

МАТЕРИАЛЫ XXVI МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

МОДА И ДИЗАЙН:

исторический опыт – новые технологии



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 2023

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»
Российский этнографический музей
Государственный Эрмитаж

МОДА И ДИЗАЙН • исторический опыт • новые технологии

МАТЕРИАЛЫ XXVI МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
Санкт-Петербург, 24–27 мая 2023 г.

Санкт-Петербург
2023

УДК 687.01:7.05 (063)
ББК 37.24-2:87.852.4я43
М74

М74 Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: Матер. XXVI междунар. науч. конф. / Под ред. Н. М. Калашниковой. — СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2023. — 486 с.
ISBN 978-5-7937-2321-3

УДК 687.01:7.05 (063)
ББК 37.24–2:87.852.4я43

Оргкомитет конференции:

С. М. Ванькович
М. А. Блюмин
Н. М. Калашникова (председатель)
М. М. Кузнецова
О. Е. Денисова

Редколлегия:

кандидат педагогических наук — М. Е. Балашов
кандидат искусствоведения — С. М. Ванькович
кандидат педагогических наук — А. Э. Жабрева
доктор культурологии — Н. М. Калашникова (отв. редактор)
кандидат искусствоведения — М. М. Кузнецова
кандидат искусствоведения — Н. Ю. Митрофанова

Материалы необязательно отражают точку зрения Редакционной коллегии сборника и публикуются в авторской редакции.

ISBN 978-5-7937-2321-3

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2023
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2023
© РЭМ, 2023

Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation

Federal State Budget Educational Institute of Higher Education
«Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design»

The Russian Museum of Ethnography
The State Hermitage Museum

FASHION AND DESIGN : historical impact new technologies

Conference proceedings of the 26nd international scientific conference
Saint Petersburg May 24–27, 2023

Saint-Petersburg
2023

UDC 687.01:7.05 (063)
BBC 37.24–2:87.852.4я43
M74

M74 Fashion and Design: Historical Impact — New Technologies:

Conf. Proceedings of the 25nd International Scientific Conference /
edit. N.M. Kalashnikova. — StP.: FGBOUVO «SPbGUPTD», 2023. —
486 p.

ISBN 978-5-7937–2321-3

UDC 687.01:7.05 (063)
BBC 37.24–2:87.852.4th43

Organizing Committee:

S. M. Vankovich
M. A. Bliumin
N. M. Kalashnikova (chairmen)
M. M. Kuznetsova
O. E. Denisova

Editorial Board:

PhD in Pedagogy — M. E. Balashov
PhD in Art History — S. M. Vankovich
PhD in Pedagogy — A. E. Zhabreva
Doctor in Culturology — N. M. Kalashnikova
PhD in Art History — M. M. Kuznetsova
PhD in Art History — N. Y. Mitrofanova

Published materials may not reflect the point of view of the editorial
board and are published in authors' edition

ISBN 978-5-7937-2321-3

© FGBOUVO «SPbGUPTD», 2023
© The State Hermitage museum,
Sant-Petersburg, 2023
© REM, 2023

«МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ – НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, 2023»

В 2023 году Санкт-Петербургский университет промышленных технологий и дизайна, Российский этнографический музей и Государственный Эрмитаж проводят двадцать шестую Международную научную конференцию «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии».

Ежегодно конференция проходит в период Белых ночей в Санкт-Петербурге, где сосредоточены крупные образовательные центры и богатейшие музейные коллекции. Организаторы традиционно проводят научную конференцию в сочетании с посещением специализированных занятий на экспозициях и в фондохранилищах крупнейших музеев Санкт-Петербурга.

Особенностью этого важнейшего для дизайнеров, историков костюма и текстиля российского форума является рассмотрение всего многообразия тем, включая историю происхождения костюма и его аксессуаров, тенденции и новации в современном текстиле и многое другое.

Свыше ста специалистов прислали свои статьи, представляющие различные направления научного знания в области теории, истории и практики дизайна костюма, текстиля и интерьера. Это учёные из Москвы и Санкт-Петербурга, Екатеринбурга и Владивостока, Липецка и Самары, Майкопа и Абакана, Ханты-Мансийска и Воронежа, Йошкар-Олы и Брянска, Петрозаводска и других городов России. Это наши коллеги из Азербайджана, Белоруссии и Молдавии (Гагаузия).

Как и прежде наибольшее количество участников в секциях: «Традиционный костюм народов России и стран Ближнего Зарубежья», «Текстильные традиции и новейшие технологии», «Дизайн костюма и мода в контексте новой эстетики». Кроме того, значительное количество статей посвящено темам «Костюм в исторической перспективе», «Массовая культура в системе информационного общества», «Декоративное оформление интерьера в контексте предметно-художественной среды», «Методики преподавания в профессиональной подготовке дизайнеров». Пополнились новыми авторами разделы конференции «Реконструкция и реставрация исторического костюма», «Куклы и манекены: история и современность». Большой интерес вызвала и заявленная исследовательская тема «Коннотация “мужское-женское” в традиционной и светской проектной культуре (костюм и интерьер)», а также приуроченная к открытию конференции специализированная выставка из коллекций Российского Этнографического музея «Мужское и женское в традиционной одежде народов Евразии: игры культур».

Профессор Н. Калашиникова

КОСТЮМ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

УДК 687.157:687.01 (091)

Блюмин М. А.

Bliumin M.

КОМБИНЕЗОН В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ СПЕЦОДЕЖДЫ И ЭКСПЕРИМЕНТОВ ХУДОЖНИКОВ АВАНГАРДА

OVERALLS IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF PROTECTIVE CLOTHING AND EXPERIMENTS OF AVANT-GARDE ARTISTS

Аннотация: В статье рассматривается вопрос происхождения одного из самых известных образцов производственной одежды — комбинезона, прослеживается его эволюция и особенности конструктивного кроя и используемого материала. Особое внимание уделяется вкладу художников авангарда в развитие данного вида рабочего костюма.

Ключевые слова: комбинезон, полукомбинезон, закрытый комбинезон, Леви Ст्राус, Тайат, Варвара Степанова.

Abstract: The article examines the origin of one of the most famous protective garments — the overalls, traces its development and the characteristics of its construction and the material used. Special attention is paid to the contribution of avant-garde artists to the development of this type of protective clothing.

Keywords: overalls, bib-and-brace, coverall, dungarees, Levi Strauss, Thyat, Varvara Stepanova.

Комбинезон в первой четверти XXI в. стал одним из самых популярных предметов мужского и женского гардеробов. В словаре Ушакова указывается, что термин имеет французское происхождение и является производным от *combinaison*, обозначая комбинацию куртки и брюк [1]. В русском языке в зависимости от кроя, как правило, используются два термина — полукомбинезон и закрытый комбинезон, в то время как в английском языке существует больше слов, которые отмечают не только специфику кроя, но также и тип используемой ткани — *overalls*, *bib-and-brace overalls*, *slops*, *dungarees*, *jumpsuits*, *boilersuit*, *coverall* [2]. Обилие наименований свидетельствует о том, что комбинезон имеет большую историю, связанную с возникновением и распространением данного вида одежды, прежде всего, в странах Западной Европы и США. Однако следует отметить, что не все этапы его

эволюции хорошо известны — особенно большие сложности сопряжены с исследованием начальных этапов развития конструкции комбинезона. Большинство специалистов считают, что его возникновение было тесно связано с историей спецодежды, главным предназначением которой являлась защита тела человека от различных факторов внешнего воздействия [3].

В рамках проводимого исследования необходимо выделить несколько направлений, которые позволят, с одной стороны, проследить эволюцию, а с другой — отметить вклад художников авангарда в создание новых форм комбинезона в XX в.

Важнейшим ранним этапом, связанным с появлением особого вида спецодежды, следует считать использование в мужском светском костюме длинных гетр. В XVII в. они получили широкое распространение с целью предохранения от грязи и повреждения дорогой обуви, шелковых чулок и кюлотов. Гетры имели застежку в виде многочисленных металлических пуговиц по всей длине, что позволяло регулировать плотность их облегания по ноге, а также служило эффектным украшением. В следующем веке они стали неотъемлемой частью воинской формы пехотинцев и кавалерии европейских армий. Дальнейшее изменение формы гетр привело к тому, что они были удлинены до пояса с добавлением дополнительных конструктивных элементов, закрывающих нижнюю часть тела. Так в военном костюме появился важный защитный элемент одежды — штаны, которые стали называть комбинезоном (*overalls*). Впоследствии он вошел в гражданский костюм и имел ту же особенность — надевался всегда поверх рубашки и брюк с целью их предохранения от повреждения [4, с. 474].

Исследователи отмечают еще одно направление развития спецодежды, связанное с костюмом танцоров. Например, в коллекции музея Виктории и Альберта хранится гравюра Роберта Купера с изображением месье Ле Блонда во время исполнения танца в королевском театре в Лондоне в 1822 г. — на нем кюлоты с очень высоким поясом и узкими бретелями, которые впоследствии станут неотъемлемой частью рабочих комбинезонов [5].

Произведения живописи также служат убедительным доказательством распространения нового вида спецодежды в первой половине XIX в. На картине американского художника Джеймса Гудвина Клонни «В дровяном сарае» (1838 г.) можно увидеть мужчину в светлом полукомбинезоне с нагрудником на тонких лямках, надетом поверх рубашки, брюк и жилета. В этот период в США комбинезоны носили не только пред-

ставители рабочих профессий, но и рабы. Об этом свидетельствует живописное полотно «Сила музыки» американского художника Уильяма Сиднея Маунта, созданное в 1847 г. Во всех деталях передан поношенный вид синего полукомбинезона негра-раба с небрежно пришитыми большими заплатками на коленях. Однако следует отметить, что самые ранние публикации, представляющие новую спецодежду в США, относятся к 1856 г.: сохранились многочисленные патенты и рекламные материалы, доказывающие все возрастающую популярность нового вида рабочей одежды [6, с. 35].

Таким образом, к середине XIX в. комбинезон уже представлял ранний тип производственного костюма, характерной особенностью которого был непрерывный нагрудник на узких лямках, который являлся продолжением штангин. Он имел прямоугольную или трапециевидную форму и был заимствован у фартука, который на протяжении многих веков считался едва ли не единственным предметом, защищающим работающего человека от грязи и опасного воздействия внешних факторов.

Как отмечает исследователь Энн Ревено Хамкен, полукомбинезоны со сплошным нагрудником были популярны вплоть до конца XIX в., а после 1916 г. встречались крайне редко. Впоследствии широкое распространение получил полукомбинезон с отрезным нагрудником. В широкое употребление с 1905 г. вошли карманы: в зависимости от модели они имели различный размер, и их расположение на нагруднике варьировалось [6, с. 18].

Комбинезоны использовались среди людей различных профессий, в том числе золотоискателей. В книге А. А. Ганулича «Комбинезон без верха», посвященной изобретению Леви Страуссом джинсов, подробно описано создание им в 1853 г. для старателя Джо Данелли полукомбинезона с двумя боковыми карманами и одним карманом на нагруднике из прочной льняной материи рыжего цвета [7, с. 114–116]. Однако в 1880-е гг. огромную популярность приобрели комбинезоны как с нагрудником, так и «без верха» именно из джинсовой ткани — они стали самым известным изделием Страусса на многие десятилетия. Их главной отличительной особенностью являлись швы, укрепленные медными клепками [7, с. 228].

Следующий этап развития спецодежды связан с деятельностью Генри Дэвида Ли, который в 1913 г. в США представил первый закрытый комбинезон — он был сшит путем соединения куртки и брюк в единое целое [8]. Уже в 1915 г. бизнесмен открыл несколько заводов,

где шилась производственная одежда, защищающая тело рабочих от головы до лодыжек. Закрытый комбинезон был очень удобным и постепенно составил конкуренцию более раннему типу — полукомбинезону с нагрудником, а впоследствии стал также широко использоваться в качестве военного обмундирования у летчиков и шоферов.

Удивительным фактом начала XX в. является обращение представителей наиболее радикальных направлений в искусстве к производственному костюму, среди различных форм которого наибольшее внимание привлек комбинезон. Последователь идей футуризма итальянский живописец и скульптор Эрнесто Михаэлис, известный под псевдонимом Тайат, в сотрудничестве со своим братом Руджеро Альфредо Михаэлисом, в 1919 г. придумал закрытый комбинезон, получивший название «*Tuta*» [9, с. 292]. Схема кроя отличалась простотой и демонстрировала крайне экономичный подход к расходу ткани. Кроме того, Тайат предлагал использовать для его пошива самую дешевую материю из хлопка или пеньки, что было немаловажным фактором успеха на фоне массовой бедности в Италии после первой мировой войны. Инструкция по раскрою и пошиву комбинезона «*Tuta*» была опубликована на страницах флорентийской газеты «*La Nazione*» в 1920 г. Акцент был сделан на простых геометрических объемах, подчёркивавшихся использованием машинной строчки и отделки контрастного цвета по краю рукавов и полочек. Большие накладные карманы со скошенными краями на бедрах и два прямоугольных нагрудных кармана меньшего размера, пришитых максимально близко к застежке на 7 пуговицах дополняли композицию. Полочки сверху имели треугольные отвороты, которые придавали разнообразие геометрическим элементам. Свобода движения рук достигалась включением в конструкцию кроя ластовиц — специальных вставок в области подмышек — подобно тем, которые использовались в русской народной рубашке. Исходя из концепции практичности и доступности, художник-футурист Тайат в разработанной им модели комбинезона «*Tuta*» смог предложить дальнейшее развитие формы популярной в те годы спецодежды. По его представлению она имела универсальный характер и могла носиться мужчинами и женщинами. Это было актуально вследствие того факта, что женщины в середине 1910-х гг. пришли работать на производство и стали носить рабочие комбинезоны.

Еще одним ярким примером обращения художников авангарда к созданию одежды для рабочих стали эксперименты Варвары Степановой — последовательницы идей конструктивизма в России. Она обратила свое

внимание на более ранний тип комбинезона с непрерывным нагрудником. В начале 1920-х гг. В. Степанова занялась разработкой новых форм производственного костюма и стала одним из теоретиков зарождающейся советской моды. Её идеи и новый конструктивный подход к одежде были впоследствии изложены в статье «Костюм сегодняшнего дня» [10, с. 65]. В непростой для России послереволюционный период Варвара Степанова не смогла реализовать их в швейной промышленности, но идеи с успехом были воплощены на театральной сцене. В 1922 г. Всеволод Мейерхольд в Москве поставил спектакль «Смерть Тарелкина», который очень интересен образцами прозодежды, разработанными В. Степановой. Особого внимания заслуживает костюм дворника Пахома — полукомбинезон, состоявший из широких штанин и трапецевидной формы нагрудника на бретелях, которые крестообразно крепились к поясу на спинке. Расположенная сзади застежка предоставляла возможность менять ширину пояса в зависимости от комплекции его владельца, и делала ношение комбинезона более комфортным, а работу в нем более эффективной. Важной функциональной деталью прозодежды дворника стало использование кожи. Кожаные вставки имели ярко выраженные геометрические формы и размещались в тех местах, которые подвержены наибольшему загрязнению при работе. Подобный прием защиты спецодежды также встречался в ранних полукомбинезонах, которые например, пропитывали специальным маслом, чтобы получить водоотталкивающий эффект и создать дополнительную защиту. Кроме того, наличие карманов на полукомбинезоне было обусловлено функциональностью: их внушительный размер на бедрах должен был позволить использовать для хранения необходимые предметы: ключи, веревку и др. предметы, а небольшой узкий карман на нагруднике был предназначен для карандашей и т. д. Совмещение удобного конструктивного кроя и материалов разных фактур в костюме дворника Пахома выражало представление В. Степановой о прозодежде. Как позже писала художница: «Вся декоративная и украшающая сторона одежды уничтожается лозунгом: удобство и целесообразность костюма для данной производственной функции» [10, с. 67]. Следует отметить, что крой моделей прозодежды конструктивистов представлял собой, как правило, сочетание прямоугольных и трапецевидных деталей разного цвета. Такая простота конструкции являлась, с одной стороны, продолжением развития форм спецодежды раннего периода существования полукомбинезона, а с другой — акцентировала геометрические объемы, характерные для творчества конструктивистов.

Дальнейшее развитие производственного костюма показало, что рациональный подход художников авангарда к созданию форм спецодежды, особенно комбинезона, был с успехом реализован во второй половине XX в. и не потерял своей актуальности до сих пор. Вместе с тем, идеи новаторов искусства в первой четверти XXI в. получили широкое распространение в моде: благодаря удобству и оригинальности дизайна комбинезон стал одним из самых актуальных и любимых предметов мужского и женского гардероба.

Примечания

1. Словарь Ушакова URL: [https://gufo. me/dict/ushakov](https://gufo.me/dict/ushakov) (дата обращения 20.01.2023).
2. Словарь Collins URL: <https://www.collinsdictionary.com/> (дата обращения 20.01.2023).
3. В костюме народов Крайнего Севера комбинезоны получили распространение и были широко известны уже в XVIII в. В статье мы не рассматриваем особенности возникновения и бытования этнографического костюма.
4. *Planche J. R.* An Illustrated Dictionary of Historic Costume. Mineola, New-York: DOVER PUBLICATIONS, 2002. 527 с. Данный аспект возникновения комбинезона также рассматривается в некоторых интернет-источниках на английском языке URL: <https://www.waltontaylor.com/overallshistory. html> (дата обращения 20.01.2023).
5. Коллекция Музея Виктории и Альберта (Лондон, Великобритания). Инв. номер S. 6345–2009.
6. *Revenaugh Henken A.* The development and use of bid overalls in the United States, 1856–1945. Iowa: Iowa State University, 2003. 101 p.
7. *Гулич А.* Комбинезон без верха. М.: Аграф, 2016. 317 с.
8. Официальный сайт lee.com. URL: <https://www.lee.com/about/history. html> (дата обращения 27.01.2023).
9. *Лазарева Е.* Футуристский стиль: экстравагантность и униформа // Искусствознание. 2021. № 1. С. 278–303.
10. *Степанова В.* Костюм сегодняшнего дня — прозодежда // Леф. 1923. № 2. С. 65–68.

Вершинина Н. М.

Vershinina N.

ПРАВОСЛАВНЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ ОБЛАЧЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ МОДЫ

ORTHODOX LITURGICAL VESTMENTS IN THE CONTEXT OF FASHION

Аннотация: В докладе затронута тема эволюции облачений священнослужителей русской православной церкви в XVIII — начале XX в. на примере предметов из собрания Государственного музея-заповедника «Павловск». Приводятся исторические эпизоды передачи дамских парадных платьев для церковных нужд, благодаря чему происходило проникновение образцов светской моды в стены православных храмов.

Ключевые слова: Павловский дворец-музей, мода, ткани, церковные облачения.

Abstract: The article deals with the subject of development of liturgical vestments of the Russian Orthodox Church in the XVIII — early XX century on the example of objects from the collection of the Pavlovsk State Museum-Reserve. The historical events of the transfer of formal church dresses of ladies are presented, thanks to which the penetration of secular fashion samples into the walls of Orthodox churches took place.

Keywords: Pavlovsk Palace Museum, fashion, fabrics, liturgical vestments.

Облачения православных священнослужителей являются одним из самых консервативных видов одежды. Их покрой, цветовая гамма и расположение декора подчинены канону и правилам церковной службы, частью которой они являются. На первый взгляд, облачения представляются неизменными на протяжении веков. Однако работа над каталогом церковной тканевой утвари из собрания Государственного музея-заповедника «Павловск» дала возможность рассмотреть предметы в исторической перспективе и увидеть их эволюцию от начала XVIII до начала XX в. Предметы поступили в музей в 1956 г. из Центрального хранилища музейных фондов пригородных дворцов Ленинграда. Ранее они находились в ризницах разных храмов Петербурга и его окрестностей. Первые по времени изготовления предметы коллекции происходят из Пантелеймоновской церкви в Большом дворце в Ораниенбауме. Это часть комплекта, по преданию, была вкладом Меншикова в церковную ризницу. До настоящего времени сохранилась епитрахиль (ГМЗ «Павловск»; инв. № ПМ КП 4734), фрагменты стихаря и фелони из парчи

с зигзагообразным орнаментальным узором растительного характера, вытканным золотой нитью трех оттенков на зеленом фоне. Ткань не отличается по качеству и рисунку от материй, используемых в первой трети XVIII в. для пошива дамских придворных платьев. Облачения отделаны широким серебряным позументом с фестончатыми краями, также пригодным для отделки светской одежды. Культовое назначение предметов обозначено нашитыми на них крестами из того же позумента. На этом примере видно, что для пошива облачений в первой половине XVIII в. применялись такие же ткани, как для светского платья. Это позволяло знатым дамам передавать свои придворные наряды храмам и монастырям, где их преобразовывали в священнические ризы. Московская барыня Е. П. Глебова-Стрешнева рассказывала своим внукам, как императрица Елизавета Петровна ко дню рождения каждый год заказывала новое платье из яркой дорогой ткани. Юбку праздничного платья по распоряжению императрицы не кроили, а загибали излишки материи, чтобы потом платье затем могло послужить для церкви [6, с. 114]. В Государственном Эрмитаже хранятся облачения той эпохи, перешитые из дамских платьев. К примеру, в епитрахиль из серебряного глаза [3, с. 11] и фелонь из желтого шелка [3, с. 26]. Оба предмета украшены нарядной вышивкой в стиле рококо. В конце XVIII — начале XIX в. платья из тяжелых крупноузорчатых тканей выходят из моды. В церковном обиходе в это время появляются строгие облачения из однотонного бархата и шелка. Один из примеров — фелонь из малинового бархата (ГМЗ «Павловск»; инв. № ПМ КП 2438) из Новгородской ризницы Андреевского собора в усадьбе Грузино. Обычай передавать дамские платья на потребности церкви оставался в порядке вещей. В 1820 г. служители Придворного собора в Зимнем дворце пожаловались гофмаршалу двора князю А. Л. Нарышкину на невыдачу им к празднику Святой Пасхи материи на ризы. Они попросили выдать им *«весьма богатые платья»* из гардероба покойной Екатерины II [1, л. 1]. Яркий пример приверженности старой традиции представляют стихарь и фелонь, перешитые из подвенечного платья императрицы Александры Фёдоровны, вступившей в брак в 1817 г. [3, с. 26]. В 1827 г. вдова Павла I Мария Фёдоровна завещала разделить самые дорогие платья из своего гардероба между несколькими церквями. [4, с. 283]. Супруга младшего сына Марии Фёдоровны, великого князя Михаила Павловича, великая княгиня Елена Павловна передала дворцовой церкви в Ораниенбауме бархатное платье, в котором она присутствовала при коронации Александра II. Из платья была изготовлена риза с вышивкой золотыми нитями на оплечье и по по-

долу [2, л. 1—4 об.]. Традицию завершили отдалённые потомки Марии Фёдоровны, сделавшие в 1911 г. вклад в виде русского парадного платья из гардероба покойной великой княгини Александры Иосифовны, вдовы генерал-адмирала Константина Николаевича, в ризницу вновь построенного Храма-памятника морякам, погибшим в ходе войны с Японией. Из платья было сшито облачение с оплечьем, вышитым золотом, серебром и шелками [5, с. 383].

Тем временем развивалось производство тканей специализированных для церковных нужд. В орнаментации таких материй преобладали композиции, составленные из цветов, имеющих в христианстве символическое звучание: виноградная лоза — церковь, гвоздика — крестные муки Спасителя, пальмовый лист — вечность и победа над смертью, васильки — ангельская чистота и другие (ГМЗ «Павловск»; инв. № ПМ КП 37 024). К цветам добавлялись изображения креста, голубя (символ Святого духа) и сокращенных надписей на церковнославянском языке (ГМЗ «Павловск»; инв. № ПМ КП 37 022). Ткани такого рода не могли быть использованы для светской одежды.

Облачения из фонда тканей Государственного музея-заповедника «Павловск» показывают связь, существовавшую продолжительное время между одеяниями церковнослужителей и дамской одеждой, благодаря чему светские вкусы проникали в стены православных храмов и оживляли богослужение дыханием времени. Кроме того, проведение сравнительного анализа облачений и светских одежд в ходе работы над каталогом помогло в ряде случаев уточнить время их изготовления.

Примечания

1. РГИА. Ф. 519. Оп. 3. Ед. хр. 70. Канцелярия начальника штаба е. и. в. князя П. М. Волконского по придворной части.
2. РГИА. Ф. 556. Оп. 1. Д. 569. Записка об Ораниенбаумской Придворной Пантелеймоновской церкви, ее иконах, церковной утвари, облачениях и других предметах, ей принадлежащих. 1896.
3. Кузнецова И. Н. Православные церковные облачения XVII — начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. — СПб: ГЭ, 2020.
4. Мария Фёдоровна, 1882. Завещание императрицы Марии Федоровны // Русская старина. СПб, 1882. Т. XXXIV. С. 319–388.
5. Смирнов С. Н. Храм-памятник морякам, погибшим в войну с Японией в 1904–1905гг. Издание Высочайше учреждено комитетом по сооружению храма. Составил по поручению комитета С. Н. Смирнов, Петроград, Печатня «Соврем. Искусство», 1915.
6. Стрешнева Е. П. Елизавета Петровна Глебова-Стрешнева. Рассказы ее внучки, записанные баронессою В. А. Ленель // Русский архив — 1895. Вып. 1. М., 1895. С. 91–105.

УДК 739.2:671.12 (4) "18/20"

Габриэль Г. Н.

Gabriel G.

МОДА И ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ФЕМИНИСТСКИХ ПАРАДИГМ

THE FASHION AND THE JEWELRY ART IN THE CONTEXT OF THE FEMINISM PARADIGM

Аннотация: В статье анализируются вопросы воплощения идей феминизма и суфражизма в сфере моды и ювелирного искусства. Исследуемый период — вторая половина XIX–XXI в. Тема рассматривается на примере образцов моды, ювелирного искусства, аксессуаров, сохранившихся до наших дней или представленных в живописи, графике, фотографии.

Ключевые слова: феминизм, суфражизм, мода, ювелирное искусство, аксессуары.

Abstract: The article analyzes the embodiment of the ideas of feminism and suffragism in fashion and jewelry art. The period studied is the second half of the XIX — to the XXI century. The subject is researched on the examples of fashion, jewelry art, accessories, which have survived to the present day or are represented in paintings, prints, photographs.

Keywords: feminism, suffragism, fashion, jewelry art, accessories.

Идеи феминизма имеют довольно давнюю историю и воплощаются в самых разных направлениях деятельности женщин, в том числе — в творчестве. Не претендуя на всеобъемлющее исследование этого многогранного и сложного явления, в данной статье мы затронем лишь моду и ювелирное искусство, поскольку и в этих сферах нашли отражение определенные постулаты борьбы за равноправие и прочие ценности, отстаиваемые феминистским движением на протяжении его истории. В то же время надо заметить, что именно вопросы воплощения феминистских идей в моде и ювелирном искусстве остаются пока практически не исследованными как в отечественном, так и зарубежном искусствознании.

Впервые искусство начинает играть важную роль в движении суфражисток (от фр. *suffrage* — избирательное право), зародившемся в США и Англии во второй половине XIX в., когда женщины этих стран начинают активную борьбу за предоставление им избирательных прав, выдвигают лозунги против дискриминации в экономической и семейной жизни. В начале движения его участницы, как правило, довольствовались ненасильственными акциями: проводили митинги, собрания, демон-

страции, но в дальнейшем они могли использовать и более радикальные методы: били стекла в правительственных зданиях, поджигали дома политических оппонентов, провоцировали столкновения с полицией и, оказавшись в тюрьме, объявляли голодовку.

Суфражистки понимали заразительную силу сопровождавших эти действия плакатов, знамен, листовок, украшенных лозунгами, символикой суфражизма, аллегорическими фигурами женщин, воплощающих идеи свободы и равенства. Подобные изображения появлялись в газетах и журналах, издаваемых феминистским движением. В Великобритании в 1907 г. даже появилась «Лига художников суфражисток» (*«Artist's Suffrage League»*), объединившая иллюстраторов и граверов, создававших продукцию, рекламирующую борьбу женщин за избирательные права. В этой организации, скорее всего, и были разработаны дизайны плакатов и транспарантов для первого масштабного шествия английских суфражисток в 1907 г., получившего из-за плохой погоды название «Марш в грязи». Очевидцы описывают это шествие, в котором участвовало более трех тысяч женщин, как поразительное зрелище, сопровождавшееся использованием огромного количества транспарантов, бархатных и шелковых знамен с вышитыми эмблемами движения. А через два года в Лондоне было создано «Ателье суфражисток», определявшее себя как «Общество декоративно-прикладного искусства, работающее ради прав женщин» [1, с. 58]. В отличие от Лиги художников, где работали в основном состоявшиеся художники-профессионалы, Ателье предлагало творческую работу обычным женщинам, платя небольшие проценты от продаж.

Не менее важное значение для суфражисток имел их внешний вид. И хотя обычно в «недружественных» газетах и журналах их изображали в неприглядном виде — небрежно одетых, часто в мужской одежде, грубой обуви, большинство женщин вовсе не выглядели мужеподобными, одевались элегантно и утонченно, ведь многие из них принадлежали к средним и даже высшим слоям английского общества. Суфражистка должна быть элегантно, чтобы женщины следовали за нами, — призывали лидеры движения, в частности, Эмелин Панкхерст, глава английского суфражизма. Особенно если речь шла о парадах и демонстрациях, когда привлекались средства массовой информации. Такими мы и видим этих женщин на фотографиях рубежа XIX–XX вв. — времени их наиболее активных действий.

Фотографии эти — черно-белые, но на самом деле цвет играл важную роль в имидже суфражисток. На одной из картин английской художни-

цы Этель Райт, хранящейся в Национальной картинной галерее Лондона, изображена Кристабель Панкхерст, дочь Эммелин и активная участница движения суфражисток. Она одета в элегантное зелёное платье, украшенное вышивкой, на груди — трёхцветная лента, символизирующая цвета движения суфражисток: зелёный, (*green*), белый, (*white*) и фиолетовый (*violet*). Скорее всего, этот наряд, как и цветовую символику, разработала в 1908 г. еще одна дочь Эммелин Панкхерст — Сильвия, учившаяся в Королевском художественном колледже. Первые буквы в обозначении этих цветов соответствовали призыву суфражисток дать женщинам право голоса: «*Give Women Votes*». Известная активистка и редактор еженедельной газеты «*Votes for Women*» Эммелин Петик-Лоуренс в свое время так объяснила эту цветовую символику: «Фиолетовый, это цвет королевской крови, которая течет в венах каждой суфражистки, это инстинкт свободы и достоинства, белый — чистота в частной и общественной жизни, зеленый — цвет надежды и символ весны» [3]. Эти цвета экспортировались и в американское движение суфражисток, но с некоторыми коррективами: вместо зеленого рядом с белым и фиолетовым появляются золотой или желтый цвета, по мысли организаторов американского движения символизирующие «горящий факел, освещающий наш путь к цели».

Постепенно в Англии сформировалось понятие «суфражистская мода». Торговые дома быстро реагировали на новые запросы клиенток, размещая в газетах рекламу суфражисткой одежды. В известных лондонских универмагах *Selfridges* и *Liberty* можно было увидеть символический триколор, включенный в декор платьев, шляп, ремней, бантов, украшений, и постепенно эти цвета стали ключевым фактором в символике, используемой британскими суфражистками для самоидентификации. С символикой суфражисток делались также белье, сумки, обувь и даже фарфоровые сервизы.

Важное место в этой идентификации занимали и ювелирные украшения, которые также стали выражением политического кредо суфражисток. В Англии эти вещи, как правило, выполнялись в цветах суфражистского триколора: зеленый-белый-фиолетовый. В качестве материалов, соответствовавших этой цветовой гамме, ювелиры чаще всего использовали зеленые гранаты или желто-зеленые хризолиты, бриллианты, жемчуг, лунный камень, фиолетовые аметисты. Камни иногда заменялись соответствующей трехцветной эмалью. Суфражистки, не имевшие достаточно средств на дорогие украшения, обходились простой бижутерией, лентами, пуговицами соответствующих цветов.

Формальное, художественное решение этих украшений обычно ориентировано на «Эдвардианский стиль», доминировавший в английском искусстве той эпохи. Поэтому ювелирные украшения суфражисток, в которых символика выражена лишь в подборе камней соответствующего цвета, сегодня достаточно сложно выделить в общей массе дошедших до нас произведений английского ювелирного искусства рубежа XIX–XX вв.

Более четко идеи борьбы за свои права прослеживаются в тематических украшениях суфражисток. В 1909 г. появилась знаменитая серебряная брошь «*Hunger Strike Medal*» или «Тюрьма Холлоуэй», которой награждались наиболее активные суфражистки, попадавшие в тюрьмы и объявлявшие голодовки. Достоверно неизвестно, кто разработал дизайн броши — возможно, уже упомянутая Сильвия Панкхерст или Эммелин Петик-Лоуренс. Брошь предлагалась в нескольких вариантах: на одной изображены ворота тюрьмы Холлоуэй с гравировкой — «За свои убеждения и борьбу», на другой запечатлена решетка Палаты Общин Британского парламента со стрелой — отличительным знаком униформы британских тюрем, и двумя подвесными цепями, напоминающими о задержании суфражистки. На одной из немногих сохранившихся брошей «Тюрьма Холлоуэй» выгравировано посвящение в честь освобождения из тюрьмы Луизы Мэри Итс, секретаря Кенсингтонского отделения Союза суфражисток [2].

В ходу были также серебряные медали, подвешиваемые на ленту с триколором. На аверсе медали гравировалась надпись — «*Hunger strike*» — голодовка, на реверсе — имя суфражистки, даты ее заключения в тюрьму и сроки голодовки. Каждая медаль вручалась в красивой фиолетовой коробке с зеленой бархатной подкладкой. Внутри крышки помещался кусок белого шелка с золотой надписью: «Подарено [имя] Женским общественно-политическим союзом в знак признания храбрости действий, в результате которых через терпение до последней крайности голода и невзгод был подтвержден великий принцип политической справедливости» [3]. Медали изготавливались английской компанией *Toye & Co*.

Отличившимся суфражисткам вручали и медальоны с фотографическим портретом Эммелин Панкхёрст, прикрепленным к банту из лент фиолетового, белого и зелёного цветов. Надо отметить, что на аукционах такие вещи стоят сегодня весьма внушительно. Так, медаль суфражистки Элси Вольф, арестованной за разбитое окно в Ковент-Гарден и объявившей голодовку в тюрьме, была продана на аукционе в 2019 г. за 12 500 фунтов стерлингов [4]. Суфражисткам, побывавшим в тюрьме,

вручали и маленькие булавки в виде стрел с надписью «*Votes for Women*», а тем, кто участвовал в разбивании окон, вручались миниатюрные серебряные броши в форме молоточка с надписью «Даёшь женщинам право голоса». Булавки носили на жакетах, платьях, шляпах. Размеры их невелики, и их также производила лондонская компания *Toye & Co.*

Активная политика суфражисток в борьбе за свои права в Англии была приостановлена в 1914 г., когда страна вступила в войну с Германией. Лидер английского движения Эмелин Панкхёрст призвала суфражисток стать «...заботливыми матерями мужчин, их сестрами и безропотными помощниками» [1, с. 76].

Идеологема суфражистского движения, трансформировавшись и набрав силу, перекочевала в XX в., став идеологией феминизма, обратившегося к отстаиванию уже иных ценностей. Сегодня творчество феминисток аккумулирует в себе множество высказываний не только на политические темы. Все больший акцент в их искусстве отводится проблемам гендерных стереотипов, психологии, насилия, секса, экологии и т. д. Мода и ювелирное искусство продолжают оставаться в сфере интересов феминисток, но художественный язык высказываний в этих сферах становится все более сложным, интеллектуально насыщенным, часто провокационным. Иной раз этот язык действительно «...нервирует и утомляет как часовая дамская болтовня по телефону...» [5, с. 115]. Но тем не менее, не могу согласиться с еще одним постулатом того же исследователя идей феминизма, обозначившего его как «...языческую религию скучающих барышень» [5, с. 115]. Отбросив всю мишуру, пафос, эпатаж, часто сопровождающие действия феминисток, надо попытаться увидеть в их художественных действиях и серьезные размышления, месседж, порой закодированный в сложные, непривычные формы. Да, это искусство не всегда нас восхищает и радует, но таких задач художники, как правило, и не ставят. Главное — это искусство заставляет нас «шевелить мозгами» и думать о будущем.

Примечания

1. *Рекитт Х.* Женщины в искусстве. Москва, Бомбора. 2020. 335 с.
2. Ювелирное дело. Суфражистки: мода, феминизм и политика. URL: <https://uvelirnoedelo.ru/sufrazhistki-moda-feminizm-i-politika> (дата обращения 21.01.2023).
3. Английские суфражистки: уникальные колоризированные фото борцов за права женщин. URL: <https://fishki.net/2505634-anglijskie-sufrazhistki-unikalnyye-kolorizirovannye-foto-borcov-za-prava-zhenwin.html?ysclid=ld7i28sqm37295972> (дата обращения 18.01.2023).

4. Как элегантные суфражистки использовали моду для достижения своих целей URL: <https://modnohod.ru/kak-elegantnyie-sufrazhistki> (дата обращения 18.01.2023).
5. *Пилецкий С.* О суфражистках, феминистках и иже с ними... ГОУ ВПО «Ярославская государственная медицинская академия Росздрава». Вопросы культурологии. № 9. 2010. С. 115–120.

УДК 687.01:391LDMO

Денисова О. Е.

Denisova O.

НАРОДНЫЙ СТИЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ-МОДЕЛЬЕРОВ ЛЕНИНГРАДСКОГО ДОМА МОДЕЛЕЙ ОДЕЖДЫ

FOLK STYLE IN THE WORKS OF FASHION DESIGNERS OF THE LENINGRAD FASHION HOUSE

Аннотация: В статье анализируются работы художников-модельеров Ленинградского Дома моделей одежды, созданные в народном стиле в период – 1930–80-х гг. Тема рассматривается на примере публикаций в журналах мод ЛДМО и архивных документов Санкт-Петербургского государственного исторического архива.

Ключевые слова: народный стиль, ЛДМО, Ленинградский дом моделей одежды, советская мода.

Abstract: The article analyzes the works of fashion designers of the Leningrad Fashion House, created in the folk style in the 1930s to 1980s. The subject is considered on the example of publications in fashion magazines of the LFH and archival documents of the St. Petersburg State Historical Archive.

Keywords: folk style, LFH, Leningrad fashion house, Soviet fashion.

Современные дизайнеры одежды в своих работах всё чаще используют элементы народного костюма. К аналогичным источникам обращались и художники-модельеры Домов Моделей в советский период. Их опыт в данном направлении представляет интерес как для исследователей советской моды, так и для производителей одежды.

Уже в 1920-е гг. была сделана попытка создать новые формы костюма, отличающиеся от тех, которые диктовала западноевропейская мода. Одним из направлений в поиске образа «нового человека» было обращение к традиционным костюмам народов, вошедших в состав СССР и использование элементов этих костюмов при проектировании советских моделей. В эти годы «впервые в мировой истории моды появилось принципиально новое понятие — массовый костюм для трудящихся» [1, с. 2]. Для работы над созданием «массового костюма» в крупных городах были открыты тресты, объединившие швейные фабрики и торговые организации, и «Ателье мод», ставшие прообразом Домов моделей.

На страницах издания треста «Ленинградодежда» 1930-х гг. представлены первые модели, включающие в себя элементы народного стиля: сарафан из хлопчатобумажной ткани с яркой набивкой, белая блуза с пыш-

ным рукавом, костюм дополняет головной убор — косынка, и шерстяное платье с вышивкой крестом на груди и предплечьях, в качестве аксессуара плетённый пояс [2, с. 2, 5]. Модели в народном стиле размещались рядом с нарядами, созданными в соответствии с зарубежными модными тенденциями, и отличались от них простотой кроя и видом отделок. Несмотря на лаконичный крой, они всё же не были предназначены для массового производства, так как в качестве декора предлагалась, например, ручная вышивка. Скорее, это были некие эстетические ориентиры и результаты творческого поиска первых модельеров треста «Ленинградодежда». Продолжили работу в этом направлении художники Дома Моделей Ленинградской Государственной швейной промышленности, который открылся в 1936 г. на проспекте 25 Октября, д. 21 [3]. Основным направлением его деятельности являлось «самостоятельное творчество, не отказываясь в то же время от использования зарубежных мод, после тщательного критического отбора и соответствующей их переработки» [4, с. 2]. Большая часть моделей на страницах модных журналов была ориентирована на западные моды и лишь несколько ансамблей автора З. А. Михеенко были украшены вышивкой, выполнены из «пёстрых» тканей и включали в себя элементы народного кроя [4, с. 4, 6, 23]. Более доступным и потому востребованным декором одежды для населения была вышивка, ею можно было самостоятельно украсить готовую одежду. В 1937 г. Домом Моделей был даже выпущен «Альбом вышивок», предлагающий покупателю не только схемы для вышивания в различных техниках (крестом, гладью, швом рококо и др.), но и рисунки моделей одежды в художественном исполнении К. Д. Поповой-Воронец.

В последнем довоенном «Журнале мод» Дома Моделей были показаны костюмы в народном стиле, которые уже можно было представить на прилавках магазинов готовой одежды. Сарафаны из маркизета и сатина, блузы и юбки, сшитые из ярких тканей с цветочным рисунком, в сочетании с однотонными тканями выглядели привлекательно и современно [5, с. 13].

В 1938 г. ленинградский Дом Моделей был расформирован и лишь в 1944 г. вновь учрежден. Послевоенное время было трудным для всех. Но уже в «Альбоме моделей верхнего платья, принятых на всесоюзном просмотре в марте 1945 года» были размещены модные предложения художников-модельеров из Ленинграда, и в представленных работах модельеров П. П. Поганкиной и Ярцева (инициалы не установлены — О. Д.) использована вышивка [6, с. 2, 10]. В те годы был дефицит тканей «как по артикулам, так и по цвету, <...> на базе имелись лишь три

цвета: черный, коричневый и синий» [7, Л. 32]. В такой непростой ситуации художники обратились к культурному наследию — изучали образцы народной одежды по первоисточникам и использовали в разработках современных моделей такие элементы народного стиля как вышивка по народным мотивам, конструкция и композиционные решения. Не только в повседневной, но и в специальной одежде для спорта и отдыха появилась вышивка. Яркие орнаменты украшали как платья и блузы, так и верхнюю одежду. Для развития работы в фольклорном направлении в помощь художникам-модельерам руководителями Дома Моделей был заключен договор по творческому содружеству с Государственным музеем этнографии народов СССР. Модельеры часто посещали музей и под руководством научных сотрудников знакомились с экспонатами. В творческом портрете Н. С. Давыденко, проработавшей в Доме Моделей Ленинграда более 30 лет, отдельно отмечается работа в музее: «С особой любовью относится Нина Самуиловна к работам безымянных мастериц прошлого, создательниц произведений, хранящихся в Музее этнографии народов СССР. Часто можно видеть её у стендов этого музея или работающую в его фондах. Зарисовки, наброски, фотографии, сделанные руками Нины Самуиловны, становятся ценным материалом при создании новых моделей. Умение переосмыслить прошлое, взглянуть на него по-своему и с точки зрения сегодняшнего дня, рождает новые, свежие предложения, четко угаданные во времени» [8, с. 6]. Начиная с 1950-х гг. художники-модельеры, хоть и следили за мировыми модными тенденциями, но не занимались копированием зарубежных моделей, а работали над созданием «образа советского человека», основывая свои поиски, в том числе и на культурном наследии союзных республик. Помимо работы в музеях, художники-модельеры ездили в творческие командировки по СССР, из поездок привозили альбомы с зарисовками и творческие отчеты. В дальнейшем эти альбомы бережно хранили в методическом кабинете Дома Моделей и обращались к ним при создании новых моделей одежды.

Костюмы в народном стиле появляются на страницах модных журналов Ленинградского Дома моделей сразу, как только возобновился выпуск журналов в 1952 году. Платья-сарафаны, косынки, блузы с вышивкой и кружевными вставками, одежда для дома, передники и праздничные наряды, деловые костюмы, пальто... В изделиях самого разнообразного ассортимента модельеры используют не только крой или элементы народного костюма, но сочетают сатиновые гладкокрашенные ткани с набивными в народном стиле, работают с богатейшим колори-

том традиционных костюмов и тем самым подчеркивают новизну, свежесть и своеобразие нового направления советской моды. На рубеже 1960–70-х гг. доминировал фольклорно-джинсовый стиль. «Это было первое направление в моде, решительно пересмотревшее многие, твердо сложившиеся понятия о том, какой должна быть одежда современного человека, провозгласившее столь необходимые в ней непринужденность, простоту кроя и свободу выбора», — пишет искусствовед Дома Моделей Н. М. Аршавская [9, с. 1].

В модных журналах всё чаще появляются коллекции по мотивам русских костюмов, и в середине 1960-х гг. формируется такое понятие как «русский стиль» [10]. Русский стиль в творчестве художников-модельеров К. Сильверстовой, Н. Красильниковой, Л. Тарасенко, Г. Шатиной, В. Егоровой — это, в первую очередь, гармония цвета и формы, характерная для народного творчества. Благодаря им крой сарафанов и русской рубахи, душегреи, широкие рукава-буфы и русские расписные платки завоевали особое место в международной моде. В начале 1970-х гг. появились модели из русского кашемира — тончайшей шерстяной ткани с исконно русским рисунком павловопосадских расписных платков. Коллекции ленинградских художников-модельеров Н. Меликовой, М. Вайтка, Л. Нефедовой, Г. Светличной, А. Соколовой и других, выполненные в народном стиле с большим количеством ручной работы и исполненные с безупречным качеством пошива, получили международное признание и сейчас хранятся в фондах нескольких музеев Санкт-Петербурга.

В начале 1980-х гг. интерес к фольклорному стилю снижается, но он всё ещё остается в моде, так как постоянно видоизменяется согласно модным тенденциям. «Пожалуй, самыми распространенными в течение многих лет в международной моде были модели, выполненные в традициях русского народного костюма. Иногда их называют просто «русское платье», а иногда «Анна Каренина». Но как бы ни назывались эти чаще всего драгоценные вечерние туалеты из бархата, атласа или тафты, они явно напоминают русскую вышитую сорочку, душегрею или сарафан», — так описывает модели, выполненные в «русском стиле», искусствовед Л. К. Ефремова [11, с. 42]. В 1980-е гг. художники, работающие в народном стиле, начинают более свободно использовать источники. Появляется новое направление, ставшее массовым, — это одежда лишь с намёком, небольшим элементом фольклора, выпускаемая промышленностью массовыми тиражами. Текстильные предприятия предлагали ткани с рисунками народного характера, в том числе купонные, на которых сложная вышивка или кружево заменены печатным

узором. Модельеры сочетали в костюмах предметы одежды разных стилей, например, классическую юбку и блузу с вышивкой или кружевными вставками. В конце десятилетия на страницах журналов Дома Моделей фотографии костюмов в народном стиле появляются в рубриках, рассказывающих о художниках, их создавших, или в репортажах с международных мероприятий. Иногда в фантазийных костюмах из авторских коллекций угадываются элементы народных костюмов, например, в вышитых элементах или в крое рукавов, но из повседневной модной одежды народный стиль практически исчезает вслед за исчезновением страны, его воспевавшей.

Костюмы в народном стиле создавались во все годы работы ЛДМО. За это время были опробованы различные методы проектирования, которые привели к созданию как творческих коллекций для демонстраций на международных показах, так и к использованию элементов фольклорного стиля в повседневной одежде различного назначения.

Примечания

1. *Козлова Н. Б.* На заре советского моделирования // Рекламно-информационный журнал Министерства легкой промышленности РСФСР «МОДА». 1987 г. № 3 (40). С. 2.
2. Модели 1934 года. Весенне-летний сезон // Трест «Ленинградодежда». г. Ленинград. 1934 г. 44 с.
3. В октябре 1918 года к первой годовщине Октябрьской революции Невский проспект был переименован в проспект 25-го Октября. С 13 января 1944 года проспекту вернули историческое название — Невский проспект. Примечание создано по материалам Топонимической энциклопедии Санкт-Петербурга. СПб.: Информационно-издательское агентство ЛИК, 2002. 808 с.
4. Журнал мод. Весна и лето 1937 года. Дом Моделей Треста «Ленинградодежда». № 1. 1937. 36 с.
5. Журнал мод. Дом Моделей Треста «Ленинградодежда». № 3. 1938 г. 32 с.
6. Альбом моделей верхнего платья, принятых на всесоюзном просмотре. Март 1945 г. НКЛП СССР. М.: Московский дом моделей, 1945. 40 л.
7. ЦГА СПб Ф. 9610 Оп. 1 Д. 48
8. *Светличная Г. П.* Творческий портрет художника-модельера Ленинградского Дома моделей одежды Н. С. Давыденко // Рекламно-информационный журнал Министерства легкой промышленности РСФСР «МОДА». № 2 (35). 1986. С. 5–6.
9. *Ариавская Н. М.* Идеи моды — 87 // Рекламно-информационный журнал Министерства легкой промышленности РСФСР «МОДА». № 4 (37). 1986. С. 1.
10. При подготовке статьи автор изучил и проанализировал 75 модных изданий, выпускавшихся в Ленинграде трестом «Ленинградодежда» и Домом Моделей в период с 1934 по 1991 гг.
11. *Ефремова Л. К.* Новые грани народного стиля // Рекламно-информационный журнал Министерства легкой промышленности РСФСР «МОДА». № 1 (18). 1982. С. 42–45.

УДК 394.012:391.4:745.521:746.3 (4)

Игнатьева Т. И.

Ignatieva T.

ВОРОТНИКИ-РАФФЫ — О ВЫСОКОМ ПОЛОЖЕНИИ И ВКУСАХ ИХ ОБЛАДАТЕЛЕЙ

RUFF COLLARS — ON THE HIGH STATUS AND TASTES OF THEIR OWNERS

Аннотация: *Выполненный из драгоценных материалов воротник подчеркивал черты лица, прическу, являясь смысловым центром костюма. Воротник окружал голову царственной особы, подчеркивая принадлежность к высшей власти.*

Ключевые слова: *воротник, вышивка, костюм, образ, история моды.*

Abstract: *The collar, made of precious materials, emphasized the facial features of the hairstyle and formed the semantic center of the costume. The collar surrounded the head of the royal person and made clear the affiliation to the highest authority.*

Keywords: *collar, embroidery, costume, image, fashion history.*

Как гласит *Dior*-словарь моды французского кутюрье Кристиана Диора: назначение воротника — создавать обрамление лица, независимо от того, большой он или маленький, низкий или высокий, главное — соединить характер и образ. Выполненный из драгоценных материалов воротник подчеркивал черты лица, соединяясь с завитками волос прически, являясь смысловым центром женского и мужского костюма. Воротник позволял держать голову с высоко поднятым подбородком, спина выпрямлялась, руки принимали правильное положение [1, 2, с. 13]. В истории создания одежды возникало бесчисленное количество конструктивных видов воротников, технологий, различных форм кроя и декоративного оформления. Каждый век создавал новые конструктивные формы, копировал предыдущие. Воротники в мужском костюме формировались в зависимости от стилевых влияний европейской моды и являлись классической деталью одежды. Это цельнокроеная деталь мужской одежды, завершающая костюм, являлась переходным акцентом для лица, прически, головного убора. [3, с. 271, 330, 331].

Традиционно считается, что воротник-рафф — это изобретение испанцев. В начале XVI в. для изготовления больших воротников применялась тонкая ручная вышивка, плетеное и игольное кружево в со-

четании с жемчугом, бриллиантами и даже мехом. В XVI в. использование кружева, вышивки и драгоценных материалов в мужском королевском костюме представлялось престижным. Во всех странах воротник называли по-разному: в Испании — «горгера», в Англии — «рафф», во Франции — «фреза», в Италии были популярны стоячие с кипенно белым кружевом раффы, и довольно часто встречалось название «мельничный жернов» [4, с. 165].

В отдельных изданиях отмечается появление воротника уже в XIII в. В XV в. в вырезе горловины отдельных мужских рубаш появились полоска ткани, которая трансформировалась впоследствии в стойку. Словарь XIX в. переводит слово воротник как «ворот», «шея». Следует заметить, что узкий воротник-стойка присутствовал в конструкции бургундского плаща и изготавливался из меха, а в дальнейшем даже с кружевом. Сочетание меха с кружевом в конструкции воротника использовалось в парадных костюмах английского двора и не только [5, с. 121].

И в каждой культурной традиции существовали свои неповторимые образцы воротников различной технологии и формы. Особый характер создания воротников в XIV–XVI вв. наблюдался в культуре Франции, Испании, Бельгии, Англии. За сто лет моды, воротники то поднимались к самым ушам, то опускались на плечи. Чтобы они лежали ровно, и не провисали, их укладывали на специальные жесткие прокладки «гогилья».

В первое время воротники-раффы делали из ткани, потом края стали обшивать кружевом. Со временем воротники стали изготавливать целиком из кружева с плетением золотых и серебряных нитей. Ухаживать за такими воротниками было очень сложно. Накрахмаленный рафф — одноразовый аксессуар, который от тепла тела, сильного ветра, легкого дождя, терял свою белизну и менял форму. Когда мода на раффы прошла, в Испании осталась мода на гогилью, ставшую самостоятельным аксессуаром с каркасом из проволоки, которая довольно хорошо держала форму большого ажурного воротника. На отдельных исторических живописных портретах виден этот каркас.

Создание воротников было делом трудоемким, требующим владения различными технологиями, знаниями свойств различных материалов. Этот предмет костюма требовал не только большого искусства изготовления, но и больших материальных затрат, поэтому он всегда свидетельствовал о достатке и вкусе его обладателя.

В начале XVI в. в Англии присутствие тонкого ажюра в королевском придворном костюме соответствовало высоким представлением о пре-

красном костюме. И чем больше вышивки и кружева, тем прекрасней. Например, в парадном костюме графа Ричарда Сэквилла каждый сантиметр был покрыт вышивкой и кружевом, включая чулки и обувь. Кружевной воротник красиво обрамлял шею, манжеты красовались на запястьях рук, создавая живописный эффект, привлекая внимание. Большие многослойные воротники свидетельствовали о высоком положении в обществе их обладателя.

Названия различных видов кружева появились в языках разных стран по месту изготовления кружевных изделий: брюссельское, валансьен, малин, шантили, блонды, галичское, киришское и другие. Кружевной воротник венецианского кружева мог стоить как дорогое кольцо с бриллиантами. Без кружева не проводились свадьбы, различные народные обряды, балы, юбилеи, дуэли и даже войны. Кружево носили крестьянки, дворянки, царицы и императрицы. Оно также нашло свое место на ботфортах мушкетеров, перчатках и костюме генералов [5, с. 28].

В русской светской культуре особым Указом Петра I внедрялся и распространялся западноевропейский костюм. В отделку мужского костюма включались ручная вышивка и кружево. Для жабо и манжет кафтана и камзола состоятельная персона могла выбрать и заказать себе рисунок вышивки и любой кружевной аксессуар [4, с. 51].

В русской культуре XIX в. мужские и женские воротники присутствовали в одежде дворянской, купеческой и крестьянской среды. Очень образно и характерно это отражено на живописных портретах русских художников XIX — начала XX в. А. Г. Венецианова Б. С. Кустодиева, И. Э. Грабаря, В. П. Верещагина и других [6, с. 53]. Живописными приемами исполнены аксессуары городской купчихи — тонкий кружевной белоснежный воротник, манжеты, веер. Охватывая запястье, кружевной манжет подчеркивал красоту и изящество женской руки, пальцев при различных движениях. Искусно написан даже белый батистовый носовой платок с вышитой монограммой и узким кружевом. Присутствие в портрете купчихи серебристого кружева подчеркивало чистоту и непосредственность женского образа. Тонко, с большим искусством и тактом написаны и мужские портреты русской купеческой среды. Чистотой и свежестью дышат кружева на воротниках мужских белых рубашек, на манжетах и шейных платках представителей русского дворянского общества.

В России было 17 центров кружевоплетения и вышивки, где создавался большой ассортимент воротников разной формы, оттенков цвета и технологий. Уникальная фабрика игольного шитья «Кадомский вениз»

в Рязанской области, основанная еще в к. XIX в., создает и сейчас высокие образцы игольного искусства [8, с. 16, 17]. В древнем Великом Новгороде существует уникальный промысел игольного шитья «Крестецкая строчка», созданный еще в начале XX в. [9, с. 125, 126]. Произведения вышивального искусства, созданные на этих предприятиях хранятся в фондах и коллекциях центральных музеев России.

Вышитый или кружевной воротник — это уникальное произведение рук человека. Менялась форма одежды, стиль, мода, но воротник как декоративная и функциональная деталь одежды не исчезал никогда, а переходил из века в век. И в XXI в. воротник присутствует в коллекциях известных художников, стилистов, дизайнеров, он до сих пор является произведением искусства и предметом исследования.

Примечания

1. Фаусто Наварро Тициан Вечеллио Портрет неизвестного с серыми глазами, Галерея Палатина. ОАО, Типография «Новости», 2009. 47 с.
2. Frost P. Collecting textiles 17–18 cent. Octopus Publishing Group LTD 2000. С. 134.
3. «Золотой век» английского двора: от Генриха VIII до Карла I, М. «АзБука». 2012. 384 с.
4. Шапиро Б. Л. Кружевные вещи в дворянском мужском костюме XVIII в. История кружева, история страны М., 2017. 214 с.
5. Игнатьева Т. И. Кружево — предмет этикета светского и военного костюмов М. 2017 ВМДПИ. 197 с.
6. Ружникова Е. И. Эрдман Д. С., Паршина Л. А. Русская живопись и графика XVIII — н. XX века Северный Паломник. 136 с.
7. Российские императрицы Мода и стиль Конец начало XVIII–XX века. М.: «Кучково поле», 2013. 509 с.
8. «Кадомский вениз»: уникальный русский промысел, Сборник статей Международной научно-практической конференции, М., ВМДПИ 2017. 147 с.
9. Мурашева Е. В. Крестецкая строчка в коллекции женской одежды современных российских дизайнеров. СПб.: 2021. 293 с.
10. Frost P. Collecting textiles 17–18 cent. Octopus Publishing Group LTD 2000. 134 с.

УДК 746.411:745/749:069.5 (4) "16/18"

Косоурова Т. Н.

Kosourova T.

**ОБ ЭЛЕМЕНТАХ ДЕКОРА
В МУЖСКОМ И ЖЕНСКОМ ЕВРОПЕЙСКОМ КОСТЮМЕ
XVII–XIX ВВ. (ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА)**

**ON THE DECORATIVE ELEMENTS
IN EUROPEAN MEN'S AND WOMEN'S COSTUME
OF 17th UNTIL 19th CENTURIES
(FROM THE HERMITAGE COLLECTION)**

Аннотация: В европейском мужском и женском светском костюме XVII–XIX вв. самыми распространенными отделками помимо вышивки разнообразными материалами (шелками, металлическими нитями, блестками, стеклами и фольгой) и кружева (воротники, манжеты, воланы, жабо, шарфы-перевязи) были пуговицы и ленты (банты, розетки, нашивки). Мужской костюм XVII в. по обилию декора превосходил женский. В XIX в. со сменой стиля в отличие от женского он стал гораздо строже и почти без отделки.

Ключевые слова: исторический костюм, костюм XVII–XIX вв., декор костюма, отделки костюма, вышивка, кружево, ленты, пуговицы.

Abstract: In the European men's and women's upper class costume of the XVII–XIX centuries, buttons and ribbons (bows, rosettes, stripes) were the most common decorations, along with embroidery with various materials (silk, metal threads, sequins, glasses and foil) and lace (collars, cuffs, flounces, ruffles, sash scarves). The men's costumes of the XVII century surpassed women's in the abundance of ornamentation. In the XIX century with the change of style, men's costume became much more austere and almost unadorned.

Keywords: historical costume, costume of the XVII–XIX centuries, costume decoration, costume ornamentation, embroidery, lace, ribbons, buttons.

На протяжении веков для украшения европейского костюма, как мужского, так и женского, использовали многочисленные отделки. Их количество и сочетание во многом зависели от времени, развития художественных ремесел, смены модных направлений, а иногда от индивидуальных вкусов сильных мира сего. Многочисленный иллюстративный материал (живопись, гравюра, картинки в модных журналах) позволяют не только наглядно представить облик персонажей, но и рассмотреть костюмы в деталях. Портреты кисти Антониса Ван Дейка, Корнелиса де Воса, малых голландцев, испанских и французских художников дают возможность сделать определенные выводы относительно предпочтений в использовании отделки. Так, костюм XVII в. был невероятно разноо-

бразным в деталях: ленты, банты-розетки, подвязки, шарфы-перевязи, пуговицы.

Самыми распространенными элементами декора были вышивка и кружево. Причем, они преобладали именно в мужском светском костюме, который расшивали шелковыми, серебряными и золочеными нитями. Например, платья немецких курфюрстов XVII в. иногда были расшиты золотом целиком, вышивка плотно покрывала ткань или тончайшую кожу, а в испанских костюмах этого времени в вышитых узорах было столько драгоценных камней и жемчуга, что трудно было различить цвет ткани-основы. [1, с. 12]. Особенностью XVII в. был способ украшать мужской костюм узкими вышитыми лентами, которые нашивали на ткань, особенно на рукавах. Из таких деталей выполняли также короткие пышные штаны. Эта мода была распространена в Испании и Англии. В коллекции Эрмитажа имеются подобные узкие вышитые полосы (Т-4296, Т-4297 и др.).

Расцвет производства кружев в Европе в XVII в., особенно в Италии и Фландрии, в полной мере отразился в декоре как женского, так и мужского костюма. Чрезмерное увлечение этим дорогим украшением вызывало появление эдиктов против их использования. Огромные кружевные воротники покрывали плечи светских мужских костюмов и одежд военных. Рукава заканчивались манжетами, кружево нашивали на поверхность ткани. Целиком из кружева делали шарфы, которые военные использовали как перевязь. Во Франции кружевные отделки применяли для украшения широких раструбов ботфорт в обуви. Пышные розетки-банты венчали туфли. Гравюры Абрахама Босса позволяют во всех деталях рассмотреть отделки костюма светского человека первой половины XVII в. (гравюра «Сад французской знати» 1629 г. и др.). Помимо кружев бросаются в глаза многочисленные ряды плотно расположенных друг к другу круглых пуговиц, которые создают особый ритм в декоре костюма, (камзола и панталон). Известно, что подобные ряды пуговиц, но в меньшем количестве украшали одежды английских аристократов.

Подобное внимание к обильному декору в мужском костюме XVII в. было вызвано во многом утверждением нового идеала эпохи — образа «галантного кавалера». Жизнь при дворе требовала от придворного особого внимания к своей персоне. Успех во многом зависел от умения нравиться. Приобрести полезные навыки можно было из книг, в частности Николя Фаре «Благородный господин, или Искусство нравиться при дворе». Подобные издания служили источником важной информа-

ции, своеобразным руководством в создании облика светского человека [2, с. 24, 25].

Внешнее великолепие окончательно стало эстетической программой уже при правлении Людовика XIV, когда личные вкусы короля-солнца во многом определяли модные тенденции не только во Франции, но и в других странах. По-прежнему мужской костюм мог соперничать с женским в обилии декора: вышивка шелком, золочеными нитями с включением драгоценных камней целиком покрывала полочки удлиненных камзолов, широкие отвороты рукавов. Ленты разных фасонов, собранные в пучки, спускались с плеч или завязывались бантами. Ими обильно украшали также широкие юбки-штаны — рэнгравы. Кружева широкими воланами обрамляли манжеты. Отложные воротники были заменены на галстуки, которые полосой ткани обвязывали шею, а концы с отделкой кружевом спускались на грудь. Так появились жабо. Чулки украшали красивыми вышитыми стрелками. Туфли имели банты и высокий каблук. Особое внимание уделяли его цвету. Так, например, каблук красного цвета считался привилегией дворян. [3, с. 81]. В целом, костюм, перегруженный отделками, дополненный пышными париками с локонами, приобретал оттенок некоторой изнеженности. Такому образу способствовала и любовь молодого короля к танцам и балету. Для проектов костюмов этих многочисленных праздников был привлечен «рисовальщик Кабинета короля» Анри де Жиссе. [1, с. 12]. Со временем Людовик XIV ввел в употребление костюмы по сезонам, их шили из разных по плотности тканей. К зимним одеждам полагалась меховая муфта — новый аксессуар не только женского, но и мужского костюма. Женский костюм также изобилует вышивкой, расположенной по всей поверхности ткани, особенно на юбке, и широкими кружевными оборками на рукавах. Появилась новая деталь украшения прически — фонтанж, собранная из воланов кружева вертикальная конструкция, которая венчала прическу. Прекрасное издание гравюр Анри Боннара, появившееся в 1680–90 гг. и оформленное в сборники с красным сафьяновым переплетом (такой экземпляр имеется в Научной библиотеке Эрмитажа), великолепно передает в деталях украшения мужского и женского костюма эпохи короля-солнца. Именно в этом издании помещены изображения дам в охотничьих костюмах. Они повторяют мужской вариант — длинный камзол с большим количеством пуговиц, пышный галстук из мягкой светлой ткани, пучок лент, свисающий с плеча, и шляпа-треуголка с перьями. Единственное отличие — дамы в юбках.

В XVIII в., когда меняется все — от архитектуры до нравов, постепенно складывается новый стиль костюма, в том числе и его силуэт. На смену немного напыщенным и тяжеловесным одеждам эпохи барокко приходит более легкий костюм, но отделки остаются прежними. Это — вышивка, кружево, пуговицы, ленты. Естественно, они приобретают другую форму, размеры, узоры. По-прежнему в мужском костюме много внимания уделено отделкам, особенно вышивке, которая покрывает большие плоскости ткани камзолов и жилетов, ее узоры группируются в кайму и располагаются не только на полочках камзолов спереди, но даже на фалдах спинки. Пуговицы становятся плоскими, большими по размеру, их обтягивают тканью с вышитыми узорами. Они, как чисто декоративные элементы, располагаются по краю камзола, создавая своеобразный орнаментальный ряд. Более мелкие пуговицы, с такой же отделкой, уже на жилетах меняют своё функциональное назначение и служат застёжкой. В сборниках орнаментов для вышивок, появляются и изображения пуговиц с такой же орнаментацией. В эрмитажной коллекции имеется камзол, богато расшитый разноцветными шелковыми нитями по полосатой ткани, с крупными пуговицами по краю полочки (Т-3917). Несколько жилетов с узорами цветов и побегов (Т-3888, Т-3918, Т-15679 и др.) украшены мелкими круглыми пуговицами с вышивкой не только шелком, но и блестками, а также кусочками цветной фольги.

В XVIII в. в Париже появляются модные лавки, в которых кавалеры могли выбрать по предлагаемым образцам ткань будущего костюма, материалы и узор вышивки. Это были небольшие кусочки ткани прямоугольной формы, украшенные вышитой каймой по краю, выполненной шелковыми или металлическими нитями, блестками, цветными стеклами и фольгой. Эти новые материалы, получившие названия мишуры, были более дешевыми, соответственно более доступными, так как заменяли драгоценные камни, золото и серебро предыдущей эпохи. Знаменитая Лионская мануфактура во Франции производила самые разнообразные шелковые ткани, поверхность которых поражала разнообразием фактуры. Именно они чаще всего и служили фоном для вышивки. В коллекциях Эрмитажа имеется несколько десятков таких образцов для украшения мужских камзолов и жилетов. Их можно разделить на несколько групп: вышивки только шелковыми нитями, только металлом (металлическая нить, блестки, цветная фольга и стекла) и смешенными материалами. Основой могли служить бархат с разной фактурой, однотонный атлас с блестящей поверхностью, полосатые шелковые ткани и т. д. [4, с. 198–218].

Кайма из вышивки использовалась и для декора дамских туалетов. Узор, группировавшийся в основном по подолу юбок, выполняли из разных материалов: шелковых и металлических нитей, блесток, стекол и даже бити (расплющенной проволоки). Расшивали также вставки для корсажа (треугольные куски тканей) шелковыми нитями или только металлическими, блестками и битью, как например, на вставке из эрмитажной коллекции (Т-2236). В фондах музея сохранились также фрагменты юбок из разных тканей: блестящего атласа, матового с разводами муара, серебряного глазета, украшенных по подолу вышивкой (Т-3860, Т-3861, Т-3759).

Дамский костюм XVIII в. изобиловал лентами, которые собирали в оборки, украшая пышные юбки (особенно много рюшей было в так называемом польском платье). Их завязывали бантами, расположенными вертикальными рядами на юбке, или они занимали собой всю поверхность корсажа. Ленты иногда превращались в единственный декоративный элемент украшения юбки: ими выкладывали волнообразные узоры, чередуя с розетками (в собрании Эрмитажа сохранились фрагменты для украшения панье, Т-2517, Т-2518). Ленту могли использовать в качестве пояса, также как и плетеные шнуры с басонными кистями на концах. Из лент и кружев выполняли шейное украшение — маленькую пикантную горжетку, которая узким ободком обрамляла шею, подчеркивая изящество женской головки. Портреты работы Франсуа Буше, особенно маркизы Помпадур, прекрасно передают эти воздушные бело-розовые облака отделки. Именно они подчеркивали прихотливую грацию женской натуры эпохи рококо.

