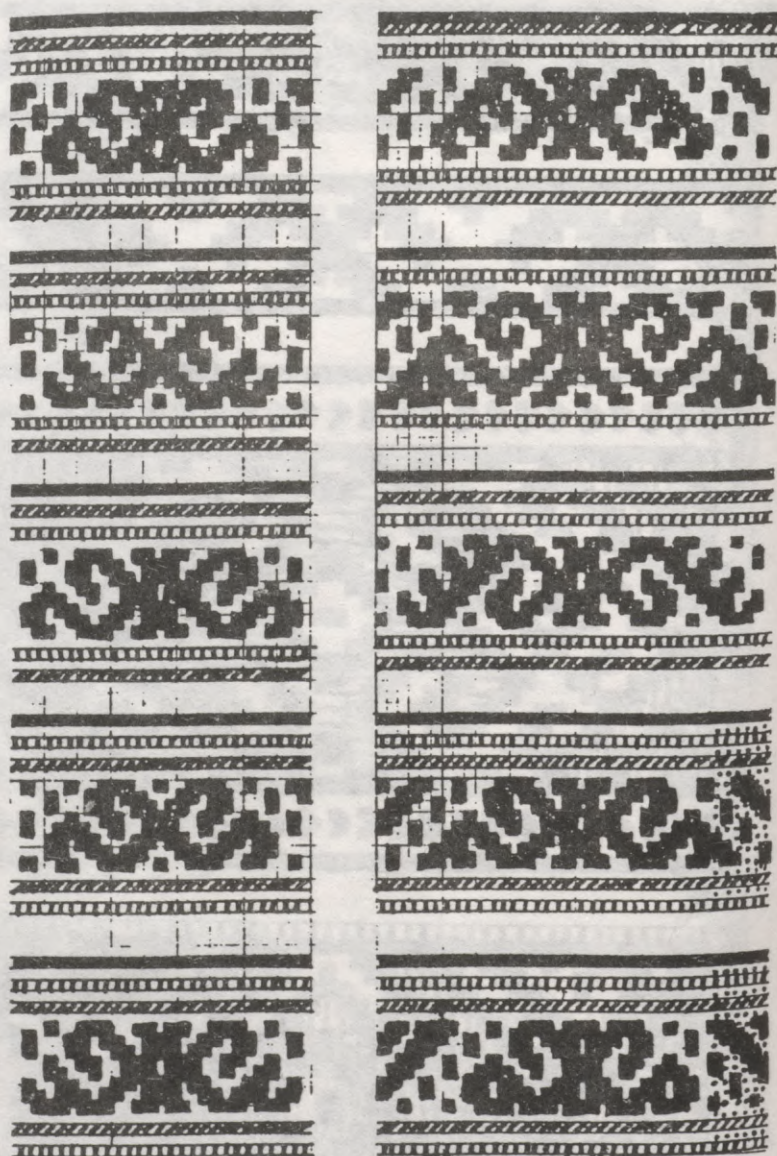


11









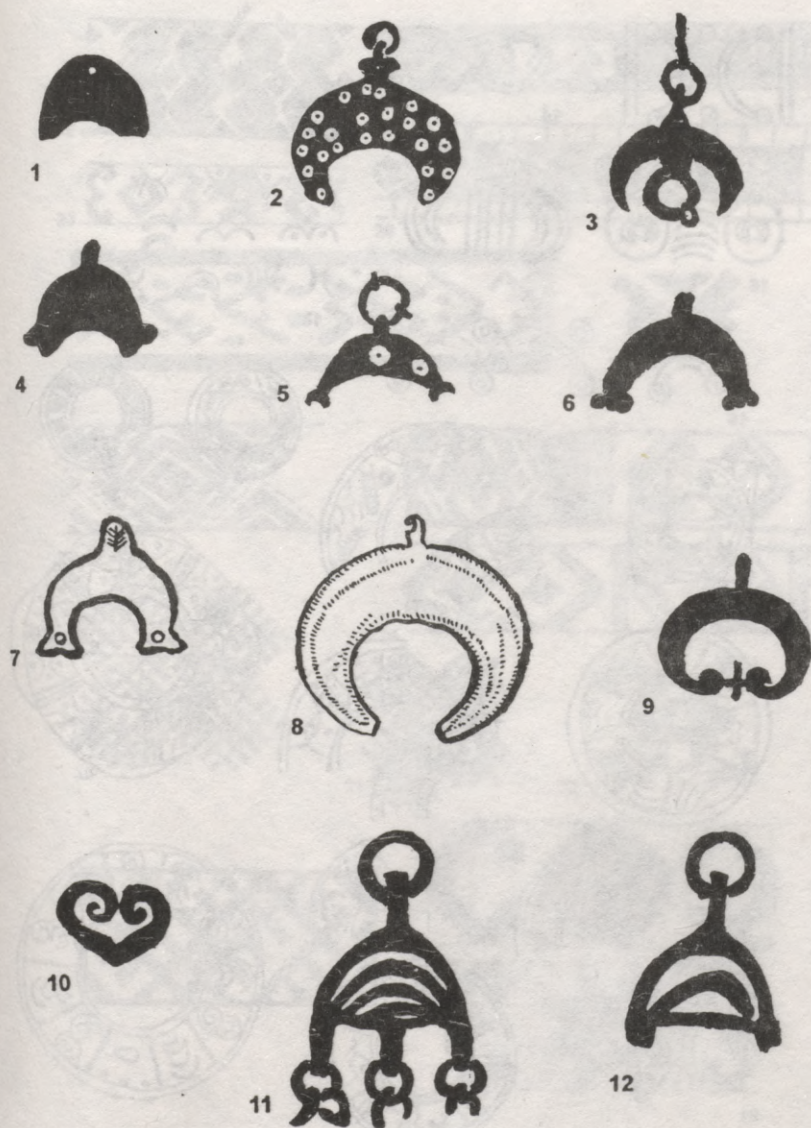
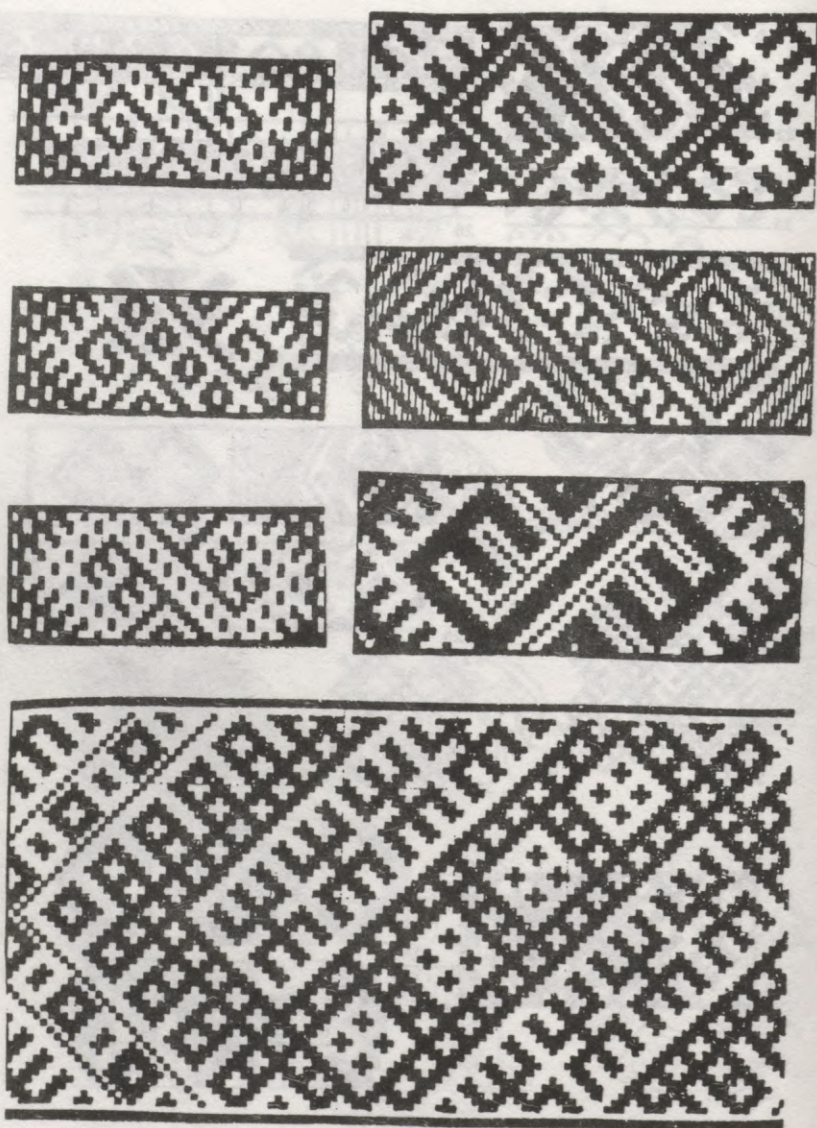


Таблица XI. «Знаки Месяца». Лист 1



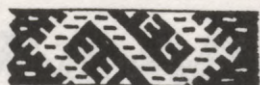
Таблица XI. «Знаки Месяца». Лист 2





1

Таблица XII. «Знаки ужа». Лист 1



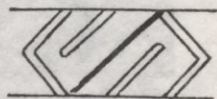
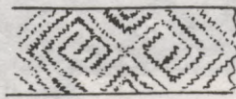
2



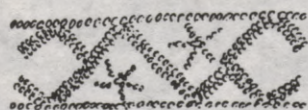
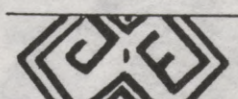
3



4



5



6



7



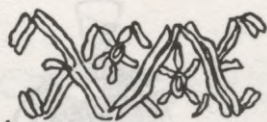
8



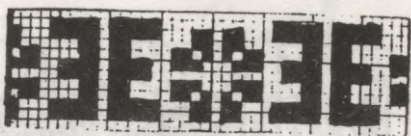
9



10



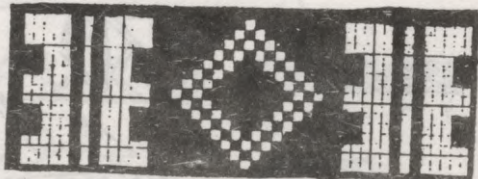
1



2



3



4



5



6

Таблица XIII. «Знак Усиня»

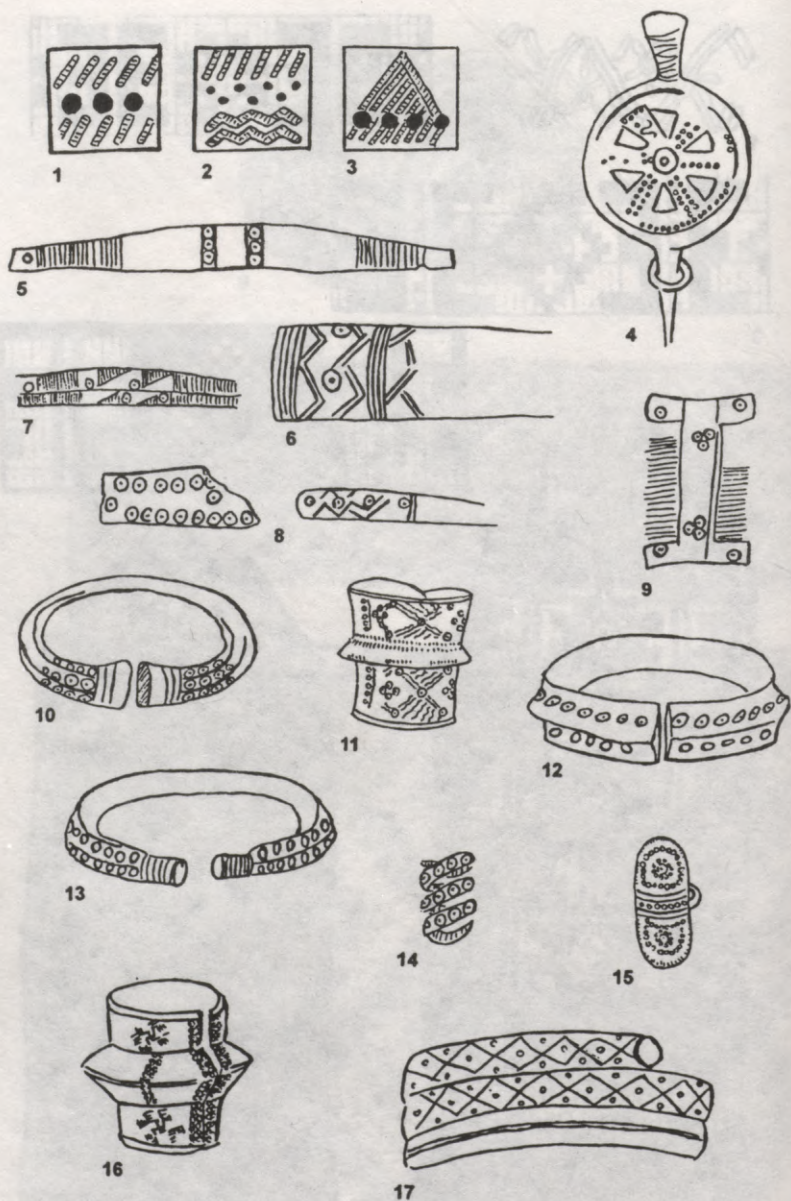


Таблица XIV. Круги. Лист 1

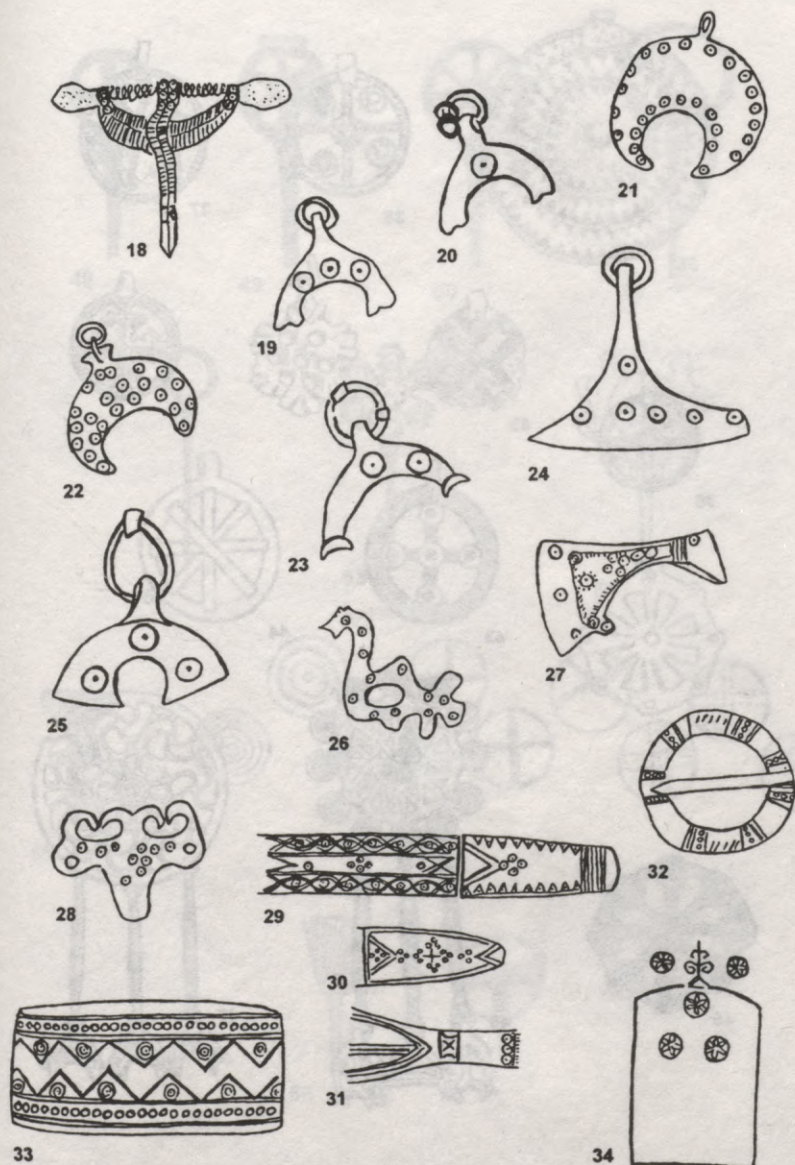


Таблица XIV. Круги. Лист 2

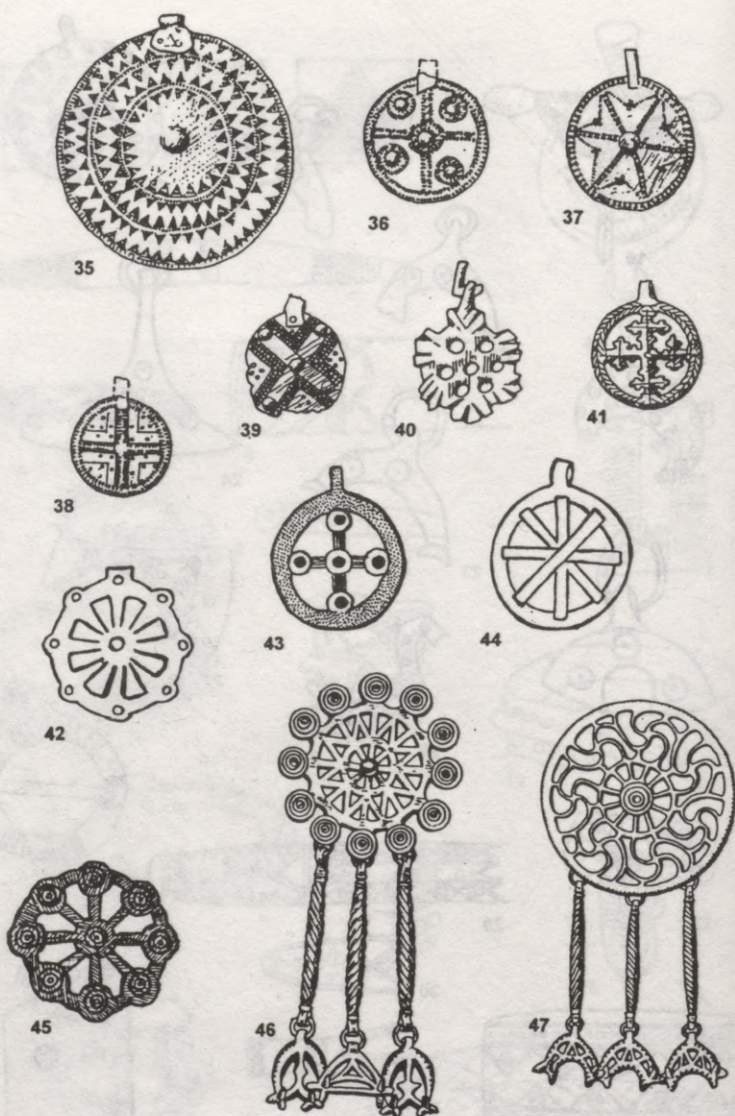


Таблица XIV. Круги. Лист 3



48



49



50



51



52



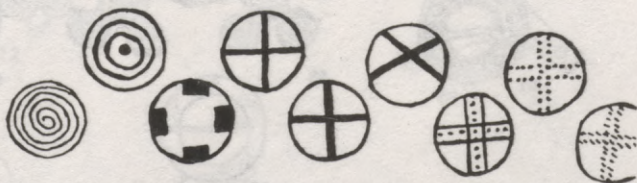