Во второй половине XVIII в. в моду вошли полосатые шелковые ткани. В равной степени их использовали как в женском, так и в мужском костюме. При этом изменился характер кружевных отделок, стали отдавать предпочтение узким. В дамских платьях они ровной или волнистой каймой подчеркивали декольте, целым каскадом громоздились на рукавах, вплетались в замысловатые, порой громоздкие прически. В мужском костюме им было отведено место на манжетах рубашки или жабо. Из новых элементов украшения женского костюма вошли в моду шейные платки — треугольные косынки, которыми прикрывали декольте, их выполняли из тончайших льняных тканей с вышивкой белыми нитями. Шейными платками чаще пользовались дамы в Англии и Германии. В фондах Эрмитажа хранятся экземпляры таких работ, где по батисту располагается ажурная вышивка светлыми нитями в технике «дрезденское кружево» (Т-7791 и др.).

В XIX в. произошли существенные изменения в женском и мужском костюмах. В начале столетия, при императоре Наполеоне I для кавалеров был учрежден придворный костюм, в котором от прежнего времени сохранились покрой и отделки. Именно в это время он приобрел особый государственный статус, в его декоре использовалась вышивка самыми дорогими материалами, серебром и золотом [5, с. 170–173].

Позже мужской костюм стал гораздо строже. Новые веяния пришли из Англии, диктовавшей моду на протяжении всего XIX в., когда утвердился образ элегантно светского человека — денди. В декоре мужского костюма исчезла вышивка, расшитые камзолы были заменены на строгие приталенные сюртуки и фраки, короткие до талии жилеты выполняли из узорных тканей. Ушли в прошлое чулки и лосины, обтягивающие ноги, появились брюки на штрипках. Из отделок мужского костюма исчезли и кружева. Жабо превратились в шейные платки из шелковых тканей, преимущественно светлых оттенков. Пуговицы были обтяжные, из однотонных тканей, в костюме их было совсем не много.

Существенно преобразился и женский костюм. В эпоху ампира, в начале века еще сохранялась вышивка в новом по силуэту платье с завышенной талией. Но позже, с появлением широких пышных юбок, она уступила место кружевным воланам, которые широкими полосами нашивали на ткань в несколько рядов, придавая юбке многоярусность. Очень востребованы были французские черные кружева шантлии и светлые воздушные брюссельские. Косынки, шали, накладки для волос и многое другое находило себе место в гардеробе светских дам. Следует отметить, что в эрмитажной коллекции кружев прекрасно представлена продукция этих известных европейских центров. Многочисленные оборки, воланы, рюши, ленты, которые превращались в цветы, банты или розетки, басонные кисти — все это создавало пестрое разнообразие, благодаря чему дамы в таких туалетах превращались в цветущие клумбы. Самый известный художник XIX в. Франц Ксавье Винтерхальтер создал большое количество портретов, одиночных и групповых, на которых во всех мелочах виртуозно прописаны разнообразные отделки костюмов. Появившиеся в большом количестве журналы мод детально расписывали все элементы декора и аксессуаров.

Подводя итоги, можно констатировать, что в элементах декора европейского костюма XVII–XVIII вв., особенно мужского, преобладали вышивка, кружево, пуговицы, ленты. При этом мужской костюм

в XVII столетии даже превосходил женский по своим отделкам и насыщению деталями, в то время как XIX в. привнес заметные различия в декор мужского и женского комплекса одежды.

Примечания

1. Искусство вышивальщика. Западноевропейская вышивка XVI — начала XX века для украшения костюма и интерьера из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки в Калининграде. СПб., 2010. 131 с.
2. *Зайцева Н.* Парики и мушки, СПб, 2017. 191 с.
3. *Мерцалова М. Н.* История костюма. М, 1972. 195 с.
4. Искусство вышивальщика. Западноевропейская вышивка XVI — начала XX века в Эрмитаже. Каталог выставки. СПб., 2004. 280 с.
5. *Косоурова Т. Н.* Французские костюмы первой четверти XIX в. в собрании Эрмитажа // Прикладное искусство Западной Европы и России. СПб., 1999. 285 с.

УДК 7.032:903.2:746.411 (394)

Назарова М. С.

Nazarova M.

«ПАРФЯНСКИЙ КОСТЮМ» НА БЛИЖНЕМ ВОСТОКЕ. ПО ИЗОБРАЖЕНИЯМ ИЗ ПАЛЬМИРЫ И ДУРА-ЭВРОПОС

«PARTHIAN CLOTHING» IN THE ANCIENT MIDDLE EAST BY IMAGES FROM PALMYRA AND DURA-EUROPOS

Аннотация: Статья затрагивает вопросы и проблемы интерпретации «парфянских костюмов» на памятниках материальной культуры и изобразительного искусства на территории Сирии по материалам из Дура-Эвропос и Пальмиры.

Ключевые слова: Археология, искусство эллинизма, материальная культура Ирана, история костюма, Пальмира, Дура-Европос, Парфия.

Abstract: The article discusses the problem of interpretations of the «Parthian clothing» on the example of the images on the artworks and monuments of material culture from Palmyra and Dura-Europos in ancient Syria.

Keywords: Archeology, Hellenistic art, material culture of Iran, History of clothing and textiles, Palmyra, Dura-Europos, Parthia.

Выгодное расположение древнего Тадмора (Пальмиры) на торговых путях, связывавших Сиро-финикийские земли, парфянское Двуречье и римскую Малую Азию [1, р. 66], обеспечило городу весьма интенсивный культурный обмен. Он не ограничивался эллинистическими, иранскими или месопотамскими влияниями лишь в области изобразительного искусства и архитектуры. Не менее интенсивно происходило проникновение разных элементов материальной культуры, в том числе связанных с нарядами и их аксессуарами, такими, например, как парфянские пояса [2, р. 300] или эллинские заколки для плащей [3, р. 163].

Цель данного исследования — изучение аспектов бытования во II–III вв. т. н. «парфянского костюма» и его интерпретаций на ближневосточных территориях, испытывавших воздействие древнеримской и парфянской культур. Задача — анализ памятников материальной культуры и изобразительного искусства из археологических находок в Пальмире и Дура-Эвропос, где представлены варианты парфянского мужского костюма, сформировавшегося в западной части державы. Актуальность исследования заключается в необходимости изучения вариативности парфянского культурного наследия, вызванной множе-

ственными локальными особенностями, сосуществовавшими почти 500 лет на обширных и протяженных землях империи Аршакидов. Данные материалы касаются, в первую очередь, вопросов и проблем распространения на запад форм т. н. «придворного» аршакидского искусства и культуры второй половины II — начала III вв., когда столицей Парфянского царства был Ктесифон (Селевкия) в Месопотамии. Костюмы на изображениях, открытых в пограничном Дура-Эвропос, несколько раз переходившем от Рима к Парфии, и в Пальмире, лежавшей на караванных путях между этими влиятельными державами, способны наглядно продемонстрировать синтез эллинистическо-римских, парфяно-персидских и местных традиций.

Наиболее ранние изображения парфян известны по скульптурному комплексу ападаны Дария-Ксеркса в Персеполе [4, S. 292]. В этих рельефах на типизированных фигурах, традиционных для ахеменидского искусства, переданы детали одежд, характерных только для парфян. Это делало их узнаваемыми среди прочих народов, подвластных персидским царям. Так акцентированы широкие штаны, заправленные в сапоги, пояса на талиях рубаш (или кафтанов) с длинными рукавами, башлыки на головах. Схожий костюмный комплекс изображали на божестве с реверсов первых аршакидских монет. На их аверсах размещали условно переданную голову царя в башлыке, как на монете Аршака I [5, с. 37]. Однако после захвата Селевкии-на-Тигре характер изображений парфянской нумизматики изменился. Правителя портретировали уже в традициях эллинистического искусства, с большей долей портретности, в диадеме. На реверсах парфянский бог в соответствующем костюме «уступил место» античным божествам, как на монете Митридата I [6, р. 228]. Данный пример наглядно демонстрирует распространение и усвоение эллинистических традиций на западно-парфянских территориях. При этом традиционный парфянский костюм присутствует на изображениях знати, порой соседствуя с образом правителя, сочетающего исконно парфянские и эллинистические элементы костюма, как на рельефе Митридата I из Хузестана [7, с. 116].

К середине II — началу III в. эллинизированная парфянская культура в Месопотамии достигла расцвета. Об этом могут свидетельствовать памятники, открытые в столице, Ктесифоне и Хатре, крупном торговом и сакральном центре. Стилистическую близость произведений Хатры, Пальмиры и Дура-Эвропос отмечал М. Ростовцев [8, р. 7]. На правах первого исследователя Дура-Эвропос он рассматривал эти ближневосточные памятники в русле эллинистическо-римской традиции, локаль-

ных форм, а также приемов и решений, пришедших «с востока». В результате исследований М. Ростовцев сформировал и ввел в научный оборот представление о «парфянском стиле», пришедшем в Дура-Эвропос и Пальмиру из столицы Аршакидов. Однако сегодня исследователи говорят о разной интенсивности влияний «западных» и «восточных» образцов на наследие Пальмиры, Дура-Эвропос и Хатры в отдельные исторические периоды. Выявлены стилистическая близость ранних памятников Хатры, Пальмиры и Дура-Эвропос. и позднейшие различия, которые наблюдались с III из-за самостоятельного развития каждой из локальных художественных школ сирийских территорий и парфянского Двуречья [9, р. 84].

В Хатре открыты монументальные скульптуры II в. [10, р. 56], отличающиеся великолепной резьбой, подробно передающей детали одежды. Предполагается, что они являлись изображениями правителей и высокопоставленных особ. Среди образцов погребальной пластики из Пальмиры, отразившей моду и вкусы местного общества, встречаются произведения близкие по стилю к парфянским статуям из Хатры и воспроизводящие костюмы с рядом сходных черт. Например, надгробная стела с фигурой юноши II в. (Лувр. Париж) и саркофаг кон. II — нач. III в. (Археологический музей. Пальмира). Весной 2023 г. в момент посещения автором экспозиции Национального Археологического музея в Пальмире данный саркофаг являлся единственным сохранившим относительную целостность монументальным экспонатом музея, не эвакуированным в Дамаск, и не полностью разрушенным в 2017 г.

На пластике из Хатры, терракотах из Ктесифона, рисунке на кувшине из Ашура [11, с. 107] богато декорированы подолы, рукава, вертикальные полосы по центру верхней одежды. Их украшают сочетающиеся друг с другом геометрические и растительные узоры. Вышеперечисленные детали костюмов объемно и плотно орнаментированы виноградными лозами и ромбами по сторонам от них (в некоторых случаях ромбы образованы рядами бусин), стилизованными побегами плюща и ветвями с листьями, напоминающими лавр, остролистными (в месопотамском стиле) розетками и плетенками с овальными или прямоугольными секциями. Одним из примеров подобного «парфянского» декора являются костюмы парных фигур на торцевой стороне саркофага из музея Пальмиры. Также схожие орнаментальные схемы и сами узоры часто встречаются наряду с местными и греко-римскими паттернами на погребальных пальмирских портретах, подобных тем,

что экспонируются в зале Дамасского Национального музея, где воспроизведена пальмирская гробница-гипогей [12, с. 48–49].

Декор костюмов, переданный на скульптурах объемным рельефом, по всей видимости, в реальности тоже эффектно выступал над основой. Предполагают, что он выполнялся из шнуров и нитей, расшивался буסיнами, мог нашиваться из плотных слоев шерсти и шелка. В исследованиях по истории и опыту применения текстиля в древнем Средиземноморье и на Ближнем Востоке отмечено, что жителям Пальмиры были хорошо знакомы ткани, производившиеся как в греко-римском мире, так и на территории Центральной и Восточной Азии. Подтверждением этому тезису служат археологические находки из пальмирских гробниц, такие, как, например, римская шерстяная ткань, или шелк с китайскими орнаментами [3, р. 167].

К сожалению, не сохранилась полихромия статуй из Хатры, уцелевшего саркофага из Пальмирского музея, и портретов из гробницы-гипогея в Национальном музее Дамаска. Однако в качестве источника по реконструкции цвета западно-парфянских мужских нарядов можно воспользоваться росписями из Дура-Эвропос той же эпохи. Стилистическая близость искусства и памятников материальной культуры Пальмиры, Дура-Эвропос и Хатры [13, р. 47] позволяет провести подобную аналогию. В качестве примеров приведем фрагмент с всадником из коллекции Лувра, комплекс фресок из синагоги (Национальный музей, Дамаск): фигура справа на троне в сцене «Триумфа Мордехая» и центральные персонажи сюжета о видении пророка Иезекииля. На основе данного материала допустимо предположить, что в парфянском костюме присутствовали ткани розового, красно-коричневого, желто-оранжевого, темно-зеленого оттенков. Объемные орнаментальные детали костюмов выполнялись из материалов контрастного цвета.

Не только разнообразные ткани, создававшиеся в античном Средиземноморье, парфянской Меопотамии и Азии проникали в древний Тадмор. Так, по материалам местной погребальной пластики можно сделать выводы о том, что характерные для парфянского мужского костюма мягкие сапожки с завязками, широкие штаны с дугообразными складками и орнаментальной полосой по бокам штанин или спереди, просторные рубахи с длинными рукавами, декорированные объемными узорами, кушаки, обмотанные несколько раз вокруг талии и бедер, пришли в пальмирскую моду II–III вв. под влиянием контактов с Двуречьем, где большое влияние получило т. н. «придворное искусство Парфии». Население Дура-Эвропос и Пальмиры охотно заимствовало

и сочетало с элементами местных костюмов, сообразуясь с локальной модой и традициями, те формы одежды и аксессуаров, которые приходили от римско-эллинистических и парфяно-персидских соседей.

Примечания

1. *Assad H.* Zanoibia. Queen of Palmyra and the East. Damascus: Al-Salhani press. 2006. 279 p.
2. *Curtis V. S.* Parthian belts and belt plaques // *Iranica Antiqua*, vol. XXXVI, 2001. P. 299–327.
3. *Harlow M. Nosch M.-L.* Greek and Roman Textiles and Dress. Oxford & Philadelphia: Oxbow Books. 2014. 432 p.
4. *Gropp G.* Die Darstellung der 23 Völker auf den Reliefs des Apadana von Persepolis // *Iranica Antiqua*, vol. XLIV, 2009. S. 283–359.
5. *Назарова М. С.* Парфянский костюм в изобразительном искусстве. История и проблемы исследования // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Материалы XXIV Междунар. научн. конференции.* СПб, 2021. С. 36–40.
6. *Ellerbrock U.* The Parthians The Forgotten Empire. London & New York: Routledge. 2021. 321 p.
7. *Луконин В. Г.* Искусство Древнего Ирана. М.: Искусство. 1977. 232 с.
8. *Rostovtzeff.* Dura-europos And Its Art. Oxford: Oxford University Press. 1938. 162 p.
9. *Dirven L.* The Problem with Parthian Art at Dura\ 2016, Religion, Society and Culture at Dura-Europos. P. 65–88.
10. *Qaderi A. Nadooshan K. F. Kouhpar Mousavi S. M. Neyestani J.* The Influence of Greek Aesthetic Characteristics on Parthian Sculpture: A Review on the Evolution of the Parthian Art\ Intl. Humanities. Vol. 22 (2). 2015. P. 53–85.
11. *Шлюмберже Д.* Эллинизированный Восток. М.: Искусство, 1985. 208 с.
12. *Issa A.* Fuehrer zum Nationalmuseum von Damascus. Damascus: Nationalmuseum Verlag. 2006. 144 S.
13. *Hanna Z.* Dura Europos al Salhiue. Damascus: SIDSWI Print house. 2010. 120 p.

УДК 687.016 (470.23–25) "18/19" Brizak

Нестерова М. А.

Nesterova M.

**МОДНЫЙ ДОМ А. БРИЗАКА:
СОЗДАТЕЛИ СТИЛЯ ПОСЛЕДНЕЙ ИМПЕРАТРИЦЫ**
**THE BRISAC'S FASHION HOUSE:
STYLE OF LAST RUSSIAN IMPRESS**

Аннотация: Статья посвящена изучению истории влиятельного петербургского модного дома А. Бризака, его вклада в развитие русской моды своего времени и создание стиля императрицы Александры Федоровны на примере анализа двух моделей одежды, созданных для нее.

Ключевые слова: костюм эпохи модерн, мода начала XX века, А. Бризак, поставщики Императорского двора, модный дом.

Abstract: The article focuses on the history of the House of Brisacs. The Brisacs designed fashionable dresses for the last Russian Empress Aleksandra and thus contributed to the Russian fashion of the time, which is evidenced by the analysis of two garments.

Keywords: Edwardian style, fashion of the beginning of the XX century, A. Brisac, suppliers to Imperial Court, fashion house.

Среди почти ста Модных домов Санкт-Петербурга, существовавших во второй половине XIX в., особое место в культурной жизни столицы России занимает модный дом А. Бризака, который числился одновременно в списке Поставщиков двора вдовствующей императрицы Марии Федоровны и списке Царствующей императрицы Александры [1].

Несмотря на достаточную известность этого Дома и наличие большого количества информации о его деятельности, равно как и о биографиях его владельцев, в отечественной костюмологии до сих пор наблюдаются пробелы в осмыслении роли модного дома А. Бризака в развитии русской придворной моды, и отсутствует анализ произведений этого ателье. В данной статье будет кратко обобщена имеющаяся информация о становлении модного дома А. Бризака и представлен анализ двух моделей, созданных для императрицы Александры Федоровны, наглядно отражающих вкус заказчицы и подход модельеров к вопросу создания костюма для высокопоставленных заказчиц.

Научной основой для написания данной статьи послужили теоретические исследования И. Зимина, О. Хорошиловой, А. Куприяновой, Н. Алимовой, Ю. Уваровой, мемуары А. Вырубовой, Р. Бризак, а также

сами модели костюмов, представленные в Галерее костюма Государственного Эрмитажа.

Прежде всего, следует отметить, что Франция в рассматриваемую эпоху удерживала лидирующее положение в области создания товаров класса люкс, в т. ч. модного костюма. Невзирая на пошлины, вводимые на иностранные товары класса люкс, и поддержку отечественной промышленности со стороны правительства, именно французское платье или платье, созданное по французскому образцу, считалось эталоном элегантности и образцом хорошего вкуса. При этом платье, которое в Париже, по свидетельству современников, можно было купить за 43 рубля, в Санкт-Петербурге теперь стоило 98 рублей [2, с. 200].

К середине XIX в. в Москве и Санкт-Петербурге большая часть предприятий, работающих в секторе модного платья, управлялась иностранцами.

Модный дом А. Бризака был основан в Санкт-Петербурге в 1855 г. французским иммигрантом А. Бризаком. Имя основателя дома А. Бризака было широко известно в середине XIX в. в модном Петербурге, но только второе поколение семьи в лице сына основателя Виктора и его супруги урожденной Валентины де Рикль упрочило славу семейного предприятия, приобретя в число клиентов императорскую семью и их приближенных. Как свидетельствует А. А. Вырубова и указывает О. Хорошилова: «...вся одежда, начиная от матросок, которые носили маленькие Великие Княжны, до платьев и манто, которые они носили, будучи молодыми девушками, выпускались модным домом А. Бризака [3, с. 32]. Необходимо отметить, что с 1885 г. Дом А. Бризака являлся Поставщиком Двора Ее Императорского Величества [1] и работал исключительно для придворных, но специальным указом модный дом А. Бризака мог обслуживать двух клиенток, не принадлежащих ко двору — балерину Анну Павлову и певицу Анастасию Вяльцеву, что доказывают фотографии того времени [4, с. 152, 162].

Современники указывают на активную роль владелицы ателье В. Бризак, которая руководила 60 портными, обслуживала клиентов и придумывала для них модели. Впоследствии ее сын, Р. Бризак отмечал: «...Моя бедная матушка, прибыв в Россию в возрасте двадцати лет, сразу после своего замужества, разделила свою жизнь между заботой и работой...» [5, с. 251]. По свидетельству А. А. Вырубовой именно она создавала такие фасоны нарядов для последней императрицы, которые позже дали основания мемуаристам упомянуть, что царица одевалась просто, но со вкусом [6, с. 60].

До нашего времени в коллекции Государственного Эрмитажа сохранились почти два десятка нарядов, выполненных в этом Доме. Дошедшие до нас платья Александры Федоровны дают возможность составить представление о вкусовых пристрастиях императрицы. Например, атласное платье цвета слоновой кости, декорированное тюлем, золотыми нитями и искусственными цветами (Инв. № ЭРТ-8611). Этот наряд, выполненный в 1898 г., как нельзя лучше иллюстрирует личные вкусы молодой императрицы. По свидетельствам современников, принцесса Гессенская, приехав в Россию, в первое время предпочитала сама создавать эскизы своих нарядов по примеру старшей сестры. Можно предположить, что этот туалет из эрмитажной коллекции как раз является результатом сотрудничества Александры Федоровны и четы Бризака, никогда не спорившей со своими заказчиками и не навязывавшей свое мнение. Нежные пастельные цвета, мягкие формы юбки, плавно расклешенной книзу, словно раскрытый цветок лилии, утянутая в корсаж талия. Лиф платья, декольтированный в соответствии с требованиями к бальным платьям, украшен также как и кайма подола, гирляндой из искусственных цветов. Под влиянием тенденции историзма, модный рукав с пuffed и сборками у локтя декорирован широкой фатиновой манжетой, отдаленно напоминающей моду эпохи Людовика XV. Декоративная вышивка представляет собой вертикальную цветочную композицию, направленную вверх, словно преодолевающую земное притяжение.

В компании Бризака знали, что государыня предпочитала умеренно консервативный стиль, сдержанно относясь ко всем модным новинкам, смелым декольте и ярким цветам в отличие от своей немного экстравагантной свекрови. Она подбирала наряды к своему типу внешности и ненавидела крайности моды [6, с. 80–81]. Таков, например, бальный туалет (Инв. № ЭРТ-12909) из тонкого белого кружева типа «малин» с мелким рисунком, на шелковом чехле цвета морской волны, украшенный эффектной вышивкой полированными серебряными пластинками и стразами узором из выходящих лент, бантов, венков и растительных мотивов. Некоторые элементы этого орнамента могут являться следствием влияния неоклассицизма на искусство костюма.

Тонко чувствуя личность Александры Федоровны, мадам Бризака создавала одежду простых силуэтов и форм, с ясными пластичными линиями и сдержанным декором, сочетая преимущественно тюль, вышитую сетку и атласные чехлы. Императрица предпочитала простые, элегантные, ниспадающие широкими складками платья, в которых

выглядела очень привлекательно [7]. Она была первой и последней русской государыней, предпочитавшей английский стиль одежды с его мягкими плавными линиями и пастельными тонами. Кроме того, очевидное отсутствие интереса к модным туалетам заставляло императрицу заказывать похожие платья или использовать одну юбку к двум разным лифам. Примером этого можно считать ансамбль из эрмитажной коллекции (Инв. № ЭРТ-8618), вышитые стеклярусом корсажи для которого были изготовлены в мастерских Н. Ламановой и А. Бризак.

Поскольку часть ткани закупались в Европе, продукция модного дома А. Бризака стоила баснословно дорого, что неоднократно отмечала выросшая при небольшом дворе и знавшая цену деньгам императрица. Но даже она, экономная до скупости, была не в силах отказаться от услуг этой фирмы, хозяйка которой была хорошим маркетологом и учитывала особенности психологии своих заказчиц, обещая каждой эксклюзивную скидку. Только в 1914 г. по счетам Бризака императорской семьей было уплачено 19 423 руб., сумма сопоставимая с ценой ювелирных изделий [8, с. 55].

В 1917 г., после революции, благодаря содействию бывших служащих Бризаки смогли заключить сделку с новой властью. Они оставляли персоналу Торгового дома всю недвижимость, включая все товары и драгоценные материалы, среди которых были меха, кружева и ткани. Выплатив годовую зарплату всем двумстам наемным работникам, Бризак покинули Россию и вернулись на историческую родину, связей с которой никогда не теряли и где у них имелись влиятельные родственники.

Таким образом, модный дом А. Бризака прекратил свое существование, оставшись в истории русской моды ярким примером компромисса между личным вкусом заказчика, требованиями придворного костюма и тенденциями европейской моды рубежа XIX–XX вв.

Примечания

1. *Скурлов В. В.* Поставщики Императорского Двора: [список, составленный на базе документов Рос. гос. исторического архива]. СПб.: Антикварное обозрение, 2008. 90 с.
2. *Руденко Т. В.* Модные магазины и модистки Москвы первой половины XIX столетия: шляпка «Дым Лондона», шарф «Бездна любви», чепчик «А-ля комета» в магазине «Храм вкуса»: [краеведческое исследование]. М.: Центрполиграф, 2014. 349 с.
3. *Хорошилова О. А.* Костюм и мода Российской империи: эпоха Николая II. М.: Этерна, 2012. 464 с.
4. *Васильев А. А.* Русская мода: 150 лет в фотографиях. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. 446 с.

5. *Бризак Р.* Так идет жизнь. Киров: ИД «Герценка», 2018. 272 с.
6. Вырубова А. А. Страницы моей жизни. М.: Благо, 2000. 319 с.
7. Алимova Н. К., Уварова Ю. Н. «Пандоры» на российском престоле. Моda и русские императрицы (Часть 2) // Костюмология. 2016. Том 1. № 4. URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/02KL416.pdf> (дата обращения: 22.01.2023).
8. *Зимин И. В.* Взрослый мир императорских резиденций: вторая четверть XIX-начало XX в.: повседневная жизнь российского императорского двора. М., СПб: Центрполиграф; Русская тройка-СПб, 2013. 556 с.
9. *Куприянова А. Н.* Французы в Санкт-Петербурге: модный дом «А. Бризак» 1855–1917 гг. // Genesis: исторические исследования. 2022. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/frantsuzy-v-sankt-peterburge-modnyy-dom-a-brizak-1855-1917-gg> (дата обращения: 22.01.2023).
10. *Nesterova M. A.* The Fashion Style of the Russian Tzarinas in the Late XIXth — Early XXth century. // Waffен- und Kostümkunde: Zeitschrift für Waffен- und Kleidungsgeschichte, 2018. Heft 2. P. 135–159.

УДК 796.022.7:796.342:94 (470)

Офицерова Е. В.

Ofitserova E.

**У ИСТОКОВ СПОРТИВНОЙ МОДЫ В РОССИИ.
НА ПРИМЕРЕ КОСТЮМА ДЛЯ ЛАУН-ТЕННИСА****THE ORIGINS OF SPORTS FASHION IN RUSSIA.
ON THE EXAMPLE OF A LAWN TENNIS OUTFIT**

Аннотация: В статье рассматривается вопрос об истории появления одежды для игры в лаун-теннис, положившей начало спортивной моде. Дается характеристика женского и мужского костюма, его специфика, описание конкретных деталей одежды и обуви.

Ключевые слова: история России, история спорта, лаун-теннис, спортивный костюм, мода, модный журнал, мода на спорт.

Abstract: The article deals with the history of clothing for lawn tennis, which marks the beginning of sports fashion. It gives the characteristics of women's and men's suits, their peculiarities, a description of the specific details of the clothing and footwear.

Keywords: history of Russia, history of sports, lawn tennis, sports suit, fashion, fashion magazine, fashion for sports.

В начале XX в. спорт был формой приятного и полезного досуга. Предприниматели и служащие, студенты и гимназисты, литераторы и редакторы — люди разных социальных слоев, занятий и профессий — увлеченно проводили время на спортивных площадках. Зимой катались на коньках или играли в хоккей, весной открывался сезон лаун-тенниса, осень считалась временем для футбола и легкой атлетики. Приятный характер занятиям добавляло присутствие дам и барышень, которые в это время начали активно кататься на коньках и играть в лаун-теннис. Одним словом, заниматься спортом стало модным, а вступление в клуб означало принадлежность к определенному кругу «избранных».

Все перечисленные выше виды спорта пришли в Россию из Англии. К ним можно добавить крокет, крикет, бадминтон. Но их популярность не была одинаковой. Первое место, бесспорно, принадлежало футболу. Второе занимал лаун-теннис [1]. Вызывает удивление, как быстро он распространялся — охватив не только обе столицы, но и всю Российскую империю. Любители лаун-тенниса обнаруживались повсеместно: от Риги и Финляндии до курорта в Красноярском крае на оз. Шира, в 5000 км. от Петербурга. Первые любители тенниса были представителями выс-

шей аристократии. Но постепенно круг игроков расширялся. К концу XIX в. среди почитателей «всего английского», в том числе и спорта, были уже не только дворяне, но и люди среднего класса. Да и сами иностранцы, прибывавшие в Россию, оказались в авангарде движения. Число лаун-теннис клубов росло стремительно [2]. Игра оказалась не только «полезной для здоровья» [3, с. 3], интересной, не слишком трудной, но — и это было тоже привлекательно — доступной дамам и барышням [4]. Все это быстро сделало ее модной. Но увлечение лаун-теннисом требовало существенных затрат. Как писал корреспондент, «будучи дорогим видом спорта, лаун-теннис стал достоянием более или менее имущего класса» [1, с. 19]. Теннисисты приобретали специальную экипировку и инвентарь (ракетки, мячи), а также аксессуары — ленты, кушаки, значки в «цветах клуба», официально утвержденные в уставе. Обычно это было сочетание двух или трех цветов: например, бордо и голубой (Британский клуб спорта в Москве); синий-белый-синий (Сокольнический клуб спорта) [5, с. 79, 153]; были и другие примеры [6]. Из постановления Всероссийского Союза лаун-теннис клубов: «Каждый игрок должен помнить, что является представителем своего клуба и соответственно этому блюсти достоинство и доброе его имя. По этой причине можно пожелать, чтобы игроки на состязаниях носили цвета своего клуба (в виде лент на шляпах, кушаков)» [7, с. 49]. Отдельные общества имели собственные значки [8, с. 105] и эмблемы: красная пятиконечная звезда на левой стороне рубашки [9, с. 110]. Петергофскому клубу удалось добиться права иметь собственный флаг: по белому фону темно-синие полосы, в верхнем левом углу — золотой Петровский вензель [9, с. 136].

Мода на лаун-теннис, развитие игры, усиление ее «спортивной составляющей» требовали специального спортивного костюма. В учебных пособиях по теннису появлялись разделы с описанием рекомендуемой одежды и обуви. Для лаун-тенниса вся одежда была белая или светло-палевая [10]. Белый цвет в те времена был в моде, к тому же он был удобен — спортивную одежду приходилось часто стирать, красители не были еще достаточно прочными, а белые вещи выдерживали даже кипячение.

Итак, мужчинам предлагались фланелевые или суконные длинные брюки, «рубашка с отложным воротником и галстуком, завязанным морским узлом» [11, с. 17] и заправленная в брюки; костюм дополнял «широкий пояс или узенький лакированный ремень» — считалось, что «ношение подтяжек неудобно, да и некрасиво» [12, с. 28].

Несмотря на то, что игра часто проходила в жаркое время, рукава рубашек были длинными: длинный рукав и шейный платок — незыблемые требования для одежды джентльмена. Первым на корте закатал рукава Рене Лакост, выйдя в таком виде на соревнования в 1926 г. Это вызвало бурю негодования, но многие быстро оценили удобство и рациональность предложения; за теннисистами последовали игроки в гольф и поло [13]. Надо отметить, что в России закатанные рукава у мужчин практиковались еще в начале века. Это видно на многочисленных фотографиях дачников. Из воспоминаний Е. Н. Лист: «Наши дачные гости любили играть в теннис. В 1911–12 гг. он мало походил на современный. Дамы одевали высокие белые шнурованные до щиколоток ботинки, широкие юбки и кружевные блузки с высоким воротником на ребрышках из китового уса. У всех высокие прически и в корсетах. Мужчины в белых фланелевых штанах и накрахмаленных рубашках. Папа заворачивал рукава, а дядя Саша Преображенский отрезал, на много лет опередив первый *Lacoste*» [14].

Основные требования к спортивной одежде — «легкость и изящество», а также возможность свободы движений. Особенно актуально это было для женщин. Вплоть до конца 1880-х гг., даже занимаясь активным досугом, дамы надевали длинные юбки, плюс несколько нижних — для поддержания формы платья. Прорыв произошел в начале 1890-х гг. с появлением велосипедисток в блумерсах — пышных шароварах до колен. Правда, блумерсы приходилось максимально маскировать — поверх надевалась короткая юбка, обязателен также был длинный жакет, прикрывающий зад. Но все-таки это был огромный шаг вперед. Позже шаровары нашли применение в гимнастике и легкой атлетике.

Лаун-теннис оказался более консервативным. Дамам предлагались «короткие, гладкие юбки и блузы из фланели» [12, с. 28]. «Короткие» — т. е. длина их доходила до щиколотки (позже до лодыжки, так что видны были чулки). Для многих уже это выглядело революционно и эпатажно. Накрахмаленные блузы (в основном, из батиста) по моде того времени имели высокие воротники, что сильно затрудняло движения. Разрешалось только не надевать жабо. Корсет использовался вплоть до начала 1910-х гг.: мало кто решался отказаться от него, поскольку это был главный способ поддержки груди. И хотя он и был облегченный, т. н. «гигиенический» — с эластичными резиновыми вставками, и его шнуровали не слишком туго — все-таки он продолжал оставаться главной помехой свободе движений.

По сути, это была прогулочная одежда, мало подходящая для динамичной игры. Но со временем ситуация менялась к лучшему. В модных

журналах появлялись статьи, посвященные женскому костюму для различных видов спорта [15]. Для лаун-тенниса предлагались два варианта: «юбка из пике делается из 4-х полотнищ; заднее образует складку, которая внизу расходится» [16, с. 322]. Юбка из полотна имела 4–5 широких круговых складок, расходившихся от колена. Таким образом достигалась требуемая ширина — не менее 2 $\frac{3}{4}$ аршин. Низ юбки украшали английской вышивкой, либо прошивкой клюни, но, как отмечал автор, «настоящая элегантность спортивного костюма заключается в простоте и безупречной чистоте и свежести» [17, с. 323]. Появились и другие новшества: блузы могли иметь отложной воротник, а «очень молоденьким девушкам» предлагались блузы типа мужских рубашек, с завернутыми выше локтя рукавами. Помимо облегченного корсета, теннисистки надевали всего одну нижнюю юбку (короче верхней на 15–20 см): пышную, украшенную воланами. Вместо панталон и сорочки — обтягивающие *combination* (или трико): их шили из шелка, линобатиста или трикотажа [18, с. 49], т. к. эти ткани хорошо впитывали пот. Важным нововведением было использование эластичных резиновых вставок. Их применяли в корсетах, на поясе нижних юбок вместо тугих завязок; вошли в употребление также резиновые подвязки для чулок. Чулки были белые и плотные, ажурные пропускали пыль. Ювелирные украшения дамы не надевали, так как «длинные цепочки стеснительны, а кольца мешают держать ракетку» [16, с. 323].

Особое внимание уделялось обуви. Мужчины носили белые кожаные или парусиновые туфли на подошве из «особой кожи» или каучуковой — «в таких туфлях можно бегать, не опасаясь поскользнуться» [12, с. 27]. Женщины выбирали между туфлями и высокими шнурованными ботинками. Ботинки предохраняли ногу от песка и мелких камешков и лучше держали голеностоп. Главное требование к обуви: она должна быть без каблучков, чтобы не испортить поверхность корта [19].

Много споров вызывали дамские головные уборы. Распространение получили небольшие соломенные шляпы «фасона Регатта» [12, с. 27], украшенные лентой, но для сохранения прически могли использовать и легкий муслиновый шарф, и белые кружевные вуалетки. Однако — и журналы отмечали это с явным неудовольствием — некоторые молодые женщины, подражая англичанкам и француженкам, играют вовсе без шляп, «смело подставляя голову под горячие лучи солнца» [16, с. 323].

Обязательным элементом одежды для тенниса (как у мужчин, так и у женщин) было белое пальто; необходимое, чтобы «накинуть его после игры» — свободного покроя и длинное (почти закрывало обувь).

Пальто можно было заменить удобным вязаным жакетом. И вот здесь уже допускался цвет [20].

Быстрое развитие спорта, увеличение спроса на спортивную одежду, широкие возможности новаторского подхода привели к тому, что на этот сегмент рынка обратили внимание модные кутюрье. Первым был английский модельер Джон Редферн, который в 1910-е гг. начал создавать одежду для верховой езды, велопрогулок, лаун-тенниса, фигурного катания. За ним последовала Коко Шанель, которая и сама с удовольствием занималась спортом. С 1920-х гг. популярность спортивной моды стремительно набрала скорость, втягивая в свою орбиту новые крупные имена.

Примечания

1. *Штиглиц Н. Н.* Спорт в России // «Столица и усадьба», 1914, № 2. С. 18–19.
2. Всероссийский союз лаун-теннис клубов (ВСЛТК) был создан в 1908 г. и объединил 11 клубов и кружков; в 1911 г. в него входили 29; в 1913 г. — 46. Это еще не полное число, т. к. многие теннисные клубы в ВСЛТК не вступали. Например, организованные в дачных местностях. Некоторые клубы были «многопрофильными», т. е. теннис в них был одним из направлений.
3. Устав Сокольнического клуба спорта в Москве утвержден 24 августа 1905 года. Москва: типо-лит. Т. А. Подрезкова, 1911. — 20 с.
4. Присутствие женщин поощрялось материально: во многих клубах для них был установлен половинный размер членских взносов.
5. Ежегодник ВСЛТК за 1912–1913. СПб.: Тип. В. Ф. Киршбаума, 1913, 283 с.
6. Встречались редкие цвета: лиловый с желтым — Озерковский лаун-теннис клуб под Петербургом; белый и сиреневый — Павловский кружок любителей спорта. В Санкт-Петербургском кружке спортсменов, почетным председателем которого состоял вел. кн. Кирилл Владимирович, а членом был многократный чемпион России М. Н. Сумароков-Эльстон, в качестве цветов клуба были установлены малиновый-белый-малиновый // Ежегодник ВСЛТК за 1913–1914. СПб., 1914, 256 с.
7. Ежегодник ВСЛТК за 1910–1911. СПб.: Тип. В. Ф. Киршбаума, 1911, 200 с.
8. На значке московского БКСМ были изображены два перекрещенных британских флага с буквами BSCM // Ежегодник ВСЛТК за 1912–1913.
9. Помимо эмблемы члены Московского клуба лыжников (теннис был в нем одним из направлений) должны были носить красный кушак. // Ежегодник ВСЛТК за 1913–1914.
10. Возможно, это была традиция, шедшая от популярного тогда в Англии крикета. Считается, что именно игроки в крикет обзавелись первой спортивной формой. Она тоже была белого цвета. См.: *Крейк Дж.* Краткая история униформы. М.: Новое литературное обозрение, 2007, 240 с.
11. *Ерофеев П.* Лаун-теннис. Английская игра в мяч на открытом воздухе для детей и взрослых. СПб.: изд-ие В. И. Губинского, [191-], 48 с.
12. *Гросс П. И.* Игра лаун-теннис. Руководство и правила игры. 3-е изд. Пг.-М.: изд. М. П. Петрова, 1915. 32 с.

13. В 1933 г., уже покинув спорт, Лакост запатентовал свое изобретение как рубашку «поло». Она получила всеобщее признание: теперь ее чаще можно видеть не в спортивных залах, а на городских улицах. Предпримчивость Лакоста принесла ему финансовый успех — его фирма процветала.
14. Мемуары принцессы-золушки. Елена Иванова — Мемуары Елены Ивановной — ДНЕВНИКИ, ПИСЬМА, ВОСПОМИНАНИЯ — Русские люди: времена и судьбы — История России — Россия в красках (ricolor.org) [Электр ресурс]. Дата обращения: 5 декабря 2022. Автор мемуаров Елена Николаевна Иванова (урожд. Лист), представительница знаменитого семейства Крестовниковых-Морозовых; в детские и юные годы жила на даче в Царицыне под Москвой.
15. «Вестник моды. Журнал мод, хозяйства и литературы». Журнал выходил 5 раз в месяц, два номера адресовались портнихам, в них помещали выкройки, рекомендации о количестве ткани, раскрое и способах отделки. В 1910-е гг. в журнале можно было найти варианты охотничьего костюма, костюма для верховой езды, спортивного, для автомобильных прогулок...
16. Записная книжка элегантной женщины. Костюм для тенниса и гольфа // Вестник моды, 1911, № 32. С. 322–323.
17. Там же. Таким образом, помимо фланели, которая сначала считалась наилучшей для спортивного костюма — мягкая на ощупь, гигроскопичная, «прекрасно моется», — в обиход вошли и другие виды тканей, более легкие: полотно и пике. Последняя была самой дорогой, но и самой качественной. Она была прочной, лучше держала форму изделия, меньше мялась. К тому же она была самой белой и вещи из нее выглядели наряднее. Статьи, Рене Лакост именно ее избрал для производства своей первой рубашки поло. Батист оставался главным материалом для женских блуз, которые (как, впрочем, и мужские рубашки) обязательно крахмалили.
18. Combination, объединившие нижнюю сорочку и панталоны, были известны с 1870-х годов. Для спортивных занятий они были очень удобны: сорочка не сбивалась во время движения. См.: Волкова М. М. Гигиена, красота и реформа женской одежды. Две лекции женщины-врача. СПб.: Тип. Дома Призрения малолетних бедных. 1899, 108 с.
19. Устройство, а в последующем и уход за теннисной площадкой были одной из самых сложных задач для организаторов лаун-теннисных клубов. Корт приходилось ежедневно укатывать, обрызгивать водой, посыпать песком, следить за разметкой, что стоило недешево, и было весьма трудоемко. Поэтому на травяных или глинопесчаных кортах в России обувь с каблуками категорически не допускалась. В некоторых клубах теннисные туфли (при отсутствии оных у теннисиста) могли предложить в аренду наряду с ракетками и мячами. Обувь на каблуках допускалась только на так называемых «общественных площадках», покрытых бетоном или асфальтом. Такого рода теннисные площадки были в военных училищах, гимназиях, городских садах. См.: Маршал В. Руководство к устройству площадок для игры в лаун-теннис // Ежегодник ВСЛТК за 1909. СПб., 1909. С. 122–126.
20. К примеру, белый жакет с цветными обшлагами и цветным воротником был моден в 1911 г. (См. Записная книжка..., с. 323). В другие сезоны допускались также варианты полностью цветных жакетов, в полоску, с цветными полосами на воротнике и т. д.

УДК 745/749:394.012:903.24 (479.24) "17"

Садыхова С. Ю.

Sadickova S.

СЕФЕВИДСКИЙ СТИЛЬ КАК ИСТОЧНИК КУЛЬТУРЫ ОДЕЖДЫ ДИНАСТИИ КАДЖАРОВ

SAFAVID STYLE AS A SOURCE OF CLOTHING OF THE QAJAR DYNASTY

Аннотация: Стиль одежды Сефевидов, нашедший отражение в костюме Каджаров, характеризовался многослойной роскошной одеждой придворного платья, декорированного сюжетными мотивами, обилием драгоценностей, тюрбанами, украшенными згретами.

Ключевые слова: Каджары, азербайджанская династия, костюм, Сефевидский стиль, орнамент.

Abstract: The clothing style of the Safavids reflected in the costume of the Qajars was characterized by multi-layered luxurious clothes of a court dress decorated with plot motifs an abundance of jewelry, turbans decorated with aigrettes.

Keywords: Qajars, Azerbaijani dynasty, costume, Safavid style, ornament.

Каджары — азербайджанская тюркская династия, представителями которой были кызылбашские племена, опора Сефевидского государства.

В период правления Каджарской династии в конце XVIII в. через территорию Азербайджана проходили многочисленные миграционные и торговые потоки, соединяя многие дороги огромного континента. В результате столкновения цивилизаций образовывался определенный культурный пласт. Тесные контакты с соседними странами создавали условия для проникновения определенных культурных традиций, что отразилось в костюмах народов, декоративном убранстве и украшениях одежды, перенявших лучшие образцы, свойственные той или иной нации.

Хотя каджарский стиль начал зарождаться в конце XVIII в., начало его развития относится к периоду расцвета сефевидского стиля. Ограниченный ассортимент одежды, сохранившейся со времен Сефевидов, отчасти объясняется большим износом [1, с. 191] тонкого шелка и хлопка, а также привычкой сжигать элитную одежду, для выделения использованного в ней золота и серебра [2, II, с. 212]. Дефициту также способствовало разрушение дворцовых палат Сефевидов во время разграбле-

ния Исфахана в 1722 г., введение европейской моды и последующее пренебрежение традиционной одеждой среди знати.

Кроме того, датировка сохранившихся предметов одежды осложняется тем, что части костюмов иногда перекраивались, а мелкие детали применялись повторно после первоначального использования.

Костюм Сефевидов в XVI веке был представлен в виде многослойной одежды, обычно скроенной из роскошных тканей, приталенной, плавными линиями ниспадающей до пят, которую носили с различными головными уборами, украшениями и аксессуарами.

Спустя столетие, как отмечает Жан Шарден [3, с. 50], изучив одежду Тимура (771–807/1370–1405), сохранившуюся в царском гардеробе, становится ясно, что ранняя одежда Сефевидов еще отражала стиль Тимуридов. Основные предметы одежды мужчин и женщин были почти взаимозаменяемы, кроме головного убора: у мужчин использовались тюрбаны и папахи, у женщин — чадра. Богатство одежды определялось, прежде всего, выбором материала. Особую роль играли орнаментальные ткани, отличавшиеся богатством и разнообразием композиции и декоративного рисунка. Материи, украшенные растительными мотивами, пальметтами, медальонами, изображениями птиц и животных, человеческими фигурами, широко использовались в производстве одежды.

Среди большого ассортимента азербайджанских тканей самыми ценными считались сюжетные. Именно они принесли небывалую славу азербайджанскому текстильному искусству эпохи Сефевидов. Тебриз, производивший дорогие золототканые материи со сложными композициями, стал законодателем стиля того периода, которому пытались подражать на протяжении нескольких столетий. Следует отметить, что художественное оформление тканей и вышивок, произведенных в шахских мастерских, осуществлялось профессиональными художниками, чьи композиционные узоры и формы изображения, использовались во всех видах прикладного искусства. Нельзя отрицать тот факт, что сами ткачи применяли уже разработанные элементы декора, в результате чего развивалась определенная традиция или даже школа изобразительного искусства и таким образом формировался стиль того периода.

В этой связи обращает на себя внимание мужская верхняя плечевая одежда, выполненная в сефевидском стиле, относящаяся к XVI в. Образ знатного человека, взятый с миниатюр Султана Мухаммеда, работавшего главным художником во дворце Сефевидов, использован в художественном оформлении халата из бархатной ткани с золотой отделкой; конец длинного халата — аба прикреплен к поясу с кинжалом. На го-

лове мужчины остроконечная шапка-кулах, украшенная эгретом и плюмажем. Головы персонажей изображены слегка наклоненными вбок, что свидетельствует о стилистической принадлежности рисунков к тебризской школе миниатюры, для которой были характерны изящные изображения, лишённые портретности.

По мере развития моды в XVII веке в основную одежду вносились новые изменения. Так, мужская одежда и габа стали короче. В качестве примера можно привести образец верхней одежды периода Сефевидов, который в настоящее время хранится в Королевской Оружейной палате в Стокгольме. Это бархатная габа с золотистым фоном, которая была подарена в 1644 г. русским царем Алексеем Михайловичем швейцарской королеве Кристиане. Богатая ткань, использованная для изготовления этой одежды, была оформлена в стиле художника Риза-и Аббаси, поэтому ее можно отнести к началу XVII века.

Отдельного внимания заслуживает габа, выполненная в сефевидском стиле и относящаяся к XVII веку. Мужская верхняя одежда, оформленная золотым шитьем, скроена из дорогой шелковой ткани, которая характеризуется сложной композиционной структурой и богатыми цветовыми решениями. Здесь гармония золотого цвета с голубым фоном сочетается с четкой детализированной картиной. Сюжетная линия этой композиции построена по принципу миниатюрной живописи. В стиле исполнения картины чувствуется экспрессия, читается смысл изображения, символам придаются характерные черты, несущие смысловую нагрузку. Положительный персонаж композиции — юноша с поднятым над головой камнем, одет в легкий светлый костюм, характерный для азербайджанской знати XVI в. Отличительной чертой комплекта одежды служит высокий кызылбашский головной убор, который был главным признаком династии Сефевидов. Только сефевидская знать, в отличие от простых людей, имела право носить шапку, украшенную двенадцатью полосками, символизирующими двенадцать имамов, почитаемых как святые и выполняющих обязанности посредника между человеком и Богом [4, с. 33]. Как упоминается в письменных источниках, шейх Гейдар, отец первого суфийского шаха Исмаила I, восстановил древнюю традицию ношения подобного головного убора из шерсти или красной хлопчатобумажной ткани, принадлежавшего Хазрату Али — четвёртому праведному халифу, двоюродному брату, зятю и сподвижнику пророка Мухаммеда. Поверх этого красного головного убора наносили 12 пятен или узелков разного цвета, что по-арабски означает «инс-ашари» — «12» [4, с. 69]. Именно этот головной убор стал при-

чиной того, что представителей династии Сефевидов называли кызыл-башы, то есть красноголовые.

Согласно сложившимся традициям, костюмы того времени украшались изящной золотой и серебряной вышивкой, представленной цветочными растениями и образами мистических героев. Сложный декор создавался в виде самостоятельных узоров, отражающих национальные традиции. Подтверждением тому является мужской жакет 1600-х гг., относящийся к эпохе Сефевидов, выставленный в Музее прикладного искусства в Вене. Этот образец одежды украшен шелковой вышивкой с фигурами сефевидской знати, кипарисов, цветущих деревьев и небольших прудов. Композиция ткани, выбранная для платья, состоит из расположенных в рамках отдельных сцен с эпизодами придворной жизни. Здесь дано изображение шаха, сидящего на троне под балдахином в окружении стражи, вооруженной луком и стрелами, и женщины с павлином в руке.

Творения азербайджанских ткачей, вышивальщиц и ювелиров, работавших во второй половине XVI в., были с восторгом восприняты мастерами в годы правления династии Каджаров. «Во времена правления представителя первой династии Каджаров Ага Мухаммед хана Каджара стиль ношения и применения той или иной одежды всё время претерпевал трансформацию... Все возможные изменения исходили из удобства ношения одежды... носителей этноса того времени» [5, с. 8]. Особое внимание уделялось изящному дизайну платьев, сшитых по индивидуальному заказу. Они подходили как для повседневной жизни, так и для торжественных случаев для наследников короны и придворной челяди. Тонкий стиль, роскошь и пышность моды отражались в одежде аристократии в виде богатых украшений и орнаментов. Пластичность линий стала более выразительной, подчеркивая женские формы, в то время как резкость рисунка в изображении мужских костюмов показывала их воинственность. Уменьшение объема также стало нововведением в устоявшиеся европейские принципы кроя, что не могло полностью сломить верность сефевидским традициям, не позволявшим носить однослойную одежду, отдавая предпочтение альтернативным предметам костюма. Этот новый пространственный эффект усиливался за счет использования легких шелковых тканей и различных красителей. «Предпочтение отдавалось Тирийскому пурпуру, который использовался для окрашивания шелковой и шерстяной ткани, предназначенных для высшей знати» [5, с. 9].

Под влиянием культурных изменений в Европе, особенно в период технических достижений мануфактурного производства, новые течения

в Каджарском стиле вступают в стадию реформ позднесефевидского периода. Во времена правления Каджаров искусство дизайна костюма, используя уже установленные правила, вобрало в себя прогрессивные требования, более демократично приспособившись к европейскому влиянию. Стиль потерял свое былое величие, сохраняя при этом национальную принадлежность.

Примечания

1. *Martin F. R.* Die persischen Prachtstoffe im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen, Stockholm, 1901.
2. Moḥammad-Kāẓem Marvī, *Tārīḵ-e ‘ālām ārā-ye nāderī*, ed. M.-A. Rīāḥī, 3 vols., Tehran, 1364 Š. 1985.
3. *Chardin J.* Voyages de monsieur le chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l’Orient II. Amsterdam. 1711.
4. Дон-Жуан Персидский. Книга Орудж-бека Байата. Баку, 1988. 215 с.
5. *Байрамова И. М.* Художественные особенности образцов одежды периода правления Каджаров // *Art Economic Sciences Public Administration Colloquium-jurnal*. «Interdruk». Warszawa, Polska. 2021, № 12 (99), Czesc 3. С. 8–11.

УДК 391:061.42 (470 +571) "18"

Соловьева К. Ю.

Solovyova K.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА НА ВСЕРОССИЙСКОЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1867 Г.

REPRESENTATION OF TRADITIONAL COSTUME AT THE ALL-RUSSIAN ETHNOGRAPHIC EXHIBITION OF 1867

Аннотация: Статья посвящена особенностям репрезентации традиционного костюма, который впервые масштабнo был показан на манекенах и в фотографиях и стал главной смысловой доминантой уникальной выставки 1867 года.

Ключевые слова: традиционный костюм, фотография, образ, народ, этнографическая выставка.

Abstract: The article is devoted to the peculiarities of the traditional costume representation, which was presented for the first time on such a large scale on mannequins and in photographs and became the main semantic dominant of the unique exhibition of 1867.

Keywords: traditional costume, photography, image, people, ethnographic exhibition.

Всероссийская этнографическая выставка 1867 г. [1] — самый масштабный выставочный проект в истории Российской империи, впервые продемонстрировавший многообразие традиционного костюма на манекенах и фотографиях через комплексный показ представителей народов и этнических локальных групп, проживающих в «России и соседних славянских землях» по возможности в их естественной обстановке», где каждая группа «выражала какую-нибудь характеристическую черту этого последнего» [2].

Во время начавшейся в конце 1864 г. подготовки выставки, инициатором которой выступил основатель Общества Любителей Естествознания (далее — ОЛЕ) А. П. Богданов, был разработан план экспедиций. Главной целью указывались сбор полных костюмов «со всеми принадлежностями, характеристичные для различных местностей и различных племен» [3, с. 74], предметов для обстановки групп и съемка с натуры типических «фигур племен»; при этом отмечалось, что члены экспедиций должны уметь фотографировать и владеть «искусством делать слепки с живых людей» [4, с. 2].

На одном из первых заседаний выставочного Комитета было принято предложение профессора скульптуры Рамазанова Н. А. о сборе

фотографий в качестве основного источника в дальнейшей работе по созданию манекенов [5]. Комитет принимал на себя надзор за их исполнением, подчеркнув, что «современные местные костюмы имеют большее значение, чем не общеупотребительные богатые древние костюмы» [6, с. 79].

К середине 1865 г. подготовленная и представленная Императору Александру II краткая программа выставки была утверждена, и решено, что после её завершения все коллекции будут переданы в собственность Московского публичного музея под именем Дашковского этнографического музея [7]. В качестве выставочной площадки был выбран Манеж. Предполагалось, что будущая экспозиция продемонстрирует миру величие и могущество огромной по территории Российской империи на примере показа самобытной культуры около 50 народов различных губерний и областей.

После высочайшего утверждения Комитетом практически сразу были изданы составленные А. П. Богдановым «Инструкции для собирания предметов <>», чуть позже — подготовленные секретарем Комитета Н. К. Зенгером «Инструкция для художников», «Объявление от фотографической комиссии» и «Правила для экспонентов этнографической выставки» [8]. Среди обязательных условий для работы художников указывались тщательность «на основании ... научных сведений о племени» и художественность, необходимость предоставления эскиза для утверждения, поскольку антропологически точно выполненные «фигуры по большей части будут костюмированы так, что только голова и руки будут оставлять в каждой фигуре задачу художника» [9, с. 10].

Главной задачей для фотографа была обозначена съемка поясных и во весь рост портретов, которые «удобны там, где нужно показать все части костюма»; ретушь считалась излишним [10, с. 86]. Выбор людей для съемки, по мнению членов комиссии, должен был руководствоваться их типичностью, «понимая под этим такие лица, которые в данном племени и данной местности встречаются чаще других»; обращалось внимание также на необходимость фиксировать антропометрические данные (на некоторых фотографиях сохранились такие записи) [11, с. 13]. В тех случаях, когда художник затруднялся с выбором лица, то предлагалось снимать преимущественно лиц крестьянского и купеческого сословия и сельского духовенства. Таким образом, уже на начальном этапе были сформулированы базовые принципы будущего выставочного проекта — научная достоверность, визуальная подлинность и художественность, впоследствии во многом определившие его успех.

В ноябре 1865 г. на заседании ОЛЕ получила одобрение инициатива известного слависта Н. А. Попова о включении показа славян Центральной и Юго-восточной Европы в качестве «первого и ближайшего сравнения при изучении русской народности, как родственные ей племена» [12, с. 8], поддержанная как Александром II, так и общественностью славянского мира.

В 1865–66 гг. была проведена громадная работа по сбору экспонатов во многом благодаря поддержке назначенных ответственных лиц за сбор материалов для выставки: начиная от губернаторов, Статистических комитетов до консулов, почетных представителей дипломатических миссий и т. д. [13]. Одновременно шла разработка макета будущей выставки. Над созданием манекенов работало несколько профессиональных скульпторов и художников: Н. А. Рамазанов, С. И. Иванов, В. М. Севрюгин, Я. М. Яковлев, С. И. Закревский, А. М. Любимов, Гейзерт [14]. На основе поступавших с мест фотографий в течение этого периода скульпторами для выставки было изготовлено 295 фигур. Успех работы скульптора во многом определялся качеством исполненных портретов и сопровождавшей информации: чем подробнее была запись (с указанием роста, возраста, цвета глаз и волос), тем большее достигалось сходства, что наглядно продемонстрировали, например, манекены уральских казаков в исполнении художника-скульптора Я. М. Яковлева [15]. Заметим, что важную роль играло количество ракурсов и даже использование уникальной для этого периода стереоскопической фотографии. В некоторых манекенах образ типажа был передан максимально близко к фотографическому оригиналу, в других реализовывался собирательный образ, который рисовало воображение художника при просмотре снимков на заданную тему или на основе работы с натурщиком. И скульпторы, и фотографы старались максимально точно передать в создаваемом или запечатленном образе его этническую принадлежность, определяемую одновременно как антропологическими характеристиками, так и традиционным костюмом.

Всего в адрес Распорядительного Комитета поступило около 1500 фотографий. Качество присланных снимков превзошло ожидания устроителей, высоко оценивших не только их научную и художественную значимость, но и тематический охват, явно выходявший за рамки первоначально поставленных задач. Это повлияло на решение экспонировать все присланные фотографии в отдельном разделе, описание которого наравне с предметными коллекциями вошло в выпущенный к открытию указатель [16], где была дана информация о месте бытования и источ-

нике поступления коллекции. Кроме того, для удобства посетителей все снимки были пронумерованы в соответствии с каталогом: номера, напечатанные в типографии, наклеивались на нижний правый угол каждого снимка [17].

Всероссийская этнографическая выставка, открывшаяся в апреле 1867 г. в московском манеже, стала не только историко-культурным и важным общественным событием своей эпохи, но и первым отечественным опытом в показе культуры славян Европы и народов Российской империи. Наряду с наглядными экспозиционными сценами с группами манекенов, показывающих наиболее значимые стороны будничной жизни (занятия, жилище, ремесла) или события (ярмарка, свадебный обряд, ритуальная практика сибирских народов и т. д.), был продемонстрирован новый, абсолютно новаторский для того времени подход: огромный фотографический раздел предъявил современникам их документальное подтверждение. Впервые представленные в трехмерных (на манекенах) и плоскостных (на фотографиях) изображениях образы мужчин, женщин, детей в традиционной повседневной, праздничной и обрядовой одежде позволяли посетителю ознакомиться с общими и локальными традициями как внутри одного этноса (например, великоросов, малороссиян), так и в более широком — географическом контексте (славяне, народы Северо-Запада, Кавказа и т. д.). Таким образом, традиционный костюм, тематически объединив все разделы выставки в единое пространство, стал одной из лавных образных и смысловых доминант.

Примечания

1. См.: *Соловьева К. Ю.* Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года // *Образы Империи. Фотография на Всероссийской этнографической выставке 1867 года: альбом* / автор и составитель: К. Ю. Соловьева. — Санкт-Петербург: А-Я, 2022. С. 5.
2. Указатель Русской этнографической выставки, устроенной Императорским Обществом любителей естествознания, состоящим при Императорском Московском университете. М.: Унив. тип. Катков и К°, 1867. 146 с.
3. Этнографическая выставка 1867 года Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Императорском Московском университете // *Известия Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете*. Т. XXX. Вып. I. М., 1878. 93 с.
4. Всероссийская этнографическая выставка, устроенная Императорским Обществом любителей естествознания, состоящим при Московском университете в 1867 году. М.: Катков и К°, 1867. 114 с.
5. Этнографическая выставка 1867 года... С. 73.

6. Этнографическая выставка 1867 года...
7. Всероссийская этнографическая выставка ... С. 8.
8. Всероссийская этнографическая выставка,... С. 8.
9. Всероссийская этнографическая выставка...
10. Этнографическая выставка 1867 года...
11. Всероссийская этнографическая выставка; См. подробнее: Соловьева К. Ю. Указ. соч.... С. 14–16.
12. Этнографическая выставка 1867 года...
13. См. подробнее: Соловьева К. Ю. Указ. соч.... С. 16–20.
14. *Калашикова Н. М.* Первая Этнографическая выставка России // Славяне Европы и народы России. К 140-летию Первой Этнографической выставки 1867 года. Санкт-Петербург, 2008. С. 30.
15. Образы империи: каталог... С. 106–109.
16. Указатель Русской этнографической выставки... С. 1–84, 137–146.
17. См. подробнее: Соловьева К. Ю. Указ. соч., с. 21–24; Образы империи: каталог... С. 34–269.

УДК 391:159.937.515.5 (=521)

Хованчук О. А.

Khovanchuk O.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ВЫРАЖЕНИЯ «МУЖСКОГО» И «ЖЕНСКОГО» В ЯПОНСКОМ ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ

TRANSFORMATION OF EXPRESSION OF «MALE» AND «FEMALE» IN JAPANESE TRADITIONAL COSTUME

Аннотация: В статье рассматривается трансформация восприятия штанов, красного и синего цвета, формы в костюмном комплексе японцев в рамках коннотаций «мужское-женское». Проводится анализ того, как традиционные коннотации отражены в современном костюме и быте.

Ключевые слова: Япония, японский стиль, кимоно, японские цвета, история моды.

Annotation: The article reveals transformation of perception of trousers, red and blue color, form of the objects according to male-female connotations. Analyses how traditional connotations influence the fashioning culture of today's Japan.

Keywords: Japan, Japanese style, kimono, Japanese colors, history of fashion.

Восприятие чего-то как «мужского» или «женского» зависит от исторической эпохи и культурного контекста. Ярким примером служат широкое использование штанов в арабском мире независимо от пола и метаморфозы употребления розового и голубого цвета в европейской детской одежде. В костюме принадлежность к мужскому или женскому может выражаться посредством множества параметров. Наиболее наглядные — это вид одежды, её цвет, форма элементов и вид ткани. Попробуем проследить, как эти аспекты проявились в традиционном японском костюме.

Одежда на японских островах изначально была одинаковой для мужчин и женщин — накидная или запашная, подпоясанная шнурком. В древнеяпонском государстве не практиковали разведение лошадей и верховую езду, поэтому необходимости в штанах не существовало. Они были завезены в составе ансамбля парадного костюма с материка, где лошади были важным сельскохозяйственным и ездовым животным. Этот тип мужской одежды можно видеть на ритуальных фигурах-ханива (IV–V вв.), изображающих военных, однако, широко он не распространился [1, с. 81].

Второй раз штаны попали в Японию в качестве рабочей формы для переписчиков сурт. Этим занимались мужчины-монахи в буддийских храмах. Каждому писцу выдавали специальный комплект из конопляной куртки и узких довольно коротких штанов, в которых он должен был работать. При этом существовал специальный день отдыха для стирки данной одежды, что говорит об отсутствии сменного комплекта. Данный факт подтверждает очень специфичный характер распространения штанов в японском обществе в древности [2, с. 56].

В эпоху Асука (538–710 гг.) для упорядочивания чиновничьего аппарата японцы заимствовали с материка систему 12-ти рангов. В качестве придворной одежды для службы мужчины должны были носить штаны-хакама. Приживались они трудно, вплоть до штрафов для тех, кто являлся одетым не по форме. В женском костюме складчатая юбка, пришедшая из корейского костюма, постепенно тоже разделилась на две штанины, более широкие и длинные, чем у мужчин. Хакама стали главной принадлежностью мужской одежды только с появлением военного сословия. Самураи участвовали в покорении варваров, в междоусобных войнах, и им необходима была большая подвижность в бою на пересеченной местности, причем князья и высшие слои военной знати уже имели лошадей и ездили верхом.

Хакама не имели четкой ассоциации с мужской или женской одеждой. В разной форме они присутствовали в гардеробе обоих полов. Коннотация штанов была чаще связана с сословной принадлежностью (аристократия, военные) или уровнем церемониальности, поскольку хакама надевали в официальных случаях, а в повседневной жизни предпочитали обходиться только халатом-косодэ.

Одежда типа юбки, где ноги не разделены, исторически японцам более близка. В традиционных гостиницах и в дни летних праздников мужчины надевают хлопковые юката, что создаёт атмосферу отдыха. У современных брендов, выпускающих одежду унисекс, есть юбки для мужчин, обычно длиной до щиколотки, как и положено в традиционном кимоно. Классические европейские брюки и мужской костюм до сих пор воспринимаются японцами как форменная одежда.

Цвет имел более выраженную гендерную принадлежность: синий считался мужественным, а красный женственным. Символизм цвета частично был местный, основанный на синтоистских верованиях, частично был привнесён с материка. Первая цветовая иерархия в одежде чиновников, заимствованная из Кореи в VII в., выглядела так: сиреневый, синий, красный, желтый, белый, черный [3, с. 46]. Статус сиреневого

был самым высоким из-за дороговизны красителя, а порядок остальных цветов соответствовал порядку сезонов от весны до зимы. К концу X в. постепенно из этой иерархии пропадают желтый и белый, почти уходит красный. Для первых четырёх рангов был определен черный цвет, для пятого — темно красный, а для шестого и ниже — синий [4]. В Корее синий считался символом силы и спокойствия — самых важных для мужчины качеств, и это восприятие синего исподволь было заимствовано японцами. В дальнейшем синий цвет стал одним из наиболее распространенных среди военного сословия, потому что синий краситель имел антибактериальные свойства и предохранял ткань от гниения. В эпоху Эдо (1603–1868 гг.) в связи со строгими указами, ограничивающими роскошь, мужская одежда зачастую была синих и черных оттенков. Так черный и синий окончательно стали ассоциироваться именно с мужчинами. Причем условное разделение — первый для начальников, а второй для подчиненных — негласно существует до сих пор.

Женщины при дворе с VII в. носили костюм в соответствии с правилами статуса (ранга их старших родственников или мужей), сезонности, возраста. Однако их хакама всегда были красными. В отношении красного в рамках синтоизма существовало два поверья — он был оберегом женского здоровья, родовых функций и т. д., а также красный считался самым ярким из всех цветов. В аристократической культуре сформировалась традиция любования разными объектами. Женщина считалась более гармоничным и утонченным творением, поэтому при дворе было явно выражено стремление к женственности, мягкости, изяществу. Слово «цвет» считалось синонимом чувств, эротизма, любви и красного, поэтому именно в женском придворном костюме преобладали красные и красно-пурпурные оттенки, ведь именно женщина сочетала в себе красоту, гармонию и яркость эмоций [5, с. 11]. Какими бы ни были экономические, политические и иные изменения в последующие эпохи, женщины продолжали предпочитать красный и всегда стремились именно к нему, как символу женственности.

Интересным феноменом был цвет «футааи» — ткань сначала окрашивали в красный, а затем в синий. Этот цвет имел 25 оттенков (5 погружений в красный краситель и 5 в синий), но название сохранялось одно. Большее количество красного соответствовало молодому возрасту и женскому полу, а большее количество синего — более взрослому возрасту и мужчинам, соответственно.

В деле закрепления красного цвета как женского и синего как мужского важную роль сыграли три события послевоенного времени: по-

явление школьных ранцев, создание значка для обозначения туалета и расцветка праздничного украшения для праздника мальчиков.

Значки для обозначения туалетов, как и другие пиктограммы-указатели, были разработаны для Олимпиады в Токио 1964 г. Цель дизайна была в создании символа, понятного для всех культур без исключения. Поэтому, проанализировав тенденции использования цвета в других странах, японский дизайнер Митиёси Го предложил значок человека в юбке красного цвета и человека в брюках — синего. Затем японцы провели опыт по восприятию цвета и символа. Они поменяли цвета — значок для мужского туалета окрасили в красный, а для женского — в синий. Несмотря на то, что смысловая часть знака была правильная, и изменилась только окраска, японцы чаще ошибались дверью, а иностранцы почти всегда входили в правильную. Это еще раз доказывает, насколько японцам важен цветовой фактор, а не графический [6].

Известные японские школьные ранцы появились еще в эпоху Мэйдзи и тогда они для всех детей были черные. После токийской Олимпиады ранцы стали выпускать двух цветов — черного и красного, т. к. качественно окрасить кожу можно было только в эти цвета. Естественно, что красные ранцы негласно предназначались девочкам. Данная тенденция начала меняться лишь в начале 2000-х гг., когда помимо вышеуказанных цветов были предложены синий и голубой для мальчиков и розовый и малиновый для девочек. Но тут девочки стали активно выбирать голубой цвет, в результате чего в середине 2010-х гг. ранцы более десятка оттенков появились на прилавках магазинов, и выбор стал свободным.