53



54



55



56



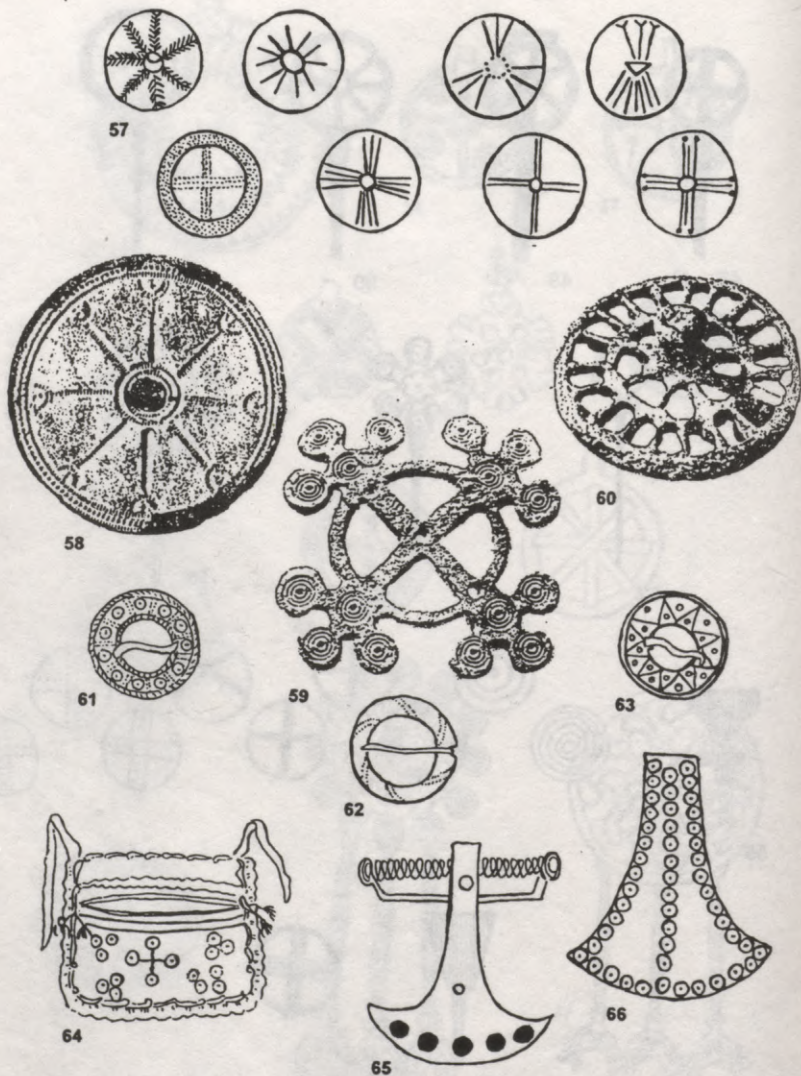
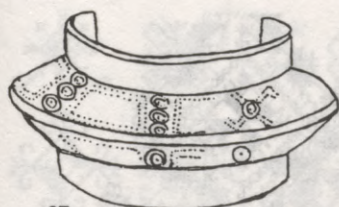


Таблица XIV. Круги. Лист 5



67



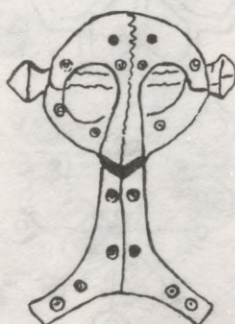
68



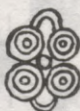
69



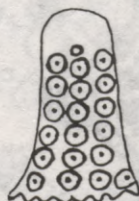
70



71



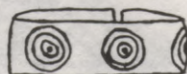
72



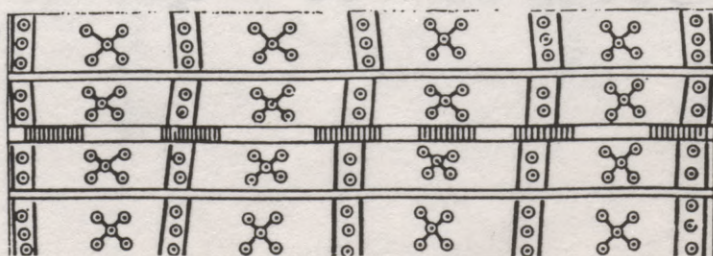
73



74



75



76

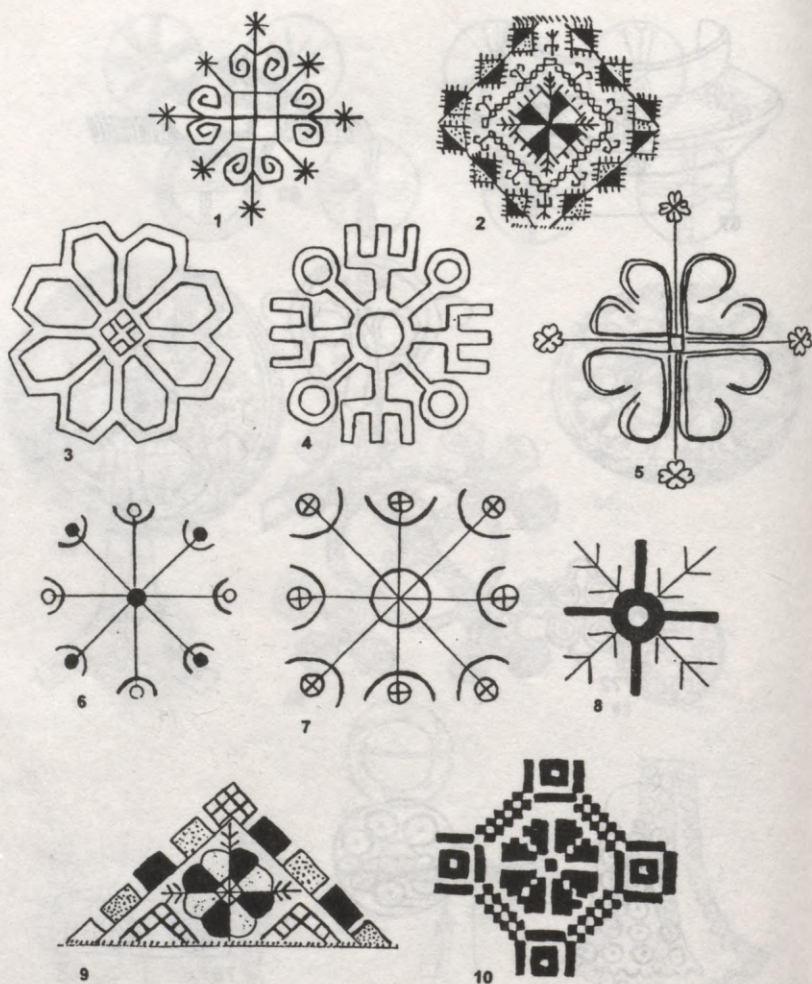
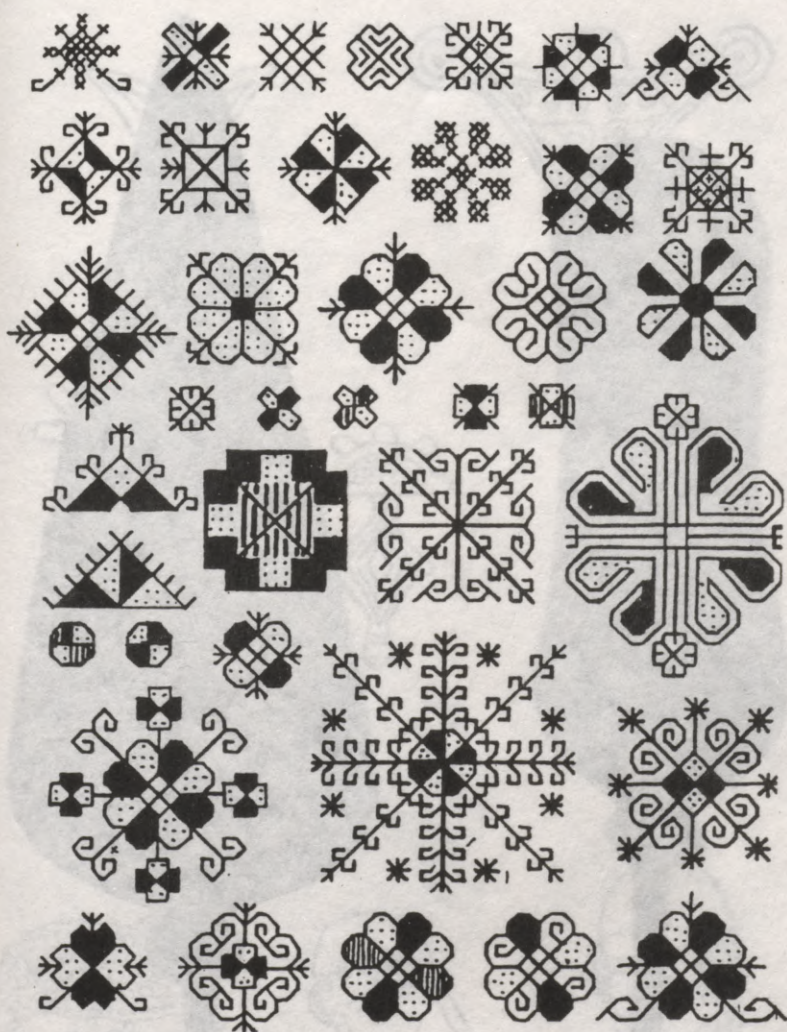


Таблица XV. Розетки. Лист 1





12



13



1



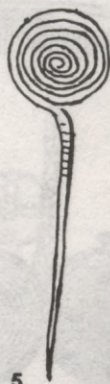
2



3



4



5



6



7



8

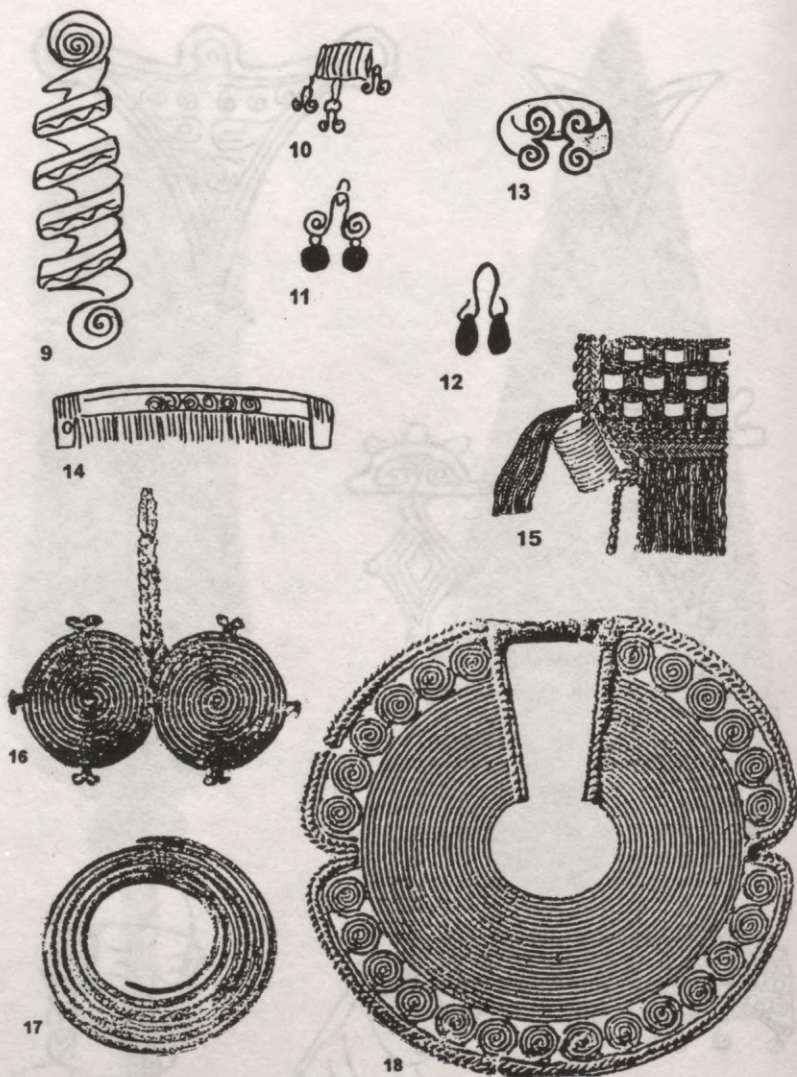


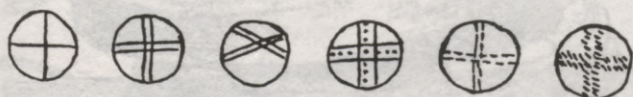
Таблица XVI. Спираль. Лист 2



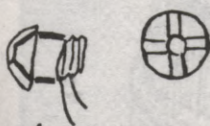
1



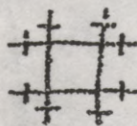
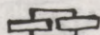
2



3



4



5



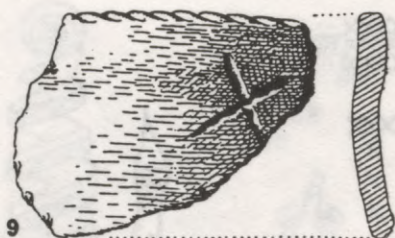
6



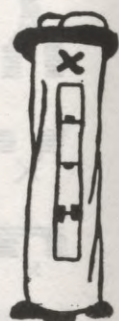
7



8



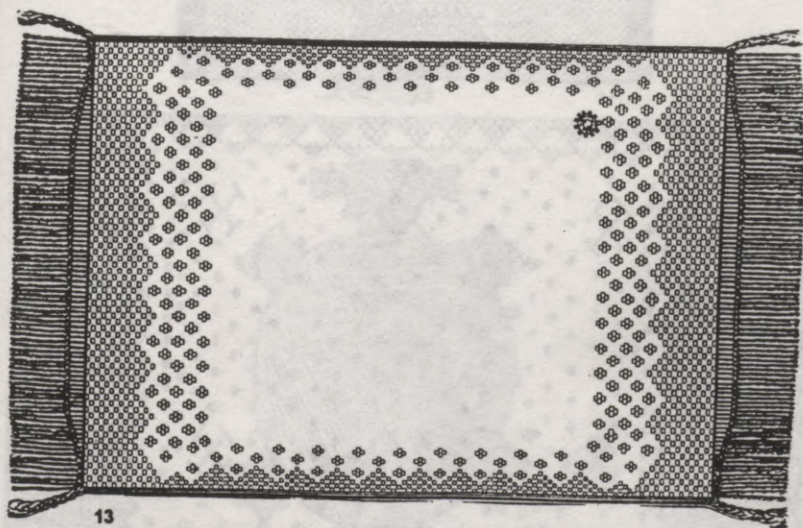
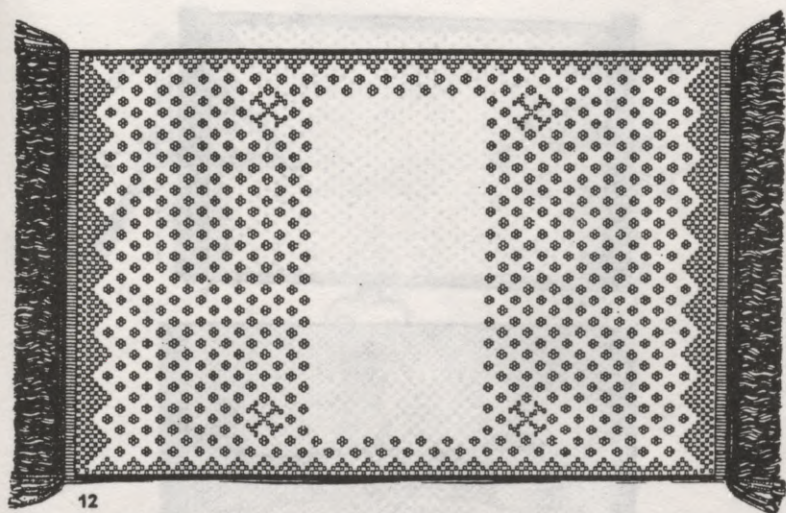
9