Также после Олимпиады украшения для Дня детей (мальчиков) 5 мая стали раскрашивать в определенном порядке. Черный карп символизировал папу, красный — маму, синий — ребенка (сына).

В целом, в цвете для японцев были важнее сезонные и статусные коннотации, нежели гендерные. В современной моде среди мужчин умение носить красный, розовый и другие «женские» и яркие оттенки ассоциируется с роскошью и высоким стилем. Подобное восприятие, скорее всего, связано именно с образом средневековой аристократии, которая носила все цвета.

Исходя из того, что женственность связывалась с мягкостью и плавностью, а мужественность — с силой, жесткостью и стойкостью, в женской одежде и предметах присутствовали более округлые формы, текущие линии и изящный орнамент, а в мужской, соответственно, более квадратные, рубленные, крупные. Традиционное кимоно по конструкции

одинаково для мужчин и женщин, но внешний угол рукава женского костюма закруглён, а у мужского остаётся квадратным. Длину женского кимоно делают с учетом шлейфа, а мужское кимоно кроют по росту до щиколотки.

С приходом к власти военных в XII в. мужественность стала более выраженной и противопоставленной женственности. Самураи крахмалили свою одежду, чтобы создать более жесткие линии, как символ честности, смелости и т. д. Понятие «оримэ-тадасий» — сложенный правильно — символизировало мужские качества. Правильное считалось красивым [7, с. 35]. В современной культуре наутюженная и накрахмаленная одежда создаёт впечатление официоза, напряжения и предполагает отсутствие эмоций. Мятое, в свою очередь, не считается неопрятным, а создаёт ощущение расслабленности, свободы, чувственности.

Примечания

1. *Исида Эйитиро*. Мать Момотаро. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1997. 216 с.
2. *Такэда Сатико*. Ифуку дэ ёминаосу нихонси=История Японии по-новому через историю костюма. Токио: Асахи симбунся, 1998. 252 с.
3. Свод законов «Тайхорё» 702–718 гг.: XVI–XXX законы / пер. с древнеяп. К. А. Попова. М.: Наука, 1985. С. 45–4. Неформальный костюм мужчины могли носить любого цвета.
5. *Кобаяси Сигэнобу*. Нихондзин-но кокоро то иро=Японская душа и цвет. Токио: Коданся, 1974. 261 с.
6. Почему отличаются символы мужского и женского туалета? URL: <https://toiletmark.com/toiletmark-color/> (дата обращения 25.01.2023).
7. *Мотои Ти́кара*. Нихон хифуку бункаси=История японского костюма. Токио: Косейкан, 1969. 97 с.

УДК 739.52:7.04:903.24 (358:559.3) "11/12"

Яценко С. А.

Yatsenko S.

КОСТЮМ НА ЛАТУННЫХ ИНКРУСТИРОВАННЫХ ИЗДЕЛИЯХ ВЕРХНЕЙ МЕСОПОТАМИИ И ЗАПАДНОГО ХОРАСАНА РУБЕЖА XII–XIII ВВ.

COSTUME OF BRASS INLAY OF THE UPPER MESOPOTAMIA AND THE WESTERN KHORASAN IN THE LATE 12TH — EARLY 13TH CENTURIES

Аннотация: Рассмотрен костюм на латунных изделиях из двух основных центров — Мосула и Герата. Он демонстрирует предпочтения династий Зенгидов и Гуридов и имеет заметные различия.

Ключевые слова: костюм на латунных изделиях, Джазира, Западный Хорасан, кон. XII — нач. XIII вв.

Abstract: The costume of brass inlay from two main centers — Mosul and Herat — was analyzed. It demonstrates the preferences of the Zengid and Ghurid dynasties and shows significant differences.

Keywords: costume of brass inlay, Jazira, Western Khorasan, late 12th — early 13th cc.

На рубеже XII–XIII вв. существовали два основных центра производства разнообразных латунных изделий со сложными композициями (включающими людей), инкрустированных серебром и красной медью. Первым таким регионом была область *al-Jazira* (Верхняя Месопотамия), главным центром которой был **Мосул** (*al-Mawsil*). Последний был исходной территорией династии Зенгидов (1127–1250), происходивших от тюркских Сельджуков и считавшихся их вассалами. Вторым центром производства была западная часть *Khurasan* (то есть Хорасан в его доисламском понимании), где наиболее крупным городом (после бедствий Нишапура 1145 и 1153 гг.) был **Герат**. Здесь между 1173 и 2015 гг. сохранялся контроль ираноязычной династии Гуридов, выходцев из Центрального Афганистана. При анализе высокохудожественных латунных изделий обоих центров исследователи обычно интересуются их сюжетами и орнаментикой. Здесь встречаются фантастические животные, знаки зодиака и символы планет, а миниатюрные фигурки людей отчасти потеряли серебряную инкрустацию с важными деталями и нередко вынуждено схематичны. Увы, многие антропоморфные сюжеты

демонстрируют лишь яркие цветовые пятна туловища, головы и тонкие «ниточки» конечностей. Однако нас интересует то, какие детали костюма персонажей (социально и этнически значимые) были подчеркнуты разными способами на более детализированных изображениях. Хотя владения как Зенгидов, так и Гуридов были этнически очень пестрыми, решающей могла быть культурная ориентация этих элит тюркского и иранского происхождения. Наряду с правящими группами (сцены у трона, на охотах и на пирах), мы нередко видим костюм чиновников, музыкантов, танцоров и телохранителей. За редкими исключениями, это мужской мир, и выделить изображения женщин-музыкантш из-за стилизации фигур не всегда легко. В облике людей акцентировались более всего головной убор, декор пройм рукавов (благопожелательная арабская надпись там известна лишь у тронного правителя) и сложные складки тканей.

1. *Изделия ал-Джазиры*. По формам они весьма разнообразны [1]. Наиболее богаты детализированными фигурами кувшин 1232 г. из Британского Музея [2] и подставка для светильника из музея Метрополитен [3]. Только сидящий на троне правитель (на обоих этих изделиях) носит яйцевидную простеганную шапку с повязанной понизу белой (?) чалмой. Он также может восседать в боевом шлеме [4]. Собственно чалма однажды изображена у уважаемого старого придворного. Большинство персонажей разного статуса носят низкие шапочки типа тюбетеек и беретов. Высокие конусовидные уборы носили в основном пожилые мужчины, в одном случае — музыкант [5]. Женщин-музыкантш подчас отличала крепившаяся сбоку к шапочке длинная лента [6]. Наплечная одежда обычно длиной до колен или чуть ниже (лишь у старика-придворного на аудиенции халат до щиколоток, а у егерей на охоте — очень короткий). Старое запахиживание налево изредка встречено у лиц разного статуса (правитель и придворные музыканты). Чаще всего кафтан застегнут на несколько пуговиц. Популярно было и ношение верхней нераспашной одежды (обычно с треугольным вырезом ворота). Такие одеяния с отрезным подолом с глубоким разрезом спереди бытовали у прислуги, а со складчатым подолом [7] их изображали только у зодиакальных фигур (Близнецы, Водолей). Кафтаны с расширяющимися рукавами носили лишь музыканты со струнными инструментами. Как у знатных пирующих, так и придворных музыкантов широкий лацкан свисал с рукава вниз [8]. Штаны обычно заправлялись в обувь (в высокие сапоги или туфли); у музыкантов и танцоров они могли быть очень широкие. Практически все эти элементы отмечал в соседнем

Иране Мухаммад Читаз [9]. Желание передать в деталях оформление узоров тканей на костюме видим лишь на блюде с парами музыкантов в Музее Искусства в Далласе [10].

2. *Изделия из Западного Хорасана.* По составу продукции с антропоморфными персонажами он отличался от Джазиры [11]; особенно обильны парадные чернильницы [12]. Наиболее ценны для нас изображения на чаше с крышкой (*Vaso Vescovali*) из Британского Музея, чернильницах из Коллекции П. В. Д. Е. Дэвида в Лондоне и из Музея Израиля [13]. Единственный случай детализации орнамента текстиля — скульптурное изображение правителя у устья кувшина из Галереи Эстенсе в Модене [14]. Первое, что заметно отличает «гератскую» серию — многократная встречаемость кафтана с двумя лацканами (с начала VII в. активно распространявшегося тюрками), не известного в Джазире. В нашем случае лацканы чаще всего маленькие и начинаются не от шеи, соответствуя локальной моде. Вторая выраженная особенность — это использование почти пять веков спустя арабского завоевания специфических деталей костюма знаменитых в прошлом *согдийцев*. Это правый лацкан у бегущего старика на чернильнице из коллекции Дэвида, типичный для согдийцев на родине и в диаспоре [15], высокий конический головной убор с особым околышем у пожилых мужчин, подчеркивание декором на высоких сапогах вертикального шва спереди и использование вполне рядовыми персонажами убора в виде трехзубой короны с парой лент-завязок [16]. Наличие таких элементов, видимо, объясняется копированием мастерами изображений на знаменитой раннеисламской серебряной посуде Согда (от которой до нас, увы, дошло немногое) [17]. Преобладает верхняя распашная одежда (интересно, что нераспашная встречается иногда только на чернильницах). Чаще кафтаны здесь застегнуты (наглухо или в нижней части), реже отмечается запахивание налево или распашная одежда. Все случаи «нестандартной» длины подола (очень длинной или короткой), как и необычный левый лацкан, встречены у пожилых мужчин с длинными узкими бородами. Расширяющиеся рукава, в отличие от Джазиры, здесь видим у лиц с разным статусом (знатные пирующие, чиновники-писцы, музыканты). В сравнении с Джазирой, на изображениях Герата нет и нераспашных одежд с разрезом отрезного подола, а также — с треугольным вырезом ворота; чалму носят не старики, а молодые чиновники [18]. Из четырех типов головных уборов три, сопровождаемые парой коротких лент (кроме «короны», это толстый витой жгут и полусферическая шапочка с околышем и декором диаметрального шва), в Джазире не документированы.

Примечания

1. Это посуда (блюда, кувшины, вазы), подставки для светильников, курильницы, коробочки и ларцы.
2. *Canby S. R., Beyazit D., Rugiadi M.* Court and Cosmos. The Great Age of the Seljuqs. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016. No 15.
3. URL: <https://www.apollo-magazine.com/from-turkey-to-china-the-legacy-of-the-seljuq-empire-should-be-better-known/> (дата обращения 27.01.2023).
4. Канделябр из дворца Гулистан (Тегеран): Persian Art. An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House, London. 2-nd ed. London: Hudson & Kearns Ltd., 1931. P. 17. No 222 с.
5. Ларец с элементами христианской символики из коллекции Н. Д. Халили (Лондон): *Canby S. R., Beyazit D., Rugiadi M.* Court and Cosmos... No 168 с.
6. См. особенно курильницу с аукциона Sotheby's 2008 г. URL: <http://www.alaintruong.com/archives/2008/09/29/10755184.html> (дата обращения 21.01.2023).
7. *Горелик М. В.* История одного евразийского одеяния (тезисы) // Батыр. Традиционная военная культура народов Евразии. 2010. № 1. Табл. 2, 20.
8. *Canby S. R., Beyazit D., Rugiadi M.* Court and Cosmos... No 90; URL: <https://www.apollo-magazine.com/from-turkey-to-china-the-legacy-of-the-seljuq-empire-should-be-better-known/> (дата обращения 27.01.2023).
9. *Chitaz M. R.* History of Iranian Costumes (from the Beginning of the Islamic Era to the Mongol Invasion). Tehran, 2000 / 1379 (in Farsi). Pl. 30–454.
10. *Canby S. R., Beyazit D., Rugiadi M.* Court and Cosmos... No 90.
11. Это особые кувшины, небольшие котелки, чернильницы и пеналы для калемов, чаши на ножке (с крышкой и без), ступки.
12. *Taragan H.* The «Speaking» Inkwell from Khurasan: Objects as «World» in Iranian Medieval Metalwork // *Muqarnas*. January 2005. P. 27–42.
13. *Canby S. R., Beyazit D., Rugiadi M.* Court and Cosmos... No 123; URL: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/metal/art/32-1970>; <https://ru.pinterest.com/pin/609111918347879542/> (дата обращения 19.01.2023); *Taragan H.* The «Speaking» Inkwell... figs. 1–4.
14. *Canby S. R., Beyazit D., Rugiadi M.* Court and Cosmos... No 73.
15. *Yatsenko S. A.* Some Note on Sogdian Costume in Early Tang China // *The Silk Road*. 2019. Vol. 17. P. 68. Figs. 1, I, 44; 5, 1; 6, 5. Названный персонаж также единственный, кто запахивает кафтан направо (по-китайски), что было обычное с VII в. в согдийской диаспоре Китая.
16. *Яценко С. А.* Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). М.: Восточная литература, 2006. Рис. 180, 8; 181, 5–6, 90, 96; 189, 82а, 86.
17. См. о ней: *Маршак Б. И.* Согдийское серебро. Очерки по восточной торевтике. М.: Наука, 1971. 158 с.
18. *Taragan H.* The «Speaking» Inkwell... Figs. 2–3; 5–6; *Melikian-Chirvani A. S.* Islamic Metalwork from the Iranian World, 8–18th centuries. London: Victoria and Albert Museum Catalogue. London, Her Majesty's Office, 1982. No 52.

РЕКОНСТРУКЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА

УДК 391:7.026.2 (470.41–25) "18" (=512.145)

Гатина-Шафикова Д. Ф., Султанова Р. Р.

Gatina-Shafikova D., Sultanova R.

ОПЫТ ВОССОЗДАНИЯ КОСТЮМНОГО КОМПЛЕКСА КАЗАНСКИХ ТАТАР XIX СТОЛЕТИЯ

RECONSTRUCTION OF THE COSTUME ENSEMBLE OF KAZAN TATARS OF THE 19th CENTURY

Аннотация: В статье описывается опыт коллективной работы с применением метода реконструкции, сопоставления изобразительных и письменных источников, музейных экспонатов, для точного соответствия историческому прототипу.

Ключевые слова: костюмный комплекс, казанские татары, реконструкция, реплика, музейные экспонаты.

Annotation. The article describes the experience of collective work using the method of reconstruction, comparison of visual and written sources and museum exhibits to accurately match the historical model.

Keywords: costume ensemble, Kazan Tatars, reconstruction, replica, museum exhibits.

Традиционный костюм и орнаментальная композиция на сегодняшний день утратили изначальный язык невербального коммуницирования с окружающим миром. В современном обществе аспекты материального наследия наделены только внешней репрезентативной функцией. Культура, как и сам традиционный костюмный комплекс переместились из повседневной жизни в сценическое воплощение коллективов, сохранившись лишь в музейных коллекциях, как часть истории народа. Учитывая тенденцию упрощения и стандартизирования, всё чаще стали возникать проблемы с правильной реализацией основ костюмного комплекса.

По результатам заседания Совета при Президенте (с 2023 г. — Раис) Республики Татарстан по межнациональным и межконфессиональным отношениям, Совета при Президенте Республики Татарстан по образованию и науке и Республиканского организационного комитета по под-

готовке и проведению в Республике Татарстан в 2021 году «Года родных языков и народного единства» от 10.09.2021 № ПР-230 было принято решение о реализации проекта по изготовлению аутентичной реконструированной коллекции традиционной одежды народов Поволжья, проживающих на территории Республики Татарстан (XIX — начала XX вв.), а именно — татары (казанские татары, татары-кряшены, татары-мишаре), русские, чувашы, башкиры, марийцы, мордва, удмурты.

В рамках указанного проекта сформировали экспертную рабочую группу, в которую были включены представители научного сообщества, и непосредственно мастера по производству одежды, украшений, обуви, тканей для ряда народов. Специалисты объединились не только на территории Республики Татарстан, но и за её пределами. Одним из условий реализации, стало изготовление реплик из материалов, доступных на современном рынке, учитывая особенности воспроизведения одежды XIX столетия. Необходимо отметить и то, что ранее подобного для сохранения и ознакомления с материальной культурой полиэтнического региона с воссозданием костюмных комплексов разных народов не осуществлялось.

Основными консультантами по костюмному комплексу казанских татар XIX столетия, стали: доктор искусствоведения, заведующая Центром искусствоведения ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ — Р. Р. Султанова и научный сотрудник отдела этнологических исследований института истории им. Ш. Марджани АН РТ — Д. Ф. Гатина-Шафикова.

Первый этап включил в себя теоретическую работу по изучению научных исследований, где в той или иной степени была представлена одежда татар. Соответственно, по костюмному комплексу казанских татар были рассмотрены следующие авторы: К. Ф. Фукс [1], К. Насыри [2], Н. И. Воробьев [3], Р. Г. Мухамедова [4], С. В. Суслова [5].

Учитывая особенности проекта, когда в одном экспозиционном пространстве будут показаны представители разных народов, проживающих на одной территории, для наибольшей презентативности необходимо было выделить разные социальные группы — село, город, и дифференцировать по возрастам.

Городской костюм казанских татар представляет собой яркое проявление традиций, которые проходили через века и воспроизводили культурные особенности народа. Для того чтобы были отражены нюансы формирования одежды, влияния городской культуры, соседствующих народов и модных тенденций, было принято решение показать одежду замужней пожилой женщины и мужчины середины XIX в., так

как именно в данном временном отрезке по мнению ряда исследователей представлен классический костюм казанских татар. Данный период характеризуется сохранением особенностей половозрастных отличий, бытованием украшений более раннего периода и многослойностью в общем ансамбле костюмного комплекса — черт, позволяющих более широко раскрыть историю и традиции одежды казанских татар.

За основу городского женского костюма были взяты экспонаты из фондов разных музеев, что дало возможность основываться на подлинных образцах. К примеру, женское головное покрывало — «өрпэк», за № РЭМ 8762–24 667 (Российский Этнографический музей), женская рубаха «күлмэк», за № МАЭ 767–2/а (Кунсткамера), женская перевязь «хаситэ», за № НМ РТ КП–10 215/3 (Национальный музей Республики Татарстан, далее НМ РТ). В мужском городском костюмном комплексе прообраз верхней халатообразной одежды «жилэн», под № НМРТ КП–10 225/34 и головного убора за № НМ РТ КП–10 301/376.

Сельский костюмный комплекс конца XIX — начала XX века характеризуется в традиционной татарской культуре изменениями. В сельской среде для пошива платья прекращают использовать дмотканые ткани, отдается предпочтение ситцу, миткалю и шерсти [3. С. 310, 314]. Голова покрывается платками мануфактурного и фабричного производства. Для вышивки используются нити, окрашенные анилиновыми красителями, придающими знакомые для нас яркие и насыщенные цвета в тамбурной вышивке. За основу сельского женского костюма было решено взять комплекс из книги «Народный костюм татар Поволжья и Урала» [5. С. 186], основанный на материалах фондов Национального музея Республики Татарстан (далее НМ РТ).

Мужской сельский костюмный комплекс представляет собой яркий образец традиционной культуры. В нем вплоть до начала XX века сохранялись архаичные образцы, в виде штанов с широким шагом, которые через столетия прошли и остались в обиходе, онучей украшенных вышивкой и кожаных сапог. Рубаха с грудным разрезом по середине, головной убор «түбэтэй», поясом «билбау» выделяли и делали узнаваемым мужской комплекс татар среди костюмов других народов, проживающих рядом. За основу был взят праздничный комплекс из альбома «Татарский костюм» [6. С. 127]. собранный по материалам фондов НМ РТ.

В большинстве случаев консультанты и мастера ориентировались на сохранившиеся образцы, с последующим сопоставлением данных из этнографической литературы. Другим не менее важным источником

стали изобразительные материалы. Наиболее информативны по содержанию акварели профессионального художника К. Ф. Гунна, хранящиеся в собрании Государственного Русского музея. В качестве источника для изучения были использованы альбомы с произведениями К. Ф. Гунна, изданные в 2008 г. [7] и 2019 г. [8] при поддержке министерства РТ и Елабужского государственного историко-архитектурного и художественного музея заповедника, где были опубликованы изображения костюмов разных народов, проживавших на территории не только Казанской, но и ряда других губерний России.

Следующий этап — непосредственная работа мастеров по изготовлению реплик. Для наиболее точного воспроизведения кроя, в течение января/февраля 2023 г., Л. Ф. Фасхутдиновой и И. З. Гатауллиным, были выполнены замеры и снят крой с экспонатов, хранящихся в НМ РТ. К тому же, активно велась работа с государственным каталогом РФ, где изучались экспонаты из разных музеев нашей страны, для понимания общего стилистического направления, характерного для костюмного комплекса татар XIX в.

Подбор тканей был одним из сложных и кропотливых моментов работы, так как при изготовленных реплик учитывали особенности орнаментальных композиций, характерных для тканей XIX в., цветовую гамму, плотность материалов — всё это требовало деликатного цветового решения, поскольку первоначальная яркость ткани была приглушена бытованием и последующим хранением в музеях.

В настоящее время проект находится в стадии исполнения. Теоретический этап изучения источников, подбор экспонатов и изображений, которые использовались как прообраз для реплик уже завершён. Ведётся работа по изготовлению реплик одежды, обуви и украшений. Итогом проделанной работы станет экспонирование выставочного проекта в разных населённых пунктах Республики Татарстан, для ознакомления населения с традиционным костюмным комплексом разных народов нашего региона.

Примечания

1. *Фукс К. Ф.* Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. Казань, 1991. 210 с.
2. *Насыри К.* Избранное: В 2-х томах. Казань: Тат. кн. изд-во, 1974. Т. 1. 340 с.
3. *Воробьёв Н. И.* Казанские татары. Казань: Татгосиздат, 1953. 383 с.
4. *Мухамедова Р. Г.* Татарская народная одежда. Татар халык киёмнәре. Казань: Таткнигоиздат, 1997. 224 с.

5. *Суслова С. В., Мухамедова Р. Г.* Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX — начало XX вв.). Историко-этнографический атлас татарского народа. Казань: Фэн, 2000. 312 с.
6. *Завьялова М. К.* Татарский костюм: из собрания Государственного музея Республики Татарстан. Казань: Заман, 1996. 256 с.
7. Елабуга в работах Карла Гуна: (альбом). Елабуга, 2008. 79 с.
8. Карл Гун и Елабуга, 1862–1863: [сборник]. Елабуга: Полиграфический дом «ДСМ», 2019. 431 с.

УДК 7.025.4:069.44:069.013: [394.012:687.122] (470.23–25)

Грунина-Шкварок Т. В., Тарасова Н. И.

Grunina-Shkvarok T., Tarassova N.

К ОКОНЧАНИЮ РЕСТАВРАЦИИ ПРИДВОРНОГО ПЛАТЬЯ З. И. ЮСУПОВОЙ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

ON THE COMPLETION OF THE RESTORATION OF Z. I. YUSUPOVA'S COURT DRESS FROM THE STATE HERMITAGE COLLECTION

Аннотация: В статье дается представление о процессе реставрации парадного придворного платья из коллекции Государственного Эрмитажа. Описывается не только сам процесс реставрации, но и работы по воссозданию образа, начиная с изготовления фигуры и заканчивая реконструкцией утраченных деталей.

Ключевые слова: реставрация, реконструкция, шлейф, образ, экспонат, силуэт.

Abstract: The article gives an insight into the restoration process of the court train from the collection of the State Hermitage. Not only the restoration process itself is described in detail, but also the work on recreating the image, from the production of the figure to the reconstruction of the lost details.

Keywords: restoration, reconstruction, train, image, exhibit, silhouette.

Государственный Эрмитаж обладает небольшой, но поистине уникальной коллекцией костюмов и аксессуаров, принадлежавших членам семьи князей Юсуповых. Предметы этой коллекции отличаются изысканностью и изяществом, отменным вкусом и высокохудожественным исполнением.

Среди них голубое придворное парадное платье, или шлейф, который, по всей вероятности, принадлежал блистательной великосветской красавице княгине Зинаиде Ивановне Юсуповой (1810–1893).

Парадное платье нежного голубого шелка исполнено в соответствии с «Описанием дамских нарядов для приезда в торжественные дни к Высочайшему двору», утвержденным 27 февраля 1834 г. императором Николаем I вместе с «Положением о гражданских мундирах». Отныне все дамы, имевшие придворный ранг, прибывали на торжественные церемонии в так называемых «русских платьях». Этот официальный наряд состоял из двух предметов. Верхнее бархатное распашное платье со шлейфом, длинными откидными рукавами с открытой проймой надевалось на нижнее, называвшееся «сарафаном» и представлявшее

собой корсаж с коротким рукавом-«фонариком» и широкую юбку белого атласа. Для каждого придворного ранга (от фрейлины до гофмейстерины) был строго предусмотрен свой цвет бархата, и только рисунок золотного шитья был одинаковым. Дамы, не имеющие ранга при дворе, но приглашенные на придворные торжества (кроме балов), также обязаны были надевать платья «различных цветов, с различным шитьем, кроме, однако ж, узора шитья, назначенного для Придворных дам. Что ж касается до покроя платьев, то оный должен иметь все по одному образцу» [1, с. 181–182]. Таким образом, платье З. И. Юсуповой, которая перестала именоваться фрейлиной в связи с замужеством (бракосочетание с князем Борисом Николаевичем Юсуповым состоялось 19 января 1827 г.) представляет собой наряд для дамы без придворного ранга и датируется временем после 1834 г.

Платье поступило в собрание Отдела истории русской культуры в 1941 г. из Государственного музея этнографии, куда попало после целого ряда музейных перемещений в одном из сундуков с костюмами из Юсуповского дворца. Платье было записано в инвентарную книгу вместе с кисейной юбкой, которая, однако, вряд ли составляла с платьем единый комплект.

Платье исполнено из газовой ткани с узором из белых цветов, имитирующих блонды. Юбка спереди с разрезом, сзади переходит в довольно широкий шлейф, ворот открытый, рукава длинные с разрезом. Под тончайшим верхним слоем газа — второй слой газовой ткани, но уже голубой. Под ним — подкладка из белого атласа. Длинные отлетные «русские» рукава заложены мелкими складочками по окату.

Некоторые особенности свидетельствуют о том, что платье перешивали, возможно, специально перед визитом ко Двору. Его дополнили рукавами, так как цвет отлетных рукавов немного, но отличается от голубого цвета всего платья. Об этом говорят и швы. Края маленьких рукавчиков обработаны «вчистую», очень аккуратно. Тогда как окат отлетного рукава не заделан, край ткани осыпается. Рукав был явно пришит «на скорую руку».

В целом, к счастью, состояние платья при поступлении в Лабораторию научной реставрации тканей Государственного Эрмитажа не было аварийным. Незначительное загрязнение тканей, деформация, повреждение некоторых швов, небольшие сечения газа и потертости на цветочках. Правда, швы пришитых наскоро отлетных рукавов не выдержали проверку временем. Один рукав был полностью оторван, другой держался на нескольких стежках. Нижнее платье не сохранилось. Ос-

новая задача, стоящая перед реставраторами, заключалась не только в реставрации тканей, но в большей степени — в воссоздании силуэта, а, значит, в необходимости решения проблемы отсутствующего нижнего платья.

Были ли изначально соединены лиф и юбка, теперь с уверенностью сказать нельзя. Не исключено, что собственно шлейф первоначально мог надеваться отдельно от лифа. Об этом свидетельствует аккуратная обработка лифа по нижнему краю выпушкой рубчиком. При этом верхний срез юбки, заложенный складочками, не обработан, нити осыпятся. К поясу с внутренней стороны пришита поздняя лента-завязка. Юбка прикреплена к лифу достаточно грубыми стежками. Видимо, переделка «на скорую руку» коснулась и этой части платья.

На лифе сохранились крючки, а в боковых швах — тесьма с отверстиями под шнуровку. По краям линии декольте, краю корсажа, разрезу юбки и рукавов видны нити двух линий стежков, оставшиеся от пришивки отделочной тесьмы. Нити шелковые, желтого цвета, часто использовавшиеся для крепления золотной отделки — тесьмы или кружева. Кроме того, по краю декольте и отлетных рукавов с внутренней стороны встречаются тонкие шелковые светлые нити от пришивки оторочки.

Пропорции лифа очень изящны. Ширина спинки 34 см, расстояние между боковыми швами на спинке по талии всего 22–23 см, что дает возможность предположить ориентировочную длину окружности талии 46–48 см. Для работы с таким платьем нужен был очень миниатюрный манекен. Его вырезали вручную из пенополиуретановой болванки в соответствии с индивидуальными особенностями фигуры модели, продиктованными кроем и пропорциями платья. Для этого из хлопчатобумажной ткани сшита точная копия лифа. Множество примерок с использованием этой копии помогли изготовить фигуру, идеально подходящую под платье.

Пенополиуретан обработан клеем, недостающий объем там, где это было необходимо, дополнен синтепоном, линии сформированы хлопчатобумажными бинтами, пропитанными клеем, методом «папье-маше». Затем манекен покрыт еще одним тонким слоем синтепона, на него надет трикотажный нижний, в будущем несъемный, чехол телесного цвета, а поверх него — верхний сменный чехол. Это позволит содержать манекен в идеальном состоянии.

Размеры получившейся фигуры: обхват талии 48 см, обхват груди 75 см., длина спинки 36 см., рост модели составлял ориентировочно 160 см.

Формирование нужного силуэта продолжилось изготовлением фижм. Кринолин в четыре яруса шит из хлопчатобумажной ткани. Кринолиновые обручи XIX в., к счастью, сохранились в фонде тканей и костюма Отдела истории русской культуры. За образец взяты живописные и графические изображения придворных дам, а также сохранившиеся описания придворных шлейфов. Особое значение имеют образцовые рисунки из Полного собрания законов Российской империи, регламентировавшие парадный дамский костюм, начиная с 1834 г., которые позволили ответить на вопросы об объеме кринолина, форме рукавов, силуэте нижнего платья.

При отсоединении рукава в шве проймы был обнаружен сохранившийся фрагмент декора — золотная тесьма шириной 1,5 см, вышитая гладкой и рифленой битью «на проем» по шелковому тюлю. Тесьма располагалась по краям декольте, полочек лифа, рукавам, краю шлейфа. Общая длина утраченной отделки составляет 10 м 88 см.

Поскольку на сегодняшний день нет точных данных, как надевалось это парадное платье первоначально, юбка вновь была пришита к лифу по старым следам. Складочки юбки перераспределены и заложены более ритмично. Срез ткани обработан кантом. Лента-завязка заменена на два крючка на линии талии.

Завершающим этапом работы по воссозданию силуэта явилась реконструкция утраченного нижнего платья. Было принято решение воссоздать только переднюю, видимую его часть и выполнить её из нейтральной светлой ткани, дав представление лишь о конструктивных линиях, не беря на себя, без достаточных на то оснований, ответственности за какие-либо цветовые решения. Яркий белый цвет современной плотной шелковой ткани приглушили натуральными растительными красителями. Линии рельефа на лифе, передняя широкая планка на юбке, выполнены в соответствии с образцовым изображением. С боков предусмотрены отверстия для шнуровки и ответные, воздушные петли для присоединения верхнего платья. Все петли обработаны белыми шелковыми нитками краевым петельным швом. По центру проложена вертикальная планка под пуговицы шириной 2 см. Край декольте отделан двухмиллиметровым руликом и тюлевой оторочкой, заложенной мелкими складочками.

Под атласную ткань подведен тонкий слой синтепона и подкладка из тонкой хлопчатобумажной ткани. Корсажная лента на талии и атласные шелковые ленты, охватывающие кринолин сзади, позволяют передней части должным образом держать форму. Так удалось достичь

удовлетворительного внешнего сходства материала с изображениями XIX в. На этом работа с силуэтом в целом была закончена.

Разумеется, основная задача — сохранение тканей уникального экспоната не была забыта. Все поврежденные участки тканей шлейфа дублированы и укреплены реставрационным швом тонкими газовыми нитями. Укреплены и восстановлены все швы. Потертости газовой ткани на цветочках перекрыты мелкоячеистым тюлем. Края полочек лифа перекрыты целиком во избежание дальнейших повреждений. Рукава снабжены подкладкой, пришиты на место, восстановлены сборки по окатам, а также тюлевая оторочка по линии декольте и срезам рукавов. Утраченный рукав-фонарик, обеспечивающий пышность верхней части рукава, сшит из прозрачного газа и прикреплен несколькими стежками.

Верхнее платье пристегивается к лифу нижнего платья пятью крючками с каждой стороны. Недостающие крючки на лифе пришиты в соответствующих местах. Щадящий, без малейшего напряжения, метод крепления, дает возможность комфортно экспонировать и хранить платье-шлейф на манекене. В 2021–2022 гг. парадное придворное платье княгини З. И. Юсуповой было впервые показано специалистам и широкой публике в Галерее костюма Государственного Эрмитажа в РХЦ «Старая Деревня» на экспозиции «Русский стиль: традиции и трансформации».

Примечания

1. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание Второе. Том IX. Отделение 1. 1834 г. СПб, 1835.

УДК 7.011.26:7.026.2:745.522.2

Иванова Ю. Б.

Ivanova J.

**ТЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ
ТРАДИЦИОННОЙ ПЕЧАТИ ПО ТКАНИ
В НОВОМ ВЫСТАВОЧНОМ ПРОЕКТЕ
«В ПОИСКАХ НАРОДНОГО ИСКУССТВА»
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЦАРИЦЫНО»**

**THE ISSUE OF THE RECONSTRUCTION OF TRADITIONAL TEXTILE
PRINTING IN THE NEW EXHIBITION PROJECT «IN SEARCH
OF FOLK ART» OF THE MUSEUM-RESERVE «TSARITSYNO»**

***Аннотация:** Новые подходы к теме реконструкции старинных текстильных технологий в выставочном проекте музея-заповедника «Царицыно».*

***Ключевые слова:** ручная печать по ткани, набойка, клуб, кастомизация.*

***Abstract:** New approaches to the question of reconstruction of ancient textile techniques in the exhibition project of the Museum-Reserve «Tsaritsyno».*

***Keywords:** hand printed fabric, print, club, customization.*

Ручная печать по ткани сегодня относится к разряду редких и почти забытых ремесел. Промышленное производство тканей на текстильных фабриках постепенно вытесняло ручную набойку в конце XIX в., в советские годы печатание тканей производят уже только на конвейерах, используя новые красители и технологии, экспериментируя с орнаментальными формами, темами и колористикой. Резные доски для набойки, ткани и народные костюмы с ручным печатным рисунком становятся экспонатами музеев. Исчезающий вид подлинного творчества мастеров-печатников сумел тогда зафиксировать профессор Московского высшего художественно-промышленного училища (б. гр. Строгановых) Н. Н. Соболев [1]. Позднейшие публикации советских исследователей музейных коллекций набойки носили уже искусствоведческий характер или решали проблемы атрибуции [2].

Тема ручной печати по ткани оказывается актуальна сегодня для современных художников и мастеров, она привлекает внимание студентов дизайнерских факультетов, педагогов художественных школ и досуговых учреждений. Между тем, возрождение этого пласта художественного

творчества, появление ярких имен мастеров последнего десятилетия, занимающихся реконструкцией традиционных технологий кубовой набойки и печатью натуральными красителями, только начинает получать адекватную аналитическую оценку. В новом проекте Государственного музея-заповедника «Царицыно» эта тема получила свое место и новое звучание.

ГМЗ «Царицыно» после многолетнего перерыва вновь обратился к теме народного искусства. В декабре 2022 г. была открыта масштабная выставка «В поисках народного искусства» (кураторы — О. В. Докучаева, Ю. Б. Иванова), которая исследует феномен «советского народного искусства» 1960–1980-х гг. Основная часть экспонатов — из первых поступлений в фонды музея, который возник как Государственный музей декоративного искусства народов СССР в 1984 г., а затем в связи с распадом Советского Союза был переименован в музей-заповедник «Царицыно». Коллекция народного искусства была фактически законсервирована, поэтому так значим сейчас ее показ и концептуальное переосмысление темы. В экспозиции более 1200 кв. м есть большие зоны с текстильными коллекциями из республик бывшего СССР. Есть также и мини-выставки, среди которых «Капсула времени», представляющая искусство тех современных мастеров и художников, которые продолжают и развивают традиционные технологии, а также ведут поиски новых образов, созвучных народной теме.

Среди представленных работ современных авторов в «Капсуле времени» выделяется коллекция льняных полотен с кубовой набойкой автора из г. Обнинска Калужской области Веры Григорьевны Голубевой. Пятиметровые ткани выполнены по традициям кубового крашения, орнаментальные рисунки — либо копии русских старинных узоров, либо авторские разработки, близкие по характеру элементам лубочных картинок. Мотивы для печати выполнены на резных досках-манерках супругом Веры, Валерием Голубевым, который постепенно был вовлечен в трудоемкий и очень творческий процесс работы по изучению технологий кубовой набойки.

Набойка — название происходящие от основного действия — «набивать», в буквальном смысле слова, через рельефную форму молоточком или руками оттиск на любую поверхность. Фон ткани мог быть некрашеным, количество цветов зависит от количества штампов-манерок на один сюжет. Верховая набойка акриловыми красками сейчас активно практикуется, особенно в детских студиях, а также среди дизайнеров для создания, например, лимитированных коллекций сумок-

поперов, молодежной одежды. Кубовая набойка более сложна и имеет технологические сложности и секреты дозировки химических составляющих красителей в составе «вапы» — специального резерва, в который входили известь, вишневый гуммиарабик, соли меди, глины и другие составляющие ингредиенты. Сначала доской-манеркой с вапой на ткани отпечатывали узор, а затем эту материю опускали в специальный сосуд «куб», где находится раствор красителя индиго. Из куба ткань несколько раз приподнималась на специальном приспособлении «баране», от соприкосновения с кислородом незащищенная «резервом» она окислялась и окрашивалась в синий цвет, а узор под вапой оставался белым. Процесс этот не раз был описан, но мало кто из современных мастеров может его повторить. Для освоения этих ремесленных секретов Вера Григорьевна вначале обращалась к исследователю масляной и кубовой набойки Галине Александровне Федоровой из г. Владимира и художнику Елене Ивановне Диковой из г. Каргополя Архангельской области, реальные знания она получила также и на практических занятиях у мастеров Венгрии и Эстонии. За несколько лет В. Г. Голубева стала не только одним из ведущих мастеров набойки, но и ее активным пропагандистом. В 2019 г. она вместе с еще одним энтузиастом кубовой набойки Катериной Кондратьевой, художником из Санкт-Петербурга, представляли свои огромные полотна в рамках международного проекта ЮНЕСКО — выставку «Путь индиго» в Париже [3, с. 62–65, 78–79].

В последние годы тема реконструкции старинных приемов ручной печати пришла и в музеи страны, где выставки собираются из фондовых предметов, экспонатов, предоставленных коллекционерами народных костюмов и платков, а также экспериментальными работами-реконструкциями местных художников. Ежегодным местом встречи мастеров и почитателей старинного ремесла с 2019 г. стал г. Павловский Посад, где Музеем русского платка и шали стал проводиться праздник «День русской набойки», появились первые публикации о современных мастерах [4].

В 2023 г. команде Музея ситца Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д. Г. Бурылина (Галина Карева, Наталья Громова, Юлия Блаудзевич) удалось не только создать эксклюзивную выставку «Платочные истории», но и реконструировать технологический цикл ручной кубовой набойки. В музее хранились рецептурные книги 1840-х гг., но расшифровать их было весьма проблематично. Чтобы воспроизвести рецептуру 200-летней давности ивановские музейщики привлекли к участию в проекте независимого исследователя, художни-

ка-колориста Павла Осипова из Самары, занимающегося экспериментами и реконструкцией техники печати старинных тканей и платков в мастерской «Балина». Итогом стали копии кубовых платков из коллекции музея ситца. Продукция «Балины» и опытных мастеров кубового крашения, работающих с ручной печатью в других городах страны, особенно востребована среди участников фольклорных коллективов, дизайнеров и знатоков народной культуры.

Для создания ассортимента новых тканей в последние годы интересно работают молодые художники, выпускники текстильных факультетов. Обилие студий и мастерских верховой печати по ткани ориентировано на ощущаемый тренд времени — кастомизацию (от англ. *to customize* — «настроить»), т. е. индивидуализацию продукции под заказ конкретного потребителя при помощи конструктивных или дизайнерских изменений. Быстрота создания новых мотивов для печати реализуется в таких студиях в процессе непосредственного участия потенциального потребителя в разработке дизайн-проекта изделия с использованием специализированных программных продуктов. Кастомизированное производство ориентировано не на сегментацию потребителей, а на определенного индивида, стремительно внедряется и на предприятиях легкой промышленности [5]. Поэтому так важно сегодня изучение всех направлений, связанных с современной печатью по ткани. Этому способствует и новый проект «Клуб знатоков и любителей народного искусства», который осуществляется в рамках параллельной программы выставки «В поисках народного искусства» в музее-заповеднике «Царицыно». Главной задачей Клуба становится аккумулирование и трансляция опыта и знаний исследователей, художников и мастеров, развивающих национальное декоративное искусство.

Примечания

1. Среди всех трудов по набойке наиболее актуальным остается дореволюционная книга: *Соболев Н. Н.* Набойка в России: история и способ работы. М: [б. и.], 1912. 107 с.
2. Среди прочих изданий выделим прежде всего музейные издания: *Ковалева Н. И., Сорокина М. А.* Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 2018. 295 с.; *Кубовая набойка в России XIX–XX веков в собрании Государственного Русского музея: кат. выс. / авт. вступ. ст. и сост. М. В. Плотникова.* СПб: ГРМ, 1995. 124 с.; *Русская набойка семнадцатого-девятнадцатого веков: каталог врем. выставки / Гос. Эрмитаж; сост. Т. Т. Коршунова.* Ленинград: Эрмитаж, 1979. 16, [7] с.
3. *Walking the Indigo walk. Sur les sentiers de l'Indigo. Catalogue of the exhibition organized by the Austrian Commission for UNESCO with partner institutions*

from the Czech Republic, Germany, Hungary and Slovakia. Curated by Gabriele Detschmann and Lisa Niedermayer. Paris. 2019.

4. *Жирицкая Е.* На свой манер // Русский мир. 2022. № 12. С. 60–65; Нагорских Т. Узорочье русской набойки // Русский мир. 2022. № 12. С. 52–59
5. *Пушкарева Т. А., Конарева Ю. С.* Об опыте кастомизации в индустрии моды // Сб. мат. I Междунар. научн.-практ. конф.: Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвященная Фёдору Максимовичу Пармону. Часть I. М.: РГУ имени А. Н. Косыгина, 2021. С. 213–217.

УДК 903.043:903.044:391.2:7.026.2 (438.16) "12"

Иванцова Л. С.

Ivantsova L.

**СОЗДАНИЕ РЕКОНСТРУКЦИИ КОМПЛЕКТА ОДЕЖДЫ
ЖИТЕЛЬНИЦЫ ГОРОДА ГДА҃НСК XIII ВЕКА****CREATING A RECONSTRUCTION OF A CLOTHING ENSEMBLE OF
A RESIDENT OF THE CITY OF GDA҃ŃSK FROM THE XIII CENTURY**

Аннотация: В статье рассматривается на материалах археологических источников возможность реконструкции комплекта одежды, жительницы города Гда҃нск XIII в.

Ключевые слова: средневековый город, Гда҃нск, XIII в., одежда, обувь, ткачество, вязание.

Abstract: The article examines the possibility of reconstruction of a clothing ensemble of a resident of the city of Gda҃nsk from the XIII century, based on the materials of archaeological sources.

Keywords: medieval city, Gda҃nsk, XIII century, clothing, shoes, weaving, knitting.

Основной целью данного проекта является практическое изучение технологий изготовления одежды в средневековье, воссоздание комплекта одежды и аксессуаров с использованием максимально близких по составу, структуре и свойствам материалов для участия в фестивалях исторической реконструкции и популяризация рукоделий, проведение тематических мастер-классов для широкой аудитории.

В качестве объекта реконструкции выбран костюм жительницы города Гда҃нск расположенного на территории современной Польши. В XIII в. на данной территории проживали славянские племена.

Реконструкция костюма производилась на основе публикаций результатов изучения материальной культуры города Гда҃нск 13 в. в зарубежной литературе, а так же некоторых обобщений характерных для культуры славянских племён. Основными источниками являлись *Janina Kamińska i Adam Nahlik «Włokiennictwo Gda҃skie w X–XIII Wieku»* [1], *K. Jażdżewski, J. Kamińska, R. Gupie҃cowa «Le Gda҃nsk des X–XIII siècles»* [2].

Средневековый комплект одежды горожанки был многослойным. Многослойность позволяет лучше сохранять тепло тела в холодное время года. Первым слоем одежды была «нижняя рубаха» — голошейка, чаще всего сшитая из льняного или конопляного полотна. В качестве

застёжки горловины используются тесьма, рубашечная фибула или бубенчиковая пуговица. Вторым слоем была цветная рубаха, окрашенная натуральными красителями с использованием квасцов и протрав. Третьим слоем одежды является шерстяная рубаха с плотно прилегающей горловиной. Все рубахи подпоясывались поясами, сотканным на дощечках из шерстяных нитей. Сверху на вторую льняную рубаху, надевается понёва. Особенностью понёвы западнославянских племён Польши является полосатое полотно ткани. Восточные славянские племена использовали для понёв клетчатую ткань. Четвёртым слоем одежды в прохладное время года являлся плащ, изготавливаемый из плотной шерстяной ткани и подшитый шерстяным подкладом. На шею плащ застёгивался плащевой подковообразной фибулой.

Голову покрывал льняной платок прямоугольной формы, чаще всего из белёного льна. Поверх льняного платка повязывалось очелье с прикреплёнными к нему височными кольцами. Для жительниц Гданьска согласно археологическим находкам характерны S-оконечные височные кольца диаметром 7–8 см из медной проволоки [2, с. 40, 41]. Очелье — это тесьма, шириной не более 2 см, сотканная на дощечках из окрашенных шерстяных нитей. Поверх льняного платка с очельем в холодное время года надевается шерстяной платок, закрепляемый рубашечной или плащевой фибулой.

В качестве шейных украшений использовались кожаные шнуры, на которые нанизывались бусины из стекла и привески в форме луны (лунницы) или креста.

Так как карманов на одежде не было, к поясу привешивались небольшие кожаные кошельки, прямоугольной формы.

В качестве обуви использовались кожаные ботинки, сшитые выворотным способом. Внутрь ботинка надевался носок связанный иглой.

Поскольку основной целью работы являлось воссоздание костюма как изделия, а не технология изготовления материалов, то допускалось возможным применение современного фабричного сырья. Однако при этом к нему предъявлялись особые требования:

1. только исключительно натуральные материалы,
2. по возможности применение натуральных красителей, либо выбор цветов промышленно окрашенных материалов соответствующих натуральным.

Для тонких рубаш (первый и второй слои) применено льняное полотно фабричного производства полотняного переплетения 1×1 с плотностью 11×18 нитей на 1 см.

Полотно верхние рубахи окрашено в светло-коричневый цвет с рыжеватым оттенком корой крушины. Применение крушины обосновано археологическими находками фрагментов ткани подобного цвета и произрастанием на данной территории кустарника Крушина ломкая. Шерстяные ткани верхней рубахи (третий слой) саржевого переплетения 1×3 подбиралась из фабричных 100 % шерстяных тканей. Её не яркий коричневый цвет максимально близок к цвету, получаемому при окрашивании натуральными красителями.

Крой всех рубах однотипный, туникообразный с боковыми клиньями. Основным аргументом выбора данного кроя является форма фрагментов одежды, найденной на территории Гданьска [1, с. 216, 220, 221]. Все швы выполнены вручную с использованием льняных нитей.

Плащ представляет собой прямоугольное шерстяное полотно саржевого переплетения с подкладом из шерстяного полотна полотняного переплетения. Швы выполнены вручную льняными нитками.

Для ткачества понёвы использовалась фабричная полностью шерстяная пряжа, толщина нити 400 м / 100 г. Чёрные и жёлтые цвета пряжи подбирались в соответствии с отрисовками археологических находок фрагментов тканей в городе Гданьск [1, таб. 2].

Понёва соткана вручную на четырёх ремизном ткацком станке саржевым переплетением 1×3. Чередование цветов полос взято на основе отрисовки [1, таб. 2]. Основываясь на типичном крое понёвы из трёх полотнищ, предполагается горизонтальное расположение полос. Пояс — шнурок для крепления понёвы сплетён на пальцах из шерстяной пряжи фабричного производства.

Все пояса и очелье сотканы из шерстяных нитей фабричного производства на дощечках. Для ткачества использовались четырёхугольные дощечки с четырьмя отверстиями. Дощечки такой формы найдены на территории Гданьска.

Для кожаных изделий (обуви и кошельков) выбрана натуральная кожа растительного дубления.

Кожаные башмаки — одна из типичных находок обуви в Гданьске. Внешне сходны с обувью восточных славян и для пошива обуви использовалась выкройка из статьи Сабурова М. А. Древнерусский костюм [3, таб. 69, 70]. Пошив выполнен выворотным методом и точными ручными швами, описанными в сборнике «Археология СССР т 15» [4, табл. 110]

Материалом для пуговиц, фибул, привески и височных колец является латунь, имитирующая бронзу типичных археологических находок

Гданьска [2, с. 40]. Лунница и пуговицы выполнены из латуни методом отливки по восковой модели. Фибулы и височные кольца изготовлены из латуни методом сгибания и частичнойковки латунной проволоки.

Бусины для шейного украшения выполнены из стекла по средневековой технологии плавки на угольном горне. Большое количество стеклянных бусин найдено на территории Гданьска и находятся в музеях Гданьска, Ополя.

Для вязания носков использовалась фабричная пряжа из 100 % шерсти толщиной 170 м / 100 г и деревянная игла, сделанная по находке из Гданьска [2, с. 44]. Тип вязания для данного региона хорошо определяется, но находке рукавицы, которая связана плетением (тип IIIa по *M. Held* [5, с. 292]), также называемым финским, потому как оно сохранилось в Финляндии до наших дней, что позволяет воссоздать его с наибольшей точностью. При таком способе вязания полотно вяжется отдельными кусочками нити, а поскольку каждая петля представляет из себя «узелок», то при повреждении или износе изделие не распускается и легко штопается. Данный факт значительно увеличивает срок эксплуатации вязаного изделия.

Таким образом, при сохранении основных технологий изготовления и использовании грамотно подобранных материалов получилось создать костюм жительницы соответствующий возможному оригиналу. Использование фабричных материалов лёгкой промышленности, хотя и не является «100% историчным» существенно облегчает и удешевляет изготовление одежды, позволяет осуществить реконструкцию в «домашних условиях». Данный опыт может быть полезен как любителям истории, так и, например, для создания аутентичных реквизитов в театре и кино. Поскольку археологические находки одежды редки и, как правило, фрагментарны и имеют плохую сохранность. Воссозданный таким образом костюм может использоваться в музейном деле для создания визуального образа у посетителей как, например, в экспозиции Музея Живой Истории при Культурно-просветительном центре «Кириллица» г. Самара.

Примечания

1. *Kamińska J., Nahlik A.* Włokiennictwo Gdańskie w X–XIII Wiek. Łódź: Ossolineum, 1958. 264 с.
2. *Jażdżewski K., Kamińska J., Gupieñcowa R.* Le Gdańsk des X–XIII siècles. Warszawa: 1966. 75 с.
3. *Сабурова М. А.* Древнерусский костюм // Древняя Русь. Быт и Культура. М.: Наука, 1997. С. 93–109.

4. *Борисевич Г. В.* Древняя Русь: город, замок, село / Г. В. Борисевич, В. П. Даркевич, А. Н. Кирпичников и др.; АН СССР, Ин-т археологии; отв. ред. Б. А. Колчин. М.: Наука, 1985. 431 с.
5. *Hald M.* Ancient Donish textiles from bogs and burials. Denmark: The National Museum of Denmark, 1963. 315 с.

УДК 391.7:391.4 (571.1) "17/19"

Корнева Е. А.

Korneva E.

УКРАШЕНИЯ ГОЛОВЫ В КОСТЮМНОМ КОМПЛЕКСЕ ОСТЯКОВ И ВОГУЛОВ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XX В.

HEAD DECORATIONS IN THE OSTYAKS AND VOGULS COSTUME ENSEMBLE OF THE END OF XVIII — EARLY XX CENTURY

Аннотация: Описана конструкция налобных повязок и венцов локальных групп южных и северных остяков, восточных вогулов из российских и зарубежных музеев; технологические приемы изготовления, декорирования, проблемы реконструкции.

Ключевые слова: Остяки, вогулы, налобная повязка, венец, бисер, отливки-нашивки.

Abstract: The article describes the design of headbands and crowns of local groups of the southern and northern Ostyaks, Eastern Voguls from Russian and foreign museums; technological methods of manufacture, decoration, problems of reconstruction.

Keywords: Ostyaks, voguls, headband, wreath, beads, castings-patches.

Костюмный комплекс — это ансамбль предметов одежды, обуви, украшений, подобранных определенным образом [12, с. 63]. Неотъемлемая часть женского традиционного костюма — это украшения. Исторически украшения несли на себе эстетическую, защитную и дифференцирующую функцию, различались по полу, возрасту, статусу и экономическому положению. Остяцкие и вогульские женщины и девушки в конце XVIII — начала XX века украшали голову венцами и налобными повязками, декорированными бисером, металлом, бусинами [3, с. 63; 9, с. 81].

Самое распространенное головное украшение у южных остяков — женская и девичья налобная повязка «саравать» [7, с. 13]. Такая повязка состоит из полоски ткани, декорированной одной или двумя низаными бисерными лентами, и тканевых завязок на затылке. Одна бисерная лента пришивалась к нижнему краю основы и спускалась на лоб. Вторая же, если такая имела, нашивалась выше первой и отличалась от нее орнаментом и меньшей шириной [8, с. 32–33; 2, с. 196]. В некоторых случаях концы повязки украшали плетеными бисерными лентами, которые свисали на спину [1, с. 146]. Сначала надевали повязку, затем покрывали голову платком, который носили с не завязанными

концами, откинутыми за спину. Примером таких повязок могут служить экспонаты, хранящиеся в фондах Структурного подразделения «Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника» государственного автономного учреждения культуры Тюменской области «Тюменское музейно-просветительское объединение» (далее ТГИАМЗ) и предметы, представленные в фотоархиве государственного каталога музейных ценностей (далее гос. каталог) за № 3 547 791 и № 3 547 758.

Налобные повязки с дополнительным украшением в височной части у остяков встречаются редко. В фотоматериалах гос. каталога представлена единственная такая повязка конца XIX в. за № 24 226 880 из фондов «Российского этнографического музея» (далее РЭМ). У данной налобной повязки имеется украшение в виде ушной подвески, расположенной с правой стороны. Правая сторона у остяков считается мужской, левая — женской [4, с. 91; 5, с. 79]. Поскольку налобная повязка — это женское украшение, а на фото видны остатки ниток с левой стороны повязки, мы предполагаем, что ушные подвески располагались симметрично с двух сторон, но со временем одна была утрачена. Также в доказательство нашей версии симметрии ушных подвязок служит наличие второй идентичной подвески в гост каталоге за № 39 205 484, именуемой как «Украшение. Ханты» (РЭМ), обнаруженной нами позднее. К сожалению, в гос. каталоге не указано к какой именно группе остяков принадлежит данное украшение. Кроме того, на единственной фотографии, представленной в атрибуции гос. Каталога, не видно какие были завязки на данной повязке. Возможно, это был венец (по фото больше похоже на венец), но в атрибуции указана именно «повязка головная».

Так же в гос. каталоге представлена головная девичья повязка остяков за № 24 226 176 (РЭМ) с одной крупной бисерной сеткой, напоминающей плетение нагрудного украшения «турлопс». Поскольку повязка дотируется первой половиной XX века и похожих головных повязок остяков ни в гос. каталоге, ни в других источниках нам найти не удалось, мы можем предполагать, что это отступление от традиции произошло в связи упрощением процесса создания украшения.

Среди музейных фотоматериалов налобные повязки северных остяков не представлены. Однако О. М. Рындина отмечает головные украшения северной группы остяков, вышедшие из употребления в конце XIX–XX вв. в виде длинной полосы из кожи налива, орнаментированной раскраской, обвивающей голову и спускающейся на спину [8, с. 115]. О. М. Рындина предполагает, что налобные повязки произошли именно

от таких лент. Южные и восточные остьяки, а также восточные вогулы заменили рыбью кожу на ткань, а раскраски — на бисерные нити и металлические отливки-нашивки. По ее мнению причиной тому послужило внедрение в предметную сферу культуры этих народов больших платков. Поскольку длинные концы платков носили откинутыми за спину, надобность в длинных лентах, расположенных за спиной — отпала. Однако необходимость в «защите» лобной части осталась. Таким образом, лента трансформировалась в налобную повязку [8, с. 279].

В отличие от южных остяков у восточных вогулов налобные повязки всегда декорировались только одной ажурной бисерной полосой. В гос. каталоге представлены такие повязки под № 3 547 726 (ТГИАМЗ) и № 37 252 194 (РЭМ). Кроме того, у восточных вогулов зафиксированы повязки схожие по способу декорирования с одним из приемов декора воротников остяков и вогулов [3, с. 68–69]. Они выполнены в технике нашивания бисера на ткань: окантовка центральной части бисерными нитями с чередованием светлых и темных бисерных полос, центральная часть заполнена бисерными фигурами (лучистыми, в виде крестов) или оловянными отливками-нашивками. Нижний край такой налобной повязки украшала узкая ажурная полоса низанного бисера [8, с. 255], которую могли дополнять металлические отливки-подвески.

Главной отличительной чертой таких налобных повязок восточных вогулов является сложное убранство, включающее в себя нагрудные ленты «кушкоальт» в виде двух полукругов бисерных лент, крестообразно соединенных между собой в районе груди, и подвески к ушам, которые крепились непосредственно к самой налобной повязке [2, с. 196; 10, с. 80; 11, с. 193]. Бисерные подвески к ушам у восточных вогулов вне такого комплекса как самостоятельное украшение не зафиксированы. При этом, нагрудное украшение, подобное описываемому, отдельно фиксируется лишь однажды [8, с. 255]. Примером такого украшения может быть налобная повязка с иллюстрации из альбома Т. Вахтер [3, с. 68–69, рис. 125]. Данное украшение конца XIX — начала XX в. вогулов, зафиксированное в ходе экспедиции У. Т. Сирелиуса по рекам Конда и Северная Сосьва в 1899–1900 гг., хранится в фондах Национального музея Венгрии. По фотографиям не возможно определить является ли данное украшение венцом или налобной повязкой. Художники-конструкторы выбрали для изготовления реплики данного изделия самую удобную форму для дальнейшей демонстрации — налобную повязку.

Похожий по конструкции и способу декорирования венец с оловянными отливками-нашивками конца XIX — нач. XX вв. представлен

на фотографии гос. каталога № 3 547904 (ТГИАМЗ). К сожалению, там не указана принадлежность данного украшения какому либо народу. Но анализируя весь собранный нами материал по головным украшениям остяков и вогулов можно предположить, что данный венец мог принадлежать как восточным вогулам, так и южным остякам.

По всем приведенным в статье примерам повязок и венцов сотрудниками Бюджетного учреждения Ханты-мансийского автономного округа — Югры «Центра народных художественных промыслов и ремесел» была проведена экспериментальная работа по реконструкции. В некоторых изделиях во время процесса реконструкции приходилось вносить незначительные изменения в конструкцию самого изделия. Например, удлинять на несколько сантиметров завязки налобных украшений, что было связано с удобством дальнейшей демонстрации налобной повязки на манекене или модели.

В процессе изучения и реконструкции головных украшений художники реконструкторы столкнулись с рядом проблем. В практической работе невозможно точно передать цветовое состояние бисера, т. к. в музейных коллекциях украшения хранятся около двухсот лет, соответственно возможно выгорание цвета от времени. Не маловажным фактором является цветопередача полиграфической продукции и оцифровки экспонатов. Из-за отдаленности музеев представляется возможность работать только с фотоматериалами. Трудно добиться стопроцентного попадания в цвет каждого элемента декора или тканевой основы из-за разной цветопередачи экранов. Учитывая, что пиксельное разрешение фотоматериалов может быть разным, не всегда даже при максимальном увеличении можно разглядеть самые мелкие детали экспоната. Помимо этого в атрибуции гос. каталога в большинстве случаев отсутствуют данные по принадлежности украшения к той или иной локальной группе остяков или вогулов.

Изготовленные в ходе исследовательской работы изделия с оловянными подвесками и отливками вошли в состав экспозиционно выставочного проекта *«Звон священного металла»*. Другие украшения заняли свое место в коллекции восстановленных праздничных нарядов остяков и вогулов XIX — начала XX в. «Голос неба» в «Центре народных промыслов и ремесел».

Исследования по данной теме продолжаются, но уже анализируя весь собранный материал, можно сделать следующий вывод о том, что налобные повязки южных и восточных остяков, произошедшие от головных украшений, не имеют аналогов у северных остяков; а налобные

повязки восточных вогулов отличаются от повязок южных и восточных остяков наличием ушных подвесок и нагрудных ленточных украшений. Таким образом, расхождение декоративных традиций у разных групп этноса происходило по мере исторического развития самих художественных канонов и их создателей.

Примечания

1. *Алквист А.* Среди хантов и манси. Путевые записки и этнографические заметки. Пер. с немец. и публ. д-ра ист. наук Н. В. Лукиной. Томск: Издво Том. ун-та, 1999. 179 с.
2. *Богордаева А. А.* Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2001. Вып. 3 187 О локальных особенностях в традиционной одежде обских угров. 196 с.
3. Вахтер Т. Орнамента обских угров. (Перевод с немецкого О. М. Рындиной). Хельсинки. 1953. 200 с.
4. *Косарев М. Ф.* Жилище в свете языческих представлений древнего населения сибиря о структуре мироздания. Вопросы археологии Урала. Вып. 26. С. 90–93.
5. *Крыласова Н. Б.* История прикамского костюма. Костюм средневекового населения Пермского Предуралья: Монография / Перм. гос. пед. ун-т. 2001. 220 с.
6. *Молданова Т. А.* Орнамент хантов казымского Приобья: снмантика, мифология, генезис. Изд. Томского ун-та. Томск. 1999. 260 с.
7. *Пигнатти В.* Краткое сообщение о поездке на р. Конду (М. Кондинская волость, Тобольского уезда летом 1910) // ЕТГМ, 1912. Вып. 20. С. 1–15.
8. *Рындина О. М.* Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Том 3. Томск. 2006. 640 с.
9. Украшения народов Сибири // Сборник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. С.-П.; Изд.: Лема, 2005. 344 с.
10. *Федорова Е. Г.* Историко-этнографические очерки материальной культуры манси. СПб.: МАЭ РАН, 1994. 286 с.
11. *Федорова Е. Г.* Одежда манси XIX–XX вв. // Этнокультурные явления в Западной Сибири. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1978. С. 196–207.
12. *Чернова А. Д.*...Все краски мира, кроме желтой. Москва: Искусство, 1987. 220 с.

УДК 739.5:391.7 (571.1) "653"

Сваткова Н. Г.

Svatkova N.

РЕКОНСТРУКЦИЯ КОМПЛЕКСА УКРАШЕНИЙ «ЖЕНЩИНЫ-ЛИТЕЙЩИЦЫ» СРЕДНИХ ВЕКОВ

RECONSTRUCTION OF THE MEDIEVAL «FOUNDRYWOMAN» JEWELRY ENSEMBLE

Аннотация: В статье рассматривается уникальный комплекс украшений женщины-литейщицы, описываются технологические приемы изготовления украшений. Проведена экспериментальная художественная реконструкция комплекса украшений.

Ключевые слова: женщины-литейщицы, девочки-литейщицы, реконструкция, украшения, кружевное литьё, мастер-модель, воск.

Annotation: The article deals with a unique jewelry set made by a foundrywoman, describes the technical methods of jewelry making. An experimental artistic reconstruction of the jewelry ensemble is carried out.

Keywords: foundrywoman, foundrygirl, reconstruction, jewelry, lace casting, master model, wax.

Изучая украшения Средних веков, мы не могли обойти вниманием такое уникальное явление в культурном и технологическом развитии финно-угорских народов, как феномен «женщины-литейщицы». Его описание встречается в многочисленных археологических и исторических источниках, как определенный этап в истории литейного ремесла у финно-угорских народов.

Техник изготовления литых украшений было несколько. Первая, наиболее сложная в изготовлении, но и самая красивая — это литье по плетеной, ажурной восковой модели или техника «воскового вязания». Мастер-модель изготавливалась из нитей, покрытых воском (провощенных), нити переплетались и связывались, нагревались над огнем (или лучиной), воск слегка оплавлялся и нити «спаивались» между собой, образуя цельную конструкцию. Далее модель заливали жидким раствором глины. После высыхания, форму обжигали, воск и нить выжигались и удалялись. Образовавшуюся полость заливали металлом. Форма разбивалась, изделие очищалось, удалялись наплывы и облой [1]. Не случайно этот стиль получил в литературе поэтическое название «кружевного литья», оно близко к исконно женским видам рукоделия: прядению нитей, ткачеству, вязанью, плетению, вышиванию и шитью.

Сам процесс литья происходил в домашних условиях, на очаге. Все эти обстоятельства обеспечили монополию женщин в литейном производстве украшений в определенный период. Женщины так же занимались изготовлением металлической нити (марийцы) и металлического бисера (мордва).

Второй вариант изготовления был более упрощенным и грубоватым. Мастер-модель изготавливалась следующим образом: на гладкую каменную или глиняную плитку, наносился слой воска, из которого вырезалось изделие с орнаментом или детали изделия, которые впоследствии спаивались между собой. Далее, производится «заливка» глиной, сушка, обжиг и заливка металлом.

Изготовление полых объемных изделий по восковой модели представляет еще более сложный процесс. Он хорошо описан М. Г. Ивановой на примере удмуртских древностей. Суть его заключается в том, что мастер-модель делали из дерева или кости, опускали ее несколько раз в жидкий воск, полученную поверхность декоративно обрабатывали, наносили необходимые узоры. Заливали жидкой глиной, получая форму. После застывания металла форму разбивали, а первоначальную заготовку выжигали, если изделие представляло закрытую емкость, или просто убирали, если емкость не была закрыта. Таким способом изготавливались некоторые бубенчики, бутыльчатые привески, умбоновидные подвески [1].

Известен способ изготовления сложных ажурных украшений в «наборной» технике, где изготавливались множество мелких деталей, после чего они собирались в композицию, спаивались или заливались металлом в единое украшение. На городищах и в могильниках неоднократно находили литейные формы для отливки мелких деталей к подобным украшениям. С помощью спектральных анализов доказано, что в этой технике изготовлены некоторые древнемарийские, трапециевидные, коньковые, солярные, нагрудные украшения из могильников IX–XI вв.

Подобное разнообразие используемых техник говорит о высокой квалификации мастериц, достаточно развитом направлении литейного ремесла, его широкой популярности.

Интересен такой факт — «женщины-литейщицы» производили украшения только строго для женщин своего Рода. Украшения не продавались и не менялись, оставаясь в племени и тем самым укрепляя женское начало и судьбу Рода.

Ювелирное ремесло финно-угорских народов было глубоко сакрализовано. Процесс изготовления изделия происходил в несколько этапов:

изготовление из воска — «запечатывание» в глину — заливка «живым» металлом. Таким образом, изделие проходило через этапы сотворения Мира [2]. Примечательно, что в мещёрских сказах и легендах о создании мира, первоначально мир слепили небесные пчёлы из воска и был тот мир совершенным, люди в нём жили долго и счастливо, пока наконец один из них не убил другого. От пролитой крови появилась грязь, весь мир стал земляным и каменным, начались железные войны и тогда «... возрыдала Божья мать, и от слёз тех потоп сделался. После которого Бог уже сотворил новый мир из-под воды...» [3].

Уникальны находки погребений «девочек-литейщиц». Обнаружены 10 подобных погребений на территориях проживания племен *муромы, мордвы, мари и мери* [4, с. 31–34]. Название произошло благодаря содержанию характерных останков: девичьих украшений, орудий литья (тигли, льячки, шило, литейные формы, кусочки металла). Возможно, ученицы были членами семьи, ведь секреты мастерства передавались по наследству. При раскопках поселения племени *веси* (X в.), найдены миниатюрные тигельки и льячки. Вероятно, они служили игрушками или своего рода наглядными пособиями для маленьких девочек-учениц, что говорит о процессе обучения в игровой форме с малых лет [5].

Обратим более пристальное внимание на комплекс украшений самой «женщины-литейщицы». Он отличается особым богатым убранством, роскошью и сложностью. В состав комплекса входят: головное украшение в виде цепочки-очелье, обернутой в несколько раз вокруг головы (до 7 оборотов), по лбу крепились бубенчики в ряд; по 2–3 больших височных кольца с заходящими концами и навершиями различной формы на концах, крепившихся к очелью-цепочке; витые гривны; бусы с пастовыми бусинами и привесками или же богатое массивное ожерелье из красных бусин с белыми и голубыми глазками, нанизанных на кожаный ремешок; нагрудные украшения — сюльгамы или парные, трапезиевидные, двухголовые подвески с многочисленными шумящими колоколовидными привесками или привесками в виде лапок водоплавающей птицы, на цепочках; большое количество браслетов (плоских, витых); большое количество спиралевидных и финно-угорских лепестковых колец; наборные пояса с металлическими накладками; привески на пояс — ложечка, копоушка, гребень, шумящие подвески с бубенчиками. Богато украшалась обувь: множественными спиралевидными пронизками по переднему краю; умбоновидными, спиралевидными и петельными подвесками с солярным узором и привесками в виде лапок утки по боковым сторонам обуви и на пятках [5; 6, с. 338].