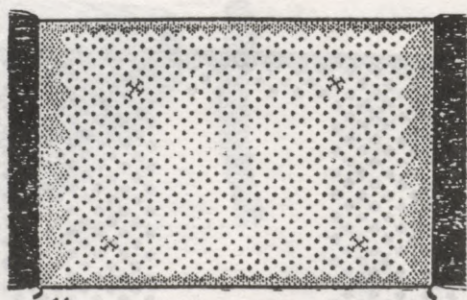


10

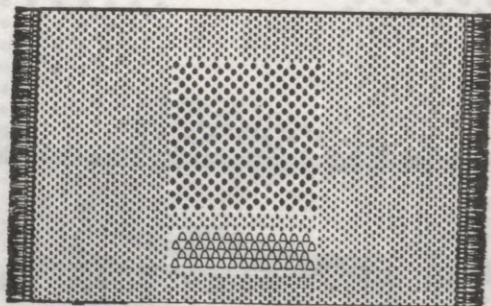


11

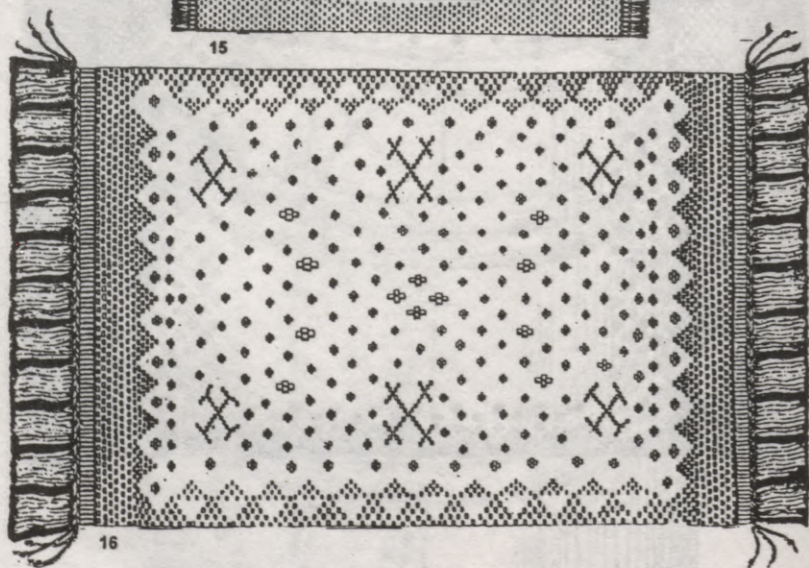




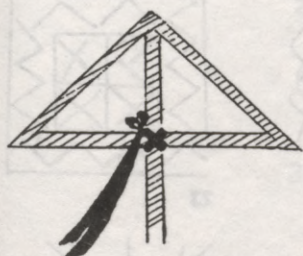
14



15



16



17



18



19



20

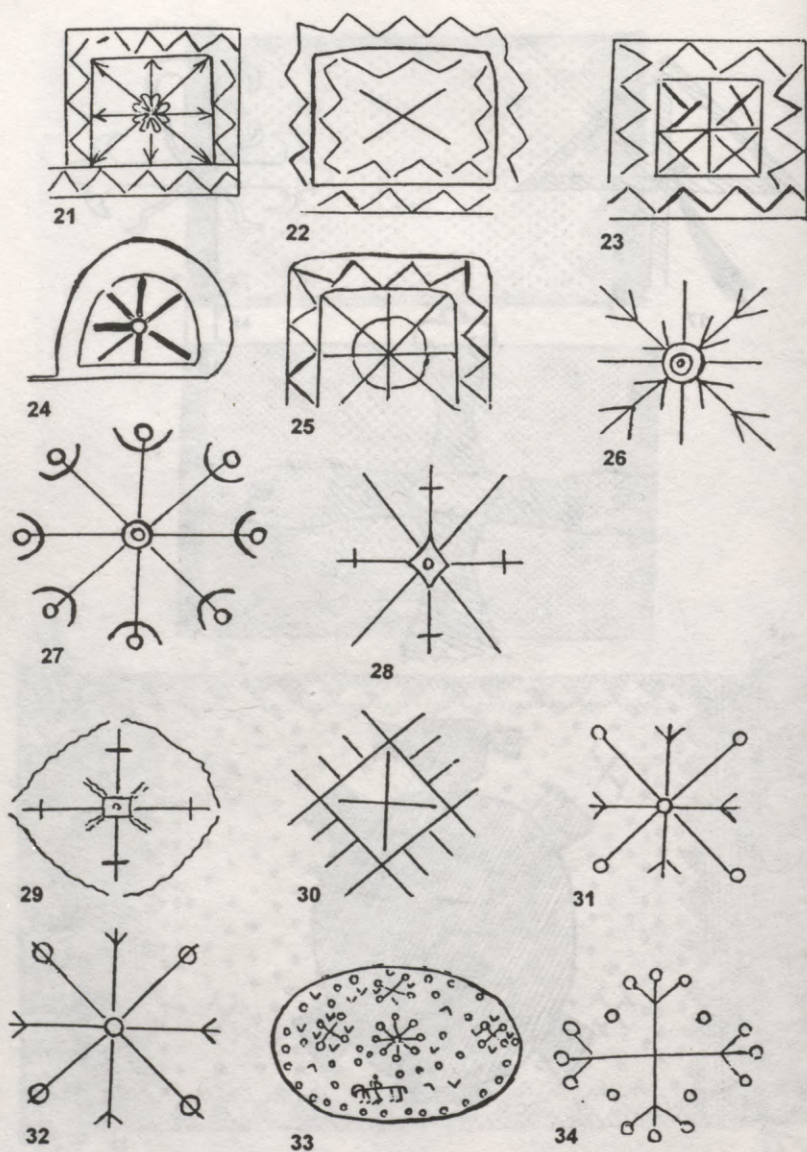


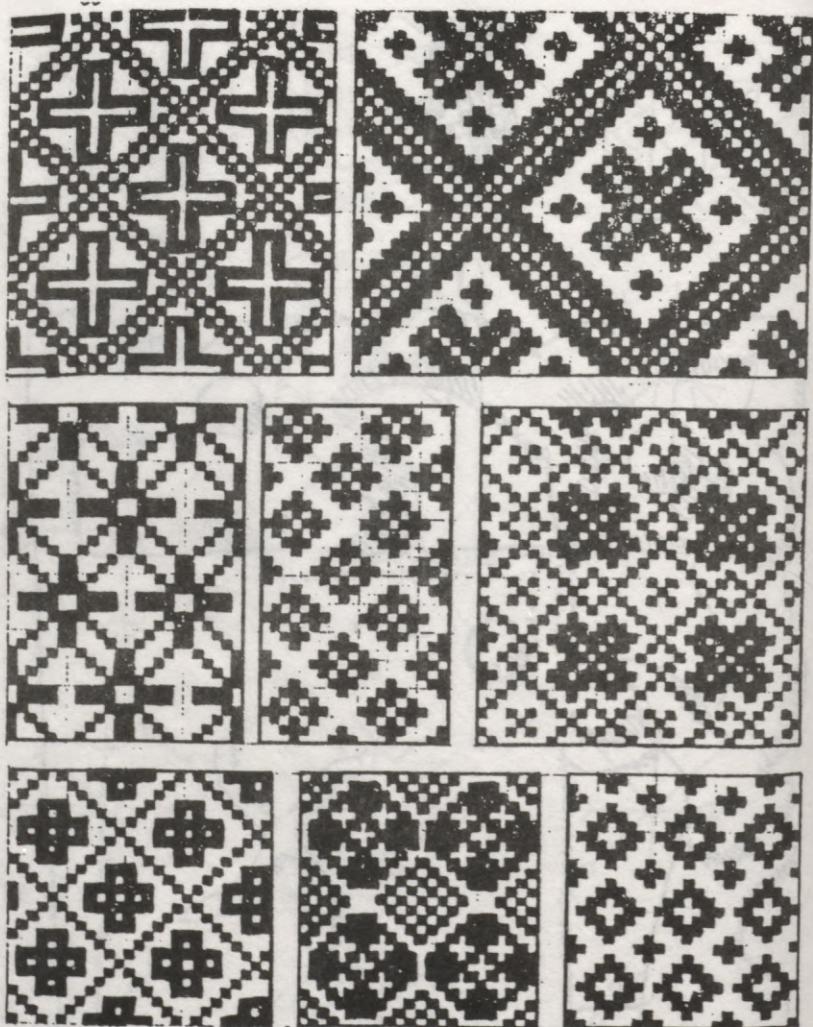
Таблица XVII. Кресты. Лист 6



35



36



37

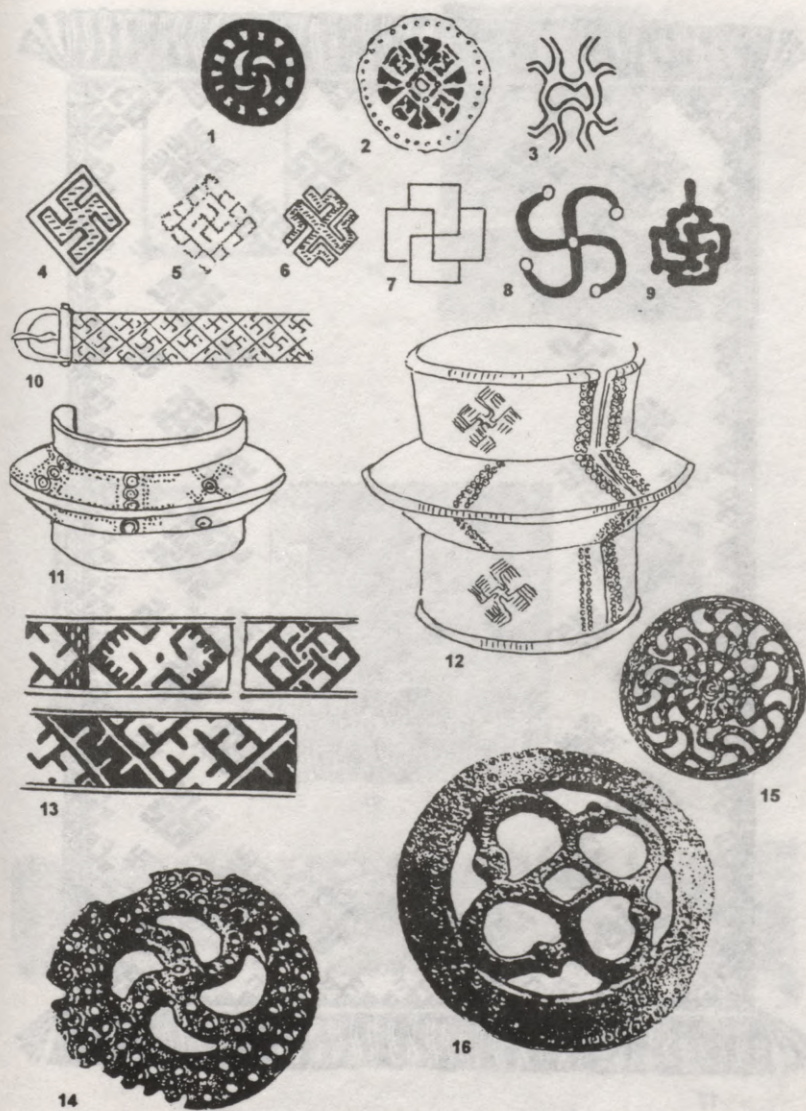


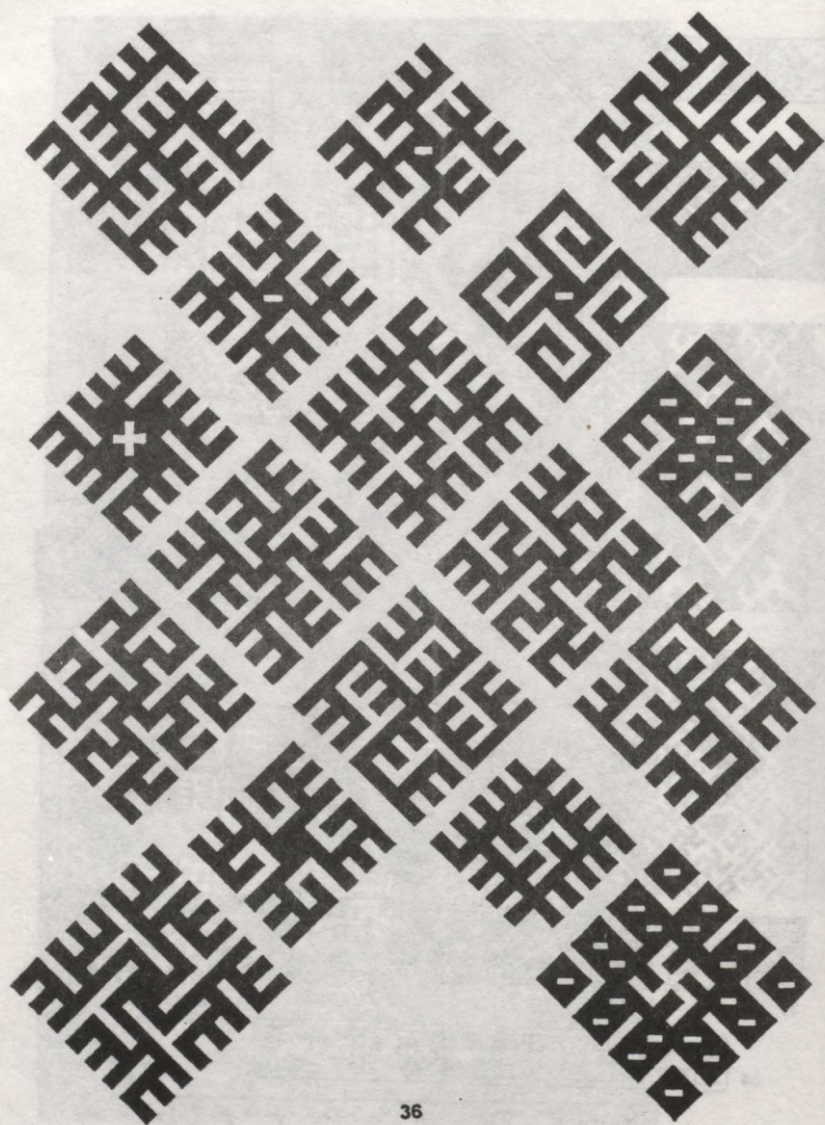
Таблица XVIII. Свастика. Лист 1



21



Таблица XVIII. Свастика. Лист 5





37



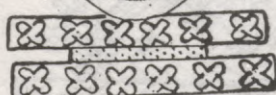
Таблица XIX. «Аусеклис»



1



2



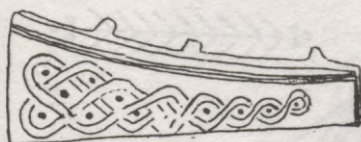