Украшения из бронзы обычно составляют подавляющую часть комплекса. «Шумящие» бронзовые украшения играли важную роль в одежде финских и балтских женщин — при движении бронзовые обереги издавали звон — магическое средство для изгнания «злых сил». Каждое украшение несло в себе свою особую символическую нагрузку, силу окружающей Природы и Мира, силу Племени и Рода. Например, трапезиевидные нагрудные украшения и привески к ним, были в виде лошади или водоплавающей птицы, лапок утки, а нагрудное украшение — скульгама символизировало Солнце, спираль Жизни и его силу и энергию.

Мастерами учреждения выполнена экспериментальная художественная реконструкция комплекса украшений «женщины-литейщицы» с использованием техник скани, ковки, выколотки, пайки, гнутья. Изготовлены: нагрудная скульгама, цепочка-очелье с привесками, височные кольца, лепестковые кольца, привески к поясу: копоушка, ложечка, шумящие подвески; многочисленные украшения обуви: спиральновитые пронизки, подвески к боковым сторонам обуви и на пятки. Комплекс украшений является экспонатом в выставочном проекте «Звон священного металла» г. Ханты-Мансийска.

Примечания

1. Черноусов П. И. Видео-лекция «Многоцветная кузнь. Традиции и инновации в русском средневековом ювелирном искусстве». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=plSLhBqi4wM> (дата обращения: 15.01.2023).
2. История Земли и Человечества. Исчезнувшие цивилизации. Женщины-литейщицы. Электронный журнал. URL: https://history.eco/ltraditionalist_zhenshiny_litejshhiczy (дата обращения: 24.10.2022).
3. Гаврилов А. Н., Гаврилов А. П. Мещёрские сказы. Сотворение мира. Спасская типография. 190 с. URL: https://vk.com/wall-186508374_519 (дата обращения: 24.10.2022).
4. Голубева Л. А. Девочки-литейщицы. Сборник «Древности славян». Отв. Ред. Тимошук Б. А. Наука. 1988. С. 31–34. URL: <https://historylib.org/historybooks/B--A--Timoshchuk-Drevnosti-slavyan-i-Rusi/6> (дата обращения: 25.10.2022).
5. Документальный фильм «Литейщицы», ГТРК Марий Эл. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ALUxKKVRYSk&t=695s> (дата обращения: 24.10.2022).
6. Никитина Т. Б., Ефремова Д. Ю. Женщины — «литейщицы» из марийских захоронений XXI вв. как носители этнической традиций // Труды КАЭЭ. Пермь. — 2012. Вып. 8. С. 338. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenschiny-liteyschitsy-iz-mariyskih-zahoronenyi-x-xi-vv-kak-nositeli-etnicheskoy-traditsii/viewer> (дата обращения: 25.10.2022).

УДК 391 (450.88)

Фаис-Леутская О. Д.

Fais-Leutskaja O.

**ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ САРДИНИИ:
РЕАБИЛИТАЦИЯ ФЕНОМЕНА*****SARDINIAN TRADITIONAL COSTUME:
RESTORATION OF THE PHENOMENON**

Аннотация: Автор исследует судьбу традиционного костюма Сардинии в последние десятилетия: отказ населения от него, а затем, с приходом моды на все аутентичное — ревитализацию.

Ключевые слова: Сардиния, традиционный костюм, модернизация, реабилитация феномена, идентичность.

Abstract: The author examines the fate of the traditional costume of Sardinia in recent decades: the rejection of the population of it, and then, with the rise of identity and the arrival of fashion for everything authentic — revitalization.

Keywords: Sardinia, traditional costume, modernization, restoration of the phenomenon, identity.

Регион Сардиния не случайно именуется в научном дискурсе «уникальным этнографическим заповедником» — до конца XX в. эта область обнаруживала высокую степень сохранности не изменявшихся веками устоев и культуры, в том числе и материальной, включая костюм.

Следует отметить, что в Сардинии, насчитывающей 7 небольших городов и 355 крупных деревень, каждый населенный пункт обладает своей неповторимой версией традиционного костюма — знаковым маркером происхождения; множеством модификаций представлен в первую очередь традиционный женский костюм, менее вариативен мужской.

Необычайное и яркое, это явление материальной культуры, многоликое в своей женской «версии» (по традиции женский костюм существует в девичьей; вдовьей и женской, повседневной и праздничной «ипостасях»), неоднократно отмечалось посещавшими Сардинию путешественниками, но более всего — писательницей, лауреатом Нобелевской премии по литературе Г. Деледдой [1].

* Публикация подготовлена в рамках плана научно-исследовательских работ (НИР) О. Д. Фаис-Леутской в Институте этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН.

Однако, что удивительно, при этом традиционный сардинский костюм до последнего времени не выступал объектом специального этноантропологического анализа, что актуализирует наше обращение к этому сюжету; лишь в 2021 г. увидела свет работа семиотика С. Седилезу [2] — первое научное исследование традиционного костюма, которое, освещая в исторической ретроспективе его субрегиональные варианты, их символизм и социальные сценарии использования, тем не менее, оставляет открытым вопрос происхождения костюма, или, по крайней мере, тех культурных влияний (иберо-магрибских, ближневосточных и т. д.) и заимствований, связанных с завоеваниями острова, которые в нем явно прочитываются.

Традиционный мужской костюм включает: *sa berritta* — головной убор в виде колпака из шерстяной ткани; *sa camisa* — полотняную рубашу; *su gosso* — жилет; *su cippone* — надевавшийся поверх него жакет; пастушеские *s'istapedde* — «пальто» из овчины, мехом внутрь или наружу, либо *mastruca* — бурка, а также *su gabbanedda*, полотняное крестьянское «пальто»; *sos carzones 'e linu* — льняные короткие штаны; *ragas* — черные короткие штаны, поверх первых; *sas carzas* — высокие ноговицы; *sa chintoja (sa brentera)* — кожаный пояс.

Традиционный женский костюм включает: головной убор в виде чепца (*sa ciccìa*), платка (*su mucadore*) или *su velu* — покрывала: темного — для замужних, белого (красного) — для невест, черного — для вдов; *sa camisa* — полотняную рубашу; *su gosso* — закрытый «жилет» — корсаж (как правило, без рукава); *su cippone (zippone)* — распашной жилет поверх корсажа, с рукавами и без них; *su sauzzu* — длинную полотняную юбку; *su diventale (s'antalena)* — фартука, многочисленных и разнообразных украшений [3, с. 14, 17].

Вплоть до 1970–80-х годов в Сардинии, в первую очередь в горах, традиционный костюм сохранял полную витальность как в контексте праздников, так и в повседневности, что во многом было связано с сохранением прежних архаичных устоев и условий жизни. Однако в этот же период в регионе стремительно стартуют многие процессы разносторонней экономической и социокультурной его модернизации: попытки индустриализации островной экономики, вскоре провалившиеся, успели, тем не менее, нанести урон традиционным хозяйственным отраслям (например, пастушеству), обусловили преодоление былой «закрытости» области, зарождение общества потребления, привели к изменению уклада, усилению итальянизации, изменению культурных приоритетов, появлению новых мод и вкусов и т. д. Именно вследствие этих процес-

сов население, по крайней мере, среднее поколение и молодежь, предало остракизму многие привычные культурные явления, среди них — и традиционный костюм; особенно сильно пострадала его женская «ипостась» [4].

Однако увлеченность инновациями не продлилась долго. Уже к началу 1990-х гг., по словам Дж. Лиллиу, видного археолога, исследователя культуры Сардинии и политического деятеля, ратовавшего за интересы региона, «благодаря отточенному и закаленному в веках латентному сепаратизму населения Сардинии, островной иммунитет к инокультурности взял верх над увлечениями новизной, и сарды “вернулись к себе”, тем более что прошлое, ставшее будущим, было еще очень недавним, что обеспечивало легкость возвращения» [5, с. 96]. Эти настроения подогревались начавшимися в Сардинии процессами поисками собственной идентичности — их стимулировали сильные националистические настроения в регионе; сосредоточием последних стала Сардинская партия действия (*Partito Sardo d'Azione*), стоявшая на позициях национализма, регионализма, даже сепаратизма — в 1980–90-е годы она достигла значительных политических успехов, став правящей в Сардинии и получившей большинство мест в локальном парламенте [6].

Таким образом, уже к концу XX в., на гребне роста самосознания населения, переоценки ценностей и интереса к собственной культуре, подогретых политическим сепаратизмом, в Сардинии проявилась массовая тенденция воссоздания традиционного костюма; иметь его стало модным, невзирая на дороговизну реконструкции (заказ и пошив традиционного костюма в конце XX в. обходился примерно в 1 тыс. евро, сегодня — в 10–20 тыс. евро), что особенно впечатляет, учитывая средний доход населения и тот факт, что область относится к числу бедных регионов Италии. Отшивают костюмы из подчас дорогих, предписанных традицией материалов (запрещено использование «новых» тканей или синтетики), вручную деревенские портнихи; популярность костюма привела к тому, что их профессия, еще недавно угасающая, стала в деревнях «хлебной» и престижной, и в нее вовлекается молодежь. Не допускается и минимальный отход от традиционной иконографии костюма: портнихи строго держатся канона; часто они сотрудничают с местными культурологами, исследующими более архаичные версии костюма.

Следует отметить, что престижность обладания костюмом не вернули к жизни ее повседневную версию (последняя, при «поддержке»

старшего поколения, существует лишь в высокогорных районах, где и не исчезала): в повседневной жизни женщины прибегают к европейским видам одежды, хотя по традиции и тяготеют к «сдержанным» моделям и к преимущественно темным цветам. Меньше используется и полная мужская версия костюма, хотя она подверглась и меньшему забвению; сегодня в деревнях в повседневности мужчины «разбавляют» свой стандартно-европейский облик использованием отдельных традиционных элементов, например, «колпака», жилетов, ноговиц, традиционного пояса; в пастушеской среде сохранились *s'istapedde* и *mastruca*.

В основном «возвращение» коснулось женского праздничного и свадебного вариантов, которые превратились в локальный символ статуса и стали единственно допустимыми в локальном видении нарядами «на выход» (на деревенских праздниках) и «на свадьбу». В ходе отмечаемого летом Праздника Тела и Крови Христовых в столице Сардинии, Кальяри, начиная с 1990-х годов устраивается дефиле всех вариантов островных костюмов — необычайно красочное действие, привлекающее многочисленных туристов [7].

Примечания

1. Deledda G. Tradizioni popolari di Nuoro (1894). Nuoro: Il Maestrale. 2013.
2. Sedilesu S. Il Costume tradizionale sardo. Storia, significato e tradizione. Roma: Fond. Mario Luzi. 2021.
3. Colomo A. M., Speziale G. P. I costumi della Sardegna. Nuoro: Archivio fotografico sardo. 1983.
4. Фаис О. Д. Модернизация в Сардинии. Этнокультурные трансформации. Москва: РУДН. 2003.
5. Lilliu G. Sentidu de libbertade. Cagliari: CUEC. 2004.
6. Bomboi A. L'indipendentismo sardo. Le ragioni, la storia, i protagonisti, Cagliari: Condaghes. 2014.
7. Полевые материалы автора. Опросы в Сардинии. 2010–2021 гг.

УДК 391.4:35.081.65:069.44:069.013 (470.23–25) (=512.161)

Образцов В. Н., Шапран А. А.

Obraztsov V., Shapran A.

ЯНЫЧАРСКОЕ НАГОЛОВЬЕ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ОТДЕЛА «АРСЕНАЛ» ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. ИСТОРИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ

JANISSARY HEADDRESS FROM THE COLLECTION OF THE ARSENAL DEPARTMENT OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM. HISTORY AND RESTORATION

Аннотация: Авторы рассказывают об изучении и реставрации османского янычарского наголовья из коллекции отдела «Арсенал» Государственного Эрмитажа.

Ключевые слова: Государственный Эрмитаж, головной убор, кече, янычар, музей, реставрация, экспонат.

Abstract: The authors report on the research and restoration of the Ottoman Janissary headdress from the Arsenal Department of the State Hermitage Museum.

Keywords: State Hermitage Museum, headdress, felt, janissary, museum, restoration, exhibit.

В коллекции отдела «Арсенал» Государственного Эрмитажа имеется довольно редкий предмет — янычарское наголовье кече. Данный памятник вошёл в эрмитажное собрание в 1885–1886 гг. в составе переданного в музей Царскосельского Арсенала, куда, в свою очередь, поступил вместе с коллекцией великого князя Михаила Павловича, пополнившей императорское оружейное собрание в 1853 г. Точно установить, когда и при каких обстоятельствах великий князь стал обладателем артефакта, на данный момент не удалось.

Наголовье имеет высокую цилиндрическую тулью из папье-маше с плоско-закруглённым верхом. Венец обтянут широкой полосой шёлковой ткани малинового цвета. Над ней — полоса затканная серебром с имитацией складок. Согласно данным из учётной документации Царскосельского Арсенала, относящимся к 1874–1876 гг., наголовье было обтянуто тканью, «спускающейся на плечи, наподобие клобука» [1], однако уже к рубежу XIX–XX столетий от неё сохранился только «... остаток белого войлока» [2]. Изнутри тулья перекрыта льняной тканью красного цвета.

В лобной части наголовья укреплен кокарда, состоящая из расширяющейся кверху деревянной втулки, оправленной чеканным серебром. Оправа декорирована растительным орнаментом и дополнена арбографичной надписью *مللا ائش ام* (*mā shā'a-llāh* — что захочет Бог). Ниже штампом выбита султанская тугра. Во втулку вставлен серебряный золочёный плюмаж, напоминающий расправленное птичье крыло. Плюмаж украшен несколькими стёклами, укреплёнными на подложке красного и зелёного цвета.

Подобных предметов в европейских музейных собраниях известно немного. Это кече из собраний Художественно-исторического музея, г. Вена [3], Национального музея Дании, г. Копенгаген [4] и Карлсруэ Тюркенбойте, г. Карлсруэ, ФРГ [5]. Все артефакты датируются периодом сер. XVI–XVII вв., таким же, видимо, образом следует датировать и эрмитажный экземпляр. Близкую датировку (XVI в.) предложил Э. Э. Ленц [6], однако наличие султанской тугры, содержащей имя султана Мустафы III (1757–1774 гг.) [7], заставляет предположить, что к этому периоду относится только изготовление кокарды (вероятно, взамен утраченной), в то время как само наголовье имеет более почтенный возраст. В любом случае памятник требует дальнейшего изучения, тем более что со времён публикации в каталоге 1908 г. [8], он не становился объектом исследования. Подготовка временной выставки «“Сжимающая рукоять меча...” Воинская культура и оружейные традиции Ближнего Востока» в выставочном центре «Эрмитаж-Сибирь» (г. Омск, 2019–2020 гг.) не только позволила ввести наголовье в научный оборот [9], но и стала прекрасным поводом для его комплексной научной реставрации.

Янычарский корпус, созданный в середине XIV в., на протяжении пяти столетий был не только ядром турецкого войска, но даже, в некоторой степени, символом османского государства. Особое место в янычарском одеянии занимал головной убор — бёрк, или, как его стали называть позднее, кече. Первоначально их производили в Биледжике (небольшом городе на западе п-ова Малая Азия) [10]. В начале XVI в. широкое распространение получила практика ношения этих головных уборов лицами, не имеющими отношения к янычарам, и потому изготовление кече было передано в мастерские янычарского корпуса [11].

Название головного убора происходит от османского слова *keçe* (войлок). Из этого материала, как правило выполнялась наиболее примечательная деталь наголовья — намет (осм. *yatirtma* — «ставить», «отдать», «положить»), свободно спускавшийся на плечи, выполняя при этом

и некоторые защитные функции. Анонимный автор сочинения «Мебде-и канун-и йеничери оджагы тарихи» (История происхождения законов янычарского корпуса, 1606 г.), важнейшего источника по истории янычарского войска, писал, что головной убор «... является [частью] облачения, которое носил Его Святейшество» [12], т. е. Хаджи Бекташ Вели, основатель суфийского братства бекташи, считавшийся мистическим патроном янычарского корпуса. О происхождении намета автор «Мебде-и канун-и...» рассказывает следующую легенду. Во время переезда Хаджи Бекташа Вели с отцом в Малую Азию, он поранил себе ногу. Отец велел перевязать ему пораненное место оторванным от своей накидки рукавом. Но Хаджи Бекташ не считал себя достойным перевязывать ногу одеждой отца и в знак почтения возложил этот рукав себе на голову, положив, таким образом, начало новому виду головного убора [13]. Скорее всего, эта легенда была призвана подчеркнуть связь бекташийского ордена с янычарами.

Кокарда, укрепленная в лобной части наголовья, по мнению некоторых исследователей, ведет свое происхождение от простой деревянной ложки [14]. Что же касается серебряного плюмажа, то об этом также имеются сведения в «Мебде-и канун-и...», автор которой отмечает, что первоначально в знак побед янычары крепили на кече пучки журавлиных перьев, впоследствии же некий янычар «прикрепил [к кече] маленький пучок [перьев, сделанных] из серебра», что весьма понравилось зажиточным янычарам, также начавших носить на своих кече серебряные плюмажи [15].

Головной убор в османском обществе, в том числе, и у янычар, являлся важным показателем статуса. Так, например, головной убор яябаши, офицеров корпуса, окаймляла широкая полоса (ускюф), тканая золотыми и серебряными нитями [16]. Похожую полосу мы видим на эрмитажном кече. Таким образом, эта полоса, в сочетании с серебряным плюмажем, подкрепляет атрибуцию, данную наголовью ещё в XIX в. — «шапка янычарского аги» [17].

При поступлении в реставрацию головной убор был сильно деформирован, особенно по нижнему краю. Загрязнён, плотный слой загрязнений лежал на поверхности. Золотное шитьё значительно потемнело, шёлковые нити прикрепа металлических нитей ослабли, местами были разорваны, сильно спутаны, в некоторых местах утрачены полностью. Шёлковые ткани малинового цвета по нижнему краю кече сильно потёрты, на них имелись многочисленные утраты, сечения и разрывы. В верхней куполообразной части головного убора, рядом с золотным

шитьём, которое проходит по всему диаметру, сохранилась остатки белого войлока.

Перед началом реставрационных работ отделом научно-технической экспертизы были проведены электронно-микроскопические исследования, которые показали что, нити шитья представляют собой проволоку толщиной 0,1 мм с содержанием серебра в металле более 92 %, проволока позолочена, слой золота неоднороден. Красочный слой, нанесённый по грунту с обратной стороны деревянной втулки кокарды, состоит из гипса, по нему проложен тонкий слой олова. На участках свободных от красочного декора, олово покрыто золотистым лаком. Нити шёлка окрашены кармином, выделенным из кашенили.

В процессе реставрации головной убор был очищен сухим способом мягкой кистью, а также тампонами, смоченными в растворе мягкого моющего средства. Деформация нижней части тульи, максимально устранена. Провисшие золотные нити были подтянуты, восстановлен прикреп по рисунку. Шёлковые ткани малинового цвета в нижней части тульи укреплены методом термопрессования на полиамидное волокно и перекрыты шёлковым газом, тонированным в цвет сохранившейся ткани. На реставрационной комиссии было принято решение перекрыть верхнюю часть тульи, где сохранились остатки войлока, тканью, имитирующей намет. Для этого было выбрано сукно и тонировано в цвет войлока. Из него сшит намет.

В результате проведения комплексной реставрации, включившей в себя научную реконструкцию утраченного в XIX в. намета, основанную на аналогичных памятниках, а также иллюстративных и письменных источниках, удалось остановить разрушение головного убора и вернуть ему вид, максимально приближенный к первоначальному.

Примечания

1. Учётная карточка Императорского Эрмитажа, кон. XIX — нач. XX вв., инв. I. 637 (М. П. 98). Графа «Инventарь 1874–76»
2. Там же. Графа «Новый инвентарь». Подтверждением состояния сохранности наголовья к началу XX в. является его фотография 1908 г.: Ленц Э. Э. Альбом изображений выдающихся предметов из собрания оружия. СПб, 1908. — Табл. VI (I. 637).
3. Inv. HJRK, C135f. (1550 г.). URL: www.khm.at/en/object/527132/ (дата обращения 23.01.2023).
4. Inv. Mb. 22. (1600–1689 гг.) URL: <https://samlinger.natmus.dk/es/object/94502> (дата обращения 23.01.2023).
5. Inv. Nr. D204. (XVII в.) Die Karlsruher Türkenbeute: die «Türkische Kammer» des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden; die «Türkischen Curiositaeten»

- der Markgrafen von Baden-Durlach / Bearbeitet von Ernst Petrasch, Reinhard Sänger, Eva Zimmermann, Hans Georg Majer. München, 1991. Kat. 18.
6. Ленц Э. Э. Указатель отделения Средних веков и эпохи Возрождения. Часть I. Собрание оружия. СПб., 1908. С. 137 (I. 637).
 7. Авторы благодарят н. с. Отдела Востока ГЭ Д. В. Садофеева за помощь в чтении тугры.
 8. Ленц Э. Э. Указатель отделения Средних веков и эпохи Возрождения. Часть I. Собрание оружия. СПб., 1908. С. 137 (I. 637).
 9. «Сжимаемая рукоять меча...» Военская культура и оружейные традиции Ближнего Востока: Каталог выставки в центре «Эрмитаж — Сибирь», г. Омск, 7 ноября 2019 г. — 24 мая 2020 г. СПб, 2019. Кат. 101.
 10. История Османского государства, общества и цивилизации: В 2 т. Т. 1: История Османского государства и общества / под ред. Э. Ихсаноглу; Исслед. центр исламской истории, искусства и культуры (IRCICA); пер. В. Б. Феоновой под ред. М. С. Мейера. М.: Воен. лит., 2006. С. 284
 11. Мебде-и канун-и йеничери оджагы тарихи (История происхождения законов янычарского корпуса). Пер. с тур. и комм.: Петросян И. Е. М., 1987. С. 151
 12. Там же. С. 76.
 13. Там же. С. 77.
 14. Николле Д. Янычары / Д. Николле; Пер. с англ. А. В. Красулиной. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2004. С. 23. Следует отметить, что «кухонная» тема занимала важное место в янычарской символике: наиболее важным в этой системе был казан — большой медный котел для приготовления пищи. Опрокидывание казана было символом мятежа и неповиновения, а место рядом с ним расценивалось как священное убежище. В бою казан служил местом сбора при возникновении сложной ситуации.
 15. Мебде-и канун-и... С. 78.
 16. Там же. С. 77
 17. Учётная карточка Императорского Эрмитажа, кон. XIX — нач. XX вв., инв. I. 637 (М. П. 98).

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН БЛИЖНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ

УДК 391.4:687.4 (479)

Газданова А. В.
Gazdanova A.

ПЛАТКИ В ТЕХНИКЕ ФИЛЕ У НАРОДОВ КАВКАЗА ПО МАТЕРИАЛАМ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ FILET SHAWLS AMONG THE PEOPLES OF THE CAUCASUS BASED ON THE MATERIALS OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY

Аннотация: Собрание Российского этнографического музея показывает, что на рубеже XIX–XX веков Кавказ входил в число регионов, где была распространена техника филе. Здесь из шелка плели женские платки, исследованию которых посвящен доклад.

Ключевые слова: филейное плетение, техника филе, история кружева, шелковый платок, Кавказ, женское рукоделие.

Abstract: The collection of the Russian Museum of Ethnography shows that at the turn of the XIX–XX centuries, the Caucasus was among the regions where the filet technique was widespread. Here, women's shawls were netted from silk, to the study of which the article is devoted to.

Keywords: filet lace, netting, history of lace, silk shawl, Caucasus, women's needlework.

Изготовленная вручную сетка, по которой выполнялась вышивка, получила название «филе» от французского *filet* — «сетка». По размеру ячейки, использованным швам и заполненности фона различают две ее разновидности — собственно филе и филе-гипюр. Филе — это вышивка плотным штопальным швом и настилом по сетке с мелкой ячейкой, при том, что вышивкой не заполняется весь фон. Филе-гипюр — это вышивка по сетке с более крупной ячейкой, но швами, характерными для игольного кружева, которые заполняют фон полностью. Поэтому филе-гипюр в литературе нередко называют кружевом [1].

Техника филе известна в Европе с раннего средневековья, когда ею украшали предметы церковного назначения и белье [2, с. 21]. С XVII в.

она была распространена в Англии, Италии, Испании. В это же время филе-гипюр был распространен во Франции и Германии. Своего расцвета обе разновидности филе достигли во второй половине XIX в. Их использовали в светском интерьере, для отделки столового и постельного белья, пологов и занавесей, одежды [3, с. 22].

В Россию, по мнению специалистов, филейно-гипюрная вышивка была завезена из Западной Европы во время правления Петра I [4, с. 167]. По словам народного мастера Н. А. Тазовой, с конца XVII в. из-под Москвы эта техника распространилась по всей стране. Особенно широкое распространение она получила в XIX в. у русских в Поволжье, с конца XIX в. известна на Урале [5, с. 6–8]. Так же, как и в Европе, эту технику использовали для украшения предметов интерьера.

Еще один регион России, где на рубеже XIX–XX вв. эта техника была известна — Кавказ. Здесь практически повсеместно в качестве праздничных были популярны плетеные шелковые платки с вышивкой по сетке, а в Грузии (в г. Телави) также изготавливались кружева для женского головного убора *лечаки*. Шелковый платок был неотъемлемым атрибутом костюма осетинской невесты и выполнял функцию фаты [6, с. 104]. Ввиду трудоемкости изготовления они являлись семейной ценностью, их берегли и передавали из поколения в поколение. В настоящее время шелковые платки вновь возвращаются в моду на Северном Кавказе, где кумыки и осетины продолжают традиции их изготовления [7].

До настоящего времени изучением появления техники филе на Кавказе специально не занимались. Однако этот вопрос поднимался исследовательницей Ц. Г. Караулашвили применительно к грузинским народным способам вязания и плетения в Кахетии [8]. Основываясь на грузинских исторических документах и этнографических материалах, она пришла к выводу, что эта техника (в работе она названа сетчато-узловым вязанием) известна грузинам с древнейших времен, т. е. филе местного происхождения. Другое предположение относительно Дагестана, высказали исследователи А. Д. Магомедов, Б. М. Алимова, Ф. А. Гаджалова, согласно которому, это плетение возникло здесь под влиянием русских мастериц кружевоплетения [9, с. 135]. Таким образом, проблема истории появления и распространения техники филе на Кавказе остается открытой. Для ее решения следует обратиться к изучению истории обработки шелка в этом регионе, народным способам рукоделия, а также музейным собраниям, где хранятся образцы, выполненные в этой технике.

В рамках настоящего исследования сосредоточимся на изучении собрания Российского этнографического музея (далее — РЭМ). Для на-

чала кратко рассмотрим историю поступления экспонатов. Затем сосредоточимся на рассмотрении технологии плетения сетки-основы, вышивке и оформлении краев, отмечая, по возможности, региональные особенности.

Вещевое собрание кавказского фонда РЭМ в настоящее время включает немногим более 20 женских платков и кружев к ним, выполненных в технике филе периода конца XIX — середины XX в. Одни из первых в собрании — две косынки и платок (РЭМ колл. № 839–18/2, — 19/1,3) привезены в 1905 г. с Кавказской шелководческой станции (Кутаисская губерния). В 1907 г. оттуда же поступили еще две косынки и пелерина (РЭМ колл. № 1209–65, — 67, — 68). Кружева (РЭМ колл. № 6266–10, — 11) были приобретены в 1917 г. в Телавском уезде Тифлисской губернии и предположительно там же в 1930 г. (РЭМ колл. № 8762–13 418, — 13 419, — 13 420, — 13 421). Первый платок с территории Азербайджана (РЭМ колл. № 839–17) привезен из Шемахинского уезда в 1905 г. В 1907 г. из г. Шемаха поступил шарф (РЭМ колл. № 1209–64). В 1916 г. оттуда же происходит еще один платок (РЭМ колл. № 3705–11).

В 1907 г. из Осетии были привезены платок (РЭМ колл. № 1249–3) и косынка (РЭМ колл. № 1249–4). В 1970 и 1971 гг. еще по одному платку (РЭМ колл. № 8028–14, 8104–1). В 1928 г. в Кабардино-Балкарской АССР (далее — КБ АССР) был приобретен один платок (РЭМ колл. № 8762–14 564), в 1950 г. — второй (РЭМ колл. № 6590–6). В 1973 г. передали третий со студии «Мосфильм» (РЭМ колл. № 8200–2). В 1934 г. в балкарском селении Гунделен КБ ССР был приобретен еще один платок (РЭМ колл. № 6086–11). В 1939 г. из ингушского селения Лейми поступил единственный с территории Чечено-Ингушской АССР платок (РЭМ колл. № 6191–8). Этим вещевое собрание исчерпывается.

Экспонаты РЭМ позволяют говорить о том, что на Кавказе в технике филе изготавливались не только платки, но и косынки, шарфы и пелерины. В качестве основного материала как для плетения сетки-основы, так и для последующей по ней вышивки выступали шелковые нити. Они были домашнего производства различных сортов и разной степени крутки [10, с. 11]. Обращает на себя внимание цветовое решение. Излюбленным цветом был натуральный некрашеный светло-бежевый с золотистым отливом. Исключениями являются сетки-основы для *ле-чаки*, выполненные в васильковом цвете и осетинский платок черного цвета (РЭМ колл. № 8104–1).

Способ плетения сетки зависел от формы изделия. При изготовлении шарфа или платка количество петель, нужное для его ширины, набира-

лось сразу, а далее плелось до нужной длины. Если же плелась косынка или иная форма, приближенная к треугольнику, то «от угла», путем добавления петли в каждом ряду до нужного размера или «на уголок» т. е. наоборот, от нужного размера с каждым рядом убавляя одну петлю.

Самая распространенная здесь форма ячейки — устоявшийся в этой технике квадрат или ромб, но меньшего размера (от 3 до 5 мм). По мнению исследователей, особо ценились платки с мелкой ячейкой, т. к. их изготовление требовало определенного мастерства и занимало больше времени [12, с. 99]. Однако в платках с территории Грузии (РЭМ колл. № 839–19/1), Азербайджана (РЭМ колл. № 1209–64) и из Осетии (РЭМ колл. № 1249–2, 8104–1) была обнаружена фигурная форма ячейки размером 1×1,5 см. В литературе она известна как «греческая» [13, с. 91], когда чередовались ряды петель разного размера при их перекрещенном соединении друг с другом. Получающийся узор напоминал овал с кругом в центре и мелкими прямоугольниками вокруг него. Платок из Грузии так сплетен целиком, а три других — в сочетании с обычными ячейками-квадратами. Важно отметить, что вышивка на них отсутствует. Это представляет особой интерес и требует дальнейшего исследования.

Вышивка выполнялась как при филе — плотным штопальным швом шелковыми кручеными или некручеными нитями. Растительные, геометрические элементы, а часто — их сочетания группировались в композицию либо по всей площади платка, либо концентрировались в одном из углов.

Края изделий оформлялись тремя способами. Самый распространенный заключался в обвязывании краев платка крючком узором-сеткой с овальной ячейкой, часто в несколько рядов с креплением к последнему кисточек бахромы из крученых нитей. Второй способ представлял собой сетку-филе, плетеную путем чередования рядов с ячейками более крупного размера, чем основное полотно, без бахромы. Третий, самый редкий — привязывание бахромы непосредственно к краю сетки-основы.

Отдельно нужно сказать о кружевах для грузинского *лечаки*, длиной до 6,5 м. и шириной до 8 см. Собственно, они представляют собой по технологии филе-гипюр. Во-первых, среди использованных швов следует указать разновидности «воздушнопетельного» и шва «ромашка», известных русским [14, с. 34, 54]. Во-вторых, наличие зубчатого края, который обшивался специальным швом, предназначенным для придания жесткости изделию.

В заключении отметим, что Кавказ в конце XIX — начале XX в. наряду с Россией и Европой входил в число тех регионов, где была рас-

пространена техника филе. Это подтверждается кавказским собранием РЭМ, состав которого позволяет говорить о специфике применения этого вида плетения в регионе — в технике филе из шелка изготавливались женские головные покрывала, в технике филе-гипюр — кружева к ним. А платки, изготовленные в середине XX в., подтверждают непрерывность этого вида рукоделия вплоть до настоящего времени. В свою очередь отсутствие существенных отличий в способах плетения и декора сетки-основы позволяет поставить вопросы о культурных взаимосвязях как внутри кавказского региона, так и с соседними областями.

Примечания

1. Об экспонате крупным планом. Филейно-гипюрная вышивка. URL: <http://remprom.eletsmuseum.ru/ob-eksponate-krupnym-planom-filejno-gipyurnaya-vyshivka/> (дата обращения: 01.02.2023).
2. *Шаниро Б.* История кружева как культурный текст. М, 2018. 272 с.
3. Там же.
4. *Якунина О. Н.* Узоры жизни Надежды Афанасьевны Тазовой // Самарский край в истории России: Материалы III Межрегиональной научной конференции, посвященной 120-летию со дня основания Самарского областного историко-краеведческого музея им. П. В. Алабина, Самара, 16–17 декабря 2006 г. Выпуск 3. Самара, 2007. С. 167–169.
5. Каталог изделий с филейной вышивкой в фондах Нижнесинячихинского музея-заповедника. Нижняя Синячиха, 2020. 41 с.
6. *Цогоев Б. Т.* О традиционном шелковом платке (Цыллæ хыз) // Известия СО-ИГСИ. Школа молодых ученых. 2020. № 23. С. 99–104.
7. У осетин: Даурова З. С. Искусство рукоделия Осетии-Алании. Владикавказ, 2006; у кумыков: «Аксайские платки» URL: https://www.youtube.com/watch?v=xWvZFsQLD8o&list=PL88wLhZkdKvEXe-VMEJxbivTf_rJFFFC&index=5 (дата обращения: 01.02.2023).
8. *Караулашвили Ц. Г.* Из истории грузинской материальной культуры: народные способы вязания и плетения в Кахетии: Автореф. канд. ист. наук. Тб., 1973. 44 с.
9. *Магомедов А. Д., Алимова Б. М., Гаджалова Ф. А.* Платки в народной одежде Дагестана // Культурная жизнь Юга России. 2018. № 2 (69). С. 133–140.
10. *Караулашвили Ц. Г.* Из истории грузинской материальной культуры: народные способы вязания и плетения в Кахетии: Автореф. канд. ист. наук. Тб., 1973. 44 с.
11. *Тазова Н. А.* Филейно-гипюрная вышивка. М, 1982. 136 с.
12. *Цогоев Б. Т.* О традиционном шелковом платке (Цыллæ хыз) // Известия СО-ИГСИ. Школа молодых ученых. 2020. № 23. С. 99–104.
13. Tatting and netting. London –New-York, 1895. 150 p.

УДК 391 (474.2) (=113.6) Wormsi

Засецкая М. Л.

Zasetskaia M.

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ ШВЕДОВ ОСТРОВА ВОРМСИ И ДУХ ПРОТЕСТАНТИЗМА

THE TRADITIONAL COSTUME OF THE VORMSI ISLAND SWEDES AND THE SPIRIT OF PROTESTANTISM

Аннотация: Статья посвящена особенностям бытования мужского и женского этноконфессиональных костюмов шведов острова Вормси в XIX в., а также — причинам, по которым местные комплексы сохранили характерные черты одежды протестантов XVII в.

Ключевые слова: этнография, балтийские шведы, этноконфессиональный костюм, протестантизм, религиозное сознание.

Abstract: The article is devoted to the existential characteristics of male and female ethno-confessional costumes among the Swedes of Vormsi island in the XIX century, as well as to the reasons why local facilities retained the characteristic features of the Protestant clothing of the XVII century.

Keywords: ethnography, Baltic swedes, costume of ethno-confessionals, Protestantism, religious consciousness.

В Российском этнографическом музее (РЭМ) хранится уникальный историко-этнографический комплекс по культуре шведов острова Вормси (устар. рус. Вормс), аналогов которому в музеях Российской Федерации нет. В состав данного собрания входят вещевые коллекции, фотографии, а также рукопись собирателя — Николая Федоровича Арепьева «Остров Вормс и его обитатели шведы» (1904–1912), представляющая собой единственный в историографии пример «русского взгляда» на культуру так называемых «балтийских», или «эстонских» шведов.

Постоянные поселения шведов — выходцев из Скандинавии и Финляндии — появились в Эстонии в XIII–XIV вв. на побережье между Хаапсалуским и Калгаским заливами, а также на островах Моонзундского архипелага Балтийского моря: Вормси (*Ormsö*), Рухну (*Runö*), Кихну (*Kunö*), Хийумаа (*Dagö*) и др. Вплоть до XVII в. новопоселенцы, лично свободные и не обремененные податями, представляли собой особую привилегированную группу среди крестьянского сословия Прибалтики. Данные обстоятельства, а также природно-климатические условия, в которых оказались шведы, и в первую очередь островитяне,

определили длительное и устойчивое сохранение этнических стереотипов сознания и самобытности всех местных вариантов культуры «людей моря» [1, 116].

В 2020 г. в музее было принято решение о подготовке к публикации в формате онлайн собрания Н. Ф. Арепьева. В результате, в 2022 г. на сайте РЭМ были представлены вышеупомянутая рукопись [2], фотоколлекция [3], а также первая часть его вещевого собрания (137 №№), в которую вошли предметы одежды и украшения [4]. Для написания аннотаций пришлось изучать историю происхождения их форм, особенности покроя, анализировать общее идейно-художественное содержание народных комплексов.

Впервые мысль о том, что традиционные костюмы местных шведов являются своеобразным воплощением «духа протестантизма», возникла у автора статьи при рассмотрении альбома литографий Э. Х. Шлихтинга, опубликованных в 1854 г. На рисунках художник изобразил шведов Эстонии, в том числе, островитян Вормси [5, с. 8, 9, 10]. На девятом листе можно увидеть группу вормских крестьян: мужчин и женщин (одна из них — девочка-подросток) в черных, темно-коричневых кафтанах и в черных головных уборах, идущих вереницей к дверям кирхи св. Олафа [5, с. 9]. При беглом взгляде на литографию может сложиться впечатление, что перед нами — траурная процессия. И только специалист сумеет определить, что на голове одной из женщин красуется свадебная корона, а это означает, что Шлихтинг запечатлел эпизод церемонии бракосочетания — сопровождение невесты в церковь.

Первоисточники, каковыми в данном случае будут являться экспонаты из фондов РЭМ и Эстонского Национального музея [6, с. 442–448], свидетельствуют о достоверности изображения — художник точно воспроизвел все компоненты костюмов и их традиционные цвета. Между тем, праздничные комплексы других лютеранских общин Эстонии, Финляндии, Швеции первой половины XIX в. демонстрирует полихромные композиции. Черный в них тоже присутствует, но он нигде не является доминантой, скорее — фоном, оттеняющим яркие насыщенные цвета полос на подоле юбки, передников, богатые украшения рубах и головных уборов. Более того, по мере приближения ко второй половине XIX в. пространство черного цвета в одежде перечисленных выше народов уменьшается, а в некоторых комплексах и вовсе исчезает. И только на Вормси не происходит никаких перемен во внешнем облике обитателей, а также — в особенностях бытования женского и мужского костюмов. Перечислим их. Во-первых, повседневный и празднич-

ный комплексы одежды отличались только качеством материи, отделки и красителей, допускались незначительные дополнения: у женщин — красные паголенки, цветные ленты, прикрепленные к головным уборам, небольшие фибулы с красными стеклами; у мужчин — шляпа типа цилиндра и широкий продольно-полосатый пояс. Во-вторых, на Вормси не существовало принципиальных социальных и возрастных отличий между костюмами батраков и хозяев хуторов, стариков и юношей, девиц и замужних женщин. Начиная примерно лет с семи, детей одевали в костюмы, представляющие собой точные копии одежды взрослых. Те же костюмы служили вормсцам смертным облачением [2, л. 11].

Закономерно возникает вопрос, чем обусловлен феномен этих «людей в черном»?

В качестве рабочей гипотезы, можно предположить следующее: костюмы вормских шведов сформировались в качестве конфессиональных комплексов в эпоху Реформации, в конце XVI–XVII в., когда земли Эстонии принадлежали Шведскому королевству (1561–1721). Новые владельцы — приверженцы лютеранской веры — активно насаждали её среди местного населения, следуя соглашению, принятому в 1555 г. на рейхстаге в Аугсбурге: «*Cuius regio — eius religio*» («Чья власть — того и вера»). Вместе с протестантизмом в Прибалтику пришел и черный цвет: «В протестантизме одежда — почти всегда знак стыда и греха <...> одна из ее главных функций — напоминать человеку о грехопадении <...> она должна быть проникнута духом самоуничтожения и раскаяния. Стремление к простоте и строгости заставляет протестантов изгонять из своего гардероба все “непристойные”, то есть яркие цвета. Зато в большом ходу темные цвета: все оттенки черного, серого и коричневого <...> В странах Скандинавии и в Соединенных Провинциях черная одежда стала почти униформой, по крайней мере для мужчин» [7, с. 96, 97, 99].

Если вормские костюмы ведут свое происхождение от «униформы» протестантов эпохи Реформации, то, вероятно, в их составе должны сохраниться некоторые предметы одежды XVI–XVII вв.

Благодаря исследованиям эстонских историков и этнографов мы можем сразу определить некоторые из них: шляпа с полями и высокой тульей, туникообразная рубаша с нагрудным разрезом, застегивающимся с помощью фибулы, штаны укороченного фасона «по колено», длинный суконный/шерстяной распашной кафтан с продольным швом по середине спины, фалдами на спинке и по бокам. Все эти типовые для Северной Европы формы одежды были заимствованы эстонцами-

островитянами «у местных шведов» в конце в XVII в. [6, с. 17, 72], соответственно, у самих шведов они появились намного раньше.

В облике шведки острова Вормси присутствуют более архаичные черты, вызывающие ассоциации с эпохой Возрождения или поздней готики. Например, височные косы, точнее крестьянская интерпретация височных кос, которые некогда украшали головы знатных дам Ренессанса; маленькая цилиндрическая черная шапочка без полей на жестком каркасе, типа тока/ток (фр. *toque*). Считается, что она появилась в Европе после крестовых походов, а ее прообразом была феска. К шведской женской плечевой одежде XIII–XIV вв. восходит «рубаха, состоящая из двух частей: нижней рубахи на лямках и короткой блузки с длинными рукавами (мест. швед. диал. — *ärmar*, эст. — *käised*, русс. рукава — прим. М. З.)» [6, 17]. Возможно, одновременно с «рукавами» у шведов появилось и отрезное по середине линии груди платье, имеющее треугольные вырезы на лифе спереди и на спинке. Во всяком случае, оно представляет собой одну из ранних локальных разновидностей традиционного шведского «лифа с юбкой» (швед. *livkjöl*), который в XVIII в. вошел в состав некоторых западно-эстонских женских комплексов.

Наличие в вормских костюмах целого ряда предметов одежды XV–XVII вв. позволяет атрибутировать их как этноконфессиональные комплексы, формирование которых завершилось под сильным влиянием протестантской этики в самый «черный век» западноевропейской истории [6, с. 98].

И тут возникает вопрос, не остановилось ли время на острове Вормси? Нет, время шло своим чередом, а вот развитие цивилизационных процессов в XVIII в. замедлилось. Сложившийся в течении XIV–XVII вв. «мы-образ» «высокостатусных» людей фактически привел вормских шведов к самоизоляции. Избегание и отторжение инородного, принятие новаций от «низкостатусных» аборигенов, обернулось в XVIII в. отсталостью в области хозяйственной деятельности, соционормативной и гуманитарной культур. Консерватизм религиозного мировоззрения стал благодатной почвой для распространения в XIX в. среди вормских шведов вероучений различных протестантских сект (скакунов, баптистов), каждое из которых оптимизировало изначальный суровый, аскетичный дух протестантизма эпохи Реформации и эсхатологические настроения. В первой половине XIX в. в ожидании конца света, дабы очистить душу от скверны, вормсцы отправляли на костер «орудия праздности и порока»: предметы убранства, наряды, украшения, смычковые и духовые музыкальные инструменты [8, с. 188, 189]. Подобные

поступки свидетельствуют о том, что развитие религиозного сознания вормских шведов замерло где-то на уровне XVI–XVII вв. Что же касается этноконфессионального костюма, то он, будучи весьма чувствительным индикатором любых отклонений в области религиозного сознания, в данном случае просто подтверждает единство «содержания» и «формы».

Неслучайно, когда в 1880–1890-х гг., устав от «мрачного взгляда на жизнь» [2, л. 30], примерно одна четверть населения острова Вормси перешла в православие, черный цвет понемногу начал рассеиваться...

Примечания

1. *Засецкая М. Л.* Собрание по этнографии скандинавских народов и немцев-колонистов // Материалы по этнографии. Т. 2: Народы Прибалтики, Северо-Запада и Среднего Поволжья. Санкт-Петербург: Деловая полиграфия, 2004. С. 114–135.
2. *Арепьев Н. Ф.* Остров Вормси и его обитатели шведы. АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 17. (Файл pdf) URL: https://collection.ethnomuseum.ru/api/spf/IGmzxXVE8s_qyCV2JIG2zhF8OXU29qLVzUBdaQQKr8zWIRAb2xWdvs0ASRsJGN4_.data (дата обращения: 28.01.2023).
3. *Засецкая М. Л., Кононова Е. Ф.* Шведы острова Вормси в начале XX века: фотографии: онлайн альбом-каталог — URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/ALBUM/1747155> (дата обращения: 28.01.2023).
4. *Засецкая М. Л.* Шведы острова Вормси в начале XX века: история, культура, традиционный костюм: онлайн альбом-каталог. URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/ALBUM/1814703> (дата обращения: 28.01.2023).
5. Schlichting H. Trachten der Schweden an den Küsten Ehistlands und auf Runö. Leipzig: T. O. Weigel, 1854. 32 p. URL: <https://www.digar.ee/viewer/en/nlib-digar:244737/212652/page/9> (дата обращения 01.02.2023).
6. *Kaarma M. Voolmaa A.* Eesti rahvaroivad. Tallinn: Eesti Raamat, 1981. 462 lk.
7. *Пастуро М.* Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 168 с.
8. *Тынурист И. В.* Псалмодикон в Эстонии (о скандинавских влияниях в эстонском народном музыкальном инструментарии) // Скандинавский сборник. Вып. XXI. Таллин: Eesti raamat. 1976. С. 188–195.

УДК 391.4:685.4 (=161.1)

Зими́на Т. А.

Zimina T.

ОДЕЖДА ДЛЯ РУК: НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ К СИСТЕМЕ ОПИСАНИЯ ПРЕДМЕТОВ ОДЕЖДЫ

HANDWEAR: SOME REFLECTIONS ON THE SYSTEM OF DESCRIBING ITEMS OF CLOTHING

Аннотация: В статье представлены материалы, подобранные и подготовленные для системы описания этнографических предметов одежды, в частности так называемой «одежды» для рук. Источник материалов — фонды и печатные издания.

Ключевые слова: одежда для рук, рукавицы, традиционный костюм, конструкция, материал.

Abstract: The article presents materials selected and developed for the system of describing ethnographic garments, in particular the so-called «clothes» for hands. The sources for the materials are funds and printed publications.

Keywords: handwear, mittens, traditional costume, construction, material.

Одежда для рук в разных этнических традициях России являлась составной частью традиционного костюма — зимнего и летнего, праздничного, будничного и рабочего, женского и мужского, детского, молодежного и стариковского. Основная её функция — покрытие кисти, запястья, а иногда и руки до локтя с целью защиты от холода и повреждений, не менее важна и функция украшения костюмного комплекса.

На территории России, которая практически полностью входит в климатическую зону со сменой теплого и холодного времени года, с затяжными периодами низких температур, наличие такого предмета одежды как одежда для рук было насущной необходимостью. И потому она повсеместно входила в зимний комплекс одежды. Но и в костюме для теплого времени года она являлась не только аксессуаром, но и играла важную роль, являясь знаком этнической, социальной, половозрастной принадлежности, материального достатка, обрядово-бытовой ситуации. При выполнении многих хозяйственных работ использовали покрытия для рук, защищая, главным образом, ладони от механического воздействия, в военных же практиках актуальной была защита наружной части кисти, противоположной ладони. Так, в русской традиции руки прикрывали при лесных работах, при дерганье льна и т. д. Кроме того, этот

предмет одежды, в парном варианте или в единичном экземпляре, употребляли в обрядовых и ритуальных действиях, например, на свадьбе, или в гаданиях. В русском языке наиболее распространенным термином для одного из типов одежды для рук является термин «рукавица».

«Одежду» для рук следует отнести к разряду нательной одежды, но в народных традициях зафиксирована и категория верхней одежды для рук. Ношение двух пар рукавиц известно многим народам: это делалось для тепла и для сохранности нижних рукавиц, более качественных по материалу, от повреждений. Часто нижние и верхние рукавицы составляли пару, т. е. изготавливались друг под друга, как, например, вязаные (внутренние) и кожаные (верхние) рукавицы у русских. Встречались варианты верхней одежды для рук, которая не соотносилась с нижней, а была самостоятельным предметом одежды; как правило, она обладала большими размерами и могла одеваться на нижние рукавицы разного материала и формы.

Некоторые разновидности одежды для рук не предусматривали разделение по половозрастному принципу: для мужчин и женщин, для детей и стариков подготавливали рукавицы, отличавшееся только по размеру. В ряде случаев и различия в размере не наблюдалось: рукавицы были такой формы и размера, которая подошла бы любому члену семьи, в частности тому, кому они были более необходимы в конкретной период времени. Однако праздничные варианты одежды для рук всегда имели отличительные признаки, в том числе в соответствии с полом и возрастом владельца. Информационная составляющая при этом могла закрепляться за материалом, конструкцией, декором и орнаментацией, или была связана со способами ношения и крепления.

Главным образом, тип материала, конструкция, способ крепления одежды для рук определялся сезоном, спецификой работ и наряда, для которых эти предметы предназначались. Для зимних изделий использовали шерсть, плотное сукно, войлок, кожу и мех, для летних — льняные, конопляные, хлопчатобумажные и шерстяные ткани и нити, для праздничных — шелковые и суконные ткани, вышивку цветными, золотными и серебряными нитями, позументы, металлическое кружево и т. д.

«Одежда» для рук в собрании Российского этнографического музея довольно разнообразна и представлена разными этническими традициями [1]. Для народов северных территорий и Сибири с длительными и суровыми зимами руки необходимо было защищать и от мороза и укусов насекомых. Материалом служили мех и кожа оленя, собаки и пушных зверей, а на Дальнем Востоке и кожа рыбы. Зимой «одежда» для рук

становилась неотъемлемой деталью верхней одежды глухого покроя с капюшоном — малицы, кухлянки: меховые варежки пришивали к обшлагам рукавов, при этом на ладонной части делали разрез, чтобы при необходимости можно было освободить пальцы. Такая одежда, например, бытовала у ненцев, затем ее научились делать соседи ненцев коми-ижемцы, а потом и русские переселенцы-старожилы. Летом на тех территориях, где в течение определенного времени господствовал гнус, «одежда» для рук была необходима местным жителям в качестве защиты от укусов комары и мошки. В этом случае она, например, представляла собой на-рукавники, которые способствовали плотному прилеганию нательной одежды к телу на запястье и носили их, соответственно, поверх одежды.

У народов Прибалтики, Европейской части России, Поволжья, Урала и Сибири «одежда» для рук широко бытовала и для защиты от мороза и стужи, и для защиты от повреждений кожи, и для крепления рукавов, и для украшения костюма, и для демонстрации своего социального статуса, материального благосостояния и т. д. Ее делали из разных материалов — меха, кожи, ткани, вязали на спицах, иглой и крючком, плели на коклюшках, украшали вышивкой цветными, серебряными и золотными нитями, бисером, пайетками, разноцветными лоскутами, тесьмой и шнурами, тиснением, разнообразными узорами растительного и геометрического характера.

На территории Кавказа, Крыма, Казахстана и Средней Азии, где климатические условия были более благоприятны, чем на севере, «одежда» для рук была распространена незначительно. Она функционировала, главным образом, как одежда рабочая, профессиональная. Широко распространены были специальные рукавицы с двумя напалками для большого и указательного пальцев — непременный элемент костюма участников соколиной охоты. Особого рода «одежда» для рук, так называемые «боевые рукавицы», отличала военизированный костюм горцев Кавказа, в частности, хевсуров. В качестве знака высокого социального положения рукавицы входили в костюм аристократов Дагестана.

Практически по всей территории России, в разных этнических традициях, с проникновением городской моды у местных жителей, особенно зажиточных, появляются такие аксессуары как перчатки с пальцами и без пальцев.

Наиболее актуальным для классификации описываемого предмета одежды видится конструктивный признак, основанный на месте его расположения на руке, степени прикрытия руки (полностью или частично), наличии или отсутствии специального крепления.

Таким образом, можно выделить три основные группы «одежды» для рук. Первую группу представляют покрытия, полностью закрывающие кисть руки, а в ряде случаев также запястье и предплечье в целом. Это «одежда» обычно имеет отделение для большого пальца — напалок, или отделения для каждого пальца. Для обозначения предметов одежды этой конструкции используют термины «рукавицы», «однопалые рукавицы», «варежки», «перчатки» и т. д.

Во вторую группу входит покрытия, частично закрывающие кисть руки и запястье; при этом свободными могут оставаться пальцы или один из них, ладонь, тыльная сторона ладони. К этой группе относятся, например, перчатки-«митенки», в русской традиции их называли еще «накулачники», без пальцев, которые употребляли во время некоторых видов работ, или же они выступали в качестве аксессуара праздничного костюма девушек и молодых женщин. Аналогичные предметы имеются и у других народов: у айнов в костюме мужчин и женщин встречаются полуперчатки — с открытыми коротким большим пальцем и остальными пальцами, в детский костюм входили наручники, закрывающие запястье и тыльную сторону руки, на руке они крепились с помощью тесёмки, охватывающей запястье.

В третьей группе покрытия, закрывающие только запястье или часть руки от кисти до локтя, иногда имеющие крепление на одном пальце, — это манжеты, напульсники, запястья, зарукавья, нарукавник и др. Эти предметы одежды использовали для поддержания/закрепления рукавов рубахи или верхней одежды, для сохранения тепла, для защиты от укусов насекомых, для украшения.

Можно выделить еще смешанный тип конструкции «одежды» для рук, к которому относятся рукавицы с поперечным разрезом на ладонной стороне: при необходимости пальцы, которые обычно закрыты, можно вытянуть из рукавицы, при этом часть кисти продолжает быть закрытой.

Важным для характеристики этого предмета одежды, вне зависимости от принадлежности его к определенной конструктивной группе являются материал, форма, в целом и отдельных частей, техника изготовления, цветовая гамма, декор, способ крепления, назначение и ма-
нера ношения.

Примечания

1. *Калашиникова Н. М.* Перчаточки да рукавицы, чулочки да ноговицы. Аксессуары традиционного костюма из собрания Российского этнографического музея. Москва: Северный Паломник. 2015. 208 с.

УДК 391.1 (470.322) "18/19"

Зинина Е. Д.

Zinina E.

**МУЖСКАЯ ОДЕЖДА
ОДНОДВОРЦЕВ ЛИПЕЦКОГО КРАЯ
СЕРЕДИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**
**MEN'S CLOTHING OF ODNODVORTSY SOCIAL CLASS
OF LIPETSK REGION IN THE MIDDLE OF THE 19TH
TO THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

Аннотация: Статья посвящена исследованию мужской однопорцеской одежды середины XIX — начала XX века на территории современной Липецкой области, этапам её формирования и определению наиболее характерных черт.

Ключевые слова: история костюма, традиционная мужская одежда, Липецкая область, однопорцы.

Abstract: The article is devoted to the men's clothing of the social class «odnodvortsy», widespread in the Lipetsk region in the middle of the 19th to the beginning of the 20th century, its stages of development and the definition of its specific characteristic features.

Keywords: costume history, traditional men's clothing, Lipetsk region, odnodvortsy.

Неоднородное заселение южных земель, добровольная и вынужденная миграция людей сформировали разнообразный этнический состав Липецкого края, но можно с точностью утверждать, что самое многочисленное население, некогда проживающее на этой территории, относилось к разряду однопорцкого, чему свидетельствуют записи в различных писцовых книгах и ревизских сказках.

Мужской одежды, бытовавшей на территории Липецкой области, сохранилось не так много, и относится она ко второй половине XIX — началу XX в. Анализ материалов, из которых она сшита, даёт понимание того, как социально-экономические условия в стране влияли на внешний вид населения, как менялись сырьё, конструкция, обработка и отделка.

Фактически до начала XX в. на всей территории, вошедшей в состав Липецкой области, выращивалась конопля, которая служила основным растительным сырьём для изготовления одежды. Простые холсты, сотканые из конопляного волокна, назывались посконные. Нити более тонкой выработки шли на изготовление «узорчатых холстов» много-ремизного ткачества. Лён не нашёл широкого распространения на Ли-

пецкой земле и в своих рассказах респонденты сообщают о выращивании и использовании именно конопли. В конце XIX в. в сёлах начали ткать холсты из покупных бумажных нитей, а также шить одежду из готовых фабричных материалов.

Сырьём животного происхождения, используемым для изготовления одежды, была овечья шерсть. В Липецком уезде разводить овец стали в начале XVIII в. С 1719 г. по указу Петра Первого при Липских Железных Заводах (город Липецк) начинают функционировать суконная, шляпная и чулочная казённые фабрики. Сукна различного цвета (темно-зеленого, красного, темно-лазоревого, желтого, василькового) шли для обмундирования полков русской гвардии и армии. Из отходов суконного производства изготавливались солдатские и матросские шляпы. В крестьянской среде из сукна изготавливали верхнюю одежду: кафтаны, зипуны, поддёвки и пр. В РГАДА, в фонде Романовской и Белоколодской воеводской канцелярии, сохранилось доношение «Романовского уезду села Подгорное выборного Герасима Негрובה» от 28 мая 1776 г. Однодворец утверждает, что воры выкрали из клетки близ ворот его дома разные пожитки, «а именно пять кафтанов новых, в том числе сермяжных три, белых два, <...> одного человека поймали, который на вопрос мой объявил, что он Добренского уезду села Замартынья однодворец Степан Мозгунов <...> и на оном Мозгунове опознал я именованный из оных покраденных своих пожитков белый кафтан» [1, с. 107]. Из овечьей шерсти в домашних условиях ткали материалы для изготовления портов и штанов, шла она и на изготовления поясов, покровов и кушаков. Из шерсти осенней стрижки производили валенки.

Сохранившуюся мужскую одежду с чертами однодворческой культуры на территории Липецкой области можно встретить в разных её районах и, как правило, при всей схожести в ней можно увидеть влияние культуры места бытования. Прежде всего, обращают на себя внимание рубахи. В основе мужских однодворческих рубах лежит конструкция, называемая этнографами туникообразным типом: целое полотнище холста перегибается по утку, по его середине делается вырез горловины, от которого вниз идёт нагрудный разрез. К центральному полотнищу с двух сторон пришиваются рукава и «боковины», между которыми с внешней стороны вшивается квадрат, называемый «ластовица». С изнанки в плечевой части рубахи пришивается прямоугольная подоплёка.

Рукава в однодворческих рубахах можно встретить двух видов: 1 — широкий в верхней части и зауженный к низу, 2 — широкий по всей длине, объём внизу убирается с помощью закладывания небольших

односторонних складок. Оба вида рукава состоят из трёх частей: центральной прямой, выкраиваемой на ширину используемого холста и двух боковых. По середине верхнего края рукава разными способами делались мелкие складочки или сборки, о которые также можно говорить, как о детали, характерной для однодворческих рубах. Сборка могла быть фигурной, как на этнографических образцах из мест бытования в Грязинской волости Липецкого уезда Тамбовской губернии (Грязинский район) и селе Калабино Задонского уезда Воронежской губернии (Задонский район). На рубахах из сел Сырской и Романовской волости Липецкого уезда (Липецкий район) и села Вислая Поляна Землянского уезда Воронежской губернии (Тербунский район) сборка выполнена в виде маленьких прямых складочек, плотно прилегающих друг к другу и стоящих перпендикулярно рукаву, при этом их длина вдоль рукава составляет 3–5 см. На других этнографических образцах из Сырской и Романовской волостей можно встретить плосколежащие односторонние складочки, застроченные на машинке. В рубахах из села Никольское Усманского уезда Воронежской губернии (Усманский район) и села Ламское Ефремовского уезда Тульской губернии (Становлянский район) небольшие односторонние складки зафиксированы только по линии пришивания рукава к центральному полотнищу рубахи.

Другая особенность однодворческих рубах — большая ширина низа изделия, достигалась за счёт выкраиваемых различными конструктивными способами бочков. В рубахах Липецкого уезда (сёла Сырское и Ленино) на их изготовление уходило три длины холста, две из которых шли на одну боковую сторону, образуя передний и задний бочки. При раскрое этих деталей, с одной стороны, по вертикали наискось отрезались клинья, таким образом, чтобы верхняя часть бочка оставалась узкой (10–12 см), а внизу сохранялась вся ширина холста (в среднем 35 см). При этом бочок пришивался к центральной части рубахи прямой стороной, а косой край образовывал её боковой шов. Из третьей длины холста и оставшихся клиньев собирали бочок на вторую сторону рубахи. В готовом виде он представлял собой единую деталь, с долевым перегибом по боку рубахи и двумя продольными швами спереди и сзади. Расширение по низу другого вида достигалось за счёт выкраивания бочков из четырех, пяти или шести длин холста. В случае с четырьмя бочками скос во всех деталях делался только с одной стороны, вторая сторона полотнища оставалась прямой. В рубахах с бочками из пяти и шести длин холста, между двумя скошенными боковинами вставлялась ещё одна средняя деталь, которая выкраивалась из одной или двух длин

в зависимости от задаваемой ширины рубахи. Скос в средних деталях делался с двух сторон, образуя равнобедренную трапециевидную форму. Рубахи с бочками описанного типа бытовали в Липецком уезде (сёлах Подгорное, Троицкое), Усманском (село Никольское), Грязинском, Задонском (с. Калабино) и Ефремовском (с. Ламское) уездах.

Во всех описанных рубахах нагрудный разрез от горловины выполнен с левой стороны в вертикальном направлении. С одной стороны он обрабатывался полосой ткани разной ширины, которая в праздничных рубахах «расписывалась» (вышивалась) и являлась элементом украшения. Полосу ткани шириной 12–16 см называли «грудкой» или «покрышкой», и ложилась она ровно по центру груди, верхним краем уходя под воротник. Полоска ткани небольшой ширины в 4–6 см, называемая «заботка», после обработки её нагрудного разреза оставалась смещенной в левую сторону. В готовом виде рубаха с «заботкой» представляла собой не что иное, как одну из модификаций косоворотки, получивших широкое распространение в XIX в., на что немалое влияние оказала реформа военной униформы. В 1880-х гг. косоворотки вошли в обмундирование солдат, которые возвращаясь со службы домой, продолжали их носить, находя на селе своих подражателей.

Свадебные и праздничные однодворческие мужские рубахи среди прочих выделяются своим декором в форме прямоугольника вокруг горловины по груди, плечам и спине, который делали с помощью вышивки и ручных отделочных швов, иногда дополняя тесьмой «вилушкой» и небольшими вставки из фабричной ткани. Вышивка делалась или по основному холсту рубахи или на отдельной детали, которую можно определить как накладную кокетку. Орнаментами геометрического характера, а также растительными и зооморфными мотивами мастерицы «расписывали» (вышивали) иглой или крючком. В отделке одной рубахи могли быть использованы разные техники вышивания и сочетание различных орнаментов. Рисунок вышивки мог идти только по периметру прямоугольника или заполнить всю его площадь, мог повторяться во всех расписываемых деталях рубахи (ворот, «заботка» или «покрышка», низ рукавов, иногда низ изделия) или изменяться.

В однодворческих мужских рубахах можно увидеть и «брокеровские» или «мыльные узоры», названные так по имени владельца парфюмерной фабрики — Генриха Брокера, который в рекламных целях своей продукции на обертке мыла размещал узоры вышивки крестом, о чем и оповещал покупателей: «Продается глицериновое мыло в оранжевой обёртке с русским рисунком в виде премии» [2, с. 33]. В конце XIX в.

брокаровские узоры приобрели большую популярность и отрицательно повлияли на существовавшие традиции в вышивке всего населения страны: былая индивидуальность народной одежды стала растворяться в модных течениях. Изменения коснулись не только вышивки. На рубеже эпох можно было наблюдать, как под воздействием социально-экономических изменений в стране разрушались все традиционные формы мужской и женской одежды. Эволюция костюма происходила столь быстро, что уже в начале XX в. внешний облик всего населения страны изменился полностью, а с наступлением эры Советской власти традиционная культура наших предков стала анахронизмом.

Примечания

1. Юров Ю. Д. Город Романов-в-Степи и его округа. Липецк: Издательский центр газеты «Де-факто», 2014. 440 с.
2. Скляр А. Б. Костюм в русском стиле. Городской вышитый костюм конца XIX — начала XX века. М.: Бослен, 2013. 240 с.

УДК 7.031.2:391.4 (571.513)

Киштеева О. В.

Kishteeva O.

ТРАДИЦИОННЫЙ ХАКАССКИЙ КӨГЕНЕК — ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

TRADITIONAL KHAKASS KOGENEK — ARTISTIC AND DESIGN FEATURES

Аннотация: В статье рассматривается традиционный хакасский көгенек — рубаха, основа хакасского этнического костюма. Художественно-конструктивные особенности көгенек, имеющие этногрупповые отличия, популярны как мужской и женский вид традиционного костюма в XXI в.

Ключевые слова: традиционный хакасский костюм, объект нематериального культурного наследия Республики Хакасии.

Abstract: The article deals with the traditional Khakass kogenek — a dress that forms the basis of the ethnic costume of the Khakass. The artistic and design features of the kogenek, which highlight the ethnic differences; is popular among both as a male and a female traditional costume in the 21st century.

Keywords: traditional Khakass costume, object of intangible cultural heritage of the Republic of Khakassia.

Основу хакасского традиционного костюма как мужского, так и женского составляют рубаха — көгенек и штаны. Старинные мужские рубахи были длиннее в подоле (почти до колен и шире — до 3 м.). Конструкция хакасского көгенек относится к поликовой рубахе, при этом крой мужской и женской был одинаковым. Стан сшивался из двух полотнищ, с вшитыми клиньями (*чынчых, чанчых*), обязательным был обшлаг рукава — *моркам*. Хакасский көгенек присборивается у ворота, полика (*ээн*) и обшлага, воротник *мойдырых* отложной с заострёнными концами. Спинка шьётся длиннее, образуя так называемый шлейф — хвост (*хузурух*). Имелись ластовицы (*холтых*), которые раньше делали большими, до пояса; стан собирался у ворота мелкими складками; пазушный разрез был посередине, застегивался на пуговицу (*марха*). А. А. Кузнецова указывает, что на старинную көгенек шло от 7 до 8 аршин, т. е. около 5 м. ткани [1, с. 154]. Таким представляется самобытный крой хакасской рубахи, у которой нет аналогов в традиционном костюме ближайших соседей в Южной Сибири. Рубахи шились из ситца, ярких цветов с рисунками, праздничные выполняли из шёлка или

шерсти. В XVII в. по данным И. Г. Георги у хакасов бытовали рубахи из крапивного холста.

Отличие в конструкции и декоре женской *кӧгенек* заключается в том, что женское платье шьется более широким, чем мужское, шлейф (*хузрух*) по спинке делали длиннее. В конце XIX в. по описаниям А. А. Кузнецовой на женскую рубаху шло 5 (*нэс эн*) или 6 полос материи, одна из них скашивается и идет на бока (клинья). Ширина в подоле достигает 6–7 аршин. В женском *кӧгенек* полики и обшлага, а иногда и воротники делаются из ткани другого цвета, цветного шелка, в праздничных платьях *ээн* и *моркам* вышиваются или шьются из парчи. Рукава кроются из 3 полос материи, из которых одна скашивается и образует ластовицу (*холтых*). У женских *кӧгенек* иногда встречается карман под рукавом, рядом с ластовицей. Воротник в женском платье отложной с острыми или тупыми концами, застегивается большой перламутровой пуговицей (*тана*), иногда его концы делают из другой материи, украшают перламутровыми пуговицами или вышивают шелком. А. А. Кузнецова отмечает, что в конце XIX в. «Нарядные шелковые платья шьются редко и служат долго, часто переходят по наследству от бабушки к внукам, тщательно сохраняются в больших кованых сундуках, которые встречаются в каждой юрте, эти платья надевают только на свадьбы и по большим праздникам» [1, с. 162].

Термин, обозначающий хакаскую рубаху, соотносится с общетюркским названием для этой формы одежды. Например, рубаха *кулмэк* у казанских татар является видоизмененной древнетюркской формой одежды туникообразного покроя: стан состоит из прямых полотнищ и боковых клиньев, ластовиц, прямых рукавов и воротника — стойки. У крымских татар рубаха имела название «*кольмек*» на побережье, «*кулек*» в горных районах [2, с. 19]. У соседей хакасов — телеутов, существует праздничная рубаха *кӱнек*, которую носили с вышитым тканевым украшением *тошток*. Крой телеутской рубахи сходен со старинной сагайской *кӧгенек*, сшитой глухой без воротника, с прорезью для надевания через голову, подобная рубаха имеется и у шорцев. Шорская рубаха *кӱнек*, как и у телеутов была прямой, без поликов, стан шили на кокетке с ластовицей, на спине под кокеткой делали крупные складки. Рубаха застегивалась спереди, разрез декорировался пуговицами и вышивкой. Манжеты рукавов, воротник-стойку украшали вышивкой [3, с. 32]. Таким образом терминология названия рубахи у тюркских народов указывает на некую общую форму одежды, сравним: *койнек* (азербайджанцы), *койнек* (уйгуры), *койлюк* (казахи), *кейлек* (киргизы), *койнек* (туркмены), *койляк*, *куйлак* (узбеки) [4].