3



4



5



8



7



6

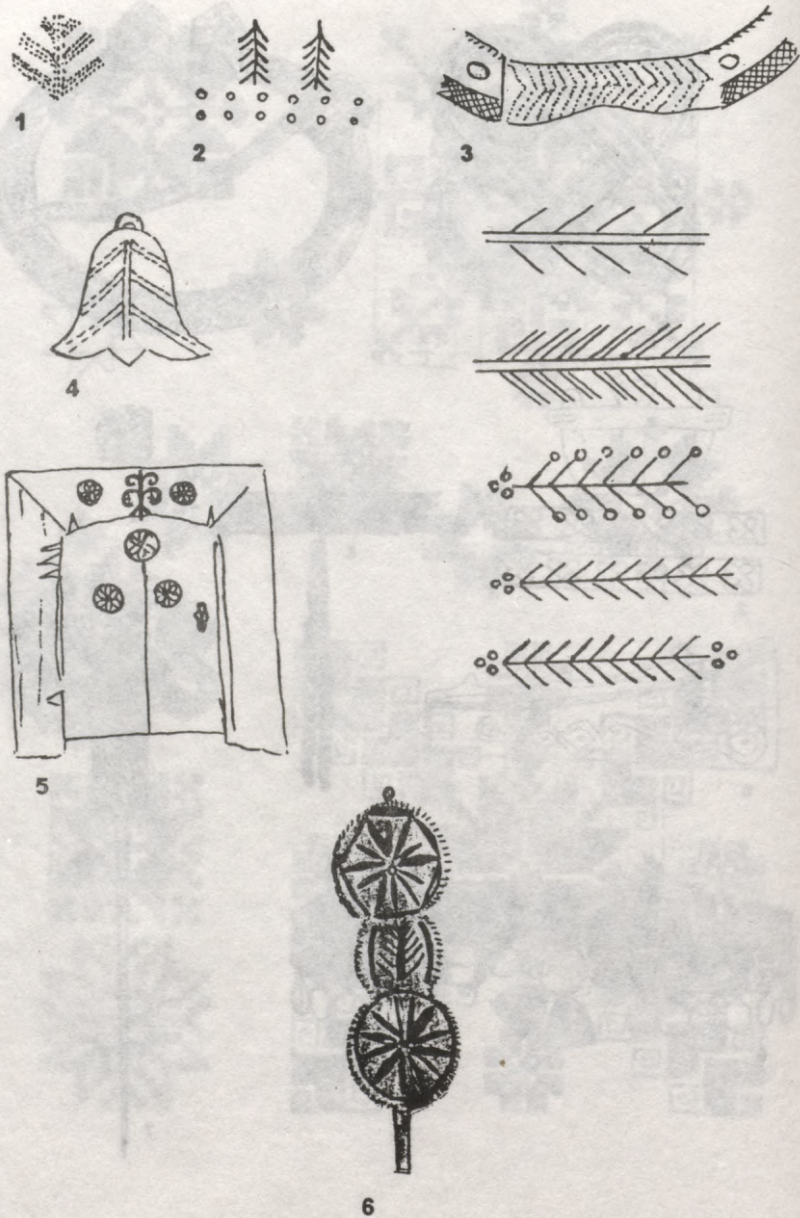
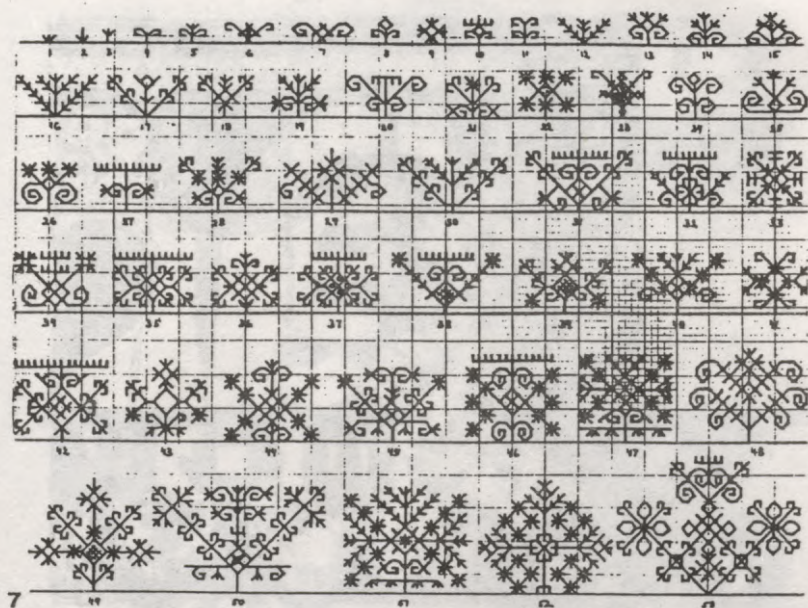


Таблица XXI. Знак «растущего дерева». Лист 1



8



Таблица XXI. Знак «растущего дерева». Лист 2



1



2

Таблица XXII. Орнитоморфные, зооморфные и антропоморфные изображения в орнаменте. Лист 1



3



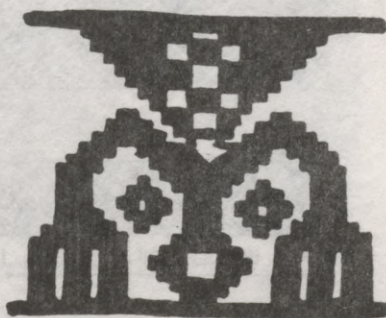
4



5



6



7

Таблица XXII. Орнитоморфные, зооморфные и антропоморфные изображения в орнаменте. Лист 2

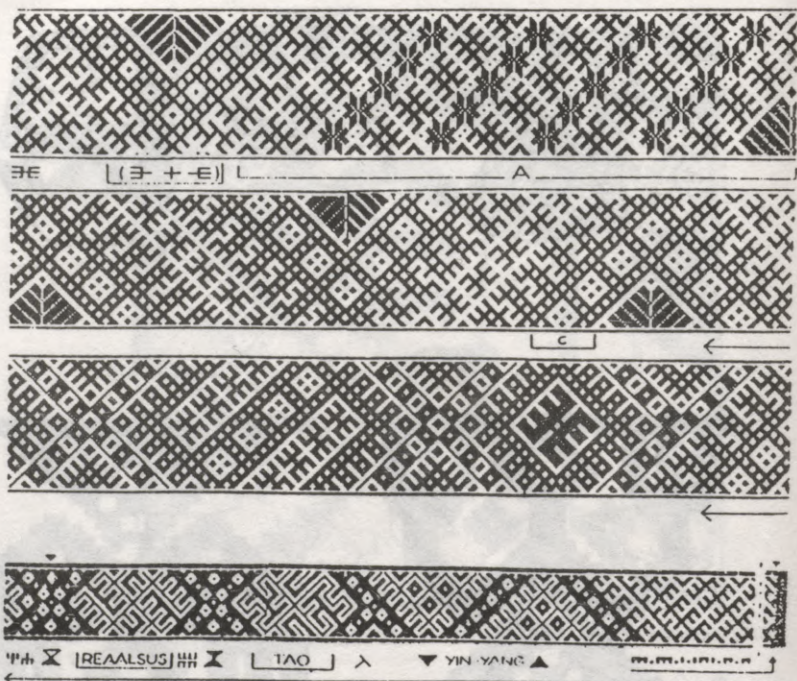


Таблица XXIII. Лиелвардский пояс



Таблица XXIV. Типы народных орнаментальных композиций
по схеме, предложенной Д. Краукле. Лист 1