В течение XX в. хакасский мужской и женский *кӱгенек* стал основным видом традиционного костюма, который использовался в качестве праздничного, сохраняя свою этническую идентичность вплоть до настоящего времени, когда хакасы стремятся сшить, заказать мастеру *тадар кӱгенегі* — хакасское платье. Так как этот костюм становится праздничным, то платье шьется из нарядной ткани — шёлка, атласа, шерсти. Полики и обшлага в XIX в. выполняли из контрастной ткани, более дорогой — парчи, шёлка. В течение XX в. повсеместно распространилась традиция декорирования вышивкой поликов и обшлагов рубахи, не только женской, но и мужской. Полихромная вышивка по черному фону является отличительной особенностью хакасского костюма, сложный орнамент с растительными и зооморфными мотивами сохраняет технологические и художественные традиции в хакасской одежде. На примере хакасских женских платьев — *кӱгенек* из фондов Хакасского национального краеведческого музея им. Л. Р. Кызласова охарактеризуем их основные конструктивные особенности. Хакасское платье *кӱгенек* ХНКМ КП 5894.1 сшитое из синего монгольского шелка в первой половине XX в. с полихромной вышивкой по поликам (по черной шерстяной ткани) и обшлагам (по черному бархату) является ярким примером праздничного костюма. К особенностям декора платья можно отнести разницу в технике вышивки поликов (вышитых швами «вприкреп» и двойным тамбурным — *сӱзирткен*) и обшлагов (вышивка по контуру простым тамбурным швом). Общая длина платья 121 см, ширина по подолу 128 см, ширина груди 100 см.

Платье из розового шёлка (ХНКМ НВФ 1412) имеет вышитые полики и обшлага из чёрной шерстяной ткани, в этом варианте контур орнамента выполняется тамбурным швом и заполняется односторонней гладью. Конструктивно и первое и второе платье сшиты идентично, стан собран из цельного полотнища (шириной 90 см), боковые треугольные клинья имеют ширину до 35 см в подоле, сужаются вверх, к ластовице. Широкие собранные рукава, сшитые с ластовицей, начинаются от талии. Ластовица кроится вытянутым четырехугольником (15×16,5 см). Разница в длине по спинке составляет 16 см. Платье сшито во второй половине XX в.

На этнографических фотографиях конца XIX — начала XX в. вышивка на платьях встречается редко, но это не значит, что она не была распространена. В коллекциях хакасских орнаментов этого времени из фондов Минусинского краеведческого музея им. Н. М. Мартянова, МАЭ «Кунсткамера» сохранилось большое количество орнаментов созданных специально для вышивки «наплечников».

В первые два десятилетия XXI вв. хакасский *кӱгөнек* является самым распространенным вариантом праздничного костюма, появляются некоторые инновации в крое, связанные со стилизацией, адаптацией к модным требованиям. В целом сохраняются традиционность формы и декора, этнический костюм становится семейной реликвией и несёт определённую ценностную характеристику. В 2023 г. планируется внести хакасский *кӱгөнек* в объекты нематериального культурного наследия Республики Хакасия. Принятый в 2016 г. Закон № 31-ЗРХ «О нематериальном культурном наследии в Республике Хакасия» успешно реализует функции сохранения, изучения, популяризации и развития данных объектов. С актуальным каталогом объектов нематериального культурного наследия Республики Хакасия можно ознакомиться на официальном сайте Министерства культуры, экспертный совет ежегодно работает над составлением новых паспортов-анкет. Далее объекты НМК Республики Хакасия вносятся во всероссийский реестр, что является важным официальным признанием значимости таких культурных феноменов.

Примечания

1. *Күзнецова А. А., Кулаков П. Е.* Минусинские и Ачинские инородцы. / Материалы для изучения. Красноярск: Типография Енисейского губернского управления, 1898. 298 с.
2. *Рославцева Л. И.* Одежда крымских татар конца XVIII- начала XX в.: историко-этнографическое исследование. М.: Наука, 2000. 104 с.
3. *Уртегешев Н. С.* Шор чон-калыгын кептери, умнары (Шорский национальный костюм, орнамент). Абакан: Новосибирский региональный Общественный Фонд сохранения культуры хакасов «Ал Хоорай», 2020. 60 с.
4. *Калашикова Н. М.* «Своя рубаха ближе к телу...» Коллекция рубах в собрании Российского этнографического музея. М.: Северный паломник, 2018. 192 с.

УДК 391.2 (470.331)

Клыгина И. С.

Klygina I.

ЖНИВИЛЬНАЯ РУБАХА РЖЕВСКОГО УЕЗДА ТВЕРСКОЙ ГУБЕРНИИ ИЗ СОБРАНИЯ СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

HARVEST SHIRT OF THE RZHEVSKY DISTRICT OF TVER PROVINCE IN THE COLLECTION OF SERGIEV-POSAD MUSEUM-PRESERVE

Аннотация: Особенности женской рубахи Ржевского уезда из собрания музея дают наглядное представление о взаимодействии локальных культур различных этнических групп, населяющих Тверской край.

Ключевые слова: Тверская губерния, «жнивильная» рубаха, тверские карелы, детали кроя рубахи, характер декорирования.

Abstract: The features of the women's shirt of the Rzhevsky district from the museum's collection give a visual representation of the interaction of local cultures of various ethnic groups inhabiting the Tver region.

Keywords: Tver province, harvest shirt, details of the shirt cut, Tver Karelians, features of decoration.

В коллекции традиционной одежды Тверской губернии Сергиево-Посадского музея-заповедника (СПМЗ) хранится уникальный предмет — «жнивильная» женская рубаха Ржевского уезда (Т-6711), поступившая из научной экспедиции Людмилы Эльмаровны Калмыковой (1918–2005) в Калининскую область в 1963 году. В научный оборот она была введена [1, с. 174, 176] в контексте общего описания народной одежды Тверского края как предмет, имеющий схожие черты со смоленскими образцами, и представлена в музейной экспозиции составной частью Ржевского народного костюма с белым холщовым сарафаном (Т-6712) [2, с. 176].

Задача настоящей работы уточнить на основе детального анализа конструктивного строя и декорирования близость ржевской рубахи к смоленской традиции и определить возможную связь с другими локальными культурами.

«Жнивильными», или «жатвенными», «жатежными» рубахами в Тверской губернии назывались, те, в которых девушки и молодые женщины открывали или завершали сезон полевых работ, в частности, сбор зерновых — жатву. Особенности таких рубах были богато де-

корированные воротниковая часть, рукава и подол, их, как правило, носили с праздничными узорными поясами, без сарафана.

Согласно документам поступления жнивильная рубаша из собрания СПМЗ бытовала в последней четверти XIX в. в деревне Трунаево Бурцевской волости Ржевского уезда [3]. Расположение на пограничье со Смоленской губернией, откуда в XVII веке шел приток населения с белорусских земель, находившихся под властью Речи Посполитой [4, с. 189], обуславливает наличие смоленско-белорусской компоненты в традиционном укладе. Наряду с этим достаточно активное переселение корел со шведских земель, описываемое в литературе как «колониционное движение» [5, с. 189], сформировало на территории губернии локальные общности тверских карел со своим укладом. Это документально подтверждается материалами «Этнографической карты Тверского края» [6, с. 24], составленной исследователем С. Д. Синицыным в 1920-е гг., где отмечается, что на рубеже XIX–XX вв. в общем преимуществе «великоруссов» указанные земли уже были точечно заселены белорусами, латышами, эстами, карелами. Несмотря на общинный характер проживания этих народов, происходило взаимопроникновение культурных традиций, что проявлялось и в одежде. Культурный код отдельно взятого предмета может быть определен, по мнению автора, в первую очередь детальным анализом конструктивного строя, а затем характером декорирования.

Одной из важнейших оценок в данном случае является уровень «сделанности» предмета, поскольку многократно отработанные приемы кроя, шитья и декорирования позволяют говорить о сложившейся традиции изготовления. Несмотря на то, что полных аналогий представленной рубаше на сегодняшний день не выявлено, можно утверждать о ее традиционности, поскольку факт высокого уровня исполнения предмета неоспорим.

Ржевская рубаша имеет составную конструкцию. Ключевой особенностью верхней части является круглая вставка у ворота — «воротушка», которая выполнена из длинных полос холста, украшенных набивным ситцем и чуть ниже — рядом вышивки с геометрическим орнаментом. Эти детали собраны под ворот в густые складки и окантованы фабричной тесьмой. Переднее, заднее полотнища и основа рукавов пришиты непосредственно к «воротушке», а место соединения с ней декорировано по кругу аппликацией из красного набивного ситца с мелкими желтыми цветочками. Рукава составные, прямые, широкие, из холста, собраны в густые складки под манжеты из набивного ситца.

Наличие такой конструктивной детали, как «воротушка», отсылает нас, с одной стороны, к вологодско-новгородской традиции [7, с. 137], с другой — к особому типу женских рубаш тверских карел, зафиксированных и описанных исследователем Г. С. Масловой (1904–1991) [8, с. 10–12]. География распространения в последнем случае точечная: в Весьегонском, Zubцовском и Ржевском уездах [9, с. 9]. Особенностью «воротушки» ржевской рубахи является ее ширина, которая почти в два раза превышает и новгородские, и карельские.

В Смоленской губернии подобный крой женских рубаш до настоящего времени не выявлен. Устоявшимся типом здесь, на рассматриваемый период времени, были широко распространённые рубашки с прямыми поликами — прямоугольными плечевыми вставками.

Обращаясь к характеру декорирования «воротушек», следует отметить, что в новгородских образцах она выполнялась из кумача, дублированного холстом, и обшивалась по нижнему краю полосой браного ткачества. Подобные рубашки бытовали в Тверской губернии в Весьегонском уезде у локальной группы русского населения «пушкарей» [10], о чем свидетельствуют предметы из собрания СПМЗ (Т-751, Т-1405), а также ряда других музеев [11].

Кумачовая «воротушка» тверских карел, согласно зарисовками и описанию Г. С. Масловой, не украшалась, но при этом богато расшивалась плечевая часть рукавов, соединяемая с «воротушкой» [12, с. 10]. Вышивка выполнялась красными нитями двусторонним «поддевчатым» швом, или, как его называли среди русского населения, «верхошвом». Узор строился из ромбовидных и S-образных фигур.

В исследуемой рубахе «воротушка» довольно сложно декорирована и пока не имеет полных аналогий. Традиционный кумач здесь заменен красным набивным ситцем с мелкими желтыми цветами, двусторонняя вышивка красными нитями дополняет не детали рукава, а саму «воротушку», и ее орнамент во многом созвучен с образцами, бытовавшими у тверских карел. Важной особенностью является место соединения «воротушки» с другими деталями, которое подчеркнуто круговой аппликацией из цепочки треугольников красного набивного ситца. Именно такой элемент украшения на рукавах упоминается исследователем А. А. Лебедевой [13, с. 69–70] в описании отдельной группы смоленских праздничных рубаш. Основным украшением здесь были затканые по холсту красными нитями или кумачовые полики и рукава, иногда дополненные полихромной вышивкой чаще в технике «по выдергу» или «крестиком», реже двусторонними верхошвами.

У ворота передних полотнищ пришивались красные вставки из затканых или ситцевых полос — так называемые рубахи «краснозобки». Подобное расположение декора и его исполнение лишь на первый взгляд могут создавать впечатление о конструктивной схожести с «воротушкой». В конкретном случае на ржевском образце ситцевые треугольники и отчасти вышивку, допустимо рассматривать как заимствование смоленской традиции.

Обращаясь к конструкции нижней части рубахи — «станушки», следует отметить, что в составных рубахах и Тверской, и Смоленской губерниях они имели, как правило, прямой крой в 3–4 полотнища. В рубахе Ржевского уезда «станушка» — косоклинная, она сшита из двух прямых полотнищ и четырех боковых клиньев. Подол обшит полосой красного набивного ситца и кумачом. Описание подобного клиновидного кроя и украшения «станушки» встречается в работе В. Н. Белицер [14, с. 279], как характерное для карельского населения.

Таким образом, конструктивный строй и способы декорирования ржевской рубахи безусловно свидетельствуют о наложении разных культур. Так, характер кроя и вышивки по большей части тяготеет к традициям тверских карел. Техника декорирования ярким набивным ситцем в сочетании с двусторонней вышивкой косвенно отсылают к смоленским образцам.

В целом рубаха Ржевского уезда представляет собой яркий образец народного искусства, в котором отразился результат органичного взаимодействия локальных культур различных этнических групп Тверского края.

Обращаясь к отмеченной общеизвестной публикации ржевской рубахи в составе костюмного ансамбля с белым холщовым сарафаном, хотелось бы отметить, что прямых свидетельств, что её могли носить именно так, нет. География бытования предметов одежды близкая (до 10 км), но, тем не менее, при таком этноразнообразии, которое характерно для территории Ржевского уезда, даже в двух соседних деревнях могли сформироваться свои особые костюмные комплексы. Вопрос о допустимости ношения жнивильной рубахи с данным типом сарафана потребует в дальнейшем отдельного исследования с привлечением дополнительного ряда источников.

Примечания

1. Калмыкова Л. Э. Народное искусство Тверской земли. Тверь, 1995. — 384 с.
2. См. также Калмыкова Л. Э. Народное искусство..., 1995. — 384 с.

3. В настоящее время — Оленинский р-н Тверской области.
4. Вольная или невольная эмиграция, см. Готье Ю. В. Замосковский край в XVII веке. Опыт исследования по истории экономического быта Московской Руси. М., 1937. 411 с.
5. Готье Ю. В. Замосковский край..., 1937. 411 с.
6. Население Тверского края: С этнографической картой, составленной С. Д. Синицыным / А. Вершинский, Д. Золотарев. Кабинет краеведения Тверск. педагогич. ин-та. Тверь: (гос. тип. им. К. Маркса), 1929. 24 с.
7. Васильев М. И., Васильева С. Л. Новгородский традиционный костюм. СПб.: Искусство-СПБ, 2010. — 348 с.; см. также Тазихина Л. В. Север Европейской части РСФСР / Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX — начало XX в.). Определитель. М.: Советская Россия, 1971. С. 137.
8. Маслова Г. С. Народный орнамент верхневолжских карел. М.: АН СССР, 1951. 139 с.; см. также Маслова Г. С. Собрание народного художественного текстиля в Музее Народных Художественных Ремесел. 1941 г. (в двух докладах). Архив СПМЗ. Инв. НА-29. Л. 3–4.
9. Маслова Г. С. Народный орнамент ..., 1951 г. 139 с.; см. также Г. С. Маслова Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки нар. материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1956. С. 612.
10. Это отдельные села и деревни Щербовской в., одно село Топалковской и две деревни Лукинской в. Весьегонского у. Они получили свое название по имени помещиков Мусиных-Пушкиных.
11. Новгородский музей-заповедник, Устюженский краеведческий музей.
12. Маслова Г. С. Народный орнамент ..., 1951. 139 с.
13. Лебедева А. А. Северо-западные, западные и южные губернии центра / Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX — начало XX в.). Определитель. М.: Советская Россия, 1971. С. 38–118.
14. Белицер В. Н. Финно-угорские народы Европейского Севера // Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX — начало XX в.). Определитель. М.: Советская Россия, 1971. С. 260–287.

Комлик В. С., Винникова М. Н.

Komlik V., Vinnikova M.

ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ ЖЕНСКИХ СОРОЧЕК БЕЛОРУССКОГО ПОДНЕПРОВЬЯ

ARTISTIC AND CONSTRUCTIVE FEATURES OF TRADITIONAL WOMEN'S SHIRTS OF THE BELARUSIAN PODNEPROVIE

Аннотация: *Художественно-конструктивные особенности традиционных женских сорочек белорусского Поднепровья рассматриваются как источник новых идей в современном дизайне одежды.*

Ключевые слова: *Белорусское Поднепровье, традиционная женская сорочка, конструкция, декор, современный дизайн одежды.*

Abstract: *The artistic and constructive features of traditional women's shirts of the Belarusian Podneprovie region are considered as a source of new ideas in modern fashion design.*

Keywords: *Belarusian Podneprovie, traditional women's shirt, design, decor, modern fashion design.*

Современные модные тенденции подвержены процессам глобализации: в большинстве коллекций одежды 2023 г. представлены универсальные вещи, которые остаются популярными на протяжении долгого времени. В сложившейся ситуации возникает необходимость в сохранении национальной самобытности в одежде. Белорусский традиционный костюм может быть использован современными дизайнерами в качестве богатого источника новых форм и композиционно-декоративных приемов.

Историко-этнографический регион Поднепровье расположен на востоке Беларуси. Он граничит со Смоленской и Брянской областями России и Черниговской областью Украины. Географическое положение этой территории, удобные пути сообщения по рекам Днепр и Сож способствовали взаимодействию местной культуры с культурами соседних народов. Традиционный женский костюм Поднепровья вобрал в себя не только характерные особенности белорусского, но и некоторые черты русского и украинского костюма. Такую взаимосвязь можно проследить в конструкции длинных женских сорочек с широкими рукавами, размещении орнаментального декора на предметах костюма, использовании различных художественно-конструктивных приемов соединения полотнищ ткани между собой.

Женские сорочки Поднепровья выделяются высокой декоративностью, вариативностью кроя и моделирования пластических форм. Их образ формировал также тканый или вышитый декор, который дополнял и разнообразил простую конструкцию. В художественном оформлении получили распространение как геометрические орнаменты, так и стилизованные растительные узоры. Они располагались на плечевых вставках — «паликах», на рукавах, иногда одночастным бордюром проходили по подолу. Неповторимую красоту сорочкам придавали конструктивно-декоративные ажурные швы с разнообразной орнаментикой — «прошвы». Они подчеркивали основные конструктивные членения: соединение рукава с поликом, место сшивания двух продольных частей рукава, стык полотнищ станины снизу. Иногда искусно выполненные ажурные швы на рукавах располагались в виде креста, что усиливало их декоративность [1, с. 209]. Необычайно красиво выглядели сорочки с белой вышивкой на рукавах и оплечьях.

Белорусские традиционные женские сорочки имели рациональный прямолинейный крой. Ширина домотканого полотна, из которого они шились, выступала определяющей величиной, от которой зависело количество деталей одежды. Станина — основная часть сорочки — кроилась из трех, реже двух прямоугольных полотнищ ткани. В большинстве случаев сорочки имели поликовый крой: прямые плечевые вставки пришивались к деталям станины по линии утка. Важной особенностью женских сорочек Поднепровья являются длинные, иногда очень широкие рукава. Несмотря на это в подмышечную зону почти всегда вставлялись квадратные отрезки ткани — «цвикля», «падпашник», «ластаница», — что обеспечивало большую свободу движению рук. Часто сорочки состояли из двух частей, сшитых из разных по плотности и фактуре тканей. Верхняя часть сорочки — «чэхлик» — изготавливалась из тонких тканей, иногда из белого перкаля. К чехлику пришивалась «подтачка» — нижняя часть станины, которую делали из более грубого полотна. Благодаря такой конструкции значительно повышалась износоустойчивость изделия.

Подгонка сорочки по фигуре осуществлялась при помощи сборок, которые в Беларуси назывались «маршчэнне». Их местоположение было обусловлено конструкцией. Сорочки с поликами собирались у горловины и по низу рукавов. Станина сорочек с отрезной кокеткой собиралась в верхней части переда и спинки. Смоделированная таким образом одежда не сковывала движений и придавала женскому образу естественную красоту и изящество. Наполненность силуэтной пластики дости-

галась также за счет фактуры материала. В местах декора ткань могла быть репсового или саржевого переплетения, что придавало ей большую плотность и она лучше держала форму.

Самобытную красоту имел не только тканый или вышитый орнамент на сорочках, но и конструктивно-декоративные элементы ее отделки. Так, фестончатые краевые сборки, выполненные в верхней части широких рукавов, не только придавали им пышный объем, но и создавали оригинальный декор в местах соединения с поликами. При помощи различных сборок оформлялся низ рукавов. При этом рукава могли завершаться пришитыми прямоугольным манжетам или цельнокроеными рюшами. Особой изысканностью отличалась орнаментальная вышивка по сборкам, которая размещалась в верхней части рукавов или на запястье. Геометрический орнамент обычно вышивали нитями красного или черного цвета [1, с. 216–217].

Широкие отложные воротники сорочек Поднепровья часто украшались красной бахромой или кружевом. Иногда очень узкой полоской игольного кружева окаймлялись и воротники-стойки. Местной особенностью было оформление горловины узкой бейкой. Такие сорочки получили название «голоплечки».

В юго-восточных районах Поднепровья были распространены женские сорочки с цельнокроеными рукавами [2, с. 35]. Их конструктивное отличие заключалось в том, что плечевая вставка кроилась одной деталью вместе с рукавом. Место, где раньше рукав соединялся с поликом, согласно архаичной традиции, акцентировалось вышивкой, которая имитировала декоративный соединительный шов [3, с. 468].

Таким образом, к основным средствам художественной выразительности традиционных женских сорочек Поднепровья можно отнести конструкцию, пропорциональное соотношение объемов, приемы художественно-пластического моделирования и композиционно-орнаментальное решение. Изучение аутентичного материала способствует появлению творческих идей, которые могут быть использованы при поиске новых, созвучных времени дизайнерских решений. Принцип простоты и рациональности кроя аутентичных сорочек может найти воплощение в коллекциях одежды, создаваемой в рамках «экологического дизайна», который заключается в том числе и в умеренном потреблении ткани. Предполагается проектирование моделей без сложных членений, форма которых будет создаваться при помощи таких способов конструктивного моделирования, как сборки, складки, защипы и драпировки. Для того, чтобы передать характерные черты первоисточника,

при разработке современной одежды следует учитывать плотность и фактуру ткани, прямолинейность кроя, силуэт и пластику форм оригинала.

Высокая декоративность сорочек Поднепровья и оригинальные технологические приемы, применявшиеся белорусскими женщинами при их создании, способны обрести новые формы художественного выражения и стать лейтмотивом коллекций модной одежды и аксессуаров. Ручное ткачество и вышивка придадут современному костюму особый шарм аутентичности, сделают его притягательным для близкого рассмотрения. Ажурные декоративно-соединительные швы, бахрома, ручное кружево и вышивка по сборкам могут обрести новое прочтение в современных дизайнерских решениях и придать изысканный и самобытный вид предметам современного гардероба. Наряду с «быстрой модой» должны существовать рукотворные вещи, вызывающие чувство причастности к традиционной культуре. Такой подход позволит определить новый путь развития дизайна современного белорусского костюма.

Примечания

1. *Віннікава М. М., Богдан П. А.* Традыцыйны беларускі касцюм: альбом. Мінск.: Беларуская навука, 2016. 302 с.
2. *Лобачевская О. А., Зимина З. И.* Белорусский народный костюм: крой, вышивка и декоративные швы. 3-е изд. Минск: Беларуская навука, 2016. 279 с.
3. *Віннікава М. М.* Да пытання аб «мастацкім каноне» ў беларускім народным тэкстылі // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва. Мінск.: Права і эканоміка, 2014. С. 466–470.

УДК 391 (477/478) "18/19" (=512.165)

Константинова И. А., Булгар С. С.

Konstantinova I., Bulgar S.

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ ГАГАУЗОВ БЕССАРАБИИ XIX — НАЧАЛА XX В.

TRADITIONAL COSTUME OF THE GAGAUZ OF BESSARABIA OF THE XIX — EARLY XX CENTURIES

Аннотация: В статье представлены особенности женской и мужской одежды гагаузов. На основании исследования большого фактического материала авторы определили локальные различия, сложившиеся в силу исторических, географических экономических и социальных условий, в которых малочисленный православный тюркский народ — гагаузы проживал на территории юга Бессарабии в окружении славянских и романских народов.

Ключевые слова: Бессарабия, гагаузы, традиционная одежда, свадебный наряд.

Abstract: The article presents the characteristics of women's, men's and children's clothing of the Gagauz. Based on the study of a large amount of factual material, the authors identified local differences that developed due to the historical, geographical, economic and social conditions in which the small Orthodox Turkic people — the Gagauz lived in the south of Bessarabia, surrounded by Slavic and Romance peoples.

Keywords: Bessarabia, Gagauz, traditional clothes, wedding attire.

Гагаузский костюм складывался на протяжении длительного времени, но известен, прежде всего, по народной одежде гагаузов Бессарабии конца XIX — начала XX в. Известно, что гагаузский костюм представлен в сельских историко-краеведческих и этнографических музеях Республики Гагаузии; в Историческом музее Республики Молдова и Национальном музее этнографии и естественной истории в Кишиневе; в этнографических музеях Софии, Пловдива, Тырнова и Котела в Болгарии. Однако самыми «ранними» по хронологии сбора являются гагаузские коллекции, хранящиеся в Санкт-Петербурге, а именно в музейных собраниях Кунсткамеры АН РАН и Российского этнографического музея (далее РЭМ).

Первым исследователем гагаузского костюма и этнографии гагаузов в Бессарабии был русский этнограф, основатель гагаузоведения, Валентин Александрович Мошков, посвятивший отдельную главу гагаузской одежде в своем исследовании «Гагаузы Бендерского уезда» [1, с. 397–404]. В 1905 г. заведующий этнографическим отделом Русского музея

Николай Ми-хайлович Могилянский собрал коллекцию гагаузских костюмов в Бессарабии [2, с. 29]. В 1911–1912 гг. любитель-краевед П. А. Шуманский передал в Русский музей небольшую коллекцию гагаузской одежды [2, с. 29]. Во второй половине XX века сотрудники РЭМ Н. М. Калашникова, Е. Ф. Кононова и Е. Я. Тимофеева продолжили работу по сбору и изучению гагаузского костюма, а гагаузский этнограф М. В. Маруневич помогла существенно пополнить гагаузское собрание.

Проводившиеся исследования показали, что медленнее эволюционировала женская одежда и, особенно, костюм женщин старшего поколения. Очевидно, что в период пребывания В. А. Мошкова в Бессарабии еще бытовали архаичные образцы народной одежды по сравнению с той, которую собирали и изучали этнографы в 1970–80 гг. Эволюция гагаузской традиционной одежды, несомненно, имела место, но происходила она постепенно, и старинные платья, юбки, головные уборы, верхняя одежда продолжали сохраняться и во второй половине XX века.

Известно, что в период пребывания В. А. Мошкова в Бессарабии женщины носили сорочку «*gölmek*», которая изготавливалась из домотканой материи, называемой «*bez*». Поверх неё женщины надевали юбку белого цвета «*fusta*» из той же ткани, а сверху — платье «*fistan*». В. А. Мошков упоминал про «платье “*fistan*”, у которого лиф с рукавами и юбка были сшиты вместе» [1, с. 397]. Важным элементом традиционного костюма были женские головные уборы, считалось, что выходить на улицу с непокрытой головой — предосудительно [1, с. 400]. Поэтому обязательной частью наряда гагаузских девушек и женщины был платок, который сотни лет выполнял функцию головного убора. Исследователи традиционно гагаузскими считают пять типов платков: 1. Платок — шаль (*şal*, *şalinka*, *püsküllü şalinka*) подразделяют на платки с густой шелковой бахромой и платки с редко нашитой шелковой бахромой; 2. Платок *çember* из сатина, у которого полностью отсутствовала шелковая бахрома; 3. Платок *batik* был меньшего размера в отличие от первых двух типов, отличался черным, синим или вишневым цветом; 4. Платок «*bariz*» — из домотканого полотна желтого, белого или вишневого цветов с белой полосочкой по краям. 5. Платок *berta*, *bertacık* — вязаный из пушистых белых ниток с кистями [3, с. 231]. М. В. Маруневич выделила несколько способов повязывания женских платков: на темени — *tepedän*, *anılık*, под подбородком — *çenä altında*, вокруг шеи — *boyundan*, *dartılı* [4, с. 123].

Специальным элементом старинной женской одежды гагаузок являлись украшения. Глухой ворот и несложный крой переда лифа старин-

ных платьев предполагали множество нагрудных украшений в виде монист и бус (*sedef* или *boncuk*). В целом шейно-нагрудный набор гагаузских девушек и женщин состоял из разнообразных украшений — это золотые монеты *lift* и *mahmudiya*. Обычно *lift* состоял из больших золотых монет царской чеканки, а *mahmudiya* — из мелких золотых турецких монет.

Необходимо отметить, что золотые нагрудные украшения могли себе позволить только состоятельные гагаузские семьи, в то время как перламутровые бусы с крестиком, которые, как правило, специально привозили христианские паломники из Иерусалима, носили практически все гагаузки. В праздники девушки выходили на молодежные танцы *horu* наряженными в несколько рядов таких бус, золотых ожерелий, с серебряными и стеклянными браслетами на руках. В. А. Мошков писал, что «Кроме золотых кружков, девушки носят на шее кораллы и ожерелье из стеклянных бус всевозможных видов и цветов. В общем, всех украшений вешается так много, что они закрывают всю грудь до самого пояса» [1, с. 408].

Важным украшением девушек и «...даже самых маленьких девочек был пояс *kolan* из золотой или серебряной галунной ткани с посеребрённой пряжкой *pahta*, украшенной выпуклыми узорами. На старинных фотографиях видно, что поясные пряжки у женщин были различной формы [5]. Обязательным украшением гагаузок были серьги *küpä*, которые носили с малых лет и девочки. На старых фотографиях видно, что серьги были различной формы.

Свадьба у гагаузов была богата обрядами и состояла из нескольких этапов, сопровождающихся ритуальными действиями. Так, во время сватовства *dünürçülär* в доме невесты приходило 8–10 сватов и начинался обряд обручения *sez annaşmak*. Отцу невесты дарили обувь и одежду — это было подношение отцу невесты «*buba hakı* [4, с. 179]. Брату невесты дарили комплект одежды и обуви. По материалам В. А. Мошкова, в день помолвки мать жениха повязывала на голову невесты платок *nışan çemberi*, на конец которого пришивали золотой кружок. По этому платку уже засватанную девушку отличали от её подружек [1, с. 107], которые собирались на сельской площади, где проходила *horu*.

Важным элементом был обряд *emiş* — когда невесте преподносили большой поднос *emiş fistanı* с «материями для платья, свадебной обувью, золотым колье, чашками, бусами, браслетами» [6, с. 107]. Деверю вручалась *goda* — это подарки жениху от невесты: брюки, рубашки, носо-

вые платки, иногда обувь, завязанные в красиво оформленный узел из длинного вышитого полотенца [6, с. 181].

В комплексе свадебного наряда невесты входили: рубаха из тонкого домотканого полотна *gölmek*; свадебное платье *stevonozluk*, как правило, из атласа светло-голубого или светло-зеленого цветов; передник *fita* светло-коричневого или золотистого цвета. Обязательным элементом украшения невесты были ленточки *şirit*, которые вплетали в волосы и свисали по щекам.

Одежда жениха состояла из костюма, качество которого зависело от его материального положения. Как правило, жених надевал новую одежду, куда входила куртка *anteri*, рубашка с расшитым воротом *gölmek*, брюки *çaaşir* и высокие сапоги из мягкой кожи. Традиционными элементами гагаузского мужского костюма были жилеты (*mintan*, *mintanka*).

Следует отметить, что вся остальная мужская одежда гагаузов Бессарабии (которую они принесли из Добруджи и Северо-Восточной Болгарии: а также из других регионов Балканского полуострова, например, Македонии и Фракии) к началу XX в. была адаптирована к местным условиям. Учитывая, что в Бессарабии климат резко-континентальный, более холодный, чем на Балканах, то здесь гагаузы обзавелись теплой одеждой. У гагаузов, как и других жителей Буджака, большое распространение получила верхняя одежда из овчины чему способствовало и широкое развитие овцеводства у гагаузов. В каждом селе было несколько мастеров, которые шили на заказ полушубки *kürk*, *boy kürkü*, *şuba* [7, с. 82]. и меховые безрукавки «*keptar*». Однако, если полушубки и тулупы носили только мужчины, то меховые безрукавки «*keptar*» носили как мужчины, так и женщины. В советское время все колхозники выходили на работу в поле в безрукавке «*keptar*». На фотографиях 1950-х годов большинство мужчин запечатлены в таких безрукавках, женские безрукавки *keptar* шили приталенными с разнообразными узорами на передних полах.

Самой распространенной повседневной обувью у гагаузов Бессарабии были постолы *çarık*, сшитые из свиной кожи. По воскресеньям и на праздники гагаузские мужчины надевали сапоги с высокими голенищами *çizme*, а также ботинки *şepik*. Традиционным головным убором гагаузских мужчин Бессарабии и по сей день остается *kalpak* — зимняя шапка из овчины черного цвета.

Таким образом, рассмотренные выше элементы костюмного комплекса составляли основу традиционного костюма гагаузов Бессарабии XIX — середины XX вв.

Примечания

1. *Мошков В. А.* Гагаузы Бендерского уезда. Этнографические очерки и материалы. Кишинёв, 2004. — 493 с.
2. *Калашиникова Н. М.* Гагаузы. Москва, 2011. Культурное наследие гагаузов в собрании Российского этнографического музея. 614 с.
3. *Новик А. А., Бучатская Ю. В., Ермолин Д. С., Дугушина А. С., Морозова М. С.* Приазовский отряд. Язык и культура албанцев Украины / Отв. ред. А. А. Новик. СПб, 2016. Т. 1, ч. 2. 671 с.
4. *Маруневич М. В.* Материальная культура гагаузов XIX — нач. XX в. / Отв. ред. Ю. В. Иванова; АН МССР, Отд. этнографии и искусствоведения. Кишинев: Штиинца, 1988. 188 с.
5. Личный архив С. С. Булгар. Старинные фото.
6. Протоиерей Михаил Чакир. Свадебные обычаи гагаузов // Страницы истории и литературы гагаузов XIX — нач. XX в. Chişinău, 2005. 313 с.
7. Баллада тюркюлери / Хазырлайан М. А. Дурбайло. Кишинев: Штиинца, 1991. 190 с.

УДК 7.031.2:391.2:677.37:323.328 (=161.1)

Крестовская Н. О.

Krestovskaya N.

ШЕЛКОВЫЙ САРАФАН ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГРАФА Ю. И. СЕНБОВА (МУЗЕЙ ОПХ)

**SILK SARAFAN FROM COUNT J. STENBOK'S COLLECTION
(SOCIETY FOR THE ENCOURAGEMENT OF THE ARTS MUSEUM)**

Аннотация: В статье дан анализ кроя шелкового сарафана I трети XIX века Нижегородской губернии, который носили старообрядцы.

Ключевые слова: народный костюм, сарафан, нижегородский костюм, старообрядцы.

Abstract: The article analyzes the women's sarafan of Nizhny Novgorod province from the 1830s, which belonged to the Old Believers.

Keywords: folk costume, sarafan, Nizhny Novgorod province, Old Believers.

В собрании Русского музея в отделе прикладного искусства хранятся два косоклинных распашных сарафана из шелковой ткани схожей по рисунку. Ткань плотного шелка в рубчик — «канеле» кирпичного цвета с вытканными букетами — композицией, составленной из крупных серебристых листьев и мелких цветочков: красных, синих, розовых и толстого стебля с пучком листьев на верхушке и мелкими свисающими цветами. Подобные ткани изготавливались на подмосковной шелкоткацкой фабрике Лазаревых во Фрянове в I трети XIX века. Они были очень популярны среди богатого купечества и в больших количествах сбывались на Нижегородской ярмарке. «Эта фабрика «почти одна снабжала макарьевскую ярмарку шелковыми и бумажными материями» [3].

Оба сарафана поступили из Эрмитажа в 1938 г., ранее — до 1929 г. находились в коллекциях бывшего музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица и Училища Общества Поощрения Художеств.

Сарафан из музея Штиглица [1, с. 34] — относительно хорошей сохранности: по линии застежки украшен золотистым позументом и по подолу — металлическим кружевом, 16 металлических ажурных пуговиц. Узкие лямки сарафана отделаны типичным нижегородским шнуром — витейкой, на спине узкие лямки крепятся к короткой треугольной «ля-

гушке». Не было сомнений, что сарафан принадлежит Нижегородской губ. и был, вероятно, сшит в 1840-е гг. профессиональными мастерицами.

Второй сарафан (из музея ОПХ) сшит из ткани аналогичной по цвету и рисунку, но имеющей отличие: маленькие цветочки синего и красного цветов имеют бархатистую поверхность — вытканы объёмной махровой нитью — синелью (от французского — *chenille* — гусеница). Ткань — «канеле» с синелью или, называя по-старинному, — «синельные травы по гродетуру». Такая ткань могла быть изготовлена приблизительно в 1825 г.

Пуговицы на сарафане и позумент (или металлическое кружево) на лямках и по застежке оказались спороты, остались только, торчащие на лямках, розовые нитки. Долгое время не удавалось определить принадлежность сарафана к конкретному региону. В его крое прослеживаются черты, схожие с кроем старообрядческих сарафанов, например, Нижнего Тагила. Как известно, на Средний Урал в XVIII веке переселялись старообрядцы из Нижегородского края и сохраняли неизменным свой костюм длительное время. Главная особенность сарафана заключается в цельнокроеном полотнище ткани спины по всей длине, включая высокую широкую спинку треугольной формы и широкие же лямки. Вторая особенность — широкие складки ткани на спине заложены от середины в направлении боковых швов — по 3 с каждой стороны.

В Нижне-Тагильском краеведческом музее представлены старообрядческие сарафаны подобного кроя и из ткани схожей по рисунку конца XVIII — начала XIX в. Исходя из вышесказанного, всего вероятнее, что сарафан из ОПХ принадлежал старообрядцам. Случайно было найдено подтверждение этому. В интернете обнаружился снимок сарафана аналогичного кроя и рисунка ткани, хранящегося в музее «Дом графини Паниной» в Городце. Экспонат поступил в музей в 1920 г. от начальника городецкой милиции. Два одинаковых сарафана из ОПХ и городецкого музея могли быть сшиты около 1830 г. профессиональными портными в мастерской специально для старообрядцев Балахнинского уезда на заказ либо для продажи на ярмарке в Балахне и Нижнем Новгороде.

Можно предположить, что в музей ОПХ сарафан поступил в составе большой коллекции народного костюма Ю. И. Стенбока, подаренной им в 1872 г.

Стенбок Юлий Иванович (1812–1875) — граф, действительный тайный советник, состоял в звании камергера, председатель Департамента уделов (1862–1875) [2], действительный член Академии художеств

с 1857 г., вице-президент Императорской Академии художеств (1864–1865) и почетный член (1871–1875), член Комитета Императорского Общества поощрения художников. О Стенбоке как о коллекционере почти ничего не известно. Можно предположить, что приобретение (или получение в дар?) им предметов народного костюма было связано с его служебными обязанностями председателя Департамента уделов Министерства императорского двора. Возможно, благодаря ему поступали экспонаты народного искусства в музей ОПХ. В ЦГИА имеются документы, подтверждающие контакты чиновников Удельных контор с музеем. «Вещи, доставленные Управляющим Вельскою Удельною конторою окт. 1871: Головной убор Тотемского у., Дюжина полотенец Тотемского и Вельского у., ... покосный наборник, носят на груди, ручной работы» [5, л. 139]. Письмо на имя секретаря ОПХ Д. В. Григоровича: «Милостивый Государь Дмитрий Васильевич! Имею честь препроводить к Вам, Мил. Государь, на случай признания годным для музея Рисовальной школы головной убор, состоящий из кокошника, фаты и ленты, доставленный мне управляющим Самарскою Удельною конторою. Примите искренние уверения в совершенном моём почтении и преданности. 7 июня 1871» [5, л. 134].

В фонде народного искусства ГРМ хранится коллекция женских головных уборов и нагрудных украшений XIX века, которые были переданы из ГЭ в 1938, до 1929 — музей ОПХ. На некоторых экспонатах, имеются приклеенные бумажные вырезки с типографским текстом из каталога музея ОПХ, например, шейное украшение — наборушник: — «№ 59 Кокошник, украшенный бурмитским зерном и бляхами с цветным стеклом; вокруг золотой позумент, Русская работа. Вологодской губернии прошлого столетия. Пожертв. гр. Ю. И. Стенбок»; на некоторых — нагрудном украшении — просто надпись чернилами на приклеенной бумаге: «Вологодской Гр. Стенбок».

В каталоге-путеводителе музея ОПХ 1904 г. [4, с. 89–93] перечислены женские головные уборы и украшения, тканые и вышитые концы полотенец с обозначением «Пожертв. гр. Ю. И. Стенбок» или «Пожертв. гр. Ю. И. Стенбоком»: «№ 4 Кокошник. По малиновому бархату орел, шитый золотом. Ярославской губ.»; «№ 31 Кокошник. Средняя часть обшита бурмитским зерном, по нем бляхи, со вставленными цветными стеклами, вокруг позумент из серебра и золота. Нижегородской губ.»; «№ 51 Головной убор. По золотому тканому фону развод, шитый бурмитским зерном и искусственными камнями по фольговому фону. Новгородской губ.»; «Зал III № 58–72 Образцы женских украшений

(налобники), шитые цветным шелком по холсту (15 пред. В раме)» [4, с. 101].

В каталоге ОПХ нет указаний на экспонирование народных одежд (шелковые наряды воспринимались в музее как образцы фабричного ткачества), имеется упоминание о нескольких экспонатах: «Шкап № 15 Парчи шелковые голубого цвета, с цветами, вытканными цветным шелком» [4, с. 93]. Однако в ЦГИА обнаружен фрагмент черновика рукописного научного каталога, возможно составленного М. П. Боткиным, с подробным описанием экспонатов: «Сарафан из красной рубчатой шелковой ткани, затканый цветами разных тонов на шитой крапивоносовой подкладке. По ткани идут оранжево-красного цвета разводы кружевного характера... лентами привязаны букеты цветов одинакового рисунка, расположенных вправо и влево;... (рисунок?) мелкий в синих тонах, листья и мелкие цветы белые. Вверху под проймами складки. Длина спереди 130 см. Сзади 130/ ½ от верхушки спины, ширина в подоле 495 см.» [4, л. 212]. Там же находим описание, по версии автора рукописи, парчового передника, названного запон или загонь, на самом деле, оказавшегося широким наспинным украшением от шенкурского девичьего венца из колл. Стенбока [1, с. 112,113].

Подводя итог вышесказанному, нам удалось установить, что шелковый косоклинный сарафан являлся старообрядческим костюмом, сшитым в Нижегородской губ. и бытовавшем в Балахнинском у. Необходимо дальнейшее исследование архивов, чтобы составить более полное представление о коллекции Стенбока, состоящей из весьма ранних по времени создания произведений народного искусства и хранящейся в ГРМ.

Примечания

1. Во всех ты душенька нарядах хороша. Традиционный праздничный костюм XVIII–XX веков. Авторы вст. ст. Н. И. Ковалева, Н. О. Крестовская, М. А. Со рокина. СПб, Palace Editions, 2015. С. 216.
2. Высшие чины Российской Империи (22.10.1721–2.03.1917) / сост. Е. Л. Потёмкин. М.: Б. и., 2017. Т. 2. С. 207.
3. Бантыш-Каменский Д. Словарь достопамятных людей русской земли, Ч. III. М., 1836.
4. Каталог Музея Имп. Общества поощрения художеств. СПб., 1904. С. 449.
5. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб) Ф. 448 оп. 1 д. 389.

УДК 391:677.37 (575.112) (=512.121)

Кубель Е. Л.

Kubel E.

ШЕЛКОВЫЕ ТКАНИ В КАРАКАЛПАКСКОМ КОСТЮМЕ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

SILK FABRICS IN THE KARAKALPAK COSTUME FROM THE END OF THE 19TH TO THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Аннотация: в статье на примере собрания Российского этнографического музея анализируется использование шелковых тканей в традиционном каракалпакском костюме конца XIX — начала XX века. Отмечается особенность применения шелковых тканей, как в мужской, так и в женской обрядово-праздничной одежде. Рассматриваются гендерные предпочтения при включении этого материала, а также использование шелка в различных возрастных и социальных группах.

Ключевые слова: Российский этнографический музей, каракалпаки, костюм, шелковые ткани.

Abstract: The article analyzes the use of silk fabrics in the traditional Karakalpak costume of the late 19th and early 20th centuries, using the collection of the Russian Museum of Ethnography as an example. The characteristics of the use of silk fabrics in both ritual and ceremonial dress of men and women are noted. Gender preferences are considered in the inclusion of the material, as well as the use of silk in different age and social groups.

Keywords: Russian Museum of Ethnography, Karakalpak, costume, silk fabrics.

К началу XX в. каракалпаки включились в процесс шелководства, которое в то время в Амударьинском отделе Сырдарьинской области, месте их основного проживания, приобрело товарный характер. В двух волостях этого отдела — Чимбайском и Шураханском, в которых природные условия были наиболее подходящими, выращиванием тутового шелкопряда занималось 335 хозяйств, получая до 360 пудов коконов [1, с. 30]. К этому времени каракалпаки успешно освоили работу на узбекском ткацком станке «казак» / «козак» с подножкой, на котором начали ткать не только хлопчатобумажные, но и шелковые ткани. Для этого, по сведениям Т. Н. Смешко «покупали на базарах коконы, запаривали, готовили пряжу и пряли *житек* — шелковую ткань, в основном малинового цвета в узкую белую полосу для женских головных халатов-накидок *кызыл жегде*, а также для мужских и женских нарядных халатов *шапан*» [2, с. 104]. В случае необходимости дальнейшей

обработки ткани, ее отдавали в мастерскую специалиста лошильщика. Однако, производство шелковой ткани имело ограниченный характер, поэтому в большинстве случаев, как саму ткань, так и уже готовые изделия, покупали на базарах, куда их привозили из Бухары (узбекские *абровые* шелка *канаус* и *адрас пашаи*) и Хивы (туркменские шелковые шарфы *мадали турме*). Термин *абровые* ткани, распространенный в регионе, происходит от слова «*абр*» (узб., тадж. «облако») из-за расплывчатых, «облачных» контуров узоров, которые образуются в процессе окраски перевязанных нитей основы. В международной текстильной практике принят термин *икат* (малайск. *mengikat* — «переплестать», «связывать»).

Шелковые ткани использовались каракалпаками преимущественно в костюме молодых людей обоего пола, у женщин в разных видах одежды, у мужчин — более ограниченно. Большинство памятников из собрания Российского этнографического музея датируется концом XIX — началом XX в.

Праздничный/выходной костюм молодой женщины, в зависимости от достатка ее семьи, мог включать в себя много предметов, сшитых из шелковой или полупшелковой ткани. Так, например, рубаха из собрания музея [РЭМ, колл. 8762–22 771] традиционного туникообразного кроя, с клиньями в боковинах и длинными широкими рукавами, сшита из полупшелковой *абровой* ткани с крупным узором в виде удлиненной чаши цветка и многоярусных листьев на прямом стебле в яркой бело-красно-зелено-желтой гамме. Ворот и вертикальный грудной разрез маркированы шелковой малиновой тесьмой и украшены вышивкой разноцветными шелковыми нитями. Декор рубахи дополняют пришитые к концам рукавов нарукавники *женгсе* из синей хлопчатобумажной *маты* и красного сукна, украшенные богатой вышивкой шелком. Женские рубахи шили также из однотонной полупшелковой ткани малинового цвета, декорируя ее вышивкой по вороту и узкой полосой черной ткани на концах рукавов и подолу [РЭМ, колл. 8762–23 833]. В качестве верхней одежды женщины носили *шапан*, стеганные халаты на тонком слое ваты. Горожанки предпочитали шить их более узкими, — таков покрой *шапан паишайы* [РЭМ, колл. 8762–22 777] из плотной полупшелковой полосатой ткани в очень популярной у каракалпаков зелено-сине-фиолетовой гамме. Ворот, полы и подол халата, а также небольшие боковые разрезы по традиции обшиты плетеной из шелка тесьмой малинового цвета. Для праздничных халатов состоятельные люди выбирали ткани с абровым узором различным форм и разнообразных

цветовых сочетаний. Рисунок мог быть очень крупным: извивающиеся белые ветви на зеленом фоне [РЭМ, колл. 7403–14], или более мелким, в виде парных *бодомов* миндаля в нежной розово-фиолетово-голубой гамме [РЭМ, колл. 8762–23 840]. Очень ценились и стоили дорого женские шубы *ишик*. В собрании музея присутствует шуба на меху, из лисьей лапки [РЭМ, колл. 7128–80]. Она покрыта полупелюшковым *адрасом* с крупным рисунком красного, зеленого, белого, голубого и желтого цветов. Рукава шубы подбиты козьим мехом, воротник, борта, полы и рукава у кисти оторочены мехом выдры.

Повседневным головным убором девушек брачного возраста и замужних женщин был тюрбан *орамал*, который сворачивался из прямоугольного куска ткани поверх тюбетейки *тахъя*. Праздничный вариант *орамал* молодых женщин был из красного шелка, на бахрому которого в качестве украшения могли нанизать белый бисер [РЭМ, колл. 7128–119]. Уличным головным убором замужних женщин был *кимешек* (уменьшительное от *кийим* — одежда, каракалп.) — шлемовидный головной убор, состоящий из двух частей. Передняя часть — в форме трапеции с прямоугольным вырезом для лица, задняя *куйрукша* (хвост) — четырехугольный кусок ткани, который пришивается углом к передней части вместе с парой дополнительных полос, образуя головное покрытие. Отличительной особенностью *кызыл кимешек* (красный *кимешек*) молодых женщин возрастной группы до 35–40 лет, было использование тканей ярких цветов для его шитья: красного сукна для передней части и полупелюшковой ткани с *абровым* узором для задней части [РЭМ, колл. 8762–23 847]. Выходной женской одеждой каракалпачек являлись головные халатообразные накидки *жегде*, которые накидывали поверх головного убора при выходе на улицу. *Жегде* представлял собой распашной халат без подкладки с длинными ложными рукавами. *Жегде* молодых женщин, *кызыл жегде*, (красное *жегде*) шили из цветных материалов, в том числе шелковых, преимущественно бордово-красного цвета в узкую белую полосу [РЭМ, колл. 7403–15].

Обязательной уличной одеждой у взрослых мужчин был распашной халат *шапан* традиционного для региона туникообразного покроя. Наиболее популярной была темно-лиловая и коричневато-малиновая гамма ткани в узкую полосу. Существовала возрастная дифференциация в использовании разного вида тканей. Пожилые носили халаты только из хлопка, молодые мужчины из шелковых и полупелюшковых тканей. Для праздничной одежды использовали ткань с лощением. Подпоясывались зажиточные молодые мужчины кушаками из шелка красного

цвета Хивинского производства [РЭМ, колл. 8762–16, колл. 7876–16]. С возрастом также менялась и цветовая гамма одежды в сторону уменьшения разнообразия и яркости цвета.

Анализ коллекции показывает, что использование шелковых тканей в одежде каракалпаков отражает очень важные для культуры маркеры возрастной, гендерной и социальной дифференциации.

Примечания

1. *Баллиева Р.* Этнокультурные особенности природопользования народов Приаралья (в конце XIX — начале XX века). М.: Компания Спутник, 2003. 86 с.
2. *Этнография каракалпаков. Конец XIX — начало XX века.* (Материалы и исследования). Ташкент: Фан, 1980. 204 с.

УДК 391.2 (470.12) "18/19"

Макарова М. П.

Makarova M.

МЕСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ЖЕНСКОГО КОСТЮМА КОКШЕНЬГИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

LOCAL FEATURES OF THE TRADITIONAL KOKSHENGA WOMEN'S COSTUME OF THE LATE XIX — EARLY XX CENTURY

Аннотация: *Результатом углубленного изучения конструктивных и декоративных местных особенностей традиционного женского костюма может стать создание коллекции.*

Ключевые слова: *Кокшеньга, Тарнога, традиционный костюм.*

Annotation: *The result of a deep study of the constructive and decorative local features of the traditional women's costume can be the creation of a collection.*

Keywords: *Kokshenga, Tarnoga, traditional costume.*

Этнологический клуб «Параскева» дважды обращался к изучению и исследованию традиционного народного костюма Вологодской области. Результатом этой работы являются коллекции «Великоустюгское многоцветье» (женский праздничный традиционный народный костюм Великоустюгского уезда Вологодской губернии второй половины XIX в.) и «Поважье» (женский праздничный традиционный народный костюм в селах Верховажья конца XIX — начала XX в.).

В течение последних нескольких лет коллекции старинных костюмов клуба пополнились сарафанами и рубашками из Тарногского района Вологодской области. Педагоги курса «Традиционный народный костюм» стали тщательно изучать материалы по данной теме. Далее последовала поездка в Тарногский район, работа в фондах Тарногского музея традиционной народной культуры, фондах Тарногского Центра традиционной народной культуры, музея народной культуры деревни Заречье. Для нас было очень важно знакомство с непосредственными носителями культуры, их воспоминания, речь, семейный уклад, их домашние «фонды». Нам удалось пообщаться с жителями деревень Заречье и Андреевская.

Кокшеньга — старинное название нынешней территории Тарногского района. Кокшарами называют себя жители сел по реке Кокшень-

ге. Район этот расположен на северо-востоке Вологодской области и в конце XIX — начале XX в. входил в состав Тотемского уезда Вологодской губернии.

Уже с середины XIX века местные историки и краеведы писали об этом крае: о быте, жилищах, обрядах крестьян. Так, например, в 1853 г. в пяти номерах (№ 20–24) Вологодских губернских ведомостей была опубликована статья головы Спасского Приказа Василия Тимофеевича Попова «Описание Кокшеньги. К статье Николая Васильевича Ильинского «Тотемский край в прошлом и настоящем» прилагается библиографический указатель, состоящий из 107-и книг и статей о Тотемском крае, в том числе о Кокшеньге.

Территория района всегда привлекала и интересовала экспедиции этнографов и фольклористов. Нас же заинтересовал женский традиционный костюм тарножанок, который состоит из семи предметов: рубаша, сарафан, передник, головной убор — борушка, пояс, платок, шейные украшения.

Рубаша — *исподенка или исподка*. Большинство из исследованных рубаша — с прямыми поликами. Могли быть сшиты как из льняного холста, так и из хлопковой ткани. Рукав не длинный, не сильно зауженный книзу. Декорирован вышивкой крестом, в основном, в красно-черной гамме, но может быть вышит только белыми нитями или только красными. Встречается также декорирование фигурной машинной строчкой. Стойка ворота (каблук) [4] и низ рукава часто дополнялись полосой ткани, сложенной пополам и заложенной в складки. Набор для образования горловины, обычно в три-четыре ряда; по сборке также может быть выполнена вышивка. Встречаются рубаша с более поздним кроем на кокетке (с блюзой) [4, с. 10, 11], при этом, форма и декорирование рукава не изменяется.

Сарафан — круглый тарногского типа, достаточно широкий (не менее 320 см.), состоит из шести или семи полос. Опишем ряд особенностей, характерных только для этих сарафанов.

- В сарафанах тарногского типа существует особенность сборки верхнего среза: его собирают в мелкую складку, дублируют холстом. По образованной сборке прокладывают машинную строчку в 12–16 рядов, образуя плотную спинку. Мы думаем, что при сборке поступали следующим образом: сшивали все боковые полотна, оставляя не сшитым передний шов, поскольку на развёрнутой полосе легче выполнить машинные строчки. Складки очень подвижны, препятствуют ровности и равномерности параллельных строчек. И только после этого зашивают передний шов.

- Спереди разрез (прорешка) с застежкой на крючки и пуговицы. Прорешка — это плисовая или сатиновая тканевая заготовка. Несёт две функции: на неё пришиваются довольно тяжелые пуговицы (не оттягивают ткань сарафана) и она закрывает просвет в сарафане, благодаря чему не видна рубаша. Пуговицы круглые литые или сканные, металлические.

- Лямки очень тонкие, до 1 см шириной, продублированы холстом и расположены практически под мышками.

- Ткани хлопковые, могут быть фактурными, со сложным переплетением, но на 90 % однотонные. Среди них очень много зелёных разных оттенков, желтые, синие — всевозможные, но однотонные. Старинные сарафаны — гарусники с репсовым переплетением нитей, атласные, шелковые. Крой у всех одинаковый.

- По низу сарафанов пришивали кружево контрастного цвета.

- В боковом шве вшит карман.

Безусловно, встречаются сарафаны другого кроя, но это единичные случаи, которые зафиксированы и в других районах Вологодской области. В фондах местного музея хранятся образцы пестрядинных тканей и кубовой набойки, но сарафанов из этих тканей в отмеченный период в данном районе встречается не много. Женщины дополняли свои костюмы поясными передниками *-напередниками*. Для праздничного костюма они шили из белой хлопчатобумажной материи шириной 70–80 см. В качестве украшения передника использовали вышивку в технике крест, иногда встречается вышивка гладью. Волан, кружево и зашпы — излюбленный приём декорирования. Волан может быть собран в простую сборку, в складки с различной глубиной: односторонние, встречные. Замечено, что длина передника совпадает с нижним краем кружева на сарафане.

Пояс — в тарногском костюме по технике исполнения — диагонального саржевого переплетения. Бытовали также пояса плетеные из хлопковых, шелковых и шерстяных нитей.

Головной убор борушка — представлен в частных собраниях, в Вологодском государственном музее-заповеднике, в Тотемском музейном объединении. *Борушка* — это мягкая шапочка, состоящая из трёх деталей: очелье (плетень), донце (четверуха) и деталь для вздёржки. Головной убор встречается в разных сочетаниях: золотная вышивка на очелье и донце; вышивка на очелье, а донце из шелка, парчи или сатина; очелье и донце из шелка, парчи. Орнамент вышивки на очелье, многократно повторяющийся мастерицами, в результате немного из-

меняется, но в целом однообразен — розетка и расходящиеся от неё ветки. Отметим, также, что на очелье, в большинстве случаев, использовали ткань желтого цвета. Носили *борушку* таким образом, чтобы нижний ее край проходил по линии роста волос. Волосы укладывали высоко близко надо лбом, чтобы борушка держалась на голове надёжно. Судя по старинным фотографиям, носили *борушку* без платка и с платком.

Платок. В беседах с жителями тарногских сёл, мы просили рассказать о платках, с которыми носили *борушки*. Показали нам с дюжину беленьких (светлых) шерстяных платков с цветочным орнаментом, уверяя, что только такие здесь «правильные». Однако, в рисунках художника Феодосия Михайловича Вахрушева, который в 1919–1922 гг. совершил много экспедиций по реке Кокшеньге, на женщинах яркие платки, завязанные особым способом. И в воспоминаниях детской писательницы Наталии Леонидовны Дилакторской (1904–1989) также упоминаются яркие платки: «Все в шелковых или шерстяных платках. Невозможно описать все цвета, рисунки, вышивки: красные, синие, белые, желтые, коричневые, голубые, розовые, зеленые, лиловые, пунцовые, палевые. Красные с синими цветами и наоборот, красные с зелеными... Черные с ручной вышивкой цветными шелками и золотом... Есть тисненые, шитые» [3, с. 312].

Украшения. Неизменной принадлежностью праздничной скруты, — пишет Дмитрий Михайлович Балашов, — являлись навесные нагрудные украшения из серебра или латуни. *Гойтан* — это цепочка из фигурных звеньев, соединенных между собой овальными кольцами по три-четыре в ряд. Заканчивается, как правило крестом. На вывод и к венцу невеста надевала полный их набор, покрывая всю грудь до кромки сарафана. Обязательно полагалось увешивать грудь плотно, чтоб «не лягались» (не болтались) концы цепочек Длинные, во много рядов, гайтаны устилали грудь, уходя дождём за сарафан или вырез рукавов. А на этот серебряный фон укладывались вокруг шеи тяжелые традиционные три ряда крупных янтарных бус — янтари» [1, с. 133]. У некоторых женщин в моде были мужские карманные часы на массивной цепочке [2, с. 29].

Участниками экспедиции клуба «Параскева» было рассмотрено, обмеряно более ста предметов костюма, потому можно говорить об устойчивой локальной традиции женского костюма района Кокшеньги. Результатом изучения тарногского костюма является создание коллекции «Как на нашей на сторонке», которую наш этноклуб представил на Все-

российском фестивале-конкурсе в г. Ярославль «Русский костюм на рубеже эпох» (2022). Результат — первое место. Работа продолжается, коллекция пополняется новыми костюмами.

Примечания

1. *Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И.* Русская свадьба. М.: Современник, 1985, 402 с.
2. *Быков А. В.* У Спаса на погосте. Вологда: МДК, 2002. 137 с.
3. Тарнога (Кокшенигский край): краеведческий сборник. Вологда: Б-Принт, 2013. 359 с.
4. Традиционный народный костюм Вологодской области (конец XIX — первая пол овина XX века): Этнографические очерки. Вологда, 2006. 112 с.

УДК 391.2:392.51:398.8 (470.43)

Маслова И. С.

Maslova I.

**КОСТЮМ НЕВЕСТЫ
В ФОЛЬКЛОРЕ МОРДВЫ САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ
ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА М. И. ЧУВАШЕВА**

**THE BRIDE'S COSTUME IN THE FOLKLORE
OF THE MORDVINS OF SAMARA REGION BASED
ON THE MATERIALS FROM THE ARCHIVE OF M. I. CHUVASHEV**

Аннотация: В статье на основе мордовского фольклора, собранного этнографом М. И. Чувашевым, анализируется роль одежды в обряде переодевания невесты. Рассматривается отношение девушки к новому костюму, выраженное через причитания.

Ключевые слова: свадебный обряд мордвы, фольклор, ритуал, мордва Самарской области, свадебный костюм.

Abstract: The article analyzes the role of clothing in the bride's dressing ceremony, based on the Mordovian folklore collected by ethnographer M. I. Chuvashhev. The girl's attitude to the new costume, expressed through lamentations, is considered.

Keywords: wedding ceremony of the Mordvins, folklore, ritual, mordvins of the Samara region, wedding dress.

Этнический состав Самарской области сформировался к концу XVIII — началу XIX вв. Поселившись на одной территории народы взаимодействовали между собой, что нашло отражение в материальной и духовной культуре. Мордовская свадьба имеет много схожего с русским ритуалом. Ряд заимствований включает в себя, например, участие свахи в процессе сватовства, проведение девичника и т. д. Свадебный обряд мордвы Самарского края отличается от других территорий расселения мордовского этноса и имеет свои особенности, что отразилось и в фольклоре.

Свадебный обряд был наполнен народными песнями, среди которых выделялись такие группы, как укоры, плачи-причитания. Укоры исполнялись в адрес невесты или жениха в качестве развлечения, в знак обиды, либо для очищения дома от нечистой силы. Причитания же исполнялись в большом объеме невестой. Плакать в формате пения девушка начинала после окончательного сговора и смотрин. Так она выражала грусть и тревогу по поводу предстоящего замужества.

Тексты укоров и причитаний очень разнообразны, они позволяют подробно рассмотреть разные стадии обрядов. Один из собирателей мордовского фольклора — Михаил Иванович Чувашев. Он родился в 1909 г. в с. Красные Ключи ныне Похвистневского района Самарской области. В научном архиве ГБУК «Самарского областного историко-краеведческого музея им. П. В. Алабина» хранятся записанные им тексты мордовских (721 ед.) и русских (221 ед.) песен, 36 кассет [2, с. 394]. Собранный Михаилом Ивановичем материал позволяет с разных сторон рассмотреть этническую культуру мордовского этноса, проанализировать быт, традиции, подробно изучить свадебный обряд, а также роль одежды в нем и смысловую нагрузку, которую несет тот или иной элемент народного костюма в свадебном ритуале.

Праздничная и свадебная одежда отличались богатым декором. Упоминание рубахи с полосами вышивки встречается в песне «Эрзянь тейтерь, мезе тонять эряви» — «Девушка — эрзянка, что тебе нужно», записанной М. И. Чувашевым в 1963 г. в с. Красные ключи Похвистневского района Самарской области от информанта Ларионовой Ксении Григорьевны 1908 г. р: «В руце из тончайшего холста для стана нуждаюсь, о рубашке из восьми узоров для тела мечтаю...» [3]. В песне девушка косвенно выражает свое желание выйти замуж, говоря о необходимости разных элементов одежды для свадебного костюма. Среди перечисленных вещей названа праздничная рубаха, которую шили специально к свадьбе и обильно украшали полосами вышивки, в данном случае говорится о восьми узорах. На свадьбу надевали вышитую руцую и покай, который считался именно ритуальным элементом костюма. Покай надевали на совершеннолетие, свадьбу, первый выгон скота молодушкой. «Покай невеста надевала на венчание и свадебный пир... подвенечную руцую... в одних местах ... перед обрядом кашань ярцамо, в других ... — перед тем, как выйти к гостям после просватанья. Если же на венчании невеста была в покае, то на второй день свадьбы в доме мужа она наряжалась в руцую» [1, с. 66]. Костюм невесты обязательно был украшен вышитыми орнаментами для её защиты от нечистых сил и в целях наделения ее плодородием.

О богатой вышивке свадебной одежды упоминается и в песне «Вана мазыстэ пурнавсь виде килей тонь сэрнет — Вот в красивом наряде твой стройный стан» (1965 г., с. Красные Ключи, Похвистневский р-н, Самарская обл., информант — Каврина Марфа Петровна): «Богато расшита одежда, тонкое платье — маков лист...» [9]. Согласно сведениям фольклориста, данную песню исполняла невестка, демонстрируя гостям

красоту невесты, а они расхваливали молодую, её труды и старания. Процесс подготовки свадебной одежды занимал много времени, кроме того, невеста была обязана подготовить себе приданое и подарки для родственников жениха. О труде невесты говорится в песне «Киштидэ, ялгат, киштидэ — Пляшите, подруженьки, приплясывайте» (1964 г., с. Тимяшево, Шенталинский р-н, Самарская обл., информант — Медведева Мария Ивановна): «...При её изготовлении мои пальцы потрескались, пока я шесть узоров вышивала...» [6]. Песня носит характер причитания, которое исполняется при «оплясывании» одежды невесты перед церемонией переодевания. Упоминания о подобном обряде встречаются в комментариях к текстам песен в архиве М. И. Чувашева, однако в изученной литературе о нем прямо не говорится, кроме антологии «Духовное наследие народов Поволжья: живые истоки». В этой работе упоминается данный обряд, он следует за ритуалом угощения кашей: «Обряжение совершается там же, где невеста угощалась кашей. Девушку разувает и раздевает до нижнего белья. Посадив раздетую девушку на лавку, ей дают сороку, паляй, фату, чулки и сапожки. Невеста сороку вручает невестке, а остальные вещи раздает подружкам. С этими вещами на руках невестка и подруги должны пуститься в общую пляску. После “оплясыванья” нарядов невестка и старшая сестра невесты приступают к её одеванию и обуванию» [10, с. 99]. И здесь же автор указывает песню, в которой как раз говорится об «оплясывании» одежды. Произведение называется «Ох, уринем, патинем, на-ка, киштивтик урексчинень сороканть — Ох, невестка моя, тетушка моя, ну-ка, сороку замужества ты плясать заставь», записанное там же в с. Тимяшево. В тексте невеста просит своих подруг «оплясать» её свадебные наряды: «Ну-ка, сороку замужества ты плясать заставь, ну-ка, одежду замужества ты отплясывать заставь» [7].

Таким образом, в архиве присутствуют две песни, сопровождающие обряд «оплясывания» свадебных нарядов невесты незамужними девушками. Не смотря на краткое его описание, в антологии М. И. Чувашева отсутствует пояснение данного действия. Причина, по которой девушки «оплясывают» одежду невесты может заключаться в прощании с девичеством, которое является центральным в ритуале переплетения косы. А он следует сразу после смены одежды. Возможно, обряд является надеждой на изменение судьбы невесты или установление связи между девушкой и свадебной одеждой. Подруги пляшут с ней, как с символом замужней жизни, следовательно, делают то, что для этих вещей не характерно. В песне говорится: «одежду замужества ты от-

плясывать заставь», то есть девушки как бы насильно приобщают замужнюю одежду к девичьим пляскам, а потом одевают её на молодую уже не для развлечения, чтобы она, таким образом, прошла через то же, через что пришлось пройти невесте.

В фольклоре часто встречается негативное отношение невесты к свадебному костюму. В архиве присутствует несколько песен подобной тематики, например, причитание «Ох, уринем, патинем — Ох, невестка моя, старшая сестрица моя» (1964 г., с. Подлесная Андреевка, Шенталинский р-н, Самарская обл., информант — Куликова Мария Сергеевна): «Ох, эта одежда замужества мне не нужна! Вы мне не показывайте сердце холодящую одежду. Сердце леденящая одежда для моего роста не подходит, для моего стана не подходит. Не оскорбляйте мою Девичество, не обижайте вы мою вольную Волюшку...» [5]. Упрекая в песнях свой костюм и родственниц, которые её наряжают, девушка ругается на новую жизнь, которая её ждет. Она плачет по поводу уходящего девичества, одушевляя его в песнях, говоря, что новая одежда его оскорбляет. Нужно отметить, что, фиксируя тексты Михаил Иванович писал слова «Девичество» и «Волюшка» с большой буквы. Невеста действительно с ними прощается как с живыми. И в этом случае становится понятным настолько негативное обращение к свадебному костюму в песнях, где невеста использует такие выражения, как «Сердце леденящая одежда», «темный наряд» и т. д. Таким образом, обряд обряжания является довольно болезненным для невесты, что отражается в её причитаниях.

Так же интересным является обряд, который упоминается только в песнях из архива М. И. Чувашева, например, «Ух, авакай, диринем — Ух, матушка моя, кормилица моя» (1964 г., с. Тимяшево, Шенталинский р-н, Самарская обл., информант — Медведева Мария Ивановна): «Ну-ка, прими, ух, матушка, родимая моя, одежду Девичества моего! Не оставь ты её, ух, матушка моя, кормилица моя, в темное местечко. Одежду эту ты на светлое местечко поставь. Пусть, когда солнце взойдет — одежду осветит, когда солнце зайдет — одежду очистит» [8]. И в песне «Ух, авакай, диринем — Ух, матушка моя, родненькая моя» (1964 г., пос. Родина, Шенталинский р-н, Самарская обл., информант — Баранова Анастасия Алексеевна): «...Эту рубашку ты не разглядывай в течении трёх суток, это одеяние мое ты не раскладывай в течении трех дней. После трех суток, ух, матушка моя, ты ее осмотри. А если, ух, матушка моя ее земная пыль запылит, тогда меня ожидает на этой земле обездоленная жизнь...» [4]. В первом случае песня исполняется

после обрядования невесты, во втором после бани, однако в обоих случаях девушка перед свадьбой отдает свою девичью рубашку матери, с наказанием, чтобы та её положила на светлое место и три дня не трогала. Во втором случае особенно четко видно, что это делается для определения будущей жизни дочери. Можно предположить, что если солнце очистит одежду, значит жизнь дочери в новой семье будет благополучной, а, если запачкается рубашка, то жизнь будет несчастной.

На основе рассмотренных произведений фольклора Самарской мордвы, собранного этнографом Михаилом Ивановичем Чувашевым, можно сделать вывод о высокой значимости одежды невесты в свадебном обряде. Песни позволяют проанализировать отношение девушки к свадьбе и новой жизни, которое она показывает через обращение с одеждой. Ведь свадебный костюм является олицетворением замужества, символизирует обновление девушки, её переход в новый статус.

Примечания

1. Корнишина Г. А. Знаковые функции и символические категории традиционной мордовской одежды в свадебном цикле // Финно — угорский мир. 2009. № 3. С. 66–77.
2. Назарова И. С. Фольклорный архив М. И. Чувашева // Сборник материалов VII межрегиональной научно-практической конференции «Самарский край в истории России», посвященной 195-летию со дня рождения П. В. Алабина. Самара: СОИКМ им. П. В. Алабина, 2020. 431 с.
3. Фольклорный архив М. И. Чувашева за 1963 год / Научный архив Государственного бюджетного учреждения культуры «Самарский областной историко-краеведческий музей им. П. В. Алабина» (далее — НА «ГБУК СОИКМ им. П. В. Алабина»). Ф. 26. Оп. 1. Д. 1. Л. 29–30.
4. Фольклорный архив М. И. Чувашева за 1964 год. Т. 2 / НА «ГБУК СОИКМ им. П. В. Алабина». Ф. 26. Оп. 1. Д. 3. Л. 21.
5. Фольклорный архив М. И. Чувашева за 1964 год. Т. 2 / НА «ГБУК СОИКМ им. П. В. Алабина». Ф. 26. Оп. 1. Д. 3. Л. 105.
6. Фольклорный архив М. И. Чувашева за 1964 год. Т. 2 / НА «ГБУК СОИКМ им. П. В. Алабина». Ф. 26. Оп. 1. Д. 3. Л. 192.
7. Фольклорный архив М. И. Чувашева за 1964 год. Т. 2 / НА «ГБУК СОИКМ им. П. В. Алабина». Ф. 26. Оп. 1. Д. 3. Л. 195.
8. Фольклорный архив М. И. Чувашева за 1964 год. Т. 2 / НА «ГБУК СОИКМ им. П. В. Алабина». Ф. 26. Оп. 1. Д. 3. Л. 201–202.
9. Фольклорный архив М. И. Чувашева за 1965 год. Т. 1 / НА «ГБУК СОИКМ им. П. В. Алабина». Ф. 26. Оп. 1. Д. 6. Л. 20.
10. Чувашев М. И. Эрзянь свадьбась — Эрзя-мордовская свадьба // Духовное наследие народов Поволжья: живые истоки. Самара: Издательство СамГПУ, 2001. С. 59–186.

УДК 391:535–21 (496.5)

Новик А. А.

Novik A. A.

**КРАСНЫЙ ЦВЕТ В АЛБАНСКОМ КОСТЮМЕ:
КРАСИТЕЛИ, ТЕХНОЛОГИИ, СИМВОЛИКА И СМЫСЛЫ***
**THE COLOR RED IN THE ALBANIAN COSTUME: DYES,
TECHNIQUES, SYMBOLS AND MEANINGS**

Аннотация: В работе анализируется роль красного цвета в традиционном костюме албанцев, а также использование растительных красителей для производства пряжи, тканого и нетканого текстиля, других материалов. В последние десятилетия наблюдается ревитализация использования натуральных красителей в производстве одежды в тренде экологичности.

Ключевые слова: традиционный костюм, Албания, красный цвет, символизм, растительные красители, экологичность.

Abstract: The article analyzes the role of the color red in traditional Albanian costume, as well as the use of plant-based dyes for the production of yarn, woven and non-woven textiles and other materials. In recent decades, the use of natural dyes in clothing production has been revived due to the trend towards environmental friendliness.

Keywords: traditional costume, Albania, red, symbolism, plant-based dyes, ecology.

К истории вопроса. Одежда народов Юго-Восточной Европы представляет собой большое разнообразие вариантов, форм, комплексов и др. Албанский костюм, учитывая тот факт, что албанцы на протяжении длительного времени контактировали с другими народами и входили в состав различных государственных образований, соответственно заимствуя культурные достижения, моду и технологии производства метрополий, также являет значительную вариативность — только на территории Албании фиксируется более 300 вариантов традиционного костюма [2], а собственные типы и варианты сложились также в Косово, западных областях Северной Македонии, на юге Черногории, в албанских анклавах Сербии и в Греции, т. е. в землях с преобладающим или значительным албанским населением.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00244 «Балканский билингвизм в доминантных и равновесных контактных ситуациях в диатопии, диахронии и диастратии»).

Цветовая гамма традиционного албанского костюма исключительно пестра: в нем присутствуют элементы и детали белого, черного, красного, желтого, оранжевого, зеленого, коричневого, синего и других цветов. В мировой научной литературе по теории костюма давно выделена главенствующая триада: белый — черный — красный. Что касается албанской одежды, данная теория работает: в большинстве комплексов преобладают элементы именно этих цветов. Но, к примеру, у соседей албанцев — греков — в ряде регионов в костюме, даже в самом его нарядном варианте — свадебном платье невесты — доминирует синий цвет. А у черногорцев мусульман племени мрковичи в костюме невесты преобладает белый до такой степени, что его можно обозначить как *total white* [3, р. 1–22].

В данной работе анализируются гипертрофированная роль красного цвета в албанском костюме, а также растительные красители, традиционно использовавшиеся в производстве тканей, одежды и аксессуаров в албанских землях, с главным фокусом на территорию современной Албании. Особенно актуальным данное исследование видится в наше время, когда на западе Балканского полуострова наблюдаются рост интереса к традиционной культуре, а также возрождение многочисленных промыслов и ремесел — факт, очевидно свидетельствующий о попытках ревитализации в условиях современного техногенного мира явлений и практик, бытовавших «во время дедушек и бабушек» нынешних производителей так называемой *народной* одежды.

Красный — цвет жизни и любви. Как правило, цветовая гамма отдельных элементов, деталей костюма определяется изначальным цветом исходных материалов для его производства. В народной культуре повсеместно фиксируется стремление к упрощению задач для производителей носимой повседневно одежды, что объясняется ее высокой стоимостью — для создания почти любого элемента необходимы большие затраты как природных ресурсов, так и труда. Именно поэтому овечью шерсть и козий пух никогда не красили для шитья, к примеру, мужских штанов *тирчи*, верхней плечевой одежды *гуна* и др., что использовалось в качестве повседневной одежды. Для изготовления «упрощенных» вариантов мужских и женских рубах, юбок и др. могли использовать неотбеленные лен, дрок, коноплю, хотя именно белый цвет импонировал людям и в большинстве случаев эти материалы старались отбелить даже при производстве одежды для повседневного использования. Что касается вариантов костюма нарядного, праздничного, ритуального, «для выхода», то здесь работали уже законы не эко-

номии средств, материалов и трудовых затрат, а включался механизм маркирования одежды именно как праздничной, ритуальной и т. д. — т. е. одежды по особому случаю, и тогда приоритет приобретали творчество, фантазия, расточительность, максимальное использование накопленных традиций возможностей, техник и технологий.

Ярким маркером «праздничности», нарядности и высокого статуса в костюме албанцев выступал красный цвет. Наличие элементов красного цвета, вышивок красными нитями, аппликаций красным гайтаном, различных красных деталей, украшений и т. п. делало одежду «выходной», статусной, дорогой, «по особому случаю». Так, в преобладающе красной гамме создавались женские фартуки и задние пристилки, мужские и женские пояса, безрукавки, мужские ноговицы, носки для мужчин и женщин, женские головные уборы, а до первых десятилетий XX в. и мужские фески (в силу распространения «мусульманской моды»), а также другие элементы костюма. На вершине иерархической лестницы находился костюм невесты, в ряде локальных традиций состоявший почти полностью из красных элементов, а в некоторых региональных вариантах если красный цвет и не доминировал, то обязательно присутствовал. Изобиловали красными деталями костюмы как мусульман, так и христиан. Многовековой традицией было ритуальное использование *дувака* — головного покрывала преимущественно красного цвета, в котором невеста отправлялась в дом жениха в день свадьбы.

Ориентальная мода привнесла свое прочтение красного цвета как кода — *джамадан* (верхнее распашное одеяние), *елек* (безрукавка), *кальце* (ноговицы), *джока* (длинная плечевая одежда) и многие другие элементы по «стамбульским правилам» из малинового бархата маркировали не столько приобщенность к исламу (так было на первых порах их вхождения в общественное пространство — в XVII–XVIII вв.), сколько принятие эстетики, символики и многофункциональной роли религии и культуры референтных групп широкими массами албанского населения. Векторы распространения мусульманской эстетики нашли благодатную почву в албанской традиционной культуре — красный цвет ассоциировался с праздником и торжеством и до распространения моды на ориентальное.

В различных регионах Албании красный цвет в костюме, орнаментике, украшениях и проч. интерпретировался как символ благопожелания, фертильности, достатка и благополучия, многочисленного потомства и продолжения рода, обильного урожая и приплода скота, победы

на ратном поле и чести. В сложной системе народных верований красному цветку, знаку и проч. приписывались различные смыслы, но всегда они были связаны с положительным, позитивным и «правильным» течением жизни, счастливой судьбой и удачей. Эти подходы нашли отражение в языке и многочисленных фразеологизмах, устоявшихся в албанской речи.

Красители и технологии, возможности и экология. Достаточно долго, по крайней мере, много веков до середины XX в., при производстве пряжи, тканей, нетканого текстиля и пр., чтобы придать им желаемый красный цвет, использовались различные красители, преимущественно растительного происхождения. На выбор сырья первоочередное влияние оказывали природные условия: климат обуславливал произрастание тех или иных видов трав, кустарников, деревьев, вызревание определенных семян и плодов. Немаловажный фактор представляла собой и традиционная практика: в отдельных *краинах* албанских земель при одинаковых условиях население предпочитало использовать для окрашивания в красный те или другие дикорастущие или культивируемые растения, не прибегая к другим средствам, получавшим в силу привычки распространение в соседних районах.

Согласно этнографическим данным, собранным нашими предшественниками, а также материалам, зафиксированным автором во время полевых изысканий на западе Балканского полуострова во время экспедиций с 1990 по 2022 гг., основными растениями для красной гаммы служили: корни марены красильной (*Rubia tinctorum*), ягоды вишни-антипки (*Cerasus mahaleb*), древесина вяза малого (*Ulmus foliacea*), слива домашняя (*Prunus domestica*), кизил обыкновенный (*Cornus mas*), ягоды калины (*Viburnum*) и др. [1, с. 34–35]. Для оранжевой гаммы чаще всего — это шелуха лука репчатого желтого (*Allium cepa*), цветы дрока красильного (*Genista tinctoria*), кора ивы ломкой (ракиты) (*Salix fragilis*), соцветия душицы (*Origanum vulgare*) и пр. Нередко производители одежды использовали нити, и кани в цветовой гамме от насыщенно-оранжевого до светло-красного. Поэтому уместно в данном исследовании упомянуть и красители для получения оранжевого цвета.

Как видно из собранных материалов, некоторые растения-красители могли использоваться для получения разных цветов — см. кизил обыкновенный (*Cornus mas*), лесная яблоня (*Malus sylvestris*), душица обыкновенная (*Origanum vulgare*), дрок красильный (*Genista tinctoria*), сумах дубильный (*Rhus coriaria*) и мн. др. Чтобы получить финишный конкретный цвет изделия (не только для оттенков красного, а для широко-

го спектра цветовой гаммы) мастера добавляли иные, нерастительные вещества: сажу, золу, поваренную соль, вино, уксус, жировой выпот с шерсти овец, железный купорос, нашатырный спирт и пр. [1, с. 34–35].

Изобретение анилиновых красителей в XIX столетии привело к быстрому вытеснению крашения посредством растительных средств почти повсеместно в Европе и мире. В Албании, в силу слабого развития промышленности, в условиях домашнего хозяйства собственные и купленные на ярмарках и торжищах материалы красили по старинке, с помощью растительных средств, приблизительно до середины XX в., а в сельской, прежде всего горной глубинке, — до последних десятилетий прошлого века. В некоторых зонах, например в Задриме, данная практика не прерывалась никогда.

Однако на рубеже XX–XXI столетий под действием ставшего глобальным тренда на экологичность, моды на традиционное, произведенное «своими руками» вновь получают новое рождение растительные красители. Прежде всего они стали востребованы мастерами, производящими *традиционную и народную* одежду. Спрос со стороны покупателей, желающих иметь у себя в гардеробе наряды, повторяющие костюмы их бабушек и дедушек (что вызвано модой либо потребностью, в зависимости от оценок), гарантирует сбыт предметов одежды, созданных по технологиям прошлого. И в этом процессе ревитализации производства традиционного костюма крашение натуральными средствами занимает одну из лидирующих позиций.

Фитонимия и номинации красителей. Особую роль в деле изучения костюма и его производства играет фитонимия, так как именованья растений в различных диалектах и говорах албанского и других балканских языков дают ключ к разгадке технологий производства тканей, нетканых материалов и проч., их крашения, создания различных элементов одежды, конструирования комплексов костюма, их орнаментики и способов украшения. По названию красителей, использованию их для производства одежды зачастую можно локализовать и региональную принадлежность того или иного элемента костюма, если речь идет, скажем, о музейной атрибуции.

Некоторые выводы. Автор проводит анализ этнографических и языковых данных с территории Албании, касающихся красного цвета в традиционном костюме, а также красителей растительного происхождения для его получения при производстве пряжи, тканого и нетканого текстиля (прежде всего войлока). Дальнейшее изучение должно проводиться с привлечением материалов по языкам и культурам

других народов Западных Балкан, что принесет вне сомнения новые ценные результаты по символике традиционного костюма балканских народов, фитонимии, развитию технологий и истории производства.

Примечания

1. Новик А. А., Домосилецкая М. В. Растительные красители в производстве традиционной одежды в Албании // Радловские чтения. Ежегодная научная конференция МАЭ РАН. Санкт-Петербург, 30–31 января 2023 г. Тезисы. СПб.: МАЭ РАН, 2023. С. 34–35. URL: https://www.kunstkamera.ru/files/doc/conf/radlovskie_chteniya_2023_-_tezisy.pdf (дата обращения: 28.01.2023).
2. Gjergji A. Veshjet shqiptare në shekuj. Origjina. Tipologjia. Zhvillimi. Tiranë, 1988.
3. Novik A., Sobolev A. The Traditional Wedding Costume of the Mrkovići in Montenegro: between Real Heritage and Folk Construction (Materials of the Russian Expeditions in 2012–2014) // Folklore. Electronic Journal of Folklore. Vol. 66. URL: https://www.folklore.ee/folklore/vol66/novik_sobolev.pdf (https://doi.org/10.7592/FEJF2016.66.novik_sobolev). 22 p. (дата обращения: 12.01.2023).

УДК 391:392.51 (470.343)

Песецкая А. А.

Pesetskaya A.

ДРУЖКА В СВАДЕБНОЙ ОБРЯДНОСТИ МАРИЙЦЕВ: АТРИБУТЫ, ФУНКЦИИ, КОСТЮМ

DRUZHKA (BEST MAN) IN THE WEDDING RITUALS OF THE MARI PEOPLE. ATTRIBUTES, FUNCTIONS AND COSTUME

Аннотация: В статье рассматривается роль дружки в мари́йском свадебном обряде, характерные черты костюма и обязательные атрибуты, прослеживается их связь с его ритуальными функциями.

Ключевые слова: свадебная обрядность, мари́йцы, дружка, традиционный костюм.

Abstract: The article deals with the role of the *druzhka* («best man») in the Mari wedding rituals, discusses the specifics of the costume and sheds light on the connection between the obligatory attributes of the costume and the wedding functions of the *druzhka*.

Keywords: wedding, Mari, bestman, traditional costume.

Дружка (в разных локальных вариантах — *савуш*, *саус*, *арвынги*, *трушка*) — один из наиболее устойчивых и сложных персонажей мари́йского свадебного обряда. Этот герой являлся инициатором шуток, песен, плясок, угощения гостей, он же выполнял защитную функцию относительно жениха и невесты. Свойства и визуальные характеристики костюма дружки рассматривались большинством исследователей мари́йской свадьбы [1]–[8].

На роль дружки обычно выбирался парень младше жениха, чаще всего — его близкий друг [9]. Количество дружек, участвующих в свадьбе, в зависимости от локальной традиции разнилось. У луговых и восточных мари́йцев на свадьбе был один дружка, у ардинских мари́йцев — два: *изи арвынги* — младший дружка — обыкновенно был помощником при старшем дружке [10, с. 36]. У горных мари́йцев дружек могло быть двое или трое [11, с. 8]. На эту роль выбирали «самых заводных» и непредсказуемых. В ходе свадебного обряда они могли шутить над гостями, воровать посуду и все, что «плохо лежит», могли и расстроить свадьбу [12]. Таким образом, поведение дружек было демонстративно ненормированным.

Главным атрибутом дружки у всех этнографических групп мари́йцев была кожаная плетъ, украшенная лентами. Она становилась орудием

для устранения препятствий по ходу движения свадьбы: дружка расчищал молодым путь, хлестал плетью крест-накрест, приговаривая «к матери, отцу дорогу забудь» [13]. В более поздней интерпретации он делал это для предотвращения будущих раздоров между супругами. Кроме того, он имел право наказывать плетью нарушителей порядка свадьбы [14]. Свадебный кнут имел выраженные защитные и продуцирующие функции. Его использование для ритуального бичевания невесты — известное явление у других народов. Горномарийские дружки, помимо плетки, вооружались луком и стрелами [10, с. 40].

У дружки имелись опознавательные знаки, содержащие локальные отличия. У восточных марийцев он крепил два колокольчика на плетъ. Образ дополнялся перекинутым через плечо вышитым невестой полотенцем, которое крепилось особым образом. В ходе свадьбы на дружек повязывали холсты материи — крест-накрест через плечо [15, с. 202–204]. У горных марийцев такой холст назывался *тыгыргыт*, этим же словом обозначали центральную часть рубахи туникообразного кроя, то есть это был отрез на рубаху. Такого рода холст часто использовался в других обрядах. Так, во время проводов в армию каждый гость в качестве подарка вешает на новобранца отрез холста через плечо, завязывая его под мышкой со словами: «Чтобы дорога была не длинной, чтобы служить в близком месте» [12]. Аналогичная традиция соблюдалась при сватовстве у горных марийцев, когда сватам вешали отрез холста через плечо в знак согласия.

У горных марийцев дружка надевал женский передник *анзыл вач* («впереди висящий»). Горные марийцы используют в быту два вида передников: с грудкой и без грудки. Вариант с грудкой — *запон* — входит в состав женского рабочего или праздничного костюма и считается заимствованным у русского населения. Вариант без грудки — *анзыл вач* — более архаичный и носится поверх верхней одежды. Примечательно, что такой фартук шился всегда из блестящих фабричных тканей, что позволяет предположить его развитие из шелкового платка, в прошлом, вероятно, повязывавшегося на пояс спереди (аналоги встречаются в костюме свах у моркинских марийцев). *Анзыл вач* дружки не имел черт, отличавших его от женского фартука, поскольку брался напрокат у соседок. В то же время некоторые информанты указывают на бытование в советский период манеры повязывать его набок, а также на укороченную длину [12]. Следует отметить, что использование передников в составе праздничного мужского костюма — известное явление и среди соседних народов — удмуртов, татар и чувашей [16, с. 130; 17, с. 14; 18, с. 271].

У луговомарийских дружек передника не было, но на спину дружке прикрепляли ленты и фабричные платки [19, с. 76]. Последние в большом количестве использовались в костюме «свадебных женщин», которые принимали участие в движении свадебного поезда.

Некоторые женские черты, которыми наделялся в марийской свадьбе дружка, имеют место и в обряде проведения свадьбы у членов секты Кугу-сорта, отличавшейся консерватизмом. Особенностью его костюма в этом случае являлся кафтан, «расшитый по бортам шелком и цветными шерстями, как у женщин» [20, с. 310].

У моркинских марийцев дружка надевал поясное украшение *уште мучаш*, представляющее собой пояс с подвеской, изготовленной из бусин и монет для специального танца с подругой невесты *ончыло шогышо*. Подвеска должна была своим звоном принести в дом молодых благополучие [9].

Таким образом, костюм дружки в обряде отличался максимальной вариативностью по сравнению с другими участниками. При этом внешний вид зачастую включал в себя и мужские (плеть, поясные украшения), и женские (передник, женский кафтан) элементы, подчеркивая гендерную неопределенность и двойственность персонажа. В сценарии свадебного обряда дружка выполнял самую активную роль, принимая участие в наиболее важных его этапах: переезд в дом жениха, снятие свадебного покрывала с невесты, проводы молодых на брачную постель. Отсюда и яркие символы, направленные не только на визуальное восприятие (броские ленты, платки), но и на звуковое.

Образ дружки носил шуточный, нереалистичный характер. Сочетание в его костюме разноплановых, разнородных вещей подчеркивает невозможность его отнесения к какой-либо возрастной, гендерной группе и делает его костюм «нечитаемым» с социальной точки зрения. Дружка олицетворяет собой неидентифицированную силу, способную управлять действием свадьбы, обладающую властью и сочетающую в себе разноплановые функции — отсюда и смешанный костюм. Дружка на уровне поведения и костюма обнаруживает сходство с героями обряда *Шорыкйол* — ряжеными, которые также, олицетворяя потустороннюю силу, имели право «наказывать» жителей деревни [21, с. 31]. Смешанный характер костюмов дружек отмечают и исследователи других народов [22, с. 359].

Примечания

1. *Белевцова В. О.* Марийская свадебная обрядность: традиционная структура и трансформация: середина XIX — начало XXI в.: автореф. дис.... канд. ист. наук: 07.00.07. М., 2013.
2. *Молотова Т. Л., Токсубаева Л. С.* Функциональные особенности свадебной одежды марийцев // Семейная обрядность народов Среднего Поволжья. Казань, 1990. С. 74–82.
3. *Сенеев Г. А.* Восточные марийцы. Йошкар-Ола: Марийское кн. издательство, 1975. 249 с.
4. *Смирнов И. Н.* Черемисы: историко-этнографический очерк. Казань: Тип. Имп. ун-та, 1889. 225 с.
5. *Смирнов И. Н., Попов И. С.* Марийская свадьба // Народы Поволжья и Приуралья. Коми-зыряне, коми-пермяки, марийцы, мордва, удмурты. М., 2000. С. 257–279.
6. *Федянович Т. П.* Семейные обычаи и обряды финно-угорских народов Урало-Поволжья (конец XIX в. — 1980-е гг.). М.: Наука, 1997. 183 с.
7. *Черных А. В.* Марийцы Пермского края: очерки истории и этнографии / А. В. Черных, Т. Г. Голева, Р. И. Щукина. — Пермь: ОТ и ДО, 2013. — 529 с.
8. *Ямурзина Л.* Обряды семейного цикла мари в контексте теории обрядов перехода (на примере восточных мари): дис. ... д-ра филос. наук: 07.00.07 / Ямурзина Людмила. — Тарту, 2011. — 98 с.
9. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1344. Л. 15.
10. *Рябинский К.* Ардинский приход Козьмодемьянского уезда. Казань, 1899. 70 с.
11. *Михайлов С.* Свадьбы горных черемис Казанской губернии // Юада-ров К. Г. Горные марийцы. Йошкар-Ола, 2008. С. 5–13.
12. Полевые материалы автора: экспедиция в Горномарийский и Килемарский р-ны Респ. Марий Эл, 2019 г.
13. Полевые материалы автора: экспедиция в Горномарийский р-н Респ. Марий Эл, 2010.
14. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1344. Л. 16.
15. *Мендиаров Г.* О черемисах Уфимской губернии // Этнографическое обозрение. 1894. Кн. 22. № 3. С. 34–53.
16. *Лебедева С. Х.* Удмуртская народная одежда. Ижевск: Удмуртия, 2008. 210 с.
17. *Михайлов С. М.* Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов / предисл. и коммент. В. Д. Димитриева. Чебоксары, 1972. 423 с.
18. Татары. — Москва: Наука, 2001. — 583 с.
19. *Молотова Т. Л.* Марийский народный костюм. Йошкар-Ола: Марийское кн. издательство, 1992. 112 с.
20. *Кузнецов С. К.* Святыни. Культ предков. Древняя история. Йошкар-Ола, 2009. 704 с.
21. Черемисы: этнографический очерк / свящ. Т. Семенов. М.: Типография А. И. Снегиревой, 1893. — 36 с.
22. *Комиссаров Г. И.* Чуваши Казанского Заволжья. Казань: Типо-лит. ун-та, 1911. 112 с.

УДК 391:36 (574.23) (=512.122)

Попова Л. Ф.

Popova L.

**КОСТЮМ КАЗАХОВ
КОКШЕТАВСКОЙ ОБЛАСТИ 1950-Х ГГ.
ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИИ А. С. МОРОЗОВОЙ
COSTUME OF THE KOKSHETAU REGION KAZAKHS
FROM THE 1950'S BASED ON THE MATERIALS
FROM THE EXPEDITION OF A. S. MOROZOVA**

Аннотация: В научный оборот введены сведения из экспедиционного отчета А. С. Морозовой по костюму казахов Кокчетавской области в 1957 г. Праздничный костюм обоих полов сохранял традиционные черты: ансамбль, покрой составных частей, терминологию.

Ключевые слова: казахи, традиционный костюм, Кокчетавская область, А. С. Морозова.

Abstract: The article introduces the information from the expedition report of A. S. Morozova based on the costume of the Kazakhs of the Kokshetau region in 1957. The festive costume of both sexes retained traditional features: ensemble, cut of the elements, terminology.

Keywords: Kazakhs, traditional costume, Kokshetau region, A. S. Morozova.

Тема модернизации традиционной одежды занимает в исследованиях по истории костюма самое видное место. На казахском материале она была освещена, например, Х. Аргынбаевым [1], И. В. Захаровой [2], И. В. Стасевич [3]. Целью настоящей статьи является введение в научный оборот материалов по одежде казахов Кызылтусского района Кокчетавской области (ныне Уалихановский р-н Северо-Казахстанской обл.), собранных в 1957 г. Анной Степановной Морозовой, заведующей отделом этнографии Средней Азии Государственного музея народов СССР, во время ее экспедиционной поездки [4]. В экспедиции А. С. Морозовой была сформирована вещевая (РЭМ № 6979) и фотографическая коллекция (РЭМ № 8970); обе прекрасно иллюстрируют сведения экспедиционного отчета.

На территории Северо-Казахстанской области издавна кочевали казахи племен аргын, керей, кыпчак ё Среднего жуза. Это население после коллективизации в 1930-х гг. перешло к оседлому образу жизни, проживая в поселках вместе с русскими, украинцами и немцами Поволжья.

Изучая в полевых условиях казахский костюм, А. С. Морозова старалась зафиксировать его традиционные компоненты и одновременно выявить новации. По ее мнению, изменения в большей степени коснулись мужского костюма, который быстро впитал городские европейские элементы — пальто, пиджаки, свитера и т. п. Однако пожилые люди и старики оставались приверженцами традиционной одежды, основные виды которой были описаны исследовательницей.

Так, она отметила, что нательная рубаша сохраняла покрой, характерный для начала XX в.: вшивной рукав, вертикальный ворот, закрываемый планкой с прорезными петлями для пуговиц, воротник стойку [4, с. 41]. Рубаша такого типа вошли в казахскую культуру под влиянием казанских татар [5], сменив длинные широкие рубахи с отложным воротником, бытовавшие в середине XIX в. Нательные штаны в 1950-х гг. традиционно шили из тканей белого цвета, покрой — «с широким шагом» требовал пояса-гашника. Верхние штаны *шалбар* кроили аналогично, но из плотных фабричных тканей.

Всесезонной верхней одеждой мужчин являлся *қималы шапан* — приталенная одежда до колен, с длинным рукавом, воротником-стойкой, застежкой «петля-пуговица». *Қималы-шапан* изготавливался из плотной ткани и простегивался на тонком слое ваты или шерсти машинной строчкой. В отчете автор указывает, что бытует и праздничный вариант этой одежды из дорогих нарядных тканей [4, с. 43], отмечает, что *қималы-шапан* более всего походил на татарский казакин. В холодное время года мужчины поверх *қималы шапана* надевали стеганный на вате *каптал шапан* (№ 8970–6). Это туникообразная одежда, с очень широкими полами для глубокого запаха, подпоясываемая кушаком или кожаным поясом.

Зимой казахи всегда носили шубу, качество меха которой определяло степень престижности этой одежды. В 1957 г. было зафиксировано бытование крытых мужских шуб из лисьих лапок или — реже — из овчины. При этом, лисьи шубы по традиции считались более ценными.

Относительно обуви А. С. Морозова замечает, что мужчины старшего поколения носят комплекс из мягких сапог *мәсі* и резиновых калош [4, с. 42]. Однако еще встречались традиционные высокие сапоги *етік* на жесткой подошве с наборным каблуком и высокими голенищами раструбом. Такие сапоги издавна носили с войлочными чулками.

Большую популярность в 1950-е гг. сохраняли традиционные мужские шапки *бөрік* с бортиком из лисьих лапок (№ 8970–58). Продолжал бытовать и старинный *тымақ*, который надевали зимой поверх *бөрік*.

Тымак имел четырехклинную тулью, к которой пришивались четыре лопасти. Клинья кзылтуского тымак были пятиугольными, образующими квадратный уплощенный верх [4, с. 42]. Покрой деталей этого головного убора имел выраженные племенные различия.

Будничный костюм молодых женщин конца 1950-х гг. можно условно назвать европейским, а вот праздничный костюм был национальным. Любопытно, что девушка могла не носить «казахский» костюм, но его нужно было иметь, причем не один. Традиционные черты проявлялись в ансамбле праздничного костюма, а также в покрое его составных частей, их терминологии. Его основу составляло платье *койлек*, бывавшее в двух вариантах. Один соответствовал образцу конца XIX в. — это двусоставное платье, состоящее из лифа, опускающегося ниже линии талии, и подола, который собирался в мелкие складки и пришивался к лифу с небольшим отступом так, что сборчатый край оставался свободным. Лиф имел нагрудный разрез с планкой и застегивался на пуговицы. Для таких платьев был характерен воротник-стойка, который, как и манжеты на рукавах, декорировался машинной строчкой.

Платья второго варианта изготавливались из белой хлопчатобумажной ткани, спинка лифа кроилась длиннее передней части на 6–8 см, а воротник был отложным. Особенность декора составляли вышитые оборки, располагавшиеся по верхней линии проймы рукава и по подолу (№ 8970–60). У населения сохранялись подобные платья, изготовленные еще в 1910-х гг.

Поверх праздничного платья надевалась приталенная безрукавка-камзол длиной до колен — *жазсык қималы шапан*. Именно безрукавка по сей день определяет основной силуэт и колорит женского казахского национального костюма. По традиции для ее изготовления всегда использовали дорогую ворсистую ткань — бархат, плюш, вельвет. В исследуемом районе безрукавка имела отложной воротник из контрастной ткани. Запах этой одежды был правым. Девичьи безрукавки Кокчетавской области отличались богатым декором, который составляли, преимущественно, нашивные серебряные монеты Российской империи и советские монеты достоинством 10, 15 и 20 копеек (№ 8970–61). Их число достигало 200 штук. Застежкой служила двухчастная пряжка *каптырма* с крючком и петлей.

На фотографии № 8970–48 запечатлена женщина средних лет в безрукавке другого вида, сшитой в 1920-х гг. Это одежда из парчи, декорированная галуном, перламутровыми бляшками и серебряными монетами. Нашивки расположены на спинке и по краю левой полы.

Праздничным головным убором девушки являлась шапочка *тахья* с плоским донцем, украшенная бляшками, монетами, бисером, шелковыми шнурами. Поверх *тахьи* по традиции надевали шапку *бөрик* с бортиком из меха бобра, который очень высоко ценился (№ 8970–43). Девушке обязательно нужно было иметь такой головной убор.

Головным убором женщин старших возрастных групп в конце 1950-х гг. оставался старинный *жаулык* в виде глухого капюшона (№ 8970–5). Покрой этого головного убора имел яркие локальные различия. Так, *жаулык* в Кокчетавской области был особенно длинным, со спины почти до пят. При повседневном ношении поверх *жаулыка* надевалась безрукавка (№ 8970–3), чтобы он не мешал работе. Дополнением праздничного костюма являлись серебряные кольца и браслеты.

Женской верхней одеждой являлся стеганный на вате широкополый каптал шапан, который отличался от мужского отсутствием воротника. Женская крытая шуба из лисьих лапок сохраняла традиционное название *iіiіk* (№ 8970–38), а к крытой шубе из овчины применялся термин *күпi*. Праздничный вариант женских шуб имел покрытие из плюша и опушку из меха бобра.

В заключение отметим, что экспедиционный отчет А. С. Морозовой является ценным источником по истории традиционного казахского костюма, поскольку, во-первых, этнографом был дан цельный очерк народного костюма конца 1950-х гг.; во-вторых, редкие сведения дополнены фотографическим и вещевым материалом; в-третьих, данные отчета свидетельствуют о сохранении в обиходе казахов Кокчетавской области комплекса традиционной одежды, анализ которого позволяет реконструировать локальный вариант костюма северо-восточных казахов и более раннего периода.

Примечания

1. *Аргынбаев Х.* Историко-культурные связи русского и казахского народов и их влияние на материальную культуру казахов в середине XIX и начале XX веков (По материалам Восточного Казахстана) // Труды института истории, археологии и этнографии АН Казахской ССР. Т. 6. Алма-Ата: Изд-во Акад. наук Каз. ССР, 1959. С. 19–90.
2. *Захарова И. В., Ходжаева Р. Д.* Одежда казахов Семиречья (по материалам экспедиции 1960–1961 гг. в Талды-Курганский район Алма-Атинской области) // Труды Института истории, археологии и этнографии АН КазССР. Т. 16. Алма-Ата: Изд-во Акад. наук Каз. ССР, 1962.
3. *Стасевич И. В.* Традиционный казахский костюм: место и роль в современной культуре (на материалах этнографической экспедиции 2014 г.) // Радловский

сборник. Научные исследования и музейные проекты Музея антропологии и этнографии РАН в 2014 г. СПб.: МАЭ РАН, 2015. С. 322–332.

4. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1271. А. С. Морозова. Отчет о научной командировке в Казахскую ССР в 1957 г. 45 л.
5. *Попова Л. Ф.* Факторы инноваций в казахском костюме XIX в. // Жилище и одежда как феномен этнической культуры: Материалы Седьмых Санкт-Петербургских чтений. СПб., 2008. С. 294–300.

УДК 391.2 (470.56)

Степанова И. Г., Игнатова М. И.

Stepanova I., Ignatova M.

**РУБАХА — «РУКАВА»
УРАЛЬСКИХ И ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАЧЕК
WOMEN'S SHIRT OF THE URAL
AND ORENBURG COSSACKS («RUKAVA»)**

Аннотация: Статья посвящена женской традиционной рубашке Уральских и Оренбургских казаков. Источником послужили коллекционные собрания РЭМ и музеев Оренбургской области, а также экспедиционные материалы ансамбля «Перегода».

Ключевые слова: рубашка, «рукава», рубашка — «рукава», галун, галунец, Сакмара, оренбургские казаки, уральские казаки.

Abstract: The article is devoted to the traditional women's shirt of the Ural and Orenburg Cossacks. The basis of the article is a study of the collections of The Russian Museum of Ethnography, the museums of Orenburg region and expedition materials of the folk ensemble «Peregoda».

Keywords: women's shirt, «rukava», shirt — «rukava», galloon, galunec, Sakmara, the Orenburg Cossacks, the Ural Cossacks.

Одним из основных элементов сарафанного комплекса Оренбургских и Уральских казаков, а также комплекса с сарафанкой является рубашка — «рукава». «Рукава» — это местное название рубахи, записанное ансамблем «Перегода» в экспедициях в Сакмарском районе Оренбургской области [1].

В этой статье мы будем употреблять слово рукав, рукава в трёх значениях. Так как слово «рукав», «рукава» относится и ко всей рубашке, и к её деталям мы будем визуально по-разному выделять слово «рукав» в зависимости от значения, в котором оно употребляется.

1. Рукав — конструктивная часть рубахи, покрывающая руку от плеча до запястья.

2. «Рукава» — местное название всей рубахи.

3. Рукав — часть рубахи от нашитого галуна до манжета (от предплечья до запястья).

Рубашка — «рукава» — нательная одежда, надеваемая под сарафанку или сарафан. Такая рубашка являлась необходимым и обязательным элементом всего комплекса.

Основным визуальным элементом такой рубахи были рукава. Именно поэтому рубахи такого кроя местные жители называли «рукавами».

Конструкцию такой рубахи — «*рукавов*» можно разделить на две части: сами рукава и стан (станушка). На фотографиях конца XIX — начала XX века мы можем увидеть только рукава. Внутреннюю часть, станушку, можно изучить только в фондах музеев или в ходе экспедиций.

Рукава — видимая часть рубахи, расположенная непосредственно на руках, от горловины до запястья. Рубахи разделялись на нарядные и повседневные в зависимости от материала, из которого сшиты рукава.

Праздничные рубахи надевались вместе с сарафанами или с праздничными сарафанками. Причём одна и та же рубаха могла быть надета и с сарафаном, и с сарафанкой.

Для праздничных рукавов использовали дорогие ткани: парчу, тафту, шёлк, жаккард. Такие рукава украшали широкой металлической тесьмой фабричного производства, галуном. Местное название таких галунов — «галунцы». Тесьма пришивалась в верхней части рукава, на расстоянии около 20 см от горловины. Галун для рукавов имел фестончатый край, то есть имел трапециевидные, треугольные или полукруглые выступы. Эти выступы жители Сакмарского района называли «городками». Сами галуны могли быть сплетены как из нитей одного цвета (серебряных или золотых), так и из нитей разных цветов вместе с серебряными и золотыми нитями одновременно.

Иногда для пошива рукавов рубахи использовали ту же ткань, что и для сарафанов. Пример такого комплекса хранится в Орском краеведческом музее (МАУК «ОКМ»). В ходе исследований нами были зафиксированы рубахи, рукава которых, сшитые из тонкой полупрозрачной ткани, были продублированы шёлком изнутри.

В коллекции ОГИКМ есть рубаха — «рукава» с отделкой канителью и бахромой из золотых нитей, которые пришиты к нижнему краю галуна. На данный момент это единственный известный экземпляр рубахи с такой отделкой.

Повседневные рубахи — «*рукава*» делились на два типа. Рукава «выходных» рубах шили из хлопчатобумажных тканей яркого цвета. В ширину такие рубахи оставались большими, но на них не был нашит галун. «Домашние», «рабочие», у которых ширина рукавов рубахи была значительно меньше, чем у праздничных, шили из однотонных хлопчатобумажных тканей.

Конструкция рукава. Сам рукав можно разделить на две составные части: верхнюю часть — *выставку* или *полик*, и основную часть, называемую *рукав*. Для *выставки* могли подобрать более яркую контрастную ткань, а могли сшить и *выставку*, и *рукав* из одной ткани. Галун

нашивали на шов между *выставкой и рукавом*. Тесьма уплотняла место соединения частей.

Изучая рубахи в фондах музеев и в экспедициях мы выделили два типа сборки рукавов на запястьях: на сборку без манжета и в складку под манжет. Оба этих способа сборки рукава формировали волан. Способ сборки без манжета характерен для более ранних рубах казачек Уральского Казачьего войска. На таких рубахах рукав собирали в мелкую сборку на расстоянии около 10 см от нижнего края. Внизу края нашивали кружево.

В Сакмарском районе были изучены рубахи с рукавами, край которых собран в мелкую складку. Поверх этих складок пришивали манжет, шириной от 8 до 10 см. Манжеты могли быть декорированы машинной вышивкой (отстрочкой). Известны случаи, когда казачки надевали вышитые накладные или украшенные тонким кружевом манжеты поверх основных. Основные манжеты всегда были дублированы хлопковой тканью.

Вышивка «на рукавах». В коллекции ОГИКМ, в фондах РЭМ, в частных коллекциях жителей села Архиповка Сакмарского района можно встретить рубахи с вышивкой битью. Для декора рукавов этих рубах использован тонкий шёлк молочного цвета, на котором были вышиты растительные орнаменты в технике «бить». В частной коллекции И. Г. Степановой хранится рубаха, *рукава* которой сшиты из синего шёлка, по которому вышиты цветные букетики в технике «тамбур».

Ширина рукавов в среднем составляла не менее 90–100 см по объёму. Благодаря объёму и длине ткани такие рукава нависали над манжетом, создавая «наплыв». Ширина рукавов у повседневных рубах меньше, примерно 40–50 см.

Стан (станушка) — вторая часть рубахи шилась исключительно из хлопчатобумажной ткани, она вплотную прилегала к телу, поэтому для большего комфорта и гигиены выбирали хлопок. В случае, когда стан изнашивался, его заменяли.

Длина стана: от горла доходила до колен или до середины голени. На передней части стана располагался разрез от ярёмной выемки до конца грудины. Края разреза обрабатывались.

Изучая рубахи в фондах музеев и в экспедициях, мы выделили два типа сборки *станушки* у горловины: на кулиску и в складку. В фонде РЭМ хранится рубаха, *станушка* которой собрана на кулиску у горла. Сквозь кулиску протянут шнурочек, который затягивали и завязывали спереди. Эта рубаха была приобретена в коллекцию в городе Уральск.

Рубахи с таким же способом сборки мы видели в музее посёлка Первомайский Оренбургской области.

В ходе экспедиций по Сакмарскому району Оренбургской области были изучены рубахи типа сборки «в складку». На таких рубашках ткань у горловины была собрана частыми мелкими складками, которые «наплавляли» друг на друга. Край сборки был обработан кантом из хлопковой ткани. Разрез рубахи зафиксировался плоской маленькой пуговицей на воздушную петлю. По обхвату горловины часть, занимаемая *станушкой*, была значительно меньше части, занимаемой *рукавами*.

Описание кроя рубахи на примере рубахи, хранящейся в семье Сайгановых (Оренбург). Рукава рубахи сшиты из сине-чёрного шёлкового жаккарда (синий фон, чёрный орнамент «букетики»). Рукава украшены нашитым серебряным галуном. Материал *поликов* и *рукавов* совпадает. Станушка сшита из хлопка розового цвета с белыми крапинками.

Рубаха собрана в мелкую складочку у горла. Горловина, обработанная кантом из того же розового хлопка, застёгивается на маленькую плоскую стеклянную пуговицу. На запястьях рукава собраны в манжеты, застегнутые на две маленькие стеклянные пуговицы, покрытые перламутром. Пуговицы на горловине и манжетах одинаковые.

Рукав рубахи состоит из трёх основных частей: верхний полик, прямоугольное полотно и клин, пришиваемый к внутренней части рукава. Сшитые прямоугольное полотно и клин создают *рукав*. В данной рубашке клин — прямоугольник, переходящий к локтю в треугольник. Другая возможная форма клина — треугольник.

Таким образом, описанная рубашка — «рукава» была одним из отличительных визуальных компонентов в костюме уральских и оренбургских казаков. В процессе наших экспедиций мы пришли к выводу, что такой крой был практичным и удобным. Большое количество маленьких деталей позволяло выкроить все элементы из ограниченного по ширине и длине отреза ткани. Казачки носили такие рубахи с сарафанами, потом с сарафанками вплоть до полного перехода на городскую моду.

Примечания

1. 1998 г. Экспедиционные материалы ансамбля «Перевода». Состав экспедиции: И. Г. Степанова, А. А. Петрова, О. Н. Зверева, И. В. Карнаухова. Село Санково, Сакмарский район, Оренбургская область. Информанты: Е. С. Комиссарова, К. И. Филиппова, Т. Г. Мануилова, К. И. Дубская; 2000 г. Экспедиционные материалы ансамбля «Перевода» Состав экспедиции: И. Г. Степанова, А. А. Петрова. Село Майорское, Сакмарский район, Оренбургская область.

Информант: В. П. Мажарцева; 2015 г. Экспедиционные материалы ансамбля «Перевода» Состав экспедиции: И. Г. Степанова, А. А. Петрова. Село Архиповка, Сакмарский район, Оренбургская область. Информанты: А. С. Синцова, Л. С. Синцова; 1995, 2013, 2015 гг. Экспедиционные материалы ансамбля «Перевода». Состав экспедиции: И. Г. Степанова, А. А. Петрова. Село Беловка, Сакмарский район, Оренбургская область. Информанты: Е. В. Чеботарёва, Александр Мاستрюков, Н. И. Пастухова; 2015, 2017 гг. Экспедиционные материалы ансамбля «Перевода». Состав экспедиции: И. Г. Степанова, П. А. Петрова. Село Сакмара, Сакмарский район, Оренбургская область. Информанты: Н. Абрамова, С. Мажарцева, Л. А. Сайганова, А. И. Соколова (Арапова).

УДК 391.2 (470.333)

Ястребова О. Ф.

Yastrebova O.

РАЗНОВИДНОСТИ БРЯНСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ЖЕНСКОГО КОСТЮМА. МЕСТА БЫТОВАНИЯ

VARIETIES OF BRYANSK TRADITIONAL WOMEN'S COSTUME. PLACES OF EXISTENCE

Аннотация: В данной статье приводятся результаты исследования женского традиционного костюма Брянской области, варианты костюмных комплексов первой половины XX века, которые сохранились в частных коллекциях и народных музеях этнографии, с описанием места бытования.

Ключевые слова: традиция; история костюма; женский костюм; региональные особенности.

Abstract: This article presents the results of a study of women's traditional costume of Bryansk region, the varieties of costume ensembles from the first half of the 20th century preserved in private collections and national ethnographic museums, with descriptions of their places of existence.

Keywords: tradition, costume history, women's costume, regional peculiarities.

Брянская область удивительна по своему историческому и культурному наследию, является единственной из всех областей Российской Федерации, одновременно граничащей с двумя славянскими государствами — Республикой Беларусь и Украиной, а также с четырьмя субъектами Российской Федерации — Орловской, Смоленской, Калужской и Курской областями. Единство традиций, обычаев и обрядов, взаимопроникновение языков и культур нашли свое отражение в традиционном женском костюме Брянской области. Ассимиляция культуры особенно заметна в приграничных районах Брянщины, где можно услышать специфический русско-украинский или белорусский диалект, а также в комплектах женского праздничного костюма узнать знакомые элементы славянского «соседа». Так, на территории одного и того же района встречаются и поневные и сарафанные (саянные) комплекты женского костюма. Рассмотрим некоторые из них.

Село Дорожово, Брянский район. В селе Дорожово традиционный костюм сохранился до 60-х гг. XX в. Этому способствовал знаменитый этнографический ансамбль села Дорожово. Праздничная женская одежда состояла из домотканой рубахи, богато украшенной красноузорной вышивкой понёвы, занавески (фартука), пояса — кушака, различного

рода шейно-нагрудных украшений и головного убора. Рубаха с прямыми поликами с вышивкой на верхней части рукава, иногда по всему рукаву. Элементы и сам узор вышивок были геометрическими и представляли собой ромбы, полуромбы, многогранники. Подол рубахи также богато украшали вышивкой. Понёва — распашная, из трех полотнищ тканого полотна из домашней шерсти темно-синего, черного и коричневого цветов с узором в клетку. Пояс — кушак ткался из тонкой шерсти красного цвета. Занавеска украшалась вышивкой, вставками из ситца или сатина красного цвета, прошвой. В качестве украшений женского костюма использовали *жарелок*, *чепки*, *манисты*. Особым украшением женщины был головной убор, состоящий из валька, нависочников с бисерными вставками, бисерного позатыльника с резунowymi «кишками» — длинными нитями стекляруса, ниспадающими от лобной части до середины предплечья, кокосника и повязальника.

Село Речица, Жуковский муниципальный округ. Костюм села Речицы относится к южнорусскому типу. Местные жители постоянно носили такие костюм до 1930-х гг. После Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. его надевали как праздничную одежду. В него входят: рубаха, понёва, передник, головной убор, украшения, обувь. Самый распространённый способ декорирования рубахи с прямыми поликами — вышивка крестом, красно — чёрным орнаментом растительной тематики или геометрическим орнаментом. Места расположения декора — ворот, верхняя часть рукавов, подол, манжеты. Вышивка по подолу располагалась только спереди. Рубаху носили с большим напуском — «пазухой», поддёргивая её после одевания понёвы. Вышитый подол рубахи был виден. Понёва состоит из 3-х полотнищ клетчатой шерстяной домотканой материи, называемых «полки». Основной цвет понёвы темно-синий. Между полотнищами понёвы и по краю с трёх сторон вшивались тканые полосы, называемые поясами. К верхнему краю поясов пришивали бахрому из красной шерсти, на концах которой крепились разноцветные (зеленые, желтые, белые, синие, розовые) гарусные бантики или стеклярус. Передник — «хвартух» был туникообразного покроя без рукавов, с короткой спинкой, закрывающий лопатки. Наиболее богато украшалась нижняя часть передника чередующимися полосами вышивки и кружева «мережки». Простой белый платок пришел на смену женскому головному убору в начале XX в.

Село Ружное, Карачевский район. Основными элементами женского костюма села Ружное были рубаха, завеска, подпояска. Замужние женщины надевали ещё и понёву. Рубаха с прямыми поликами, выши-

тыми ташками (прямоугольными нашивками) и рукавами «кумачами». В качестве материи для рукавов рубахи использовали покупной ситец красного цвета. В верхней части рукава — по три ряда меандров, вышитых жёлтой нитью, ниже — стилизованные изображения птиц жёлто-сине-зелёного цвета. В центре композиции-ромбы. К рубахе пришивали подол. В центре подола по горизонтали шёл орнамент, называемый бранками орловского списка. Трехпольная распашная понёва из тонкой овечьей шерсти с прямоугольным клетчатым орнаментом из нитей белого, красного и жёлтого цветов. Основное полотнище поневы черного цвета. У пояса на боках в местах соединения полотнищ были пришиты парчовые прямоугольники жёлтого цвета — «лягушки». Завеска состояла из двух частей: «нагрудника» и «конца». «Конец» — браная затканка шлёнской нитью красного цвета. Завеску опоясывали поясом — «подпояской». Подпояски были двух видов: плетеные и тканые. Женский головной убор села Ружное значительно отличается от остальных головных уборов на Брянщине, причём у девушек и замужних женщин они были различны. Головное полотенце «красным хохлом» надевали на второй день свадьбы. Руженский головной убор замужней женщины состоял из холщового полотенца длиной около 150 см и около 40 см шириной.

Село Верещаки, Новозыбковский район. В отличие от соседних районов, в Новозыбковском районе бытовал более древний тип восточнославянской женской одежды понёвного комплекса. Он сохранился до нашего времени на территории бывшей Верещакской волости Суражского уезда, большая часть которой была до конца XVIII в. владением Киево-Печерской лавры. Как и в большинстве случаев, основу женского народного костюма составляла белая рубаха с прямыми поликами. Домотканый узор красного цвета покрывал геометрическим орнаментом стоечку горловины, верхнюю часть рукавов и край манжет, а также подол рубахи. Важным элементом девичьего и женского костюма была распашная понёва-плахта, которая шилась из двух полотнищ клетчатой шерстяной ткани. Девушки носили яркие красные понёвы, а взрослые женщины — чёрные или тёмно-синие, где узор вышивался белыми или жёлтыми нитками. Понёву в Верещаках носили по-особому. Сложенной тканью оборачивали стан, закрепляя её поясом и фартуком. Край широкой части понёвы поднимали до талии, закладывая сзади под пояс таким образом, чтобы угол был посередине, потом формировали глубокую мягкую ямку-ковш «лакомник». Неотъемлемыми частями костюма были передник (запинка); головной убор (тканый платок); на-

грудные, шейные украшения: стеклянные или янтарные бусы (антарки), горлячка из бисера; обувь (лапти или сапоги).

Село Косичи, Суражский район. Особенности трёх славянских народов вобрал в себя традиционный костюм Суражского района. За свою долгую историю Суражский уезд побывал в составе украинской Черниговщины, белорусской Гомельщины, Западной (с центром в Смоленске) и Орловской областей, а с 1944 г. прочно вошёл в состав Брянской области. На рубахах, сшитых из фабричного полотна, уже появляется яркий красно-чёрный растительный орнамент. Это, так называемая, «брокеровская» («мыльная») вышивка, потеснившая традиционные техники народной вышивки. Пышную юбку шили из фабричной однотонной ткани (сатин, ситец, шерсть) тёмно-красного цвета, в середине или по подолу отделывали яркой лентой. Поверх юбки завязывался на поясе передник (хвартук). Неотъемлемой частью женской и девичьей одежды являлся пояс (кушак): плетёный или тканый из красной шерсти, длиною до трех метров. Пояса изготавливали в основном из красной шерсти с бахромой на концах. Сверху могли надевать чёрный корсет («гарсет», «кабат») — ещё один неперенный атрибут женской народной одежды — приталенная шерстяная жилетка-безрукавка. На голове женщины носили повойник или чапец из ситца, сверху могли повязать и платок.

Унечский район был образован из деревень и сел Стародубского, Суражского и Мглинского уездов. Одежда на этой территории включала элементы костюмов всех трех перечисленных уездов. Кроме того, сильным было украинское и белорусское влияние. Рубахи более раннего периода, сшитые из льняного и конопляного холста, были составными, сделанными из двух частей. Верхняя часть (стан) шилась из тонкого отбеленного домашнего холста, а позже из фабричной ткани, нижняя часть — подстава из более грубого холста. В старину рубахи украшали геометрическими узорами чёрно-красного цвета, в более поздний период появляется вышивка с растительным орнаментом. Покрой всех саянов (сарафанов) одинаков: широкая юбка со складками пришивалась к облегающему тело лифу. Застежка располагалась спереди на отстроченной планке. Саяны практически не украшались. Лишь несколько одноцветных ленточек и защипов по подолу, да на некоторых — маленькая рюша по горловине и пройме. Обязательным атрибутом женского костюма был передник или фартук. Костюм дополнялся безрукавкой или корсетом, украшался красной отстроченной отделкой по горловине, планке, пройме и низу. Волосы прикрывали повойником,

сверху мог надевать платок фабричного производства. Праздничный вариант костюма дополнялся бусами в несколько рядов, яркими лентами и сережками.

Таким образом, исследуя женский традиционный костюм, можно сделать вывод о том, что на Брянщине существовало несколько разных комплексов одежды, свидетельствующих о взаимовлиянии восточнославянских культур, что в целом позволило создать одежду со своим неповторимым колоритом, объединивших культуру разных территорий.

Примечания

1. Новозыбковская детская библиотека. Славен край народным промыслом. Ткачество // Литературная газета. 26.10.2022. URL: <http://kids.nowbibl.ru/slaven-kraj-narodnym-promyslom-tkachestvo/> (дата обращения: 25.01.2023).
2. Село Верещанки Новозыбковского района. Потоканка РФ // Сайт выставочного проекта «Традиционный народный костюм Брянской области». 2022. URL: <https://потоканка.рф/8> (дата обращения: 24.01.2023).

ДИЗАЙН КОСТЮМА И МОДА В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ

УДК 7.05:391:687.01

Азарова Т. В.

Azarova T.

ЧЕРТЫ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЫ И НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ

FEATURES OF TRADITIONAL CLOTHES AND FOLK ART IN MODERN COSTUME

Аннотация: Статья посвящена анализу опыта интерпретации черт традиционного народного костюма и народных художественных промыслов в коллекциях одежды современных русских дизайнеров и брендов.

Ключевые слова: традиционный костюм, традиционные ремесла, современный костюм, адаптация традиций, интерпретация традиций, русские дизайнеры.

Abstract: The article is devoted to the analysis of the experience of using the features of the traditional folk costume and folk art in the collections of modern Russian designers and brands.

Keywords: traditional costume, traditional crafts, modern costume, adaptation of traditions, interpretation of traditions, Russian designers.

В последние годы среди отечественных брендов одежды и индивидуальных дизайнеров все больше тех, кто при проектировании нового черпает вдохновение в богатейшем наследии прошлого. Причин этому много: в том числе и то, что до наших дней, несмотря на разительное изменение социокультурных реалий, все же сохранилось немало знаний о традиционных конструкциях, технологиях, эстетике, формирующих сейчас колоссальный базис для творческих поисков. Таким образом, «изучение и трансформация русского народного костюма в современный социум способствует не только развитию, обновлению и обогащению современного костюма, но и осмыслению его философии, как вне времени, так и в контексте той или иной эпохи, для которой костюм является культурным текстом» [1, с. 355].

Что касается непосредственно костюма, то результаты изучения деятельности современных российских брендов и работ отдельных

дизайнеров одежды показывают, что практически любая техника, форма или декоративный элемент могут быть актуализированы настолько, чтобы стать абсолютно уместными в современном урбанистическом пространстве.

Бренды одежды, интерпретирующие в своих коллекциях черты традиционного костюма, условно можно разделить на тех, кто в той или иной степени сохраняет его формальные особенности (силуэт, элементы кроя) и/или приемы декорирования (вышивка, набойка), и тех, кто отказывается от прямого цитирования, зачастую трансформируя черты первоисточника настолько, что распознать его способен лишь зритель с большой опытом в этой области. Кроме того, в случае с последним, нередко граница между действительно талантливым, глубоким авторским переосмыслением, адаптацией к современности и спекуляцией на общественном интересе к традиционному наследию предельно размывается. Это касается брендов, использующих упоминание такого творческого первоисточника преимущественно как маркетинговый ход, чтобы эффективно представить публике уже существующие модели: одним-двумя емкими предложениями рекламного текста обнаруживается прямая связь пышного рукава любой синтетической блузы и льняной крестьянской рубахи.

Тем не менее, все больше молодых отечественных брендов, которые демонстрируют возможности адаптации элементов традиционного костюмного комплекса для производства с использованием новейших технологий и дальнейшей успешной реализации.

Необходимо отметить и тот факт, что с каждым годом рынок все расширяется: ношение косоворотки, например, как части современного повседневного костюма стало уже довольно будничным. Произошло это, несомненно, не без участия бренда *VARVARA ZENINA* [2], нашедшего большое количество почитателей не только в России, но и за рубежом. Успех здесь во многом определяет доступность общего дизайн-кода: стилизованные предметы понятны даже широкому зрителю, не требуют особого окружения и повода для носки, изготовлены из современных материалов, не требующих сложного ухода. Все предметы, представляемые брендом, имеют те или иные отсылки к традиционному костюму в конструкции или декоративном решении. Так, например, для производства целого ряда совершенно современных элементов повседневной одежды (свитшоты, головные уборы и т. д.) использовалась ткань с рисунком, имитирующим кубовую набойку, нанесенным посредством цифровой печати. Таким образом, разумное использование

новых технологий и промышленного оборудования позволяет познакомиться широкого зрителя с уникальным старинным промыслом набойки, находящимся на грани исчезновения.

Разумеется, примеры интерпретации и имитации традиционных ремесленных техник в декоративно-плоскостном решении элементов современного костюма, невозможно поставить в один ряд с аутентичным продуктом ручного труда и рассматривать как равноценную замену даже при визуальной близости (или даже для неподготовленного зрителя). Однако они действительно могут послужить средством привлечения общественного внимания к сфере традиционного наследия и способствовать эстетическому воспитанию широкой публики.

На интерпретации и адаптации конструктивных черт крестьянского костюма основана эстетическая концепция и бренда «СУРЕПКА» [3]. Предметы одежды, разработанные его создателем и дизайнером Дарьей Поповой на основе традиционного кроя, вполне органично интегрируются в современное урбанистическое пространство. Важно отметить, что ряд моделей декорирован авторской вышивкой, также отсылающей к историческому первоисточнику.

Еще один достойный пример «презентации» традиционного наследия посредством современного костюма — «АРТЕЛЬ НАРЯДНО» [4], проект Снежаны Малашиной. В силуэтах и конструктивных элементах одежды, выпускаемой брендом, не содержится прямых отсылок к традиционному крою, однако, принты на ней — прямое цитирование этнографического материала, также знакомящего с ремеслами и промыслами русской деревни XIX–XX вв. (коллажи из фотографий вышивок, поверхностей сундуков, прялок, филенок, дверей и т. д.).

Совсем иной подход к цитированию «традиции» избрала дизайнер Маша Андрианова [5], в своих творческих разработках деликатно прибегающая к воспроизведению отдельных элементов и форм русского костюма прошлых столетий. Кроме того, при создании своей авторской линии одежды она сознательно минимизирует процент автоматизированных процессов, отдавая предпочтение ручной работе (в том числе и ручному шитью), что делает каждый предмет поистине уникальным.

Совершенно особый проект удалось создать дизайнеру Илье Варегину — бренд мужской одежды *Infundibulum* [6]. В основе разработок лежит принцип «эволюции традиций», основанный на авторском развитии методов, применявшихся еще до начала массового производства одежды (для изделий марки также характерен ограниченный тираж от 10 до 15 моделей артикула). Все ткани и фурнитура, используемые

для создания коллекций, изготовлены в России, многие из них — по этнографическим образцам, в том числе и с имитацией ручного крашения.

Бренд «*ONSITSA*», основанный Еленой Таш, строит свою стратегию проектирования новых изделий на основе компиляции конструктивных элементов традиционного русского костюма, подвергающихся в дальнейшем творческой доработке [7]. Здесь также можно говорить об уникальности практически каждого отдельного предмета, определяемого, в том числе и ограниченностью материального ресурса (многие модели изготавливаются из винтажных тканей, во всех используются только старинные пуговицы). Кроме того, среди приемов декорирования ряда моделей бренда активно используется техника ручной верховой набойки, где технология старинного промысла лишь в некоторой степени адаптирована под творческие задачи дизайнера, но при этом полностью сохраняет свою суть.

Сегодня в распоряжении дизайнеров имеется широчайший спектр технологических возможностей, позволяющий бесконечно ускорять и оптимизировать производство, а общемировая тенденция к выпуску все большего числа коллекций в год каждым брендом только подстегивает темп. На этом фоне на рынке также присутствует немалое количество марок, уделяющих большое внимание идеологии, способных не только разработать новый «трендовый» продукт, но и дать новую жизнь образам и формам традиционной культуры, ремеслам и промыслам прошлых поколений, не позволяя им кануть в небытие.

Примечания

1. Митрягина Т. А. Фольклорная традиция в современном костюме // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: Материалы XIII-й междунар. науч. конф./ под ред. Н. М. Калашниковой.* — СПб: ФГБОУ ВПО «СПбГУПТД», 2010. — С. 355.
2. VARVARA ZENINA: сайт. — URL: <https://varvarazenina.ru/> (дата обращения: 10.11.2022).
3. СУРЕПКА: сайт. — URL: <https://surepka.ru/> (дата обращения: 10.11.2022).
4. Конференция «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии» // РЭМ: сайт. — URL: <https://ethnomuseum.ru/about/news/muzejnaya-zhizn/konferencii-moda-i-dizajn-istoricheskij-opyt-novye-tehnologii/> (дата обращения: 26.10.2022).
5. Маша Андрианова: сайт. — URL: <https://mashaandrianova.com/> (дата обращения: 12.10.2022).
6. Infundibulum: сайт. — URL: <https://infundibulum.ru/> (дата обращения: 17.10.2022).
7. ONSITSA: сайт. — URL: <https://onsitsa.ru/> (дата обращения: 16.11.2022).

УДК 7.011.28:687.01:746.41

Баринов О. Ю.

Barinov O.

КИТЧ КАК ЭКСПЕРИМЕНТ В ОДЕЖДЕ

KITSCH AS AN EXPERIMENT IN CLOTHING

Аннотация: Работа по изучению стиля посвящена соотношению китча как социологического явления и китча как продуктивной творческой стратегии в актуальном дизайне последних десятилетий. В статье раскрываются психологические и эстетические механизмы творческого метода и поведенческого стереотипа, приводятся примеры интерпретации китча в значимых для модной индустрии работах дизайнеров одежды.

Ключевые слова: китч, предмет-китч, массовая культура, уродливая мода, этика и эстетика моды, творческий метод дизайнера одежды.

Abstract: The article is devoted to the relationship between kitsch as a sociological phenomenon and kitsch as a productive creative strategy in contemporary design in recent decades. The article reveals the psychological and aesthetic mechanisms of the creative method and behavioral stereotype, provides examples of the interpretation of kitsch in the works of fashion designers that are significant for the fashion industry.

Keywords: kitsch, kitsch item, mass culture, ugly fashion, ethics and aesthetics of fashion, the creative method of a fashion designer.

Слово «китч» принято использовать как синоним дурного тона, неоправданной эксцентричности, избытка в негативе, безвкусицы и подделки. В научных рефлексиях и массовом сознании китч неизменно подразумевает некий сплав привлекательности и неприятия, стыда и удовольствия, желания слиться с толпой и быть знаменитым.

Как только промышленное производство позволило изготавливать дешевые копии оригинала, китч стал синонимом дурновкусия как мировоззрения и достаточно быстро из предметного ряда интегрировался во все виды искусств «... от фотографии до хореографии». Он уверенно проник в музыку, кинематограф, выплеснулся на сцены театров. Быстро, недорого, доступно — все, что необходимо массовому потребителю. Еще в 1939 г. Клемент Гринберг в работе «Авангард и китч» писал, что китч не требует от потребителя времени, только денег [1, с. 44], благодаря чему китч повсеместно распространился. Проникая и закрепляясь во всем, китч стал «псевдоискусством», убивающим смыслы, разрушающим этику. Суть этого массового явления сводится к поверхностному отношению, пародии на произведение искусства. Можно

предположить, что китч является массовым явлением без глубокого эстетического и нравственного содержания, обратной стороной дорогого элитарного искусства и буржуазной культуры быта. Крайне любопытным русскоязычным свидетельством, фиксирующим репрезентацию китча в культуре, в т. ч. и в моде, можно считать стихотворение Владимира Маяковского 1927 г. «Маруся отравилась» (фабула его в том, что в стране победившего авангарда девушку бросает возлюбленный из-за отсутствия у нее кружевного белья и лаковых туфель, а она принимает яд). Причину этого «автор» видит в отсутствии в новой культуре способов выражения чувств и предметов материального мира, не «запятнанных» вульгарностью старого мира. «Во что б ни обулись, что б ни надели — обноски буржуев у нас на теле... Нашей культуришке без году неделя, а ихней — века!» [2, с. 191]. Интересно, что Маяковский говорит о конкретных предметах-китч: шляпа с пером «распри» и туфли с лакированными носиками [2, с. 191].

Согласно определению Жана Бодрийяра для предметов-китч «характерна как бедность в том, что касается реального значения, так и чрезмерное изобилие знаков, аллегорических референций, разнородных коннотаций, экзальтация в деталях и насыщенность деталями» [3, с. 144]. Таким образом, предметы-китч, неизбежные спутники жизни общества потребления, в социологическом контексте манифестируют профанацию и вульгаризацию смыслов, в психологическом — приспособляют чувства и смыслы под потребности большинства. Но ужас пошлости повседневности, предстающий в китчевых предметах материальной культуры, испытывали еще романтики, которые не нашли противоядия кроме трагической гибели. Способ остановить десакрализацию искусства, обесценивание жизни человека нашли художники начала XX в., возведя китч в творческий метод. Хороший пример — «Венеры» Михаила Ларионова, повергавшие в культурный шок просвещенных современников. Китч как творческий метод стал ответом на китч как явление жизни, противоядием от пошлости, бессмысленности жизни и безликости серийного производства. Поэтому во второй половине XX в. китч становится одним из важных художественных приемов в искусстве, дизайне и моде.

Сейчас дизайнер одежды может соотнести свое творчество с одним из стилей и течений, которые включают странные цветовые сочетания и формы — комбинации строгих «созерцательных» луков и случайных цветов и вещей, приправленных лишними необязательными аксессуарами, создающими впечатление «безвкусного» гардероба. Безусловно,

справедливо отнести подобные эксперименты к китчу, но к *китчу как творческому методу*, или к *истинному китчу*? Отличимы ли они в моде и если да, то как?