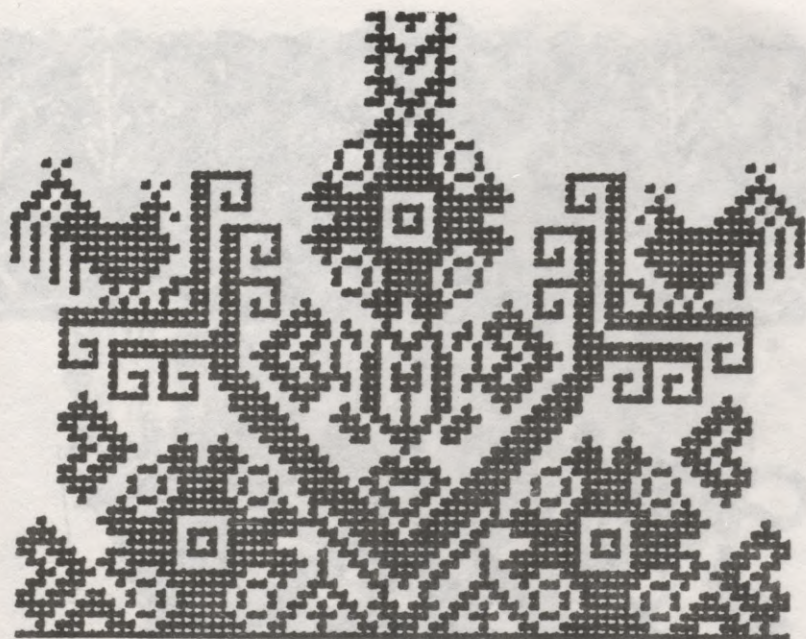


2

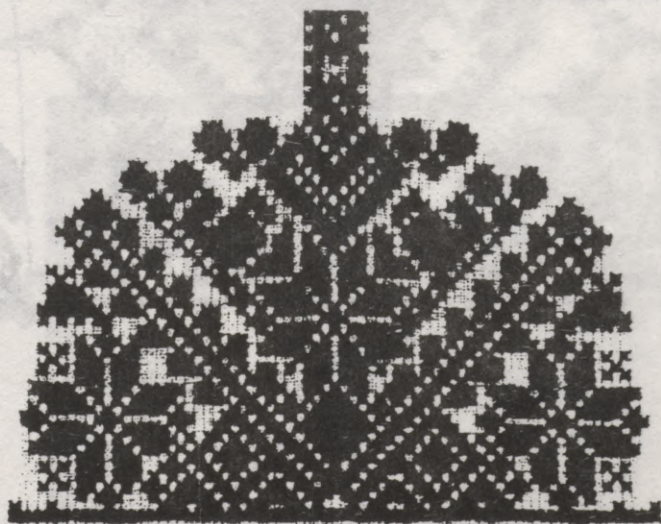


3

Таблица XXIV. Типы народных орнаментальных композиций по схеме, предложенной Д. Краукле. Лист 2



4



5

Таблица XXIV. Типы народных орнаментальных композиций по схеме, предложенной Д. Краукле. Лист 3

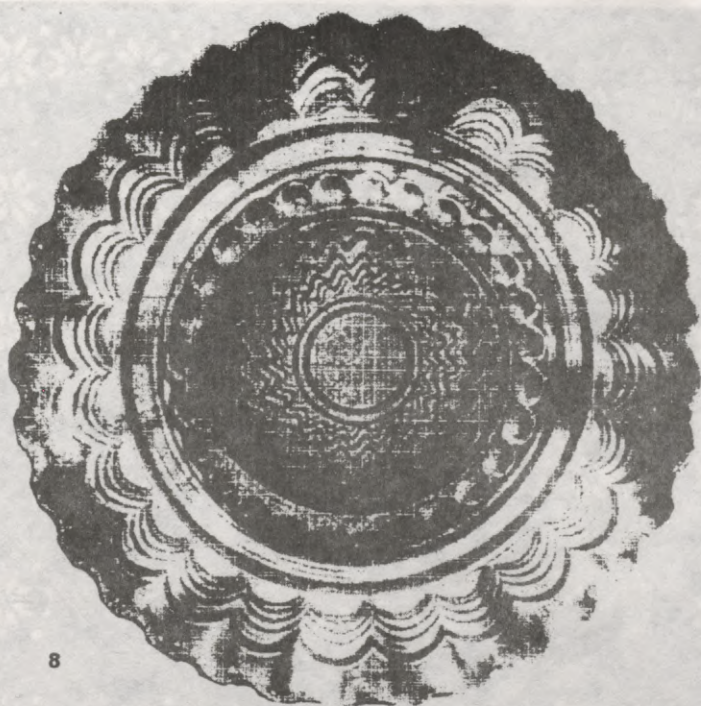


6



7

Таблица XXIV. Типы народных орнаментальных композиций по схеме, предложенной Д. Краукле. Лист 4

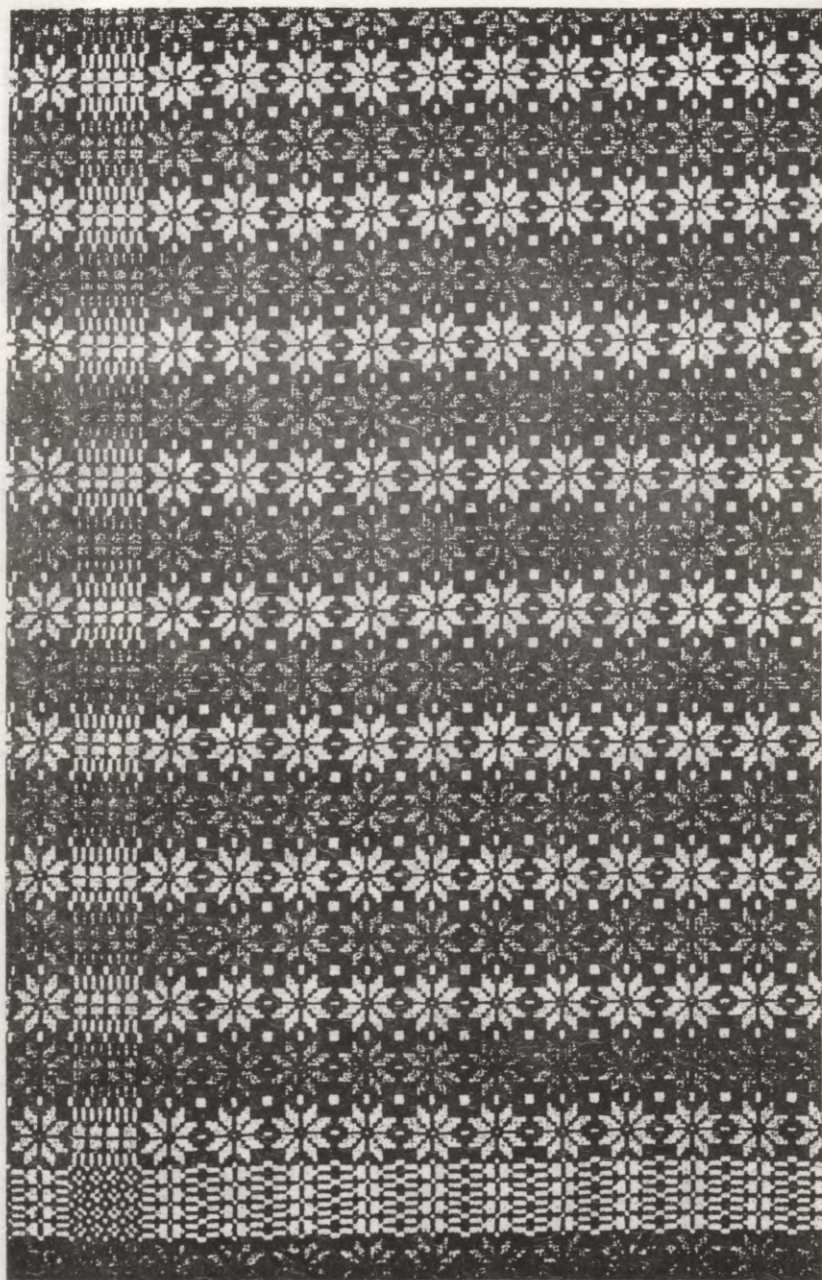


8



9

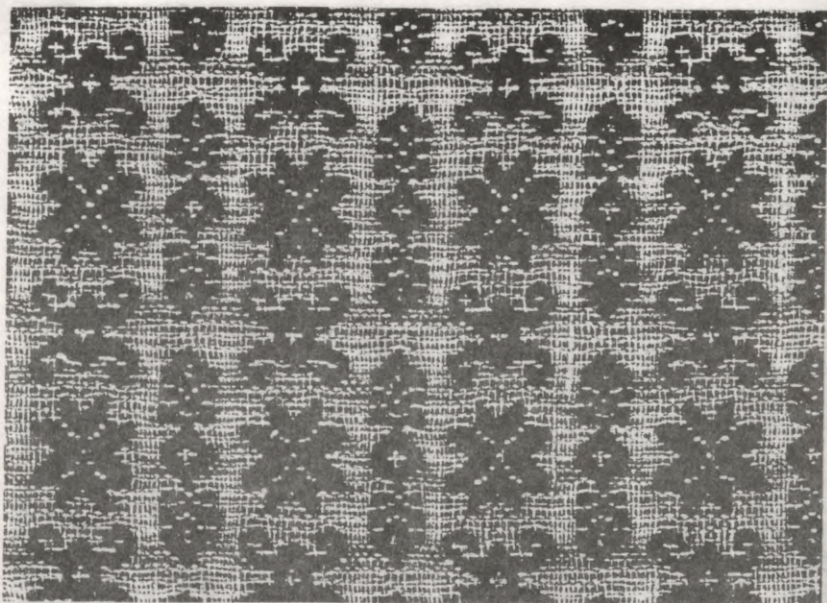
Таблица XXIV. Типы народных орнаментальных композиций по схеме, предложенной Д. Краукле. Лист 5