Например, фрак в паре с кроссовками в ярких цветовых сочетаниях можно реализовать очень изысканно, филигранно и дорого: в идеальных пропорциях и цветовой гамме. Такие вещи, выглядящие в сочетании эпатажно и даже китчево, сосуществуют (и продаются) сами по себе (например, коллекция *Dior Homme AW 2015*). Приобретение «обычной» вещи из коллекции одежды, где есть китчевые луки, имеет терапевтический эффект для конечного потребителя, демонстрируя «креативность и широту взглядов», которые сейчас и являются зоной китча, как «лакшери» в 2000-х гг.

Мы продолжаем жить в мире трендов и тенденций, в создании которых принимают участие все больше людей: к дизайнерам, маркетологам и журналистам присоединились стилисты, *fashion*-блогеры, инфлюэнсеры, зорко отслеживающие рождение и путь модного тренда. Они позиционируют себя как ценители процесса, безоговорочные гуру или только проводники, ненавязчивые наблюдатели (в зависимости от особенностей целевой аудитории). Обманчивая простота суждений об одежде спровоцировала появление бесконечного количества «экспертов» и, кажется, вовлекла в модную индустрию всех, кто только носит одежду, пользуется интернетом и умеет читать. Несмотря на эту свободу суждений, запрос на категорический императив в жанре «снимите это немедленно» велик, именно он сигнализирует о том, что в современной культуре потребления много «истинного китча», и что предметы-китч также драматически важны для современного общества, как для Маруси Маяковского.

Перед пандемией вошел в употребление термин *ugly fashion*. Оверсайз, блестящие, мусорные пакеты, искусственные камни, яркие «убойные» цвета и несуразная бижутерия являются визитной карточкой «господина китча». Китч всюду, он как желанный гость в пятнистых кожаных брюках и бордовой блузе цвета выдержанного вина, в шелковых носках под сандалиями. Все то, что недавно мы отталкивали и воспринимали как «дурной вкус», сегодня задает направление в одежде и в жизни. Каждый новый тренд в рамках *ugly fashion* воспринимается с восторженным ужасом: «неужели и это мы купим»? (так, например, русскоязычный телеграмм-канал «Отказала модная железа» публикует самые китчевые вещи мировых подиумов, сопровождая их ироничными комментариями и стоимостью). Смена трендов создает иллюзию пере-

мен в собственной жизни. Никто не жалеет об одежде из позапрошлой коллекции, черпая радость в новизне. Благодаря интернету скорость принятия (или отторжения) трендов высока, и дизайнер рискует почти всем, впрочем, и потребитель тоже. Наибольшая концентрация китча — в самом акте приобретения.

Китч — еще и образ жизни, форма опасного поведения, привычка к экзальтации. Обусловлено это тем, что и во время кризиса, социального или личного, и в затяжной рецессии появляются тотальная тоска и желание освободиться от негатива. Даже если в реальном времени пополнение гардероба новыми вещами в силу финансовых возможностей сводится к минимуму, острая потребность в празднике или подобии оного ощущается обществом импульсивно, переходя в хроническую форму, каждодневно и ежечасно. И тут решаются две задачи — залежавшиеся вещи в гардеробе и веселая театральщина в образе дают возможность самовыражению, создавая неповторимый индивидуальный образ, стимулируя позитивные эмоции, что непременно перерастёт в китч.

Фраза «мир никогда не будет прежним» актуальна вчера, сегодня, завтра и послезавтра. Мир меняется, по спирали поднимаясь и падая, находя в падении новые символы, формы и сочетания, безостановочно ища и экспериментируя, не имея возможности остановиться, но не меняет своего пристрастия к стремлению скорее заглянуть в будущее. Мысли и эмоции в ожидании и предвкушении перемен начинают беспрестанно пульсировать, ища выхода в обозримый и осязаемый силуэт. Наверное, так появляются те яркие, несколько нелепые, но веселые образы, которые так легко и приятно «присвоить». Возможно, *ugly fashion* является верхушкой айсберга, которую каждый видит по-своему. Безусловно, всегда находится тот, кто обладает ясным взглядом на происходящее и нередко пытается направлять и манипулировать. Это люди, как правило, неординарные, с нестандартным вкусом, готовые запустить в мир что-то провокационное, яркое и неожиданное. Именно они всегда чувствуют и формулируют новое правило игры, в котором проявляются новая соразмерность и созвучие. Хотя китч иногда ниспровергает и это понятие.

Яркость и несуразность — это не единственная личина китча как творческого метода. Вспомним происхождение понятия *ugly fashion*. Это характеристика, данная прессой одежде Миуччи Прада. В коллекции *Banal eccentricity* 1996 г. она максимально обнажила свой творческий метод: одела моделей в «обычную» одежду с принтами, слишком по-

хожими на итальянские кухонные занавески массового производства. «Анафема моде» — гранжевая коллекция Марка Джейкобса, также ставшая культовой.

Китч — это «социальный лифт» для массовой культуры потребления. Являясь по своей сути тенью искусства или обратной стороной шедевров, со временем изменяясь и преображаясь, китч поменял свой имидж. Поданная дорого, грамотно и со вкусом, выверенная и очищенная от лишнего безвкусица, сама становится произведением искусства. Как документальна и в то же время интересна история, где червяк в определенный момент времени превращается в бабочку.

Прошло более ста лет с тех пор, как китч, явление культуры повседневности, стал неотъемлемой частью человеческой жизни. Двадцатый век показал, что жизненный цикл модных тенденций становится короче и появление предметов-китч неизбежно. Китч давно изжил себя, но не перестал существовать и нередко заменяет обществу здравый смысл.

Китч как модное направление — это способ преодолеть пошлость «истинного китча» жизни, агрессию коллективного мнения, инерцию высказывания, в постиндустриальном обществе принимающего все более и более странные формы. Недавний триумф «олимпиек» лихой молодости в Лондонском Ист-Энде или Люберцах, кажется, действительно имел психотерапевтическое значение для поколения, как и тридцать лет назад банальная эксцентрика *Prada* или шапка Кобейна, оказавшаяся на подиуме благодаря Джейкобсу. Это своеобразная гоголевская «шинель», признание маленького человека, который замечает себя только в случае, если его заметили другие. Полюбит он себя или ужаснется, заранее неизвестно. Китчевые вещи бренда *Balenciaga*, вызывающие скандал за скандалом, обращают внимание на табуированные проблемы общества острее, чем любое прямое высказывание. Китч в моде начала XXI в. — это метод анестезии при встрече с действительностью и практика критического мышления, которое мы заслужили.

Примечания

1. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. № 60. 2005, декабрь. С. 41–56.
2. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 8. С. 188–195.
3. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция; Республика, 2006, 269 с.

УДК 687.01:001.895:004 (470 +571)

Елизаров А. А.

Elizarov A.

ПУТИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДИЗАЙНА КОСТЮМА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

WAYS OF DEVELOPMENT OF NATIONAL COSTUME DESIGN IN THE MODERN ERA

Аннотация: на основе анализа зарубежных и отечественных информационных источников рассматриваются пути развития дизайна костюма в последнее время, приводятся примеры различных стратегий развития дизайна костюма.

Ключевые слова: рынок модных товаров в России, цифровой аватар, модный бренд, дизайн одежды, устойчивая мода, цифровая мода.

Abstract: Based on the analysis of foreign and domestic information sources, the ways of development of costume design in recent years are considered, examples of various strategies for the development of costume design are given.

Keywords: fashion retail in Russia, digital avatar, fashion brand, fashion design, sustainable fashion, digital fashion.

Известные события, начавшиеся в феврале 2022 г., не только оказали колоссальное влияние на расстановку политических сил в мире, но и коренным образом изменили структуру производства и потребления всех товаров. Изменилась логистика: многие поставщики и производители тканей, фурнитуры и всего необходимого для бесперебойной работы механизма моды отказались от поставок готовой продукции и налаженных международных связей, надеясь таким образом ослабить Россию и вызвать недовольство её населения. Особенно это отразилось на товарах в сегменте «люкс» и среднего ценового уровня.

По данным независимого американского издания *Forbes*, одного из самых авторитетных в мире, в России в феврале 2022 г. работало 2400 дочерних организаций 1400 компаний из стран Евросоюза, однако, к ноябрю с местного рынка полностью ушли 8,5% западных компаний, из них 18% корпораций из США, 15% — из Японии, 8,3% — из Евросоюза. В среднем, по итогам 2022 г. из нашей страны полностью ушли не менее 10% западных компаний различного профиля [1].

И действительно, этот демарш в первые месяцы прошлого года создал ощущение хаоса во многих сферах нашей жизни. Однако это

не вызвало катастрофического падения уровня жизни. Товарные запасы на складах, перестройка структуры потребления и рост патриотических настроений в обществе позволили избежать худшего сценария, написанного на Западе.

По данным известной консалтинговой компании *NF Group* в прошлом 2022 г. на российский рынок вышло 11 новых брендов против 15 новых ритейлеров, начавших свою работу в стране в 2021 г. В основном, они ориентированы на потребительский сегмент выше среднего.

Об уходе с российского рынка объявили 23 иностранных бренда, но при этом не все они окончательно прекратили функционировать. Многие сменили вывеску, стараясь избежать санкций. Например, среди них есть такие известные бренды, как *Reebok*, сменивший название на *Sneaker Box*, *Timberland*, ставший *Bootwood*, *Deichman*, превратившийся в *NAM* и т. д. Есть и менее известные, но уже начинающие набирать популярность на необъятном российском рынке бренды, такие как *Reserved*, *House*, *Cropp*, *Mohito*, *Sinsay* и др. [2].

Процесс закрытия бутиков и фирменных магазинов обуви и одежды сменился на их переориентацию на другие марки. Как сообщает та же компания *NF Group*, в Санкт-Петербурге в 2022 г. в различных торговых центрах открылось не менее восьми магазинов иностранных брендов одежды и обуви, которые не побоялись нарушить западные табу. Среди них британский производитель спортивной одежды *Ruck&Maul*, а также *Dan John*, выпускающий высококачественную мужскую классику и *Loriata* (женский трикотаж, Италия), один из мировых лидеров по производству мужских сорочек и женских блуз *Van Laack* (Германия), детские бренды *Royal Rabbit* (Великобритания), *Guess Kids* (США) и др. [3].

Кроме того, нынешняя ситуация на российском рынке и уход с него главных конкурентов позволили отечественным брендам и дизайнерам занять освободившуюся нишу и предложить свои аналоги западных товаров, не уступающие им по качеству, а иногда и превосходящие их. Прежде всего это проявилось в таком специфическом и остро конкурентном сегменте рынка, как производство спортивных товаров, в том числе спортивной одежды. По сообщению Российской газеты «...нишу покинувших рынок зарубежных спортивных брендов активно занимают отечественные товары, производство которых, по оценкам участников рынка, выросло в разы...» [4].

Активно заявили о себе такие российские спортивные бренды, как *Zasport*, *Forward*, *PROfit*, *Bona Fide*, *EMDI*, и др. Известный российский бренд *Versta*, предлагающий одежду для занятия горными лыжами

и сноубордом, только за последние полгода увеличил производство в пять раз. Также эта компания начала сотрудничать с крупными оптовиками, которые раньше работали с западными брендами [5].

Успехи есть и в других областях отечественной лёгкой промышленности. По сообщению одного из ведущих информационных агентств *Runews24* (со ссылкой на городской Комитет по промышленной политике, инновациям и торговле), в целом «...по итогам 11 месяцев 2022 г. в Санкт-Петербурге в 2,2 раза вырос объем производства одежды...» [6].

Конечно, это связано, прежде всего, с повышенным спросом на военную экипировку, который наблюдался в 2022 г. Многим петербургским компаниям, специализировавшимся на изготовлении одежды, пришлось срочно перепрофилировать свои мощности под производство военной амуниции. Однако есть надежда, что опыт, полученный во время СВО, пригодится и при создании гражданской одежды, в том числе в стиле милитари, так популярном в последнее время.

Есть определённые достижения и в таком экзотическом пока для нас сегменте, как *digital couture*. Пионером в области *digital*-одежды российского производства класса «люкс» по праву считается бренд, созданный выпускницей кафедры дизайна костюма СПбГУТД Алёной Ахмадуллиной. Ещё летом 2020 г. она запустила свою первую цифровую капсульную коллекцию. Как утверждает дизайнер: «...в первую очередь, цифровую одежду покупают те, кому важно позиционировать себя в качестве визионеров и трендсеттеров с актуальным и постоянно обновляющимся контентом. Еще одна большая часть аудитории — пользователи, приобретающие цифровые луки для своих аватаров...» Правильная стратегия, выбранная брендом *Akhmadullina Dreams*, даёт прирост в продажах по сравнению с прошлым годом более 30 %. Также хорошие показатели дал интернет-магазин. Рост продаж составил около 50 % [7].

Эта новая активно развивающаяся область дизайна костюма только начинает свой путь. Пока активное развитие цифровой моды происходит не в нашем регионе. Однако начало положено, и те дизайнеры, которые осваивают новые *digital*-технологии, ожидают больших перспектив. Ведь эти технологии позволяют потребителю примерить любую модель одежды, созданную цифровым методом, на собственный аватар с учётом особенностей фигуры и фактуры материала и взглянуть на себя со стороны. В случае необходимости можно подкорректировать модель. Это значительно ускоряет процесс создания одежды от замысла до реального изделия.

При этом, несомненно, в будущем останется и такая область дизайна одежды, как *haute couture*, предназначенная для особо торжественных

случаев. Например, 25 января 2023 г. известный отечественный дизайнер Юлия Янина пригласила друзей своего Дома моды и журналистов на мировую онлайн-премьеру коллекции *Yanina Couture* Весна-Лето 2023. Ранее Дом моды *Yanina* много лет представлял свою коллекцию высокой моды в рамках Недели *haute couture* в Париже. В этом сезоне по понятным причинам презентация впервые прошла в Москве [8].

Современному дизайнеру, чтобы стать успешным, приходится учитывать сразу множество факторов, так или иначе влияющих на выбранный им путь. Помимо соответствия модным тенденциям в цвете, фактурах и формах он должен думать о функциональности, технологичности и рентабельности своего дизайна, возможности переработки. Модель устойчивого развития моды предполагает экономичность продукта при снижении затрат на производство, уменьшении материалоёмкости и применении новых, в том числе цифровых технологий. И конечно, несмотря на все социальные потрясения, дизайнеры всегда будут думать о будущем.

Примечания

1. Retailer.ru. По итогам 2022 года из России полностью ушли менее 10 % западных компаний. URL: <https://ru.fashionnetwork.com/nl/?nluc=898 904&yuushli-meneye-10-zapadnykh kompaniy> (дата обращения: 20.01.2023).
2. Бошаева Ю. NF Group: в 2022 г. на российский рынок вышло 11 брендов. URL: <https://ru.fashionnetwork.com/v-2022-godu-na-rossiyskiy-rynok-vyshlo-11-novykh-brendov> (дата обращения: 20.01.2023).
3. Бошаева Ю. В 2022 году в ТЦ Петербурга открылось восемь магазинов иностранных брендов. URL: <https://ru.fashionnetwork.com/nl/?nl=2022-godu-v-TTS-Peterburga-otkrylos%CA%B9-vosem%CAmagazinov-inostrannykh-brendov> (дата обращения: 25.01.2023).
4. Крупеник О. Российские товары заменили ушедшие бренды. URL: <https://rg.ru/2023/01/31/vyshli-silnee.html> (дата обращения: 31.01.2023).
5. Retailer.ru. Доля отечественных спорттоваров на рынке выросла // URL: <https://ru.fashionnetwork.com/news/dolya-otechestvennykh-sporttovarov-na-rynke-vyroslo,1482770.html> (дата обращения: 02.02.2023).
6. Profashion.ru. Производство одежды в Санкт-Петербурге удвоилось в 2022 году. URL: <https://ru.fashionnetwork.com/news/dolya-otechestvennykh-sporttovarov-na-rynke-vyroslo,1482770.html> (дата обращения: 18.01.2023).
7. Бошаева Ю. Алена Ахмадуллина: «Все идет к тому, что реальность физическая и виртуальная будут взаимно интегрированы. URL: <https://ru.fashionnetwork.com/nl/?nl=239 091&uc=898 904&link=https://ru.fashionnetwork.com> (дата обращения: 01.02.2023).
8. Бошаева Ю. Ода непреходящей красоте с ноткой озорства. URL: <https://ru.fashionnetwork.com/nl/neprekhodiyashchey-krasote-s-notkoy-ozorstva> (дата обращения: 01.02.2023).

УДК 687.01:615.479.42

Кондакова Ю. В., Кокорева Л. В.

Kondakova Yu., Kokoreva L.

СОЦИАЛЬНАЯ МАСКА КАК ФЕНОМЕН МОДНОЙ ИНДУСТРИИ ПОСТПАНДЕМИЙНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

THE SOCIAL MASK AS A PHENOMENON OF THE FASHION INDUSTRY OF POST-PANDEMIC REALITY

Аннотация: В статье представлен социокультурный анализ роли маски как символа современной модной индустрии, сочетающего в себе функции средства защиты, знаково-символического элемента визуальной коммуникации и образа.

Ключевые слова: социокультурный тренд, образ, дизайн одежды, мода, маска.

Abstract: The article contains a socio-cultural analysis of the role of the mask as a symbol of the modern fashion industry, which combines the functions of a means of protection, a symbolic element of visual communication and an image.

Keywords: sociocultural trend, image, fashion design, fashion, mask.

Визуальная выразительность может рассказать многое не только о человеке, но и о его окружении, среде, и в целом о социуме, в котором он находится. Именно с помощью конструируемого внешнего образа человек позиционирует себя, причисляя к одной группе и сепарируясь от другой. Индустрия моды и культура внешнего образа являются отражением состояния общества, так как очень быстро реагируют на все изменения в структуре социума, при этом «даже болезни могут идти на пользу моде» [1]. Действительно, утверждение маски в роли популярного аксессуара в период пандемии 2020-х гг. представляет собой своеобразный ответ модной индустрии на вызов времени, связанный с обусловленным болезнью тотальным изменением ситуации в мире.

Конечно, нельзя не уделить должного внимания ставшим особо актуальными в период с конца 2019 г. по сей день всевозможным гигиенически-бытовым защитным маскам, появившимся в повседневном обиходе, несомненно, практически каждого человека, чью жизнь затронула пандемия, тем более, что «дизайнерские бренды быстро наладили производство разных вариантов защитных масок, сочетающих в себе инновационный дизайн, безопасность, универсальность, стильное оформление, продвинутые технологии производства и фирменную

роскошь» [2, с. 147]. В связи с этим обстоятельством медицинскую маску нередко именовали «символом современной культуры и моды в частности» [3]. Тем не менее, скорее в постпандемийное время (хотя и в наши дни имеет место нестабильная ситуация, связанная с новыми штаммами вируса) дизайнеры активно используют в своих коллекциях стильные аксессуары, точно повторяющие форму и способ ношения медицинских масок, которые не столько являются защитно-гигиеническим средством, сколько символом, обозначающим причастность к общему состоянию мира. Помимо дублирующих конструкцию медицинской, на подиумах все чаще можно увидеть те маски, которые даже отдалённо не напоминают предмет, имеющий утилитарную функцию. Таким образом, это подтверждает, что ношение медицинской маски сегодня не столько защита от инфекции (учитывая то, что эффективность медицинских масок не до конца изучена), сколько заявление своей позиции и сообщение окружающему миру, иначе говоря — знаково-символический элемент визуальной коммуникации.

Базовые стратегии поведения живых существ предполагают, что любой визуальный маркер является сигналом, который несёт определённую информацию вовне. Для человека одним из таких инструментов коммуникации выступает социальная маска — статичный образ, выраженный в наборе символов, которые проецируются человеком намеренно или бессознательно в основных паттернах своего поведения и во внешности. Одно из главных и первых побуждений к действиям того или иного характера для человечества была встреча с неизвестным «другим». Функции социальной маски не ограничиваются взаимодействием с внешним «своим», но также включают в себя связь с внешним «чужим» и с внутренним. Также большую роль в изучении данного вопроса играет феномен ритуала (или ритуализация действий) и его функции.

Выпускники кафедры дизайна костюма УрГАХУ для создания своих коллекций используют отсылки к современной обстановке в мире. В частности, среди них имеет место коллекция, выполненная в рамках магистерской диссертации «Игра в маску» (коллекция повседневной одежды сезона весна-лето 2021 г., выполнена в рамках магистерской диссертации под руководством Л. В. Кокоревой, Ю. В. Кондаковой), которая демонстрирует как вследствие всеобщей пандемии и локдауна люди испытывают острую потребность в защите, как в физической, так и психологической. Однако, стоит заметить, что, несмотря на особую актуальность данной проблемы в ключе современности, тема маски-

ровки существует вне времени, так как напрямую связана с социальной коммуникацией.

Главное сообщение коллекции «Игра в маску» состоит в том, что все мы так или иначе посредством выбора способов визуального выражения формируем свой образ, можно сказать, играем со своей внешностью, создаём персонажа — новое существо. Его составляет не только одежда и внешний вид, но и ритуализированные действия, совершаемые им. Источником вдохновения для создания данной коллекции становится состояние: предсонная тревога ребёнка, страстный интерес и ужас — одновременно страх и желание столкновения с другим, неизвестным, потусторонним. Описанное выше состояние лучше всего отражает детское восприятие мира, где подвижное активное воображение «дорисовывает» то, что пока неизвестно. Особо остро это ощущается в переходный момент — от бодрствования ко сну, именно в сумерках предсна окружающие предметы и изображения наделяются трансцендентными свойствами, оживают и становятся образами. Каждая из вещей становится важна, она как будто бы обретает своё собственное лицо, волю и способность действовать. Детское восприятие наделяет графические образы, силуэты и явления свойствами живых существ и придаёт им некую имманентность. Данное состояние перекликается с отношением человека к Другому, именно взаимодействие с чуждым, желание его изучить через присвоение, или, напротив, отделить себя от него и является причиной существования масок, в том числе и социальных. И, конечно же, детское восприятие мира невозможно воспринимать в отрыве от понятия игры — симуляции ситуаций, театрализованного и лицедейского поведения.

Творческим источником для создания коллекции стал образ чердака, возникающий из личных ассоциаций. Чердак здесь имеет символическое значение места, которое приобретает таинственность и устрашает, но в то же время вызывает интерес с наступлением сумерек, а, следовательно, описываемого состояния полусна. Особенность этого образа также заключается в его содержании — обычно, именно на чердаке хранится множество вещей, вышедших из обихода, назначение их непонятно и уже неактуально, однако, они непременно вызывают интерес в детском (и не только) воображении. Среди этих «артефактов» — повседневные вещи, старая посуда, элементы декора, одежда, и т. п., которые использованы в коллекции в качестве творческих аналогов или материалов для создания аксессуаров, фактур ткани. Эти бытовые «сокровища» тоже в своём роде находятся в пограничном состоянии,

которое стало источником вдохновения коллекции, так как с одной стороны их нельзя назвать мусором, однако первоначальной своей функции они уже не выполняют и наделены только символической или ностальгической ценностью. Именно это загадочное назначение, неизвестные причины их существования, а также та бытовая память, которую они в себе хранят и делают их атрибутом ритуала. В коллекции «Игра в маску» эти предметы и материалы обретают новое значение и функции.

В качестве основного источника формообразования были выбраны изображения, стилизованные под детские рисунки, не несущие в себе сюжета или конкретного образа, однако позволяющие наделить их таковыми. Здесь рисунки, выполненные детской рукой, являются визуализацией бессознательного. Однако, в процессе проектирования коллекции «Игра в маску» они обретают объём, характер и значение. Формообразование выполнено методом поиска силуэтных форм через трансформацию посредством изменения объёмов изначальных форм.

Основной стиль коллекции — эклектика/полистилизм, в котором сочетаются функциональность свободной городской одежды с сегментами спортивного стиля и винтажными элементами, наделёнными собственной историей. Выбор тканей обоснован полистилизмом коллекции и предполагает сочетание новых, современных материалов и переработанных старых, в том числе использование бытовых предметов в качестве аксессуаров и декора. Принты, рисунки тканей и фактуры разработаны на основе элементов интерьера и быта, а также детских рисунков.

Общее стилистическое и концептуальное направление коллекции также представляет собой смесь полярных понятий: экспрессия и комфорт, пластичность и формоустойчивость. Поэтому в ассортименте коллекции представлены как базовые, удобные вещи спокойных расцветок, так и яркие, акцентированные *art-piece*. Часть коллекции выполнена из тканых материалов, часть — машиновязанный трикотаж, а также представлены вещи, созданные из переработанных материалов. В соответствии с сезоном коллекции (осень/зима) в ассортимент включена одежда третьего слоя, представленная куртками, утеплёнными пальто и плащами. Также коллекция включает в себя трикотажные изделия (джерперы, платья, брюки), блузки, брюки, юбки и платья.

В заключение можно с уверенностью утвердить, что феномен социальной маски не только актуален сегодня как никогда, он так же является вневременным явлением, играющим огромную роль в коммуникации между людьми. Важно отметить, что особую популярность

«масочность» приобретает именно сегодня, меняя при этом не только свои формы и проявления, но и функции. Так или иначе, маска, будь то социальная или материальная, всегда была и будет модным символом, а вместе с тем — ярким инструментом визуальной коммуникации.

Примечания

1. *Эленовиц-Хесс К.* «Даже болезни могут идти на помощь моде»: реакция американской модной индустрии на пандемию в 1918 и 2020 годах // «Новая норма»: гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 14–31.
2. *Бёртон Л.* Модные маски: возвращение четырехсотлетней традиции // «Новая норма»: гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 136–154.
3. *Астафьев Д.* Как медицинские маски повлияли на модную индустрию. URL: <https://www.gq.ru/style/masks-2020> (дата обращения: 12.01.2023).

Махиня Е. В., Яковлева Л. Е.

Makhinya E., Yakovleva L.

ОСОЗНАННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ КАК ПРЕДПОСЫЛКА КВАНТОВОГО ДИЗАЙНА

CONSCIOUS CONSUMPTION AS A PREREQUISITE FOR QUANTUM DESIGN

Аннотация: Авторы вводят понятие «квантовый дизайн» для обозначения нового метода создания одежды-артефакта, целью которого является выявление внутреннего потенциала личности и выражения его с помощью одежды. **Ключевые слова:** одежда-артефакт, квантовый дизайн, импрессионный метод, художественное проектирование.

Abstract: The authors introduce the concept of «quantum design» to denote a new method of creating clothing artifacts, the purpose of which is to identify the inner potential of the individual and express it with the help of clothes.

Keywords: clothing artifact, quantum design, impressive method, artistic design.

Начиная с критической теории общества, созданной Франкфуртской школой социальных исследований, наиболее общее определение сути современного общества выражено формулой «общество потребления». Потребление ради потребления как цель этого общества приводит ко многим отрицательным последствиям: превращение человека в пассивного потребителя, перепроизводство, проектирование и создание вещей для удовлетворения «симулятивных» потребностей, экологическая катастрофа и многое другое. В современном дизайне благодаря работам В. Папанека была поставлена задача создания «интегрированного дизайна», который опирается на исторический анализ того, как человек определял и удовлетворял свои потребности, выстраивая иерархию потребностей по мере развития культуры. Как отмечает В. Папанек, «по мере того как наш образ жизни и потребности радикально меняются, могут возникнуть другие потребительские ценности помимо «доступности» и «экономии усилий»» [1, с. 192].

В период роста промышленного производства и зарождения дизайна в начале XX в. перед дизайнерами стояла задача улучшить внешний вид изделий и уменьшить расходы на производство и продажу изделий.

Существенные изменения в образе мышления и потребления людей произошли в контексте смены механистической картины мира на квантовую и критики одномерности глобализации, которая помимо своих

объективных основ, выступала как субъективный проект западного мира. Процесс компьютеризации, с одной стороны, значительно упростил нашу жизнь, структурно упорядочив вещи, а с другой стороны, обществу, созданному процессом глобализации, нужен не человек мыслящий, а человек потребляющий, пассивный объект манипуляции со стороны крупных концернов и рекламы как дискурса потребительского общества.

В новой картине мира меняется сам образ мышления, когда человек начинает выступать не как объект управления, а как субъект, самостоятельно определяющий меру разумности потребления и выстраивающий свою иерархию потребностей. Он воспринимает мир искусственно созданных вещей в контексте своих чувств и эмоций, а не потому, что это модно или престижно. Вопрос о гуманизации общества потребления поставил Э. Фромм, отмечая необходимость таких изменений в политической, экономической и культурной жизни «чтобы наши технологические возможности обслуживали развитие человека» [2, с. 291–292].

Задача квантового дизайна, как особой области человеческой социальной деятельности по проектированию и производству артефактов, сформулировать ту систему ценностей, которая связана с принципиальными преобразованиями в социально-экономической и социально-технологической структуре современного общества. Решить эту задачу дизайн сможет только в союзе с наукой, искусством, практическим опытом и новой системой обучения дизайнеров, соответствующей высоте поставленной задачи. Квантовый дизайн стремится создать не просто вещь как артефакт, но такой артефакт, который бы служил для своего хозяина дополнительным источником энергии.

Отношение к клиенту в квантовой парадигме кардинально меняется — он переходит из состояния объекта воздействий дизайнера в состояние субъекта, во взаимодействии с которым дизайнер удовлетворяет его личные интересы, а не интересы глобальных производителей. Удовлетворение внутренних потребностей человека, его истинных чувств, определяемых характером и образом жизни, является добавочной стоимостью создаваемой одежды и определяют ее ценность для потребителя.

Квантовый дизайн в решении этой задачи опирается на импрессивный метод художественного конструирования одежды, разработанный профессором РГУ им. А. Н. Косыгина Коробцевой Н. А. Импрессивный подход обосновал необходимость учета не только антропометрических показателей одежды, но и «психологии восприятия» в целом, и «психифизики» в частности. Как отмечает Н. А. Коробцева, «До сегодняшнего дня не решены вопросы, связанные с существующими «мнимыми»,

«психологическими» особенностями фигуры и внешности, нет разработки маршрутов проектирования, не поставлена концепция учета впечатления от одежды» [3, с. 23].

Одним из направлений развития импрессивного проектирования одежды является разработка нетрадиционных классификаций потребителей для проектирования одежды. В квантовой парадигме происходит смена фокуса на внутренний мир человека, поэтому необходимо на основе предварительного изучения внутреннего мира человека, его потребностей, желаний, ощущений, создать образ артефакта, а затем облечь его в материальную форму. Создавая новую классификацию швейных изделий не по утилитарным функциям, а по внутреннему восприятию и ощущениям с учетом цветотерапии, искусства, характера человека и его мотивации, мы преследуем цель гармонизации внутреннего мира человека, возможности дать ему дополнительный источник энергии, с помощью которого он сможет реализовать свои желания и мечты.

В разработке и проектировании квантовой одежды-артефакта мы опирались не просто на эмоции потребителей одежды, но и на их подсознательные желания и предпочтения, как наиболее сильные мотиваторы выбора одежды. Семантика цвета, покроя, аксессуаров, фактуры ткани и прочих составляющих костюма, как показал наш эксперимент, может не осознаваться потенциальным покупателем, но при этом сильно влиять на его готовность к покупке изделия. Соответственно и новая классификация покупателей в рамках импрессивного подхода должна была основываться на заложенных в подсознании предпочтениях и антипатиях, ранжирующих потенциальных покупателей по эмоциональным и чувственным пристройкам. В ходе исследования была разработана авторская методика «Одежда-артефакт», предназначенная для создания конкретной одежды с предпочтительными характеристиками для людей определенной стихии.

В качестве основания классификации типов индивидуальности были использованы определенные типы темперамента личности, связанные с четырьмя стихиями, которые были выделены как первоэлементы космоса уже древними натурфилософами: стихии воды (меланхолик), воздуха (сангвиник), земли (флегматик), огня (холерик) [4, с. 59–63].

Для каждой из стихий была эмпирически определена своя совокупность основных жизненных приоритетов, целей и мотиваций. Если для стихии воды (меланхолика) на первый план выходят семейные ценности, то для человека огня (холерика) главная ориентация — карьера, продвижение вверх по социальной лестнице. Усилия человека земли (флегматика) направлены на достижение стабильности и четкого струк-

турирования жизни, а человек воздуха (сангвиник) стремится к свободе, готов к постоянным изменениям. Конечно, речь идет только о преобладании той или ориентации во внутреннем мире личности, в котором могут присутствовать и черты других типов. Соответственно одежда для каждого из типов должна осуществлять свою энергетическую функцию. Зная особенности корреляции между формой, цветом, восприятием стилистики и темпераментом, можно создать одежду-артефакт, гармонизирующую внутреннее состояние и наполняющую человека энергией. Практический опыт показал, что в дизайне костюма прослеживается универсальная для конвергентных технологий практика циклической верификации, которая состоит в «чередовании процессов реализации исходной модели, дальнейшей ее апробации и корректировки с учетом полученных результатов и обратного конструирования» [5, с. 420].

Общим выводом проведенного исследования является выдвижение в качестве главной задачи квантового дизайна при разработке проекта одежды анализа внутреннего баланса стихий конкретного человека и типа характера, выбор соответствующих композиционных средств: цветовой гаммы, формы, материала, стилистических направлений в искусстве. Именно разработка принципов новой классификации, а также ее тестовая проверка, легли в основу нашего научно-практического эксперимента на базе марки женской одежды «АСТРОМОДА». Методика «Одежда-артефакт» успешно прошла проверку на внутреннюю валидность и ретестовую согласованность. Проведенный анализ показал достаточно высокую вероятность выводов проведенного исследования.

Примечания

1. *Папанек В.* Дизайн для реального мира. М.: Изд-во Аронов, 2022. 416 с.
2. *Фромм Э.* Психоанализ и этика. М.: Республика, 1993. 415 с.
3. *Коробцева Н. А.* Проектирование одежды: импрессионный подход. Монография. М.: Изд-во ГНОМ и Д, 2000. 160 с.
4. *Чижова Н. В., Махия Е. В.* Методологические основы прогнозирования состава промышленной коллекции женской одежды с учетом психотипа потребителя. // Сборник: Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (Интекст-2019). Сборник материалов Международной научной студенческой конференции. 2019. С. 59–63.
5. *Makhinya E. V., Yakovleva L. E.* Quantum fashion as a new Technology. // В сборнике: Technology, Innovation and Creativity in Digital Society. St. Petersburg, 2022 Editors Daria Bylieva, Alfred Nordman, XXI Professional Culture of the Specialist of the Future. Springer. p. 415–428.
6. *Пигулевский В. О.* Дизайн в контексте культуры. Ростов-на-Дону: Изд-во Антей, 2012. 371 с.

Музалевская Ю. Е.

Muzalevskaya UI.

ВЛИЯНИЕ МЕТОДОВ ПРОЕКТИРОВАНИЯ НА ТРАНСФОРМАЦИЮ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО ОБРАЗОВ

THE INFLUENCE OF DESIGN METHODS ON THE TRANSFORMATION OF MALE AND FEMALE IMAGERIES

Аннотация: Статья посвящена изменениям, произошедшим с образами мужественности и женственности в современном костюме под влиянием развития методов проектирования.

Ключевые слова: методы проектирования, костюм, образ.

Abstract: The article is devoted to the changes that have occurred in the imageries of masculinity and femininity in modern clothing under the influence of the development of design methods.

Keywords: methods of design, clothing, imagery.

Обозначение пола — мужского или женского — на протяжении всего развития человечества являлось одной из ведущих функций костюма. Различия «мужского и женского» во внешнем облике, освященные религией и нравственными устоями традиционного общества, были столь непоколебимы, что обрели негласный статус табу. Тем не менее, множество факторов, как социальной, так и культурной сторон жизни, способствовали взаимопроникновению предметов гардероба разного пола. Тем самым, вектор развития костюма повернулся в сторону сближения художественных образов, на это оказали влияние и такие известные события, как Первая и Вторая мировые войны, и другие факторы. Огромное влияние оказал русский авангард, целый комплекс новых приемов авангардного искусства, как, например, коллаж, бри-коллаж, реди-мейд, неосознанно переводились на язык костюма, а затем были развиты в постмодернистских течениях как метод ироничного цитирования, сознательного применения принципов эклектизма.

Господствующий в начале XX в. стиль модерн — декоративный, подчеркнуто эстетичный — уже не отвечал требованиям времени. Предложенная художниками-авангардистами идея конструктивизма выразила реакцию на развитие научно-технического прогресса, на необходимость формирования иных эстетических идеалов в условиях новых

отношений между людьми и, особенно, между мужчиной и женщиной. Принцип конструирования выражался в четкой геометризированной стилистике, выявлении визуальной взаимосвязи всех составляющих. В 1920-е гг. А. Родченко, Л. Попова, В. Степанова, А. Татлин внедрили основы конструктивизма в разработку производственной одежды. Таковыми стали методы формообразования нескольких уровней. Во-первых, комбинирование стандартных элементов из простейших геометрических форм; во-вторых, комбинирование различных декоров, основанных на базовой форме; и в-третьих, комбинирование готовых изделий. Этот метод позволил вычленить в костюме главные составляющие, представить его как открытую структуру, элементы которой взаимозаменяемы и обладают вариативностью. Целесообразность, утилитаризм и рациональность, положенные в основу нового костюма, требовали выявления структуры одежды различными приемами: обнажением конструкции кроя, подчеркиванием конструкции графически. В костюме преобладали прямые линии, геометрические фигуры, заменившие декоративное оформление — все это снимало привычные маркеры пола в костюме.

В дальнейшем огромное влияние на процесс сближения образов мужчин и женщин в костюме оказали контркультурные явления, возникшие в молодежной среде в 1960-х гг. Субкультура хиппи призывала к равенству мужчин и женщин, выражавшемуся, в том числе, и в похожести внешнего вида. Модельеры, осознавая силу влияния нового визуального выражения бунтарских настроений, последовали за новаторством молодежи. Таким образом, идея сопротивления, принцип новизны и децентрализация были соединены впервые в образах представителей субкультур. Создавая бесчисленное разнообразие комплектов, хиппи тем самым отвергли принятое построение костюма по принципу ансамбля, что повлияло на дальнейшее развитие комбинаторных методов проектирования костюма. Прежде несовместимые — рафинированные идеалы красоты Высокой моды и «неожиданные находки» в построении образов, характерных для молодежной среды, — соединились в единое целое, позднее преобразовав общепринятые эталоны красоты. Под влиянием молодежной культуры к концу XX в. появляется феномен культа молодости, утвердивший новые эстетические ориентиры, впоследствии распространившиеся и на другие возрастные категории. Это сократило различия в образах мужчин и женщин.

Мода всегда откликается на социокультурные процессы в обществе продолжением протеста в своей, только ей свойственной форме. Наи-

более заметным в вестиментарной моде, начиная с конца 1980-х — начала 1990-х гг., становится деконструктивизм — метод переосмысления структуры костюма и его смыслового содержания. Деконструктивизм в моде появился как реакция на новые философские взгляды Ж. Деррида, подвергавшего сомнению логоцентризм, представления о структуре как единственно возможной форме мышления. Взаимосвязь деконструктивизма как философской системы и метода дизайн-проектирования условна.

Но именно в то время, когда мир находился под впечатлением критики жесткой иерархической структуры мышления, идеологии и власти, в вестиментарной моде появилась необходимость низвержения прежних правил. Назревший протест против стиля 1970-х гг. как символа финансового благополучия, излишней демонстрации сексуальности, приводит к обращению дизайнеров к эстетике бедности как символу сопротивления. Именно деконструктивизм обладал возможностью передать двойное наполнение содержания — социальный протест и такую необходимую составляющую вестиментарной моды, как новизна. В попытках совмещения моды и интеллектуального движения обращение к деконструктивизму дало положительный результат. Главным содержательным принципом нового метода в вестиментарной моде явился отказ от привычной одежды, костюм стал рассматриваться как концептуальная система. Первым к нему обратился Кензо Такада, а в 1980-х гг. в моду пришла японский дизайнер Рей Кавакубо с коллекцией «Хиросима шик».

Приемы деконструктивизма произвели революцию в мире дизайна костюма. Характерные черты — асимметрия в крое, незаконченные или распадающиеся формы, «рваные» края одежды, смешивание стилей, открытая структура, многослойность, инверсии, иллюзия незаконченности, вывернутые наружу швы. Широко используется прием «оверсайз»: просторные одежды на несколько размеров больше, скрывающие тело, постепенно нивелирующие силуэт фигуры, диктующие свои пропорции и размывающие признаки пола. Основой деконструкции является беспорядочное, «оно связано с нарушением принципа бинарных оппозиций, преодолением жесткой иерархической системы классификации и языка» [1]. Бинарными являются и оппозиции «мужское-женское», выраженные, в том числе, разделением костюмов по признаку пола.

Распространение и утверждение деконструктивизма продолжил стиль гранж, эпатазирующий крайним проявлением эстетики маргиналов. Он отвечает принципу беспорядка, заложенного в основу системы, созда-

ющей иную условную последовательность в противовес принятой ранее и ставшей привычной.

Слом правил классического кроя, уход от принятых технологий пошива дали начало иному эстетическому пониманию костюма, изменившего представление о красоте человеческого тела. Новые установки модного деконструктивистского костюма были приняты западным обществом и закрепились как новаторские. Свободное манипулирование формой и посадкой по фигуре в деконструктивистском методе, как и отказ от привычных конструктивных решений в пользу необычных асимметричных моделей сложного кроя с вывернутыми наизнанку швами и т. д. привели к еще большей утрате костюмом функции отражения мужественности и женственности.

Мир вестиментарной моды сильно изменился за последние три десятилетия и вряд ли станет прежним. На протяжении последних 20 лет различные модные дома все чаще представляют «костюм без признаков пола», такие коллекции демонстрируют Жан-Поль Готье, Том Браун, Дрис Ван Ноттен, Вивьен Вествуд и другие знаменитые дизайнеры. В настоящее время все больше европейских мужчин выбирают для себя одежду, ранее считавшуюся исключительно женской. Образы мачо, военного, спортсмена и бодибилдера, а также более поздние хипстеры и бобо, в которых еще читались мужская сила и харизма, ушли в прошлое. На их место пришли кокетливые «женственные» или, напротив, андрогинные представители «мужского пола». Таким образом, объединение гардероба мужчины и женщины завершилось, и рубикон запретных табу оказался пройденным. Одна из главных функций костюма — отражение половой принадлежности человека, стала казаться исчерпанной. Постепенно нарушился баланс мужского и женского образов в костюме. Этот процесс ведет к новому прочтению образов, в которых гендерная характеристика не является основополагающей. Способствует он и появлению некоего «усредненного человека», чему способствует «безликая» массовая одежда, выполняющая лишь практические функции. Но и в последнем значительном методе проектирования — деконструктивизме, за дезавуализированной формой все-таки стоит человеческое тело. То есть, «отражение антропологических различий сильнее сопротивляется унификации» [2, с. 153]. Структурно и феноменологически мир неизменен, но стремление к нарушению установленных правил время от времени приводит к возникновению идеи сопротивления, обновления, отражающейся и в вестиментарной моде. Не является исключением и нивелирование признаков мужественности

и женственности в костюме, закономерно развивающееся на протяжении XX в. Представляется, что костюм развивается в направлении «от популярности к взаимопроникновению, к признанию того факта, что в женственности есть место мужскому началу, а проникновение элементов женственности в мужской костюм лишь подчеркивает его маскулинность» [2, с. 219]. Инновационные методы проектирования открывают новые возможности эстетического оформления образа современного человека.

Примечания

1. *Васильева Е.* Деконструкция и мода: порядок и беспорядок // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 50. Т. 4. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/50_tm_4_2018/article/20497/ (дата обращения 21.03.23)
2. *Липовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. М.: НЛО, 2012. 335 с.

УДК 687.01: [7.04:598.2]

Сёмина Н. Б.

Semina N.

ВОЛШЕБНЫЕ ПТИЦЫ НА КОСТЮМАХ АНДРЕЯ РЕМНЁВА

MAGIC BIRDS ON ANDREY REMNEV'S COSTUMES

Аннотация: Автор анализирует орнитологический мотив живописи художника А. Ремнёва, несущий в себе символическую и декоративную нагрузку и дающий широкие возможности для создания авторского современного костюма.

Ключевые слова: художник Андрей Ремнёв, декоративный мотив в костюме, изображение птиц в костюме.

Abstract: The author analyzes the ornithological ground of the painting by the artist A. Remnev, which carries a symbolic and decorative capacity and gives wide opportunity for creating an original modern costume.

Keywords: artist Andrey Remnev, decorative motif in clothes, image of birds in clothes.

Андрей Владимирович Ремнёв — известный мастер как у себя на родине, в России, так и за рубежом. Этого интересного и яркого художника отличает свойственный лишь ему одному, неповторимый, уникальный стиль. По словам Ремнёва, источниками и основой формирования его собственного изобразительного почерка становятся прежде всего традиции древнерусской иконописи (практика копирования икон в Спасо-Андрониковом монастыре), русской живописи XVIII в., композиционных находок «Мира искусства» и русского конструктивизма. Близки ему античная и славянская мифология, ренессансная стихия и эстетика прерафаэлитов [1]. И всё это в его художественном мире переплавлено в особую синкретичную систему, играющую яркими красочными образами. Для произведений Андрея Ремнёва характерны иносказательные вневременные сюжеты и возвышенные отстраненные образы. Миром аллегорий, символов, иносказаний и фантастики пронизано всё его творчество.

Воплощая свои замыслы и фантазии, А. Ремнёв работает подобно мастерам прошлого — в традиционной технике многослойной живописи, используя натуральные пигменты и связующие (яичный желток) [2].

Лейтмотивом, объединяющим его работы, является «костюмная» тема. «Одежда — это не второстепенная деталь, я ищу связи между

главными характерами и декоративными возможностями элементов одежды. Эта взаимосвязь — механизм, с помощью которого я делаю акценты в моих картинах. Самые главные персонажи могут формировать задний план и наоборот», — так об этом говорит сам мастер, подтверждая, что костюм является одним из оригинальных и содержательных элементов в его полотнах. И костюмы его — необычные.

Прежде всего, наше внимание привлекло орнаментальное оформление нарядов, где особенное внимание уделено птицам. Пернатые у Ремнёва самые разные: сороки, ласточки, фазаны, зимородки, удода, павлины, попугаи и т. д. Вообще же в его творчестве даёт знать о себе блестящее знание науки о птицах — орнитологии. Андрей Ремнёв изображает их предельно точно в деталях: оперение, крылья, клювы и т. д.

Одна из его картин — «Орнитология» (2010) — являет собой аллереорию «птичьей» науки. Орнитология — повелительница птичьего мира. Это дама в платье из дорогой парчи с оранжево — зелёным отливом, юбка которого по центру оформлена крупными синими попугаями со скрещенными хвостами, символ птицы также обозначен скрещёнными руками в чёрных перчатках. Головной убор, гармонирующий с цветом платья и дополненный мерцающими серебряными контурами перьев, завершает выразительный образ.

«Тёплая грядка» (2016) создана по такому же принципу. Круговорот животворящего тепла в круговой композиции, в символике цветов (золотого, красного, зелёного) ... Здесь же и симметрично разделённые девушкой-грядкой белобокие сороки на переднем плане, по паре цесарок — на заднем. Волшебные птицы как будто приручены, по собственной воле формируя пространство юбки, «салятся» на костюм, порою сливаясь с тканью, а порою становясь выразительным декоративным элементом.

Образ определяющей направления и движения птиц Миграции в одноименной картине 2009 г. представлен загадочной женщиной, голову которой широким опашалом крыльев накрыл удод, а шею украсило ожерелье из ласточек. Фон — приглушённо-пастельный, среда обитания, где царит грациозный журавль в окружении экзотических птиц с ярким оперением. Сюжет «Третьей стражи» (*Tertia vigilia*, 2020) также аллегоричен не без акцента мистицизма: героиня с петухом под мышкой в блестящем парчовом платье с отливом. Этот красно-синий петух является связующим элементом костюма героини и композиции. Перед нами настоящий костюм-карнавал. Третья стража (вигилия) — промежуток от полуночи до зари, когда троекратный крик петуха про-

возглашает рассвет. Соединение аллегорических и фантастических персонажей и предельного реализма в изображении птиц является неповторимой особенностью творчества Андрея Ремнёва.

В картинах художника пространственность переплетена с декоративностью, напряженная композиция с тонкой моделировкой формы, а чистый локальный цвет со сдержанным колоритом. За внешней холодностью персонажей в произведениях А. Ремнёва скрывается мощная потенциальная энергия. Многообразие живописных приемов художника заставляет долго всматриваться в его работы, наслаждаться декоративной звучностью и законченностью полотен.

«Птичий» орнамент в картинах А. Ремнёва может быть как единственным, самостоятельным, так и дополненным анималистикой, насекомыми и цветами: бегущие олени, косули, зайцы, собаки, рыбы, бабочки и т. д. При этом птицы, паря над землёй, всегда находятся в верхнем регистре («Золотая охота...», 2005, «Мерный лоскут», 2020, «Праздник по наследству», 2020) и др. Изображенные на объемах и привязанные к ним орнаменты формируют изысканную органичную композицию.

Вместе с этим орнаментика у А. Ремнёва не утратила свой глубокий сакральный смысл. «Птичья» тема была подхвачена и реализована мастерами высокой моды. Созданные Андреем Ремнёвым образы неоднократно становились источником вдохновения для дизайнеров одежды. Коллекция Осень/Зима 2015 испанского Дома моды *Delpozo* была названа *REMNEV* в честь работ живописца. В женские наряды была привнесена цветовая палитра, где ярко-желтый и неоновозеленый сочетались с коричневым, бледно-розовым и серым. Кроме того, модельеры применили роскошные ткани, перекликающиеся с теми, в которые облачены персонажи А. Ремнёва: бархат почти всех оттенков радуги, объемный трикотаж, структурный фетр и много воздушного шелка [3].

Сотрудничество с миром моды продолжилось в 2018 г. Коллекция женской одежды и вечерних платьев Весна/Лето 2018 итальянского Дома моды *Vivetta* создавалась непосредственно в тесном контакте с художником [4]. Дизайнер бренда Виветта Понти представила красивые платья из органзы и вечерние шелковые платья, украшенные перьями и бантами, дополнив образы сатиновыми сапогами. Мифические животные, совы и ласточки, стрекозы и прекрасные цветы украсили весенне-летние наряды из коллекции *Vivetta*. Таким образом, Андрей Ремнёв сознательно черпает свою поэтику в прошлом, но его язык и техника, выбранная стилистика говорят о вечном, а потому — о современном [5].

Примечания

1. Этот художник соединил русскую иконопись и живопись Ренессанс. а URL: <https://ru.rbth.com/watch/2178-andrei-remnev-ikonopis-renesans> (дата обращения: 15.01.2023).
2. Выставка Андрея Ремнёва // Искусство Евразии. № 4 (7). 2017. С. 124–125.
3. Кляйн А. В. Смена темпа и праздник для глаз. // URL: <https://fashionista.com/2015/02/delpozo-fall-2015>. 18 февраля 2015 г. (дата обращения: 15.01.2023).
4. VIVETTA ВЕСНА-ЛЕТО 2018. URL: <https://newberry.ru/vivetta-spring-summer-2018-9532-p.html> (дата обращения: 15.01.2023).
5. *Штейнер Е.* Карнация Ремнева. Выставка «Стрелка» 2018. URL: <https://www.remnev.ru/press/2018-Strelka-article> (дата обращения: 15.01.2023).

УДК 745:687.01:745.521:7.05

Цветкова Н. Н.

Tsvetkova N.

КОСТЮМНЫЙ ИНВАЙРОНМЕНТ КАК АКТУАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ТЕКСТИЛЬНОГО ИСКУССТВА

COSTUME ENVIRONMENT AS AN ACTUAL DIRECTION OF MODERN TEXTILE ART

Аннотация: *Костюмный инвайронмент — одно из актуальных направлений современного текстильного искусства. Произведения костюмного инвайронмента являются объектами так называемого «носимого искусства».*

Ключевые слова: *костюмный инвайронмент, искусство текстиля, носимое искусство, wearable art.*

Abstract: *Costume environment is one of the current trends of modern textile art. The works of costume environment are objects of the so-called «wearable art».*

Keywords: *costume environment, textile art, wearable art.*

Во второй половине XX в. искусство текстиля вышло из плоскости в пространство, появились арт-объекты, инсталляции, возникло понятие «инвайронмент» — среда.

Известные исследователи новых форм текстиля второй половины XX в. Милдред Константин и Джек Ленор Ларсен выделяли три вида инвайронмента: архитектурный, экспериментальный и костюмный [1, с. 36]. Первые два вида представляют собой, главным образом, пространственные инсталляции, в то время как костюмный инвайронмент — это интересный вид современного искусства, непосредственно связанный с человеком. В этой области создаются работы, которые получили название «носимое искусство» (*wearable art*).

Вопросам, связанным с костюмным инвайронментом, была посвящена статья автора «Костюм как среда. Современные тенденции и типология», где предлагалось следующее определение: «костюмной средой следует считать арт-объект, обычно выполненный в единственном числе и имеющий определенную концепцию. Причем этот объект, с одной стороны, оказывается направленным на человека, а с другой — на то, что человека окружает, с целью изменения этого окружения» [2, с. 89]. Была разработана следующая авторская классификация объ-

ектов костюмного инвайронмента: нетрадиционный; экологический; конструктивный; связующий; декоративный; независимый; инвайронмент внутреннего мира человека [3, с. 308].

В настоящей статье предлагается рассмотреть и проанализировать современные работы художников, относящиеся к области носимого искусства, которые, на наш взгляд, являются костюмным инвайронментом и соответствуют выше перечисленным типам.

Одним из крупнейших конкурсов современной авангардной моды является *World of Wearable Art* (Мир носимого искусства), основанный в 1987 г. Сьюзан Монкриф и ежегодно проводимый в Новой Зеландии. Работы, создаваемые участниками конкурса, несомненно, можно считать костюмным инвайронментом [4].

Нетрадиционный костюмный инвайронмент, согласно авторскому определению, предполагает создание «костюма» из нетекстильных материалов. Примером подобной работы, победившей в конкурсе *WOW*, является металлическое платье Питера Уэйкмана (Новая Зеландия) «Сказочный пейзаж дивы», 2015. В состав платья, помимо металла, были включены фрагменты из дерева и стекловолокна. Источником вдохновения для данного произведения носимого искусства послужила футуристическая индустриальная архитектура.

Еще одной интересной работой, также созданной из нетрадиционных материалов — металла и переработанной бумаги, стал костюм «Леди-воин», 2019, который создал Ринальди Юнарди (Индонезия). Работа, по словам самого художника, была вдохновлена образом его матери, и переплетение бумажных волокон с металлической проволокой символизирует жизненный опыт.

Экологический тип костюмного инвайронмента предполагает создание художественного образа, связанного с природой. Здесь представлено интересное произведение «Сверхновая», 2016, созданное Джиллиан Сондерс (Новая Зеландия). Работа представляет собой материализованный образ космоса, где прикрепленные на платье драгоценные камни символизируют новые звезды, а тени — черные дыры.

Конструктивный костюмный инвайронмент представлен объектами, где традиционная конструкция одежды изменена в соответствии с замыслом художника. Примером такой работы, на наш взгляд, является работа «Инкапсулировать», 2017, Ринальди Юнарди (Индонезия). Костюм представляет собой две части, которые, вероятно, изначально составляли целую форму, но были разъединены: одна часть превратилась в футуристический головной убор, другая — в подобие перевернутой

юбки. Согласно концепции автора, работа «представляет художественную интерпретацию дуализма Вселенной через ее прекрасного Космического Стража, который защищает свет надежды внутри нас. Вселенная рассматривается как упорядоченное целое, заключающее в себе свою систему мышления, разума и эмоций» [4]. Свет надежды символизировали расположенные в центральной части костюма светодиоды.

Интересным примером связующего типа костюмного инвайронмента является работа «*AweAre*» Шарлотты Остергаард (Дания), которая была представлена в экспозиции 11 Биеннале «Из Лозанны в Пекин» [5] в 2021 г. Особенность связующего костюмного инвайронмента состоит в том, что здесь люди оказываются связанными в единое целое. В работе Ш. Остергаард четыре человека имели общий элемент одежды, часть которого была надета в виде жилеток на каждого, а средняя общая часть представляла собой полотно из эластичной ткани, связывающее людей воедино. Этот объект костюмного инвайронмента демонстрировался как перформанс: связанные между собой люди двигались в пространстве — поворачивались, садились, меняя, таким образом, конфигурацию полотна [6].

Еще один интересный вариант связующего костюмного инвайронмента был продемонстрирован в 2018 г. на Триеннале современного текстильного искусства в Риге. Работа «Телепатия солнцестояния», 2016, художника Жаклин Дринкалл (Австралия) также представляла собой перформанс, в котором два человека, соединенные деталями головных уборов, напоминавших рога, изображали битву света и тьмы [7, с. 50–51].

Декоративный костюмный инвайронмент предполагает изображение на носимом объекте частей человеческого тела или внутренних органов. Здесь можно отметить инсталляцию Аннелис Слаббинк (Китай) «Коллекция корпусов», представленную в 2012 г. на выставке «*Contextile*» в Португалии. Работа состояла из несколько одинаковых сшитых из клетчатой ткани простых женских платьев с вышитыми сердцем, почкой, развивающимся в матке ребенком и т. д. Сама художница говорила об этой инсталляции, что она затрагивает экзистенциальные вопросы, связанные с понятиями жизни и смерти [8, с. 26].

Независимый костюмный инвайронмент включает работы, напоминающие одежду по своей форме, но не предназначенные для ношения. Это могут быть текстильные панно или скульптуры, похожие на одежду. Работа Жан Гуоюн (Китай) «Годы», представленная в рамках 11 Биеннале «Из Лозанны в Пекин» в 2021 г. является именно таким произведением. Связанное из медной проволоки платье висит на вешалке,

частично крепясь на стене, как напоминание о прожитом времени. Это практически плоский объект, намек на развитие в трехмерном пространстве дает лишь закрепленная на стене драпировка [6].

Много работ, относящихся к независимому костюмному инвайронменту, было представлено в 2018 г. на 10 Биеннале «Из Лозанны в Пекин». Это, например, «Израненный Халат Борнемизы Эстер» (Венгрия). Произведение по своей форме напоминает японское кимоно, состоящее из осколков, между которыми видны «пятна крови», вышитые красными нитями. «Израненный халат» экспонировался на некотором расстоянии от стены, отбрасывая на нее тень, что повышало художественную выразительность этого произведения [9, с. 20]. На этой же выставке была показана инсталляция «Нежность ночи», художников Ву Фан и Ху Хонгси (Китай), представлявшая собой стул, оплетенный металлической проволокой. На стуле одиноко стояли брошенные туфли, также сплетенные из проволоки [9, с. 150]. В данном случае объект костюмного инвайронмента представлял собой трехмерную скульптуру.

Наконец, инвайронмент внутреннего мира человека тесно связан с его личным переживаниями. К подобным произведениям может быть отнесена инсталляция «Соленая рыба и мой чемодан», представленная в 2018 г. в рамках Триеннале современного текстильного искусства в Риге. Автор этой работы Юн-Фенг Ву (Тайвань) изобразил историю своей семьи, вышив на футболках сюжеты старых фотографий. «С помощью вышивки и инсталляции я выражаю свой личный опыт проживания в оккупированном британцами Гонконге и на Тайвани», — написал художник в концепции [7, с. 188].

В заключение хочется отметить, что костюмный инвайронмент остается актуальным направлением в современном текстильном искусстве, реализовываясь как в объектах авангардной моды, так и в виде носимых арт-объектов и пространственных инсталляций. Именно в области «носимого искусства» часто можно видеть творческие эксперименты художников с формой и материалом.

Примечания

1. *Савицкая В. И.* Превращения шпалеры. М.: Галарт, 1995. 87 с.
2. *Цветкова Н. Н.* Искусство ручного ткачества. СПб, Изд.-во «СПбКО», 2014. 217 с.
3. *Цветкова Н. Н.* Костюм как среда. Современные тенденции и типология. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. МГХПА, 2014. № 4. С. 307–313.

4. WOW — World of Wearable Art. URL: <https://www.worldofwearableart.com> (дата обращения: 27.01.2023).
5. Биеннале «Из Лозанны в Пекин» — крупнейший международный проект современного текстильного искусства, ставший преемником знаменитых «Лозаннских Биеннале» (Швейцария, 1962–1995 гг.). С 2000 г. до настоящего времени проводится в разных городах Китая. В 2021 г. выставка прошла в онлайн формате.
6. 11th «From Lausanne to Beijing» URL: <https://lbfiberart.ad.tsinghua.edu.cn>. (дата обращения: 11.03.2022).
7. Identitāte / Identity. 6th Rīgas Starptautiskā tekstilmākslas un šķiedras mākslas triennāle. / 6th Riga International Textile and Fiber Art Triennial. Catalog. Riga: The Latvian Museum of Art, 2018. 263 p.
8. Contextile 2012. Trienal de Arte Textil Contemporanea 01 Set/14 Out Guimaraes, Portugal. Contemporary Textile Art Triennial 1 Sep/14 Oct. Catalog. 2012. 147 p.
9. 10th «From Lausanne to Beijing» International Fiber Art Biennale Catalogue. China Architecture & Building Press, 2018. 177 p.

ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 746.21:7.034 (470.22)

Власова И. А.

Vlasova I.

КАРЕЛЬСКОЕ КРУЖЕВО

KARELIAN LACE

Аннотация: В статье рассматривается историко-технологический аспект появления и исчезновения карельского кружева. Определена его география, особенности, описаны оборудование и инструменты. Проанализированы работы зарубежных авторов.

Ключевые слова: численное кружево, карельское кружево, кружевная прялка.

Abstract: The article deals with the historical and technological aspect of the appearance and disappearance of Karelian lace. Its geography and features are determined, equipment and tools are described. The works of foreign authors are analyzed.

Keywords: freehand lace, Karelian lace, lace distaff.

Коклюшечное кружево представляет интерес для исследователей с двух точек зрения: во-первых, как артефакт, предмет, произведение искусства, иллюстрирующий современную ему эпоху, стиль в искусстве или моде; во-вторых, как текстильная технология, соответствующая уровню технического и технологического развития в данный период времени. Отечественные и зарубежные исследователи [2, 3, 4] относят время возникновения кружевоплетения к XV в. Подтверждением тому служат парадные портреты европейской аристократии. Мода на кружева и желание ими обладать приводила к тому, что разорялись не только частные домохозяйства, но и бюджеты многих европейских государств были под угрозой. Мы рассмотрим небольшой историко-технологический аспект появления и исчезновения регионального манера кружевоплетения на коклюшках «Карельское кружево».

Для начала, определим место карельского кружева в общей классификации коклюшечного кружева. Историки и искусствоведы относят к производству кружев всего две технологии: плетение на коклюшках и шитье иглой [2, 3]. Во многих европейских странах существуют свои

региональные виды кружева (манеры): валансьен, малин, шантильи, блонды, брюссельское, фландрское и др. К концу XIX в. на территории России плели кружева на коклюшках в 17 губерниях [1, 2]. Следовательно, мы можем говорить, что в нашей стране существовало не менее 17 региональных манеров коклюшечного кружева: вологодский, мценский, костромской, калязинский, галичский, захожский, кукарский, казанский, балахнинский и др. Многие из них сохранились и по настоящее время.

Всё существующее коклюшечное кружево по технологии его изготовления можно разделить на три типа: сцепное, парное (многопарное), численное. В настоящее время наиболее активно развивается сцепное и многопарное кружево, как в России, так и в других странах. К сожалению, численному кружеву незаслуженно отведена вторая роль. Ярким представителем численного кружева в сокровищнице российской культуры является михайловский манер. Большой вклад в его развитие внесла выдающийся художник по кружева Д. А. Смирнова. Также элементы численного кружева встречаются в киришском (захожском), вятском (кукарском), белевском манерах. Однако эти элементы (тесемки) вписываются в канву штучных изделий, выполненных в сцепной технике. Истинно численное кружево всегда мерное.

Благодаря развитию интернета и социальным сетям стало возможным находить и изучать материальные и нематериальные источники, позволившие обогатить знания в области технологии коклюшечного кружева. Стали доступны публикации иностранных исследователей и фотографии предметов, находящихся в зарубежных музеях. Так, например, нам на глаза попалась фотография предмета, внешне напоминающего ручную прялку, где вместо кудели был привязан узкий длинный мешок. В мешок были воткнуты булавки, на которых висели коклюшки. Данный предмет находится в собрании Национального музея Финляндии, г. Хельсинки. Рядом с этим странным предметом находились стандартные, по меркам восприятия российских кружевниц, подушка-валик для кружевоплетения и коклюшки. При первом рассмотрении мы пришли к выводу, что сотрудники музея допустили оплошность и неправильно представили подушку для кружевоплетения. Данная информация легла в архив и на некоторое время выпала из нашего поля зрения.

Через некоторое время в интернете появилась скан-копия книги финских авторов под названием «*Nyutinki*», первая часть которой посвящена численному кружеву Карельского перешейка [5]. Книга представляет собой обобщение опыта реконструкции численного кружева,

обнаруженного разными исследователями на традиционной народной одежде Финляндии. Авторы данной книги делают ссылку на более раннюю публикацию диссертации доктора философии Айно Линнове, которая была опубликована в 1947 г. на финском языке. Она требует глубокого пристального изучения [4]. На других европейских языках книга, к сожалению, не переиздавалась. Однако, на основе этой работы в 1952 г. была опубликована обзорная статья (рецензия) профессора этнологии Кустаа Вилкуна [6], которая позволила нам систематизировать информацию, и сделать определенные выводы.

Топоним «карельское», в название манера, кружево приобрело в связи с местом своего бытования. Этно-территориальное образование Корела (Карелия) начало формироваться вдоль озерно-речной системы Вуокса на Карельском перешейке с XI в.

Как мы выше указывали коклюшечное кружево было предметом моды во многих европейских странах начиная с XVI в. Не стала исключением и Финляндия, в состав которой входила долина Вуоксы и волости на побережье Ладожского озера. Согласно документально подтвержденным данным, приведенным в диссертации А. Линнове, коклюшечное кружево упоминается с 1690 г. как «выборгский товар», хотя игольное кружево, вышивки и др. значатся в документах Выборгского замка уже, начиная с 1483 г. В документах XVII в. кружева упоминаются как предметы торговли и личного повседневного обихода.

Следует отметить, что традиционное кружевоплетение на коклюшках в Финляндии производилось в основном на ограниченных территориях, близких к торговым центрам, или в самих торговых городах, таких, как Раума, а также в тех приходах, где местное население занималось судоходством в гаванях Финского залива. Торговля играла важную роль в распространении кружева.

Украшение головных уборов кружевом было принято в западной и южной Финляндии и распространилось на восток вплоть до приходов, граничащих с Выборгом. На Карельском перешейке головной убор носили без кружевной отделки. Позже кружева использовались только на головных уборах невест. Однако еще кружево применялось в качестве декора на летних фартуках.

Численное мерное кружево вырабатывалось из доморощенного льна и сохранялось дольше, чем ткань фартука. Поэтому кружева перешивались на новые изделия, передавались по наследству. Девушки использовали их при подготовке приданого. Позже кружевные ленты стали применять при изготовлении наволочек и полотенец.

Для создания численного карельского кружева использовали мешочки для плетения кружев и «кружевную прялку». Именно эти предметы мы упоминали выше, как экспонаты Национального музея в г. Хельсинки. Мешочек представляет собой продолговатую подушку длиной 20–30 см из тонкой льняной или шерстяной ткани, наполненную мякиной. Подушку привязывали к изогнутой деревянной подставке, по форме напоминающей ручную прялку. Во время плетения кружевная тесьма находилась в вертикальном положении, угол не изменялся. Для того, чтобы кружево держалось на подушке во время плетения, в качестве булавок применяли рыбы кости позвоночной части. Ставились такие «булавки» только в кромки тесьмы. Если во время работы часть коклюшек не использовалась, то их отвешивали на прочные костяные булавки, изготовленные из кабаньих клыков. Таким образом, кружевная тесьма не стягивалась к центру.

Кружевная прялка — одно из древнейших приспособлений для кружевоплетения. Каким образом мешок крепился к прялке неизвестно. Кружевоплетение на кружевной прялке сложно и трудоемко, рабочая поза кружевницы неудобна, работа требует много времени. А. Линнове находит в этом причину того, что данное приспособление в XX в. не используется даже в тех регионах, где оно было традиционным. Тем не менее, его применяли до конца XIX в., то есть до тех пор, пока плели кружева.

Коклюшки не имели украшений, вырезались из прямых веток дерева, часто изготавливались самими женщинами. Несмотря на то, что численное кружево является бессклочным, кружевницы могли использовать прямую полосу бересты, которая не позволяла кружеву искривляться. Вместо бересты могли взять темную шерстяную ткань, по структуре которой легко было следить за переплетениями светлой нити кружева, выдерживая его ширину и расстояние между булавками в кромках. Помимо узких численных тесемок в карельском кружеве присутствуют узоры, напоминающие схемы, напечатанные в популярных в это время книгах.

Во многих приходах изготавливались разноцветные кружева белосине-красного цвета, в отдельных местах — с синим или серым фоном с белым зигзагообразным узором. Характерной особенностью всех этих кружевных лент и тесемок является их плотность, отсутствие фоновых решеток, двух или трехчастная композиция. Изучение реконструированных образцов по публикациям финских авторов позволяют судить, что в узоры используется ограниченное количество композиционных

элементов. Проводя аналогию с русским численным кружевом, мы дали следующие названия этим элементам: «козлик», «сливка», «решетка». В дальнейшем у нас будет возможность их именовать при объяснении техники плетения. Кружевные полосы выплетаются в виде прошив и краев с фестонами. Нередко по одному краю кружевной полосы могла идти бахрома.