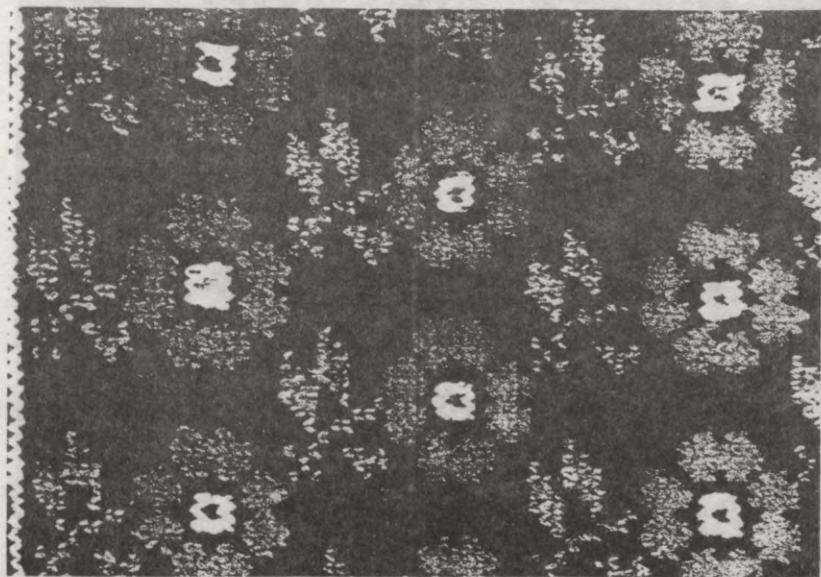
10

Таблица XXIV. Типы народных орнаментальных композиций по схеме, предложенной Д. Краукле. Лист 6





12



13

Таблица XXIV. Типы народных орнаментальных композиций по схеме, предложенной Д. Краукле. Лист 8

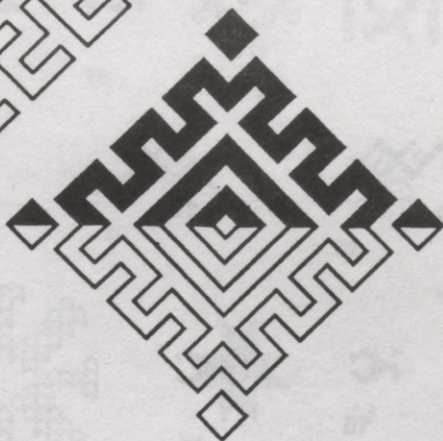


Таблица XXV. Способы представления знака в композиции,
усечения части знака



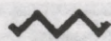
1



2



3



4



5



6



7



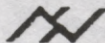
8



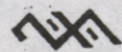
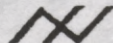
9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



Таблица XXVI. Рисунки и народные названия узоров поясов

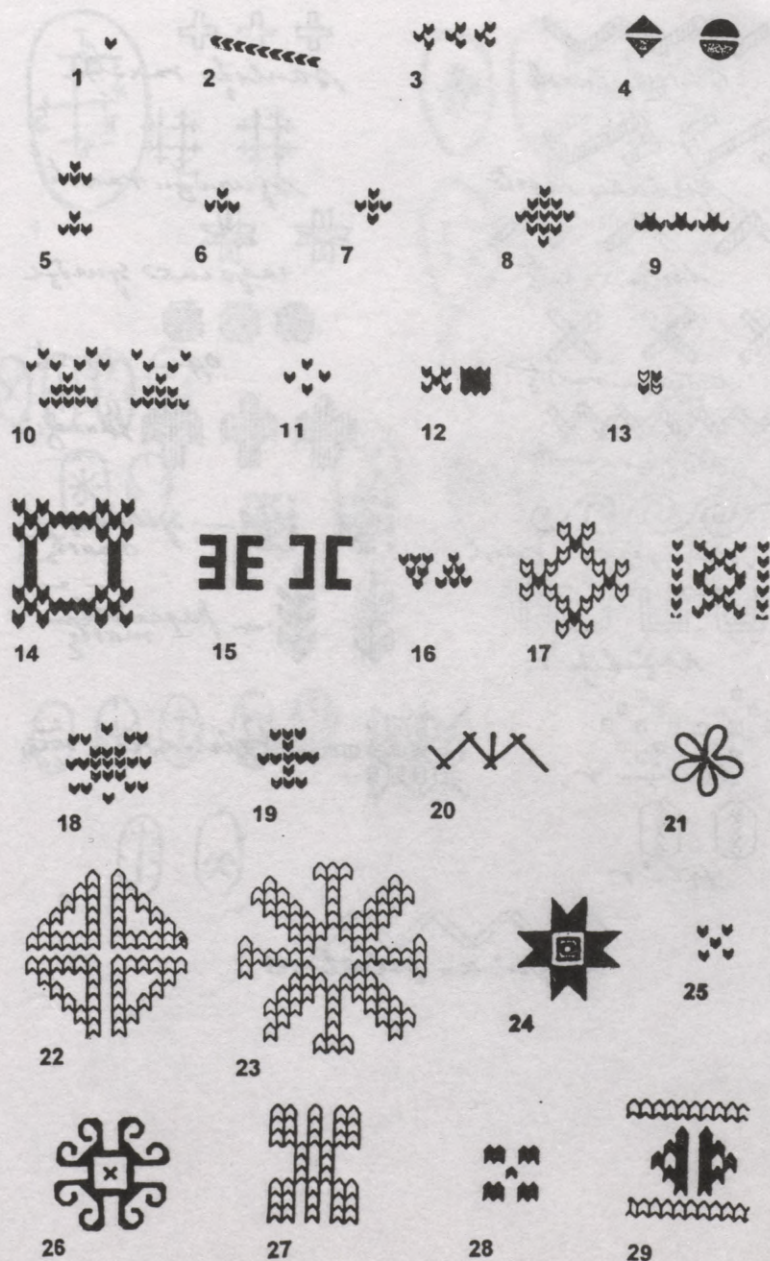
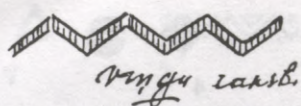


Таблица XXVII. Рисунки и народные названия узоров варежек и печаток. Лист 1



vinča raksts



kirmālais raksts



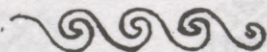
siļķu raksts



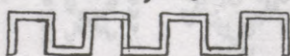
krāģu raksts



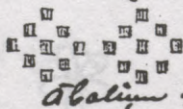
lēdžiņu raksts



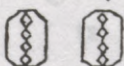
kumpiņu raksts



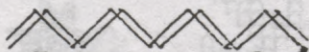
kaķēkļu r.



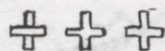
abalīņu r.



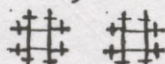
zīļu r.



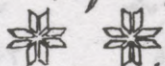
kurķu pelostars



saulets raksts



spurdžu raksts



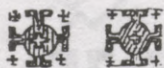
ragains spurdze



ogu raksts



ķaušņu r.



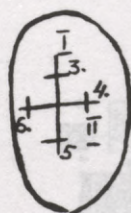
spundīņu raksts



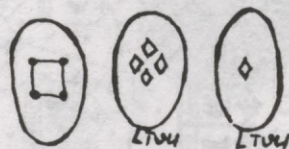
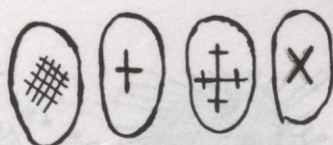
paradīžu raksts



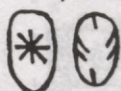
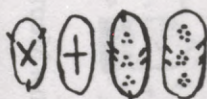
ģirnīņu raksts



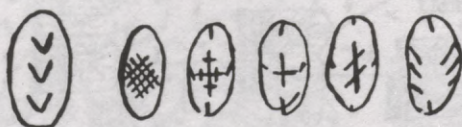
1



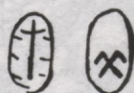
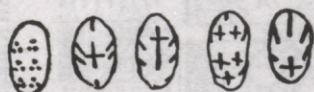
2



3



4



5

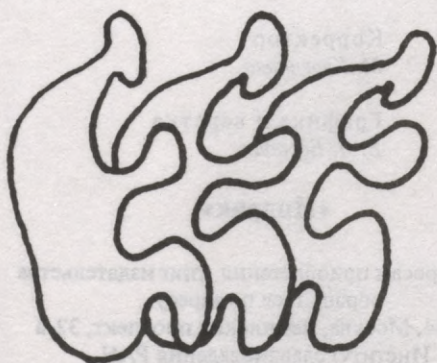
Таблица XXVIII. Узоры на хлебе. Собрала Индра Чекстере



1



2



3



BALTICA'97

4



5

Таблица XXX. Узоры орнамента на современных монетах и эмблемах Латвии

Научное издание

Светлана Игоревна Рыжакова

Язык орнамента в латышской культуре

Корректор
М. Куренкова

Графика и верстка
Б. Л. Бородин

«Индрик»

По вопросам приобретения книг издательства
обращаться по адресу:

117334, Москва, Ленинский проспект, 32-а
Институт славяноведения РАН
(для издательства «Индрик»)

тел. (095) 938-01-00

тел./факс 938-57-15

e-mail: indrik@pochtamt.ru

INDRIK Publishers have the exceptional right to sell this book
outside Russia and CIS countries. This book as well as other
INDRIK publications may be ordered by

e-mail: indrik@pochtamt.ru

or by tel./fax: +7 095 938 57 15

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 60×90 1/16. Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная.
Печ. л. 25,5 + 1 вкл. Тираж 500 экз. Заказ №196

4, -

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0305009509

2002-4
K376