Традиционный характер карельского кружева, очевидно, сложился в XVII в. До середины XVIII в. можно заметить смену стилистических периодов, после этого развитие как бы замерло. Позднее одни и те же старинные узоры повторялись, передаваясь из поколения в поколение, пока кружевоплетение на коклюшках полностью не исчезло на этой территории примерно к 1850–1870 гг. одновременно со старым традиционным стилем одежды.

Примечания

1. *Давыдова, С. А.* Кружевной промысел в губерниях Орловской, вятской, казанской и Вологодской / С. А. Давыдова. — Санкт-Петербург: типография В. Киришбаума, 1886. — 160 с.
2. *Фалеева, В. А.* Русское плетеное кружево / В. А. Фалеева. — Ленинград: Художник РСФСР, 1983. — 328 с.
3. *Шапиро, Б.* История кружева как культурный текст / Б. Шапиро. — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 272 с.
4. *Linnove, A.* Suomalaisen pitsinnypläyksen kehitysvaiheita 1500-luvulta 1850-luvulle / Aino Linnove. — Porvoo: WSOY, 1947.
5. *Pentikäinen, I.* Nyytinki / Inga Pentikäinen, Irma Leimulahti; with the assistance of Leena Hokkanen. — Gammelby: Barbara Fay Verlag, 2004. — 104 p.
6. *Vilkuna, K.* Retsensioon raamatule: Suomalaisen pitsinnypläyksen kehitysvaiheita 1500-luvulta 1850-luvulle, Aino Linnove, Porvoo, 1947 / Kustaa Vilkuna. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1952. — Pp. 261–275.

УДК 745.52:061.43:069.013 (470–25)

Докучаева О. В., Карганова А. А.

Dokuchaeva O., Karganova A.

ЦАРИЦЫНСКАЯ ТРИЕННАЛЕ ТЕКСТИЛЬНОГО ИСКУССТВА И СОВРЕМЕННОГО ГОБЕЛЕНА. ЭВОЛЮЦИЯ ПРОЕКТА

TEXTILE AND CONTEMPORARY TAPESTRY TRIENNIAL AT THE STATE MUSEUM-RESERVE «TSARITSYNO». PROJECT EVOLUTION

Аннотация: В 2025 г. в Царицыне состоится V Триеннале текстильного искусства и современного гобелена. В статье дан краткий аналитический обзор развития этого крупнейшего в нашей стране проекта, посвященного гобелену и смежным с ним практикам, в том числе прослежено изменение рамок и тематики прошедших триеннале. Главное место уделено последней из них, ставшей самой масштабной и инновационной из всех, а также ключевому вопросу постановки темы и форматам предстоящей V Триеннале.

Ключевые слова: V Триеннале текстильного искусства, гобелен, художественный текстиль, Царицыно.

Abstract: In 2025 the Vth Textile and Contemporary Tapestry Triennial will be held at the State Museum-Reserve «Tsaritsyno». The article provides a brief analytical summary of the development of the largest project in our country dedicated to the tapestry and related practices. The overview also includes the research of changes that happened in the framework and themes of the past triennials. The focus is on the last Triennial that happened to be the most comprehensive and innovative. The article also deals with the key issue of the theme formulation and the formats of the upcoming Vth Triennial.

Keywords: Vth Textile and Contemporary Tapestry Triennial, tapestry, textile art, Tsaritsyno.

Триеннале, посвященная искусству гобелена и художественному текстилю, проходит в музее-заповеднике «Царицыно» с 2011 года. На старте проекта его организаторов в первую очередь воодушевляла идея развития искусства классического гобелена, традиции которого сильны в России и сопредельных странах, входивших в состав СССР [1]. Иные текстильные форматы и техники, лишь отчасти находили место в конкурсной программе и оставались на периферии интереса организаторов и участников триеннале. Со временем проблематика триеннале и её художественная повестка стали менее консервативными, расширившись в сторону интереса к иным текстильным и смешанным техникам, в том числе пространственным интерьерным и даже ландшафтным объектам. Этот процесс нашел отражение в составе участников, правилах проведения, организации отбора работ, наградных номинациях.

Тема каждой триеннале — также важный индикатор изменений в идеологии проекта. Многогранность, соотнесенность с актуальными проблемами творчества и жизни художников, их произведений в современном мире — обязательное условие выбора девиза каждой из них. Индивидуальное художественное высказывание в камерном формате, возможность переосмысления тем и сюжетов классических гобеленов XVII–XVIII вв. в современном мире, связь с традицией гладкотканого гобелена и потребность в инновациях, наконец проблема взаимоотношения текстильного произведения со средой, — все эти проблемы, отраженные в темах триеннале, были призваны побудить мастеров гобелена и текстиля к раскрытию потенциала избранной ими разновидности декоративного искусства [2].

Значительное обновление проекта произошло при подготовке и проведении IV Триеннале. Оно было связано с назревшей необходимостью активизировать творческие поиски мастеров российского гобелена, шире привлекать художников, работающих в смежных техниках и форматах: от таписсерий и произведений fiber art до ландшафтных текстильных арт-объектов. Присутствие элементов ткачества и плетения в этих работах осталось неперменным условием. Впервые для отбора произведений на конкурс был создан независимый экспертный совет. Музей успешно опробовал партнерство с культурно-ориентированным бизнесом, в частности с галереей «*Atelier Choutko*».

Тема IV Триеннале — «В поисках пространства» обладала высоким потенциалом для раскрытия как в физическом, так и ментальном плане. Взаимодействие плоского гобелена со стеной, опыты с произведениями художественного текстиля в пространстве интерьеров разных типов увенчал эксперимент по освоению ландшафтных территорий Царицына. Важной задачей организаторов стало включение текстильных объектов в современный социокультурный контекст города и парка. Впервые текстильные объекты оказались инкорпорированными в природно-архитектурную среду пейзажного парка, где оставались до весны 2022 г. Сейчас можно сказать, что эти опыты удалась лишь отчасти и требуют продолжения и развития в ближайшем будущем проекта триеннале. Горячую дискуссию среди художников и искусствоведов вызвала предпринятая архитектором Сергеем Чобаном попытка создания адекватного теме архитектурного оформления залов триеннале в Большом дворце музея-заповедника. С точки зрения образно-содержательной был представлен большой спектр индивидуальных трактовок темы: от внутреннего мира художника до виртуального IT-пространства, которые

были сгруппированы в разделах основной конкурсной экспозиции. Триеннале прошла при широком зарубежном участии в 2021–22 гг. особым событием, бесспорно, стала выставка работ корифея текстильного искусства латвийской художницы Эдит Паулс-Вигнере, которая украсила собой параллельную программу [3, с. 321–359].

Девиз предстоящей в 2025 г. V Триеннале — «Многообразие связей. Нити, узлы, разрывы, соединения». Он был обнаружен на круглом столе, который прошел в Российской академии художеств 16 февраля 2023 г., и сразу вызвал заинтересованный отклик собравшихся. В значительной мере эта ёмкая тема была подсказана ситуацией 2020 г., когда в условиях множества барьеров пришлось искать новые способы взаимодействия и учиться преодолевать не только пространственную, но и интеллектуальную разобщенность. В отличие от сосредоточенного в большей степени на проблемах технико-формальных девиза IV Триеннале, она имеет очевидный уклон в философско-содержательную сторону, но также оставляет простор для экспериментов с формальным решением произведений. У авторов появляются богатые возможности для раскрытия темы в разных аспектах. Это может быть акцент на экспериментах с материалами, поскольку способы взаимного переплетения и связи нитей определяют структуру и внешний вид текстильного произведения, или исследование экзистенциального аспекта понятия «связь» как взаимозависимости явлений во Вселенной, человека и природы и т. д. поговорить об эмоциональных связях, связи поколений, исторических связях.

Подзаголовок «Нити, разрывы, соединения» призван пробудить интерес к семантике понятий, наполняющих тему. Нити в таком случае выступают как исходный материал и промежуточный этап на пути к цельному полотну, как средство связи, в том числе в значении коммуникации: здесь можно вспомнить выражение «потерять нить разговора». С другой стороны, нить может быть представлена как метафора энергии жизни, образ, который пришел из греческой мифологии. С помощью нитей можно визуализировать напряжение живого организма, или пространства. Переплетение нитей может быть случайное и беспорядочное, противоречащее традиционной системе ткачества, а может, наоборот, воплощать идеальную структуру. Узел — это двойственный знак остановки, закрепления и овладения чем-либо. С помощью узла можно поймать счастье и удачу, или беду и болезнь, зафиксировать информацию и даже написать письмо. Узел может олицетворять идею связывания или наоборот бесконечность, сложность взаимосвязей. Символическое значение имеют не только сами узлы, но и действия с ними: завязывание, развязывание, затягивание, ослабление, раз-

резание, распутывание и даже разрубание. Необходимо помнить и о разрывах связей как неперенной составляющей структуры бытия. Разрыв предполагает нарушение целостности или разрушение. Но в то же время является условием для возникновения связи, поскольку связать можно только то, что разделено в пространстве и времени.

Главным выставочным пространством будущей триеннале станут более сомасштабные большинству произведений залы Хлебного дома. Однако часть экспозиции вновь разместится в парадных пространствах Большого дворца, атриуме Хлебного дома и парке Царицына. Для выставочных залов авторы смогут свободно выбирать между работами в традиционной технике гобелена, текстильными панно и арт-объектами. Важным при создании произведений для парадных пространств Большого дворца и атриума Хлебного дом остается поиск диалога между архитектурой Царицына и современной работой.

Схожая задача — прочувствовать ансамбль парка как целостную структуру и предложить объект, соответствующий его масштабу и характеру, стоит перед художниками, чьи работы будут предназначены для открытых пространств. Как новую и плодотворную для всех хотелось бы предложить идею энвайронмента, когда главная задача видится в том, чтобы художник не только создал объект, но и продумал процесс его восприятия и формирования рядом с ним уникальной среды, а зрителю бы досталась роль не пассивного наблюдателя, а активного участника созданной художником ситуации.

На пути к V Триеннале её организаторы стремятся продолжить традиции поиска, выявления и представления актуальных и инновационных особенностей текстильного искусства, определяющих его развитие.

Примечания

1. Авторское ткачество XX–XXI веков. Гобелены, мини-гобелены, таписерия: генеральный каталог ГМЗ «Царицыно». Серия I. «Авторское декоративное и прикладное искусство XX–XXI вв.». М.: ГМЗ «Царицыно». Белгород: Константа, 2019. 256 с.
2. Первая российская триеннале современного гобелена в «Царицыно»: каталог. М.: ГМЗ «Царицыно». Орёл: Новое время, 2012. 448 с.; Вторая российская триеннале современного гобелена в музее «Царицыно»: каталог. М.: ГМЗ «Царицыно». Санкт-Петербург: Первый издательско-полиграфический холдинг, 2014. 352 с.; Третья российская триеннале современного гобелена в музее «Царицыно»: каталог. М.: ГМЗ «Царицыно». Ульяновск: Артишок, 2018. 207 с.
3. IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в «Царицыне»: каталог. М.: ГМЗ «Царицыно». М.: Красногорский полиграфический комбинат, 2022. 368 с.

УДК 7.074:745.521Zhuravleva

Журавлева О. Ф.

Zhuravleva O.

**КОЛЛЕКЦИЯ ТЕКСТИЛЯ О. Ф. ЖУРАВЛЕВОЙ.
ИСТОРИЯ СОБИРАНИЯ И ЭКСПОНИРОВАНИЯ**
**THE COLLECTION OF TEXTILES BY OLGA ZHURAVLEVA.
THE HISTORY OF COLLECTING AND EXHIBITING**

Аннотация: О. Ф. Журавлевой собрана коллекция старинного текстиля XVIII–XX вв. (городская и народная одежда, предметы интерьера и быта, образцы игольного и коклюшечного кружева, вышивки). С 2000 г. проведено несколько выставочных проектов с целью популяризации женских рукоделий.

Ключевые слова: коллекция старинного текстиля, городской костюм, игольное и коклюшечное кружево, вышивка, выставки женских рукоделий.

Abstract: Olga Zhuravleva has gathered a large collection of antique textiles from the 18th and 20th centuries (urban and folk clothing, interior — and household items, samples of needle and bobbin lace, embroidery). Since 2000, she has carried out several exhibition projects to promote women's needle-work.

Keywords: collection of antique textiles, urban and folk clothing, needle and bobbin lace, embroidery, exhibitions of women's needlework.

Коллекция текстиля О. Ф. Журавлевой стала формироваться в конце 1980-х гг. благодаря увлечению технологиями старинных женских рукоделий. Далее пришёл интерес к изучению и систематизации коллекции на основе библиографических источников, в том числе изданий на иностранных языках. Огромную роль в начальном подборе коллекции, её структуризации, сыграла книга Ф. Шенера [1]. Было выбрано приоритетное направление собирательской деятельности старинного текстиля. Интерес представляли изделия, созданные при помощи совмещения технологий изготовления кружева и вышивки.

Комплектация коллекции проводилась методом сравнительного анализа, сопоставлением исследуемых объектов с музейными экспонатами с целью выявления в них общего и различного, систематизации информации и построения классификаций и типологий. Удачей приобретения считалось нахождение музейного аналога. Сравнительный анализ объектов предполагает осуществление на теоретической базе. Для этого изучались как отечественные [2]–[4], так и зарубежные издания [12]–[17], а также фотографии, выполненные автором в России и в европейских странах на выставках текстиля.

За тридцать пять лет О. Ф. Журавлева собрала большую коллекцию старинного текстиля, которая включает городскую и народную одежду, предметы интерьера и быта, образцы игольного и коклюшечного кружева, вышивки. С 2000 г. проведено несколько выставочных проектов с целью популяризации женских рукоделий. С 2002 по 2005 гг. выставки «Женские рукоделия в России», «Праздник в доме» (народные костюмы), «Европейское кружево», «Энциклопедия русского кружева» прошли в павильоне «Культура» ВВЦ (ВДНХ). В начале 2006 г. за труд коллекционера автор была награждена медалью «Лауреат ВВЦ». В 2006 г. в Архангельске в «Музее художественная культура Русского Севера» состоялась выставка «Тепло старинного узора». На ней было показано 213 изделий из России, Франции, Италии, Англии, Бельгии, Германии, Мальты. В 2018 г. автором была проведена выставка «Из копилки кружевного прошлого» в Вологодском Музее кружева (204 экспоната). В 2021 г. состоялась выставка «Все в ажуре» в Отделе художественных ремесел Музея-заповедника «Абрамцево» (105 изделий).

В 2023 г. в архангельском музее «Художественная культура Русского Севера» (Усадьбный дом Е. К. Плотниковой) прошла выставка собрания автора «Женских рук драгоценная паутина» (135 экспонатов). Основное внимание на ней было уделено старинной городской одежде. Хочется остановиться на некоторых, представленных на выставке изделиях. Бархатное темно-синее женское пальто с турнюром и цельнокроеными рукавами, украшенное шёлковыми бантами у ворота спереди и у пояса сзади, изготовлено в 1880-е гг. в Москве на фирме «Братья Петуховы». Пальто дополняет черный шарф «с птицами» вологодского коклюшечного плетения [5]. Сюртук мужской пошит в начале XX в. на фирме «Братья Петуховы с сыном», а рубашка в дополнение к нему, — на фирме «Кондырин с сыном». Оба ателье существовали в Москве. Полный подлинный комплект женской одежды начала XX в. украшает коклюшечная косынка из Тутаева (ранее Ярославская губерния, Романово-Борисоглебск). В конце XIX — начале XX вв. стали модными летние дамские полупальто длиной до колен — труакары [6]. Такой предмет женской одежды стали плести на коклюшках кружевницы кустарных промыслов России. На данной выставке их два. Первый труакар (Тверская губерния?) создан из полос мерного сцепного кружева. Для второго труакара характерны признаки белевского кружева Тульской губернии. Представленные на выставке пелерины по технологии изготовления можно отнести к ручному коклюшечному кружеву и химическому кружеву, появившемуся в 1880-е гг. в Швейцарии и Гер-

мании и создаваемому при помощи машинной вышивки на ткани, которую по окончании процесса растворяли химическим способом. С 1910 г. молодые девушки и женщины стали носить в качестве домашней одежды блузу с небольшим вырезом по горловине вместо стоячего воротника. На выставке представлены такие образцы, украшенные кружевом, вышивкой. Французская блуза с баской сшита из полос мерного «валансьена» ручной работы. Перед украшен широкой полосой кружева «бенш». Блуза покроя кимоно выполнена из разнообразных старинных кружев и фрагментов нормандских вышивок. Для отделки батистовой блузы использовано машинное кружево «валансьен», ручное коклюшечное кружево «клюни», вязанное крючком ирландское кружево. Изделие украшает пояс из широкой бархатной ленты, украшенный стальной пряжкой с прорезным узором в стиле модерн. Часть экспонатов выставки демонстрирует женское нижнее белье начала XX в. Фоном является интерьер спальни и текстильное убранство, которое было частью свадебного приданого девицы из состоятельной семьи конца XIX — начала XX вв. В 1995 г. коллекцию пополнил первый женский костюм в «русском стиле» [7, 8]. Кроме него на выставке были показаны и интерьерные вещи в «русском стиле»: подзоры для детского диванчика, полотенца. Уникальным предметом стал свадебный льняной подзор начала XIX в., вышитый в технике «строчка по перевити» и украшенный краем коклюшечного ростовского кружева [9].

Технологии изготовления представленных на выставке предметов коллекции совершенно разные. Египетский шарф «Асьют» создан в стиле Ар-Деко из светлого тюля, затканного серебряной битью [10]. Ему противопоставлен шарф, выполненный в технике «брюссельской аппликации». Это популярное в XIX в. изделие бельгийской кружевной промышленности часто использовалось для свадебного наряда невесты. Подлинные изделия XVIII в. также присутствовали на выставке: металлическое кружево [2, с. 30], завязки для чепцов коклюшечных кружев «старинный брюссель» и «валансьен», мерное игольное кружево «алансон». Во второй половине XIX в. самым дорогим было комбинированное кружево «газ» (воротник, ангажент, оборка шириной в 48 см.). Экспозицию Усадебный дом Е. К. Плотниковой, архангельского музея, дополняли крупные изделия европейских мастерских и русское белевское покрывало [11].

К сожалению, практически все предметы текстильной коллекции О. Ф. Журавлевой не имеют провенанса. Специализированная литера-

тура, наработанный опыт, изучение технологии изготовления текстильных предметов, музейные выставки, встречи со специалистами помогают частично восстановить утраченную историю. Настоящая конференция может стать дополнительным стимулом для изучения коллекции.

Примечания

1. *Шенер Ф.* Кружево. Технология ручного и машинного изготовления. М.: Легпромбытиздат, 1990.
2. *Фалеева В. А.* Русское плетеное кружево. Л. «Художник РСФСР», 1983.
3. *Ефимова Л. В., Белогорская Р. М.* Русская вышивка и кружево. Собрание Государственного Исторического музея. М. «Изобразительное искусство», 1985.
4. *Моисеенко Е.* Русская вышивка XVII — начала XX века. Из собрания Государственного Эрмитажа. Л. «Художник РСФСР», 1978.
5. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея / Альманах. Вып. 534. — СПб: Palace Editions, 2018. — С. 192.
6. *Маклакова Э. П., Поликарпова О. Н.* Старинный костюм в кино. Собрание киностудии имени Максима Горького. — М: «Арт Индустрия», 2001. — С. 152, С. 167.
7. Государственный Эрмитаж. Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820-е — 1890-е годы. Каталог выставки. — СПб: АО «Славия», 1996. — С. 186, 187, 367.
8. Костюм в русском стиле. Городской вышитый костюм конца XIX — начала XX века. // Составление Людмилы Складар. Вступительное слово Дарьи Разумихиной. — М.: ООО Бослен, 2015.
9. Русский музей. Вышитые подзоры. Конец XVIII — начало XIX века. / Альманах. Вып. 339. — СПб: Palace Editions, 2012.
10. *Коришнуова Т. Т.* Костюм в России XVIII — начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. — Л. «Художник РСФСР», 1979, ил. 172, стр. 275.
11. Государственный Русский музей. Народное искусство. Исследования и материалы. Сборник статей к 100-летию Государственного Русского музея. // Составитель и научный редактор И. Я. Богуславская. — PALACE EDITION, 1995. — С. 181.
12. *Ricci E.* Old Italian Lace, Volume, I, II, Genoa. London: William Heinemann; Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1913.
13. *Palliser B.* Histoire de la Dentelle, Paris. 1890.
14. *Schuette M.* Alte Spitzen (Nadel- und Klöppelspitzen), Berlin, 1914.
15. *Dreger M.* Entwicklungsgeschichte der Spitze, Wien, 1910.
16. *Browne C.* Lace from the Victoria and Albert Museum, London, 2004.
17. *Kraatz A.* Dentelles, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1995.

УДК 745.522.2:687.392:391.2 (=214.21)

Ковалева Н. И.

Kovaleva N.

**БУТА, ПЕЙСЛИ, «ТУРЕЦКИЙ ОГУРЕЦ» —
ОТ КАШМИРСКОЙ ШАЛИ ДО СИТЦЕВОГО ПЛАТКА****BUTA, PAISLEY, «TURKISH CUCUMBER» —
FROM KASHMIRI SHAWLS TO A COTTON HEADSCARF**

Аннотация: статья продолжает серию публикаций автора, посвященных истории европейских и русских набивных платков. В данной публикации рассматривается влияние декора кашмирской шали на эволюцию дизайна набивных платков.

Ключевые слова: пейсли, «турецкий огурец», кашмирская шаль, колокольцовская шаль, набивной платок.

Abstract: the article is a continuation of the author's series of publications devoted to the history of European and Russian printed scarves. This publication examines the influence of the Kashmir shawl decoration on the evolution of printed scarf design.

Keywords: Paisley pattern, Kashmir shawl, Kolokoltsov shawl, printed scarf.

«Турецкий огурец» или «пейсли» на протяжении более трех столетий является одним из основных орнаментальных модулей текстильного дизайна. Поскольку научным интересом автора является платок, в настоящей статье речь пойдет главным образом о тканых индийских шалих и наследниках их художественной традиции — набивных платках. В России «турецкий огурец» как элемент текстильного рисунка появился позднее, чем в Европе, но, тем не менее, занял важное место в русской художественной традиции. «Турецкие огурцы» разных форм и рисунков в первой половине XIX в. украшали шелковые набивные шали производства московской фабрики Гучковых [1, с. 108, 110], в начале XIX в. «турецкий огурец» прочно завоевал себе место на ситцевых платочках Посылиных [1, с. 134–135] и «барановских» ситцах [1, с. 134–135], сегодня эту традицию продолжают художники Павловопосадской платочной мануфактуры [1, с. 181].

«Турецкий огурец» имеет давнюю историю, причем не всегда он выглядел так, как мы сегодня привыкли. В странах Западной Европы и России этот декоративный элемент начал широко распространяться в конце XVIII — первой половине XIX в., в период пика моды на тканые кашмирские шали. Еще до широкого мирового признания «турецкий

огурец», или как он назывался на Востоке *бутá* [2], уже претерпел немалые изменения [3]. Истоки этого орнаментального элемента следует искать в персидской художественной традиции [4, с. 40–50]. Первые изображения будущей буты на кашмирских шалих представляли собой цветущее растение с небольшими корешками [3]. Этот тонко, почти натуралистически точно проработанный растительный дизайн попал в Индию из Персии, впитав в себя орнаментальный натурализм искусства Великих Моголов [4, с. 44]. Свою вневременную форму каплевидной фигуры бута начала принимать только к концу XVIII в., придя в Европу уже со знакомыми нам очертаниями. При этом рисунок, заполняющий «огурец», его растительное наполнение, эволюционировал в сторону большей условности, геометризации: ботанические модули становились все более дробными, превращаясь из реалистического букета в ковер мелких стилизованных цветочных элементов.

Сама же традиционная индийская шаль, ставшая к концу XVIII в. непременным аксессуаром европейского женского наряда, послужила творческим импульсом для создания собственных производств. Шотландские шали города Пейсли, французские изделия Гийома Луи Терно, русские «колокольцовские» шали...

Кашмирские шали XVIII в. и европейские 1810–20 гг. отличали строгая линейная композиция [5], сдержанный приглушенный колорит, как нельзя лучше подходившие к точеным силуэтам светлых ампирных платьев [6]. Тканые шали в этот период не отличались полихромностью: полосы тканого орнамента располагались на белом, красном, желтом, реже синем фоне. Главным орнаментальным модулем была бутá — из нее строился весь рисунок шали: ряды гигантских каплевидных фигур украшали концы шали, более мелкие буты располагались по боковым бордюрам.

Попав в Европу и Россию дизайн кашмирской шали начал меняться в сторону большей натуралистичности в передаче цветочного рисунка. Наивысшим достижением в этом направлении можно считать русские колокольцовские шали [1, с. 36–45], создававшиеся руками крепостных мастериц. Однако подобная ботаническая точность просуществовала недолго: дизайн шали на индийский манер вновь делает крутой поворот обратно в сторону орнаментальности и беспредметности. Этому способствовали две причины: первая — пристрастие европейцев к восточной экзотике — цветочных рисунков им хватало и на собственных тканях; вторая — появление жаккардового станка. С одной стороны, жаккардовый станок не в состоянии был повторить сложнейшие цве-

точные рисунки, с другой, значительно упростил создание замысловатых восточных узоров [7, с. 157].

Таким образом, дизайн европейских шалей «кашмир» становился все более сложным и к 1840-м гг. появился новый тип шали, в котором размер каймы на концах увеличивался примерно в четыре раза, а боковые бордюры все более разрастались и вторгались в центр изделия. Все это стерло четкое деление на отдельные композиционные элементы: исходный ряд одинаковых цветочных бути превратился в сплошной ковер разновеликих сложных по очертаниям фигур [4, с. 62; 8]. Менялась не только сама шаль, но главный элемент ее декора — бута, которая продолжила трансформироваться в сторону беспредметной орнаментальности. Ко второй половине XIX в. силуэт буты удлиняется, очертания становятся четкими, цветочное наполнение превращается в ковер фантазийных декоративных элементов восточного характера. В конечном итоге бута становится абстрактной фигурой, зачастую плохо читаемой на пестром почти психоделическом ковровом рисунке шали [4, с. 62].

Приемы художественного оформления индийских, европейских и русских «кашмирских» шалей дали жизнь такому модному и сегодня предмету костюма, как набивной платок с его богатейшей орнаментикой и вариативностью рисунков. Импортные шали были баснословно дорогим товаром, и перед текстильными производствами Европы на рубеже XVIII–XIX вв. встала задача добиться повторения в технике набойки модных рисунков [9]. Достаточно быстро мода на набивные шали и платки с восточными рисунками захватила Европу и Россию, дав импульс к разработке новых дизайнов на основе полюбившейся всем буты.

Здесь можно выделить два пути следования европейской и русской художественной мысли в области платочно-набивного дизайна: одно из них условно можно назвать реалистично-цветочным, второе — традиционным индо-персидским. Главной визитной карточкой первого стала бута, составленная из реалистично трактованных цветов; второго — сложная центрическая ковровая композиция в точности повторяющая европейские шали 1850–70-х гг.

Что касается цветочных дизайнов (в тканой шали наивысшей точкой развития стала шаль «колокольцовская» [1, с. 36–45]), то, в русских набивных платках этой традиции не суждено было развиваться дальше. Первооткрывателями здесь стали промышленники Эльзаса [9; 10], сумевшие не только разработать технологию цветной вытравной набойки на хлопке — по колориту наиболее близкую к индийским тканым про-

тотипам, но и разработать для печатного дела схожие с традиционными кашмирскими изделиям рисунки. Основой «прованского мотива» и «мотива меринос» стала цветочная бута [9, с. 46, ил. 5; 11] — натуралистически точно изображенный букет в форме каплевидной фигуры. Эти технические и орнаментальные наработки дали жизнь целому направлению в ситцепечатном производстве — адрианопольским ситцам и платкам, в русской традиции получившим название «барановские» [9; 1, с. 134–135].

Восточное (индо-персидское) направление развивалось практически параллельно с эволюцией тканых шалей на манер индийских, перенимая все изменения, происходившие на ткацких производствах. Восточные рисунки были характерны для смесовых и шерстяных набивных шалей, производством которых славились фабрики Москвы, а позднее Павловопосадского региона [1, с. 108, 110, 116–117].

Интересно отметить, что в конечной точке развития этих двух направлений текстильного дизайна, бута, как основной орнаментальный модуль, исчезает: в первом случае уступив место цветочной центрической композиции [1, с. 118–123], во втором — пришедшему из ковротокачества орнаментальному элементу под названием «*михраб*» [1, с. 116–117; 12]. Надо сказать, что восточное и цветочное направление в оформлении набивного платка дожило и до наших дней.

Таким образом, шаль, сначала тканая, а после набивная, и бута, как основной орнаментальный модуль ее декора, тесно связаны уже не одно столетие. Интересно отметить, что кашмирская шаль — изначально мужской статусный предмет, попав в Европу, стала женским модным аксессуаром. Во второй половине XX в., благодаря различным субкультурам, в первую очередь хиппи, турецкий огурец появился на различных банданах и шейных платках снова в составе мужского наряда. Бутпейсли-«турецкий огурец» даже претерпев серьезные изменения в рисунке, сохранил узнаваемый облик и остался одной из визитных карточек восточной экзотики.

Примечания

1. Ковалева Н. И., Сорокина М. А. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 2018. 295 с.
2. Бута — традиционный индо-персидский орнаментальный элемент, получивший в русской традиции название «турецкий огурец», в европейской «пейсли». Другие известные наименования: пейсли, «персидский кипарис», «японский огурец», «восточный огурец», «индийской огурец», боб, баклажан, «восточный перец», «слеза Аллаха» и др. Буті — бута небольшого размера.

3. Kashmir Paisley Shawl and its Enduring Contribution to the Paisley Motif // Kashmiri company blog: [official website]. — URL: <http://www.kashmircompany.com/blog/kashmir-paisley-shawl-and-her-enduring-contribution-to-the-paisley-shawl/> (дата обращения 31.01.2023).
4. *Fotheringham A.* The Indian Textile Sourcebook (Victoria and Albert Museum) Patterns and Techniques. London: Thames & Hudson, 2009. 400 p.
5. Классическая форма традиционной кашмирской шали «кани джамавар», ее композиционный строй и набор основных декоративных элементов не менялись на протяжении столетий: гладкое, свободное от узоров поле (средник), две широкие полосы орнамента на концах (палу, паллус), обрамленных горизонтальными полосами (занжирами), и узкие вертикальные боковые бордюры (хашии) вдоль продольного края изделия, на некоторых изделиях имелся даур — участок узора, окружающий поле средника.
6. Collection of shawls // V&A Victoria and Albert Museum. The World's Leading Museum Of Art And Design: [official website]. — URL: https://collections.vam.ac.uk/search/?q=shawl&year_made_from=&year_made_to=(дата обращения 31.01.2023)
7. *Gillow J., Barnard N.* Indian textile. London: Thames & Hudson, 2008. 224 p.
8. Kashmir Shawls: Issues in Style and Chronology // Hali Magazine: Antique Carpets, Carpets, Textiles and Islamic Art: [official website]. — URL: <https://hali.com/auctions/kashmir-shawls-issues-in-style-and-chronology/> (дата обращения 31.01.2023).
9. *Ковалева Н. И.* «Барановские» ситцы: к вопросу об истоках технологии производства и художественной традиции // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствование. Филологические науки. СПб.: ФГБОУ ВПО «СПбГУТД», 2021, № 1. С. 40–53.
10. *Ковалева Н. И.* О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории набивных тканей // Новое искусствознание: история, теория и философия искусства. Научно-теоретический журнал. 2021. № 4. СПб: Фонд «Новое искусствознание». С. 50–60.
11. Motif provençal / Mulhouse, musée de l'Impression sur Etoffes // RMN-Grand Palais: [official website]. — URL: <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CMFCIMSNS2QJ&SMLS=1&RW=1035&RH=507> (дата обращения 31.01.2023).
12. Михраб — дословно переводится как «ниша в стене, указывающая направление на Мекку». В ковроткачестве михраб — изображении арки мечети на коврах для молитвы (намазлыках). Михраб — основной декоративный элемент, применявшийся в дизайне тканых шалей пейсли, а в последствии набивных шалей европейского и русского производства с «турецкими» рисунками. В декор тканых и набивных шалей этот элемент рисунка проник уже в видоизменённом, несколько стилизованном виде: сложносоставной арочный геометрический узор располагался по углам изделия, удачно сочетаясь с иными орнаментальными формами. Во второй половине XIX века очертания михраба в европейской и русской платочной художественной традиции совместились с мотивом кружевных арок и лент: полосы изящного, тонко проработанного кружева изображались в рисунках платочных изделий вместе или вместо затейливых изгибов восточного михраба.

УДК 745.522.2:687.392:391.2 (=214.21)

Королькова Л. В.

Korolkova L.

**КУБОВАЯ НАБОЙКА
ВСЬЕГОНСКИХ И БЕЖЕЦКИХ КАРЕЛ
В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО
ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ**

**INDIGO WOODBLOCK PRINTING OF VESYEGONSK
AND BEZHETSK KARELIANS IN THE COLLECTION OF
THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY**

Аннотация: В публикации представлены итоги изучения кубовой набойки из коллекций, хранящихся в фонде отдела Северо-Запада и Прибалтики Российского этнографического музея по этнографии карел. Все вещевые источники, которые использовал автор, имеют топографическую привязку к конкретному населенному пункту и датируются второй половиной XIX в.

Ключевые слова: народный промысел, кубовая набойка, орнаментика, историко-этнографическое картографирование.

Abstract: The publication presents the results of the study on indigo woodblock printing from the collections stored in the North-West and Baltic Department archive of The Russian Museum of Ethnography on Karelian ethnography. All material sources used by the author are topographically tied to a specific settlement and date back to the second half of the 19th century.

Keywords: folk art, indigo woodblock printing, ornamentation, historical and ethnographic mapping.

Изучение традиционной материальной культуры народов, населяющих Россию, является одним из приоритетных направлений этнографов и историков, работающих в музеях. Наличие значительного количества вещественных памятников, возможность их детального изучения позволяет находить новые актуальные темы для исследования всех аспектов предметного мира культуры и вводить в научный оборот ранее неизвестные исторические факты и материалы. Одной из таких тем, является производство и бытование кубовой набойки у локальной группы карел, проживавших в деревнях Весьегонского уезда (далее у.) и на севере Бежецкого у. Тверской губернии (далее губ.). Несмотря на то, что существует ряд публикаций, посвященных набойке указанных территорий, в них отсутствуют материалы о набойных тканях, бытовавших у «тверских» карел [1, С. 1–4; 2, С. 1–118; 3, С. 194–204; 4, С. 131–163]. Это обстоятельство позволило автору вновь обратиться к теме крестьян-

ской набойки и провести сравнительный анализ имеющихся в нашем распоряжении набойных тканей из карельских деревень, бытовавших в русских деревнях Тверской губ. и соседних с ней Вологодской, Костромской и Олонецкой губ. (образцы тканей, заказники, сарафаны из набойки, скатерти, комплекты набойных досок).

В качестве основных источников для изучения заявленной темы были использованы женские головные уборы «сороки» и «волосники» (последняя четверть XIX в.) при изготовлении которых применялась кубовая набойка. Эти вещи были приобретены в карельских деревнях московским учёным-этнографом Д. Т. Яновичем в первой четверти XX в. и участниками Верхне-Волжской этнографической экспедиции под руководством сотрудника Этнографического отдела Русского музея проф. Д. А. Золотарёва (РЭМ, колл. №. 8762 3937). Все предметы имеют территориальную привязку к конкретным населённым пунктам, что важно для выявления локальной специфики явлений в традиционной культуре. Это деревни Андрейцево, Батиха, Беньяково, Большое Никитино, Вичиха, Дюдикова Поповка, Дымцево, Залужье, Малечкино, Парфеньево Карельское, Сухоломово, Тимхова Гора, Чернягино, с. Благовещенье.

Помимо отдельных образцов ткани, материалами для исследования стали «заказники» и набойные доски (русские), хранящиеся в собрании РЭМ, а также подобные вещественные памятники, опубликованные в разных изданиях [2, С. 8–104; 4, С. 133–163]. Здесь нужно отметить, что многие предметы, из коллекций РЭМ были впервые использованы в качестве вещественных источников. Отправной точкой для изучения карельских тканей послужил «заказник», включающий 61 образец кубовой набойки (собрание РЭМ по этнографии карел). Он поступил в ГМЭ в 1948 г. из расформированного МН СССР (РЭМ, колл. № 8762–30 839). Из документов известно, этот предмет ранее хранился в Политехническом музее (Москва); в 1910 г. был передан в Дашковский этнографический музей, а затем в Музей Народов СССР [5, С. 54]. Местом бытования этого «заказника» является Щербовская волость (далее в.), Весьегонского у., Тверской губ.

На «заказнике» представлены 18 образцов с раппортом рисунка, вытянутым по вертикали (геометрический и стилизованный растительный орнамент), 26 рисунков с «шахматным» расположением орнамента (геометрический и растительный), 2 образца с криволинейным орнаментом, 3 образца с цветочным орнаментом, вписанным в «сетку» из волнистых линий, 1 образец «паутинка». Остальные образцы пред-

ставляют собой более крупный растительный орнамент (ветки с цветами, бутонами и листьями). Каждый рисунок имеет свои параметры. Для мелкого и геометрического орнамента — это разное число элементов декора по верхнему краю образца, разное количество элементов в раппорте рисунка (от 1 до 3). В одном случае на карельском «заказнике» представлено 9 вариантов мелкого орнамента. Все образцы кубовой набойки сделаны в технике вытравки. Над каждым рисунком набит номер орнамента. Учитывая время приобретения вещи и стилистику изображений на ткани, изделие можно датировать последней четвертью XIX в.

Также в качестве источников, необходимых для выявления специфики карельской набойки, были использованы набойные доски, имеющие точную топографическую привязку (собрание РЭМ). В первую очередь изучены комплекты досок, бытовавших на территории Тверской губ. Это: колл. № 500 (29 набойных досок) из с. Берново Старицкого у.; колл. № 1242 (43 предмета) из с. Благовещенское Новоторжского у., и г. Осташков; колл. № 2938 (87 предметов) из г. Красный Холм; колл. № 4019 (23 предмета) из с. Хабоцкое Краснохолмского у.

Затем были изучены вещественные источники, характеризующие особенности декора набойных досок из соседних губерний. Это доски из колл. № 1141 (5 набойных досок) из с. Едома Череповецкого у., Новгородской губ.; колл. № 564 (17 предметов) из Кадниковского у., Вологодской губ.; колл. № 1460 (6 предметов) из с. Шуньга Повенецкого у. Олонецкой губ., колл. № 2410 (13 предметов) из д. Падорина Онежского у., Архангельской губ., колл. № 2347 (30 предметов) из Кемского у. Архангельской губ. (дд. Кушерецкая, Порожская); кол. № 6919 (119 предметов) из г. Каргополь Архангельской губ.

Для уточнения и проверки выводов, сделанных при изучении выше названных вещественных источников, автором был привлечен дополнительный материал с территории Средней России. Это 82 образца набойной ткани, приобретенных в 1903 г. в д. Лиходумово Юрьевского у., Костромской губ. (РЭМ, колл. № 321), набойные доски, бытовавшие в Тотемском у. Вологодской губ. (РЭМ, колл. № 396) и самая большая по численности коллекция набойных досок, происходящих с территории Саратовской губ. (РЭМ, № 471, 201 предмет). Эта коллекция датируется второй половиной XIX в.

Также, с целью определения истоков стилевых типов орнамента карельской набойки, был изучен набивной декор хлопчатобумажных тканей конца XVIII–XIX вв., бытовавших на территории Северо-Запада

Росси (подкладки карельских и русских женских головных уборов и «волосники» из собрания РЭМ) и более ранние по времени набивные ткани из коллекции, собранной академиком Н. В. Султановым (РЭМ, колл. № 1547). Они датируются XVII–XVIII вв.

Проведенное исследование кубовой набойки, бытовавшей в карельских деревнях, и сравнение её с набойкой из других регионов показало, что местная ткань обладает ярко выраженной локальной спецификой. Это проявляется в компоновке элементов геометрического и растительного орнамента, в раппорте рисунка, в плотности и метрических параметрах декора. Здесь нужно отметить, что данный вывод применим и к другим районам, где было распространено производство кубовой набойки. Стилистика орнамента даже при использовании весьма схожих элементов везде имеет вариации, так как мастера не ставили перед собой цель копировать орнамент с других набойных досок.

Поскольку образцами для набойного рисунка служили фабричные ткани, которые крестьяне использовали для шитья одежды, декор на набойных досках во многом определялся тем набором текстиля, который был распространен в каждом конкретном регионе. Так, к примеру, значительное количество элементов декора на набойке, бытовавшей в карельских деревнях, можно увидеть на ситцевых и шёлковых тканях, которые также использовались при изготовлении карельских головных уборов в последней четверти XIX в.

Примечания

1. *Бломквист Е.* Набивание холста. Отд оттиск. Л.: Тип. Ивана Федорова. 1926. 4 С.
2. *Калмыкова Л. Э.* Тверская набойка — начала XX века. Сергиев Посад: Брейгель и Алекс. 2003. 119 с.
3. *Калмыкова Л. Э.* Мастера тверской набойки // Народное искусство. Исследования и материалы. Сб. статей. ГРМ. СПб: «Китеж». 1995. С. 194–204.
4. *Калмыкова Л. Е.* Народное искусство Тверской земли. Тверь: «РИФ ЛТД», 1995. 383 с.
5. НА РЭМ. Ф. 5. Оп. 4. Д. 11.

Митрофанова Н. Ю.

Mitrofanova N.

**ТЕКСТИЛЬ И КНИГА.
ШИРОКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ СОТРУДНИЧЕСТВА
TEXTILE AND BOOK.
WIDE OPPORTUNITIES FOR COOPERATION**

Аннотация: Ткани в переплетном деле устойчиво стали использоваться в XVI–XVII вв. Их роль в оформлении книг была столь значительна, что появился специальный термин для текстильных книжных раритетов — *Embroidery binding* (вышитые переплеты). Сегодня существует понятие «текстильной книги художника», которое свидетельствует о широких художественных возможностях материала.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, текстиль, текстильное искусство, вышитые переплеты, книга художника, текстильная книга, *embroidery binding*.

Annotation. The use of fabrics in bookbinding began to increase steadily in Russia in the 16th and 17th centuries. Their role in the design of books was so significant that a special term for textile book rarities was created: *embroidery binding*. Today there is the concept of «textile artist's book», which has a high degree of artistic potential of the material.

Keywords: arts and crafts, textiles, textile art, embroidered bindings, artist's book, textile book, embroidery.

Два слова «текстиль» и «текст» происходят от латинского глагола *texere* — ткать, сплетать, строить, составлять, слагать, сочетать... Мы можем соткать ткань и создать ткань повествования. По сути своей эти процессы очень близки, только средства выразительности разные: слово и волокно. Древние книги несли текст через сочетание слов, современные художники создают ткань, как метафору текста, используя волокно. Но между книжным делом и текстильным ремеслом обнаруживаются не только ментальные, но и материальные связи.

В эпоху Средневековья книга являлась ценностью в прямом и переносном смысле. Мастера книжного дела затрачивали немало сил, времени, фантазии для того, чтобы ее нарядно «одеть». Часто для переплетов использовали драгоценные ткани, которые искусно расширяли. Особенно славилась английская и французская работа. Наиболее редкие штучные экземпляры, богато украшенные Библии, Псалтири, Молитвословы изготавливались по заказу духовенства или королевских особ.

К XVI в. популярность вышитых книг возросла, а заказчиками выступали состоятельные граждане. Роль текстиля в оформлении книг была столь значительна, что сегодня у библиофилов появился специальный термин для обозначения книжных раритетов — «*Embroidery binding*» (*вышитые переплеты*).

Вышитые книги, обильно украшенные цветными и металлическими нитями, впервые удостоились внимания исследователей в конце XIX в. Историей искусства переплетного дела занимались Х. Уитли, У. Флетчер, С. Брассингтон, С. Давенпорт [1]. Благодаря их трудам за раритетами с вышитыми обложками XVI–XVII вв. закрепился термин «английская работа». Несмотря на то, что к этому времени французы, итальянцы, немцы и голландцы изготавливали похожую продукцию, английские мастера заслужили особенную репутацию. Сегодня английские издания можно увидеть в библиотеках мира, музейных собраниях, на аукционных сайтах. Наиболее богаты коллекции Британского музея и Бодлианской библиотеки в Оксфорде.

Каждый тип ткани требовал своего приема украшения, и мастера переплетчики старались учитывать эти особенности. Льяное полотно, например, способно выдержать большое количество проколов иглой. Его выбирали в качестве основы для плотной застилистой вышивки. Одна из самых ранних книг с текстильным переплетом английская Псалтирь Фельбригге (Британская библиотека) создана в XIV в. [2]. Анн де Фельбригге была монахиней и вполне вероятно, что сама расшивала обложку. Для титула выбрана сцена Благовещения.

Бархат обладает высокими декоративными качествами, но работать с ним сложнее. Ворс препятствует выполнению тонкой филигранной вышивки. Эта ткань хорошо смотрится с фактурными аппликациями, эмалевыми вставками, рельефными металлическими шнурами. Бархат был излюбленным покрытием королевских книг в Англии. Сохранились фолианты, принадлежавшие Генриху VIII, королеве Марии, Елизавете Английской. Они переплетены в малиновый, пурпурный, темно-зеленый бархат и украшены металлическими нитями, золочеными шнурами, мелким жемчугом. Показательным примером может служить книга «*Novum Organum*» Ф. Бэкона из английской Королевской коллекции. Богато переплетенный в пурпурный бархат экземпляр украшает золотой герб принца Уэльского [3].

Атлас известен гладкой, блестящей фактурой. Он демократичнее и доступнее бархата. Любит открытые поверхности и изящную вышивку цветным шелком и металлическими нитями. Вот как пишет С. Давенпорт

об использовании атласа для переплетных работ в Англии: «Коллекция трактатов XVI в. покрыта малиновым атласом и украшена арабесками, обведенными золотым шнуром. Это самая ранняя сохранившаяся английская книга в атласном переплете, но, несомненно, их существовало гораздо больше, поскольку они часто упоминаются в отчетах того времени. Атлас всегда малиновый, ... спустя долгое время, при Стюартах, использование атласа было возрождено, но белого цвета» [2].

Нужно отметить значение металлических нитей. Они сыграли важную роль в сохранности текстильных книг. Драгоценный металл, словно надежная броня, эффективно защищал ткань от износа. В это время золото и серебро использовалось как в чистом виде, так и в комбинации с волокнами. Вышивальщики применяли круглую волоченную проволоку, расплюснутую бить, бытовали в это время органические материалы из кожи, мембран и кишок животных. Их тонко разрезали, серебрили и золотили [4]. Большая роль отводилась шитью канителью. Проволоку для канители вытягивали, истончая, и закручивали в тугую спираль. Использовали также пряденую металлическую нить. Она имела сердечник из волоса или шелка, вокруг которого наматывались тонкие гибкие полоски из серебра. Чтобы выполнить толстые шнуры, две и более нитей скручивали вместе или сплетали в тонкие жгуты [5]. Применяли в украшении книг металлические блески разных размеров и видов, жемчужное зерно, бисер, кость, перламутр.

Выбор узоров для вышивания отражал интерес владельца, предназначение книги и ее содержание. Можно выделить несколько групп орнаментального декора: растительные, гербовые, фигуративные и сюжетные изображения (библейские сцены, аллегорические фигуры, портреты).

Роль текстиля не ограничивается использованием ткани для переплетов. Часто мы встречаем текстильные книжные аксессуары. Так, шелковые ленты заменяли широко бытовавшие ранее металлические застежки или кожаные ремни. В XVI в. деревянные доски стали постепенно вытесняться более легкими картонными обложками. К ним уже невозможно было крепить металл, поэтому текстиль вовремя пришел на помощь. По центру переднего края титула крепили длинную ленту, которой можно было обернуть книжный блок и, тем самым, препятствовать его произвольному раскрытию, а значит — сохранить страницы. Ширина, длина, декор лент могли быть разнообразны.

Помимо лент встречаются и другие важные текстильные аксессуары, удивительные в своих мелких подробностях. Так, в Лейденской Библии

1609 г. сохранилась шелковая закладка — чрезвычайно редкий предмет. Раннее упоминание о текстильных книжных закладках встречается в конце XVI в. С того времени форма закладки менялась: от «ляссе» (нем. *lesezeichen* — закладка, фр. *lacet* — шнурок, тесьма) — одиночной ленты, прикрепленной к книжному переплету, до соединенных через пуговицу или катушку нескольких шнуров или тесемок. Лейденская закладка вызывает особый интерес. В ее основе — маленький текстильный цилиндр, к которому крепятся тончайшие шелковые ленты, каждая из которых несет библейское изречение на латыни. 13 тесемок позволяют читателю сделать 13 осмысленных тематических закладок. Ленточки завершаются кисточкой с оплеткой. Эта тонкая шелковая закладка, созданная во времена правления Карла I, позже принадлежала принцессе Елизавете (1770–1840), дочери Георга III [6].

Драгоценные книги имели текстильные футляры. Это были специальные сумки на подкладке, предназначенные для бережного хранения раритетов. Прямоугольный кусок холста складывали поперек и сшивали с двух сторон. Вдоль открытого края продевали шнур, который надежно стягивал отверстие. Так драгоценная ноша оставалась в целостности и сохранности. По верхним углам сумки были устроены петли, с их помощью можно было крепить книжный чехол к поясу. Холст украшался с обеих сторон вышивкой в стилистике переплета книги, дополняли декор свисающие с концов шнура кисти [1]. Такие текстильные футляры XVI–XVII вв. хранятся в европейских музеях, богатая коллекция их находится в музее Виктории и Альберта в Лондоне [7].

Ткани в переплетном деле, устойчиво появившись в XVI–XVII вв., прекрасно себя зарекомендовали. Благодаря своим свойствам, качеству и разнообразию вариантов оформления они широко продолжали бытовать и далее, удовлетворяя потребности любой социальной группы. История переплетного дела знает случаи, когда шелк целиком заменял бумажные страницы, а печатный текст замещался вышивкой [8].

Мы перечислили основные традиционные сферы пересечения книги и текстиля. Но этим не ограничиваются возможности их сотрудничества.

В XVIII в. У. Блейк — английский художник и писатель вводит понятие «*Artist's book*» (книга художника). В XX в. во Франции рождается «*Livre d'artiste*» (художественно оформленная книга). «Если выразить конфликт между понятиями в нескольких формулировках, то в *Artist's book* книга стала новым инструментом самовыражения художника, а в *Livre d'artiste* художник продолжал “работать на книгу” традицион-

ных форм, с тонкой художественной эстетикой» [9]. Сегодня понятие «книга художника» продолжают развиваться. Оно становится многоуровневым. В XXI в. можно говорить о существовании «текстильной книги художника», как об отдельном жанре, в котором главенствующую роль играет волокно и текстильные приемы. Текстиль работает как полифункциональный инструмент, используя свои физические свойства и метафизические качества. Текстильная книга может нести информацию через образ, который формируется благодаря форме, фактуре, текстуре материала и его символьному наполнению. Такой способ коммуникации быстрее и точнее достигает цели. Память о «прочитанном» остается на ментальном, эмоциональном уровне, дольше и ярче отпечатывается в сознании. Примерами текстильной книги XX–XXI вв. могут быть работы Луиз Буржуа, Марии Лай, Малгожаты Бучек-Следзинской, Анны Басси и многих других.

Одна из последних российских выставок текстильной книги художника прошла в рамках фестиваля «Созвездие» весной 2023 г. в Санкт-Петербурге. Ее устроителем была Гильдия Текстильщиков. Эта выставка одновременно стала конкурсом, выявившим альтернативные текстильные методы художественного высказывания и продемонстрировавшим его различные экспериментальные формы, созданные на базе синтеза текстильных технологий и приемов творчества. Текстильная книга становится видом новой интеллектуальной практики и подтверждает, тем самым, универсальные возможности материала.

Примечания

1. *Брукс М.* Английские вышивки XVI–XVII веков в собрании Ашмолеанского музея. Лондон. Брит. Библиотека, 2004. С. 14.
2. *Davenport C.* English Embroidered Bookbindings. L., KEGAN PAUL, TRENCH, TRÜBNER AND COMPANY, LIMITED. 1899. The English Bookman's Library. The Project Gutenberg, 2006. URL: <https://www.gutenberg.org/files/17585/17585-h/17585-h.htm> (дата обращения 15.04.2023).
3. *Бэкон Ф.* Novum Organum. 1620, RCIN 1 082 361. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/23/collection/1 082 361/novum-organum> (дата обращения 15.04.2023).
4. *Лехович Т. Н.* Ткани с металлическими нитями, к вопросу о технологии, истории производства и терминологии // Мода и дизайн. Исторический опыт. Материалы конференции. СПб, СПГУПТД, 2019. С. 399–343.
5. *Филд Д., Огилби Д.* Royal Treasures, A Golden Jubilee Celebration, Лондон, 2002. URL: <https://www.rct.uk/collection/search#/11/collection/1 142 247/the-holy-bible-containing—the-bookes-of-the-old-amp-new-testament>. (дата обращения 15.04.2023).
6. Официальный сайт библиотеки университета Кембриджа. URL: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-BBS-00 201-C-00 032-00015/1> (дата обращения 15.04.2023)

7. Официальный сайт музея Виктории и Альберта. URL: <https://www.vam.ac.uk/> (дата обращения 15.04.2023).
8. *Фафурин Г. А.* Визит российской военно-морской эскадры в Тулон. Российская Национальная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. URL: https://www.academia.edu/35911799/%D0%9D%D0%91_2014_1_%D0%A4%D0%B0%D1%84%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%BD.pdf (дата обращения 15.04.2023).
9. *Анюхина А. С.* История книги художника в России. URL: <https://research-journal.org/archive/8-98-2020-august/istoriya-knigi-xudozhnika-v-rossii> (дата обращения 15.04.2023).

УДК 745.03:7.034.7:745.521:677.37 (069.013)

Подгорная В. В.

Podgornaya V.

**ПРОБЛЕМАТИКА ШЕЛКОВ
С «КРУЖЕВНЫМ УЗОРОМ» (1718–1730)
НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА
CURRENT ISSUES OF «LACE PATTERN» SILKS (1718–1730)
BASED ON THE STATE HERMITAGE COLLECTION**

Аннотация: Последние европейские публикации о «кружевном узоре» в шелках изменили представление о времени его появления и истоках. На примере эрмитажной коллекции можно продемонстрировать его происхождение и характерные черты.

Ключевые слова: «Кружевной узор», *persienne*, французские шелка, «Гардероб Петра I».

Abstract: Recent European publications on «lace pattern» silks has redefined its chronology and origins. On the basis of the State Hermitage museum collection it is possible to demonstrate a «lace pattern» development and its distinctive features.

Keywords: «Lace pattern» silks, *persienne*, French silk, «Peter the Great wardrobe»

«Кружевной узор» еще не становился темой специального изучения в России, хотя упоминания о нем имеются в русскоязычной литературе о тканях XVII–XVIII вв. [1]. После выхода труда П. Торнтон по истории текстиля XVII–XVIII вв. [2], включавшего первый подробный анализ «кружевных» шелков, появились новые публикации, которые изменили представления о происхождении узора и его связи с кружевом [3]. Краткость периода популярности — одно десятилетие — объясняет его редкость в музейных собраниях. В эрмитажном хранилище западноевропейских тканей и шпалер имеется 28 фрагментов «кружевных» шелков (инв. № Т-919, Т-1004, Т-1009, Т-1012, Т-1416, Т-1436, Т-1522, Т-1539, Т-1560, Т-1620, Т-1884, Т-1886, Т-2044, Т-2045, Т-2048, Т-2050, Т-2064, Т-3057, Т-3098, Т-3099, Т-3100, Т-3101, Т-3836, Т-3868, Т-8885, Т-8926, Т-8927, Т-9086) [4, с. 84–90], а «Гардероб Петра I» включает камзол и халат с таким узором (инв. № ЭРТ-8534, ЭРТ-8344) [5, с. 136–139].

Прежде чем перейти к рассмотрению эрмитажной коллекции, необходимо уточнить происхождение названия, хронологические рамки

и истоки «кружевного узора». Впервые подобное наименование появилось в 1877 г. у А. Дюпона-Обервиля и в 1913 г. у О. фон Фальке [6, с. 331–332]. Ж.-П. Леклерк [7, с. 139] и А. Джолли привели доводы, что его историческое название могло быть «persienne» («персидский») [6, с. 19, 332–333]. Однако, в научной литературе общепринятым остается термин «кружевной узор», используемый и в Эрмитаже [8, с. 100].

Первоначально временем появления «кружевного узора» считался конец XVII в. [2, с. 109]. Промежуток ок. 1695–1720 гг. занимали шелка «бизар» с асимметричными экзотическими мотивами [9], после чего в 1720–1730-х гг. «кружевной узор» вновь приобретал популярность [2, с. 109–110]. Причиной необычной хронологии стали два датированных одеяния. Первое из них — парадный костюм короля Фредерика IV (1671–1730 гг.). В описи замка Розенбург указан 1695 г. — год бракосочетания с первой супругой — принцессой Луизой Мекленбургской, однако, он предназначался для второго бракосочетания в 1721 г. Второе — халат из поместья Хэм Хаус. С изменением имени владельца поменялась и его датировка с 1706 г. на 1729 г. [6, с. 338]. Таким образом, хронологическими рамками «кружевного узора» в настоящее время считаются 1718–1730 гг. [6, с. 330].

Изменились и представления об истоках данного вида узора. К авторам, видевшим в нем имитацию кружева, относятся А. Дюпон-Обервиль, О. фон Фальке [6, с. 331], П. Торнтон [2, с. 109], Н. Ю. Бирюкова [8, с. 100]. В противоположность им В. Сломан [10, с. 134], С. Леви [11, с. 185], Ж.-П. Леклерк [7, с. 139] и А. Джолли [6, с. 330–331] убеждены, что данный узор зародился в период позднего этапа «бизар» путем заимствования элементов восточного орнамента. С. Леви выявила, что «кружевной узор» с его центральным элементом в обрамлении узорчатых лент похож лишь на кружево, появившееся позднее, но не предшествовавшее ему, т. е. именно текстильный узор являлся образцом для подражания [11, с. 186]. Общим для шелков и кружева стало использование мелкого геометрического орнамента [12]. Престижность и масштабность производства лионских шелков, возможность нанимать выдающихся художников по тканям сделали именно их ориентирами в моде [11, с. 186]. Таким образом, хотя кружево не являлось причиной появления «кружевного узора», позднее ткачи открыли потенциал в придании узорчатым «лентам» сходства с кружевом.

Эрмитажная коллекция позволяет проследить истоки узора. Европейский гардероб Петра I сформировался в 1700–1725 гг. В шестнадцати предметах одежды использованы шелка «бизар» (1695–1720)

[13, с. 315–320], в то время как «кружевные» орнаменты представлены двумя нарядами. Можно отметить, какие элементы перешли из тканей «бизар» в «кружевные» узоры — это овальные плоды как на камзоле ЭРТ-8523, ныне демонстрируемом на «Восковой персоне» [14]; мотив растительных фестонов как на шляфоре из темно-зеленого атласа ЭРТ-8345 [15, с. 334]; картуши с геометрическим орнаментом как на халате из шелковой зеленой ткани с цветами ЭРТ-8550 [15, с. 334].

Царские одежды свидетельствуют, что уже в период популярности «бизар» велись эксперименты с одной из главных характеристик «кружевных» орнаментов — симметрией. Например, халат Петра I из голубого атласа в «китайском стиле» ЭРТ-8346 [5, с. 238]. С «бизар» его роднят растения в восточном вкусе и ваза причудливой формы, с «кружевным узором» — симметричная композиция с крупным растительным элементом. Восточная флора, предметы быта и персонажи скорее характерны для «бизар», чем для «кружевных узоров». Так, из 111 «кружевных» шелков в коллекции Абегг-Штифтунг имеется только один пример «шинуазри» с вазами и китайцами [6, с. 260].

Окончательный переход нагляднее всего можно увидеть при сравнении двух царских камзолов: зеленого ЭРТ-8351 [5, с. 134] и голубого ЭРТ-8534 [5, с. 136–139]. В зеленом — картуши с геометрическим орнаментом прерываются стилизованной растительностью с овальными плодами. Портной проявил мастерство в совмещении элементов узора для придания симметрии рисунку на полочках. Однако внизу на полах заметно, что ширина ткани вмещает два раппорта с прямым повтором, что свидетельствует о его принадлежности к «бизар». На голубом камзоле, напротив, — зеркальный повтор раппорта, относящий его уже к «кружевному узору».

Художники по тканям черпали идеи и из более ранних шелков. Часто композиция напоминает венецианские и османские бархаты с «гранатовым узором», в котором также присутствует центральный мотив в виде стилизованного плода граната, а сетка из остроконечных овалов похожа на узорчатые ленты. Стилизованная османская гвоздика, или «опахало» [16, с. 17], превратилась на халате курфюрста Климента Августа [6, с. 19] и эрмитажных «кружевных» тканях Т-1539 и Т-2044 в букет из листьев, напоминающих зубчатые листья «саз», также пришедшие из османских тканей [6, с. 348].

Классический «кружевной узор», к которому в Эрмитаже относятся орнаменты на царских камзолах, халате и на фрагментах шелков (Т-919, Т-1004, Т-1009, Т-1539, Т-1416, Т-1436, Т-1620, Т-1884, Т-2045, Т-2048,

Т-3098, Т-3099, Т-3100, Т-3101, Т-9086), можно узнать по следующим признакам: он симметричен, занимает всю ширину полотнища, имеет центральный крупный элемент в обрамлении из растительных «разводов» и лент [6, с. 348–349]. Выразительность ему придает белый узор на однотонном атласном фоне, как, например, на голубом камзоле. Центральный элемент этого орнамента — стебель с нанизанными растениями, от которого ленты устремляются к дополнительному мотиву с фантастическими плодами. Оценить особенности композиции можно лишь при помощи реконструкции, поскольку на камзоле она целиком не читается. Напротив, схема узора халата ЭРТ-8344 [15, с. 335] лаконична: зубчатые пальметты, заключенные в стилизованные венки, соединены по вертикали. Дополнительным мотивом здесь является веерообразная фигура. Портной распорядился тканью таким образом, что узор на полочках халата смещен по вертикали на половину раппорта, разбивая эффект симметрии.

Большинство «кружевных» шелков представляют собой лампас с главной и связующей основами и несколькими утками (фоновыми, лансировочными, брошировочными), реже дамаст [6, с. 354]. «Кружевной» эффект достигается преимущественно белым фоновым утком в полотняном переплетении, благодаря которому узор при любом освещении выглядит матовым и контрастирует с атласным фоном, как это видно на одежде Петра I. Реже встречается фон в сарже, тафте, дамасте.

Эволюция «кружевного узора» проходит путь от стилизованной растительности и картушей с орнаментом до натуралистических цветов и кружев. Тяготение к одному из этих полюсов помогает определить ранние и поздние «кружевные узоры». В эрмитажном собрании к ранним можно отнести шелка Т-1522, Т-2044, Т-2064, Т-3057, Т-8885. В них отсутствует кружевной элемент, но имеется симметрия, центральный мотив и волнообразное обрамление. В ткани Т-2064 растительный узор расположен вертикальными полосами равной ширины. Тем не менее, центральный букет визуально выделен. В коллекции Абегт-Штифтунг также имеется несколько примеров с узорными полосами [6, с. 108–109, 175–176]. Легко определить поздние «кружевные» шелка по переходу к «натурализму». Цветы становятся крупнее и реалистичнее. В парче Т-1560 с центральным стеблем и отходящими от него темно-красными и синими цветами мастер заменил шелковую нить на пушистую синель, смягчив переходы оттенков в лепестках, а в темно-коричневом шелке Т-1886 добавил похожие на укроп листья.

Изучение «кружевного узора» далеко от завершения. Плодотворным может быть поиск и анализ схожих мотивов в текстиле, кружеве и вы-

шивке, в восточных и европейских тканях. Коллекция Эрмитажа содержит ценный материал, но дальнейшее выявление таких шелков в российских музеях позволит расширить представление об их разнообразии. Узкий период их производства и ясные отличительные особенности служат хорошим ориентиром для атрибуции одежды и текстильных фрагментов.

Примечания

1. Маркова В. И., Вишневская И. И. Итальянские и французские ткани на Руси в XVI–XVIII столетиях: Из собрания гос. музеев Моск. Кремля. М.: Сов. художник, 1976. 33 с.; Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. М.: Внешторгиздат, 1985. 34 с.; Бирюкова Н. Ю. Прикладное искусство Франции XVII–XVIII веков: Развитие и стиль. СПб.: О-во «Знание» Санкт-Петербурга и Ленингр. обл., 2002. 239 с.; Астафьева Н. А. Исторический текстиль XVI — начала XX века в собрании московского государственного объединенного музея заповедника Коломенское-Измайлово-Люблино. М.: МГОМЗ, 2018. 259 с.; и др.
2. Thornton P. Baroque and rococo silks. London: Faber and Faber, 1965. 209 p.
3. Rothstein N. Silk Designs of the Eighteenth Century: In the Collection of the Victoria and Albert Museum, London, With a Complete Catalogue. London: Tames & Hudson, 1990. 351 p.; Levey S. Lace and Lace Patterned Silk — Some comparative illustrations // Studies in textile history in memory of Harold B. Burnham. Toronto: Royal Ontario Museum, 1977. PP. 184–201; Leclercq J.-P. From Threads to Pattern Composition: Technique, and Aesthetics // A Taste for the Exotic: foreign influences on early eighteenth-century silk designs. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2007. PP. 139–154; Jolly A. Seidengewebe des 18. Jahrhunderts III. Spitzenmuster. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2018. 391 с.
4. Об истории коллекции: Волчкова Т. Н. (Лехович). Коллекция западноевропейских тканей из собрания Музея ЦУТР барона А. Л. Штиглица в Эрмитаже // Сборник материалов всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». К 50-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища и его музея (б. Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица). СПб, 1997. С. 84–90. Большинство упоминаемых шелков опубликованы на вебсайте <http://collections.hermitage.ru>. Приношу искреннюю благодарность Т. Н. Лехович, хранителю западноевропейских тканей и шпалер, за содействие в изучении коллекции.
5. Тарасова Н. И. Из дворцовых кладовых — в собрание музея. История коллекции «Гардероб Петра I». СПб.: Изд-во ГЭ, 2022. 272 с. Приношу искреннюю благодарность Н. И. Тарасовой, хранителю «Гардероба Петра I», за содействие в изучении коллекции и предоставление фотографий.
6. Jolly A. Seidengewebe des 18. Jahrhunderts III. Spitzenmuster. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2018. 391 p.
7. Leclercq J.-P. From Threads to Pattern Composition: Technique, and Aesthetics // A Taste for the Exotic: foreign influences on early eighteenth-century silk designs. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2007. PP. 139–154.

8. Бирюкова Н. Ю. Прикладное искусство Франции XVII–XVIII веков. СПб.: О-во «Знание» СПб и Ленингр. обл., 2002. 239 с.
9. О шелках «бизар»: *Thornton P.* Baroque and rococo silks. London: Faber and Faber, 1965. 209 p.; *Ackermann H. C., Otavska V.* Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I: Bizarre Seiden. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2000. 440 p.; *Подгорная В. В.* «Причудливые фурии» в «Гардеробе Петра I». Европейские шелка с экзотическим узором // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Материалы XXV Международной научной конференции. СПб.: СПбГУПТД, 2022. С. 315–320.
10. *Slomann V.* Bizarre designs in Silks, Trade and Tradition. Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1953. 270 p.
11. *Levey S.* Lace and Lace Patterned Silk — Some comparative illustrations // Studies in textile history in memory of Harold B. Burnham. Toronto: Royal Ontario Museum, 1977. PP. 184–201.
12. Подробнее: *Levey S.* Lace and Lace Patterned Silk — Some comparative illustrations // Studies in textile history in memory of Harold B. Burnham. Toronto: Royal Ontario Museum, 1977. PP. 184–201; *Simmons P.* Chinese patterned silks. NY: Metropolitan Museum of Art, 1948. 40 p.; *Garner H.* Diaper Backgrounds on Chinese Carved Lacquer // *Ars Orientalis*. 1966. Vol. 6. PP. 165–189; *Nomura Sh., Sargent P.* An historical sketch of nishiki and kinran brocades; with a catalog on one hundred and twenty rare specimens dating from 1400 to 1812 A. D. Boston: Copley Society, 1914. 43 p.
13. *Подгорная В. В.* «Причудливые фурии» в «Гардеробе Петра I». Европейские шелка с экзотическим узором // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Материалы XXV Международной научной конференции. СПб.: СПбГУПТД, 2022. С. 315–320.
14. *Моисеенко. Е. Ю.* Гардероб Петра I и ткани // Памятники русской культуры первой четверти XVIII века в собрании Государственного Эрмитажа. Л.: Советский художник, 1966. С. 216–229; Тарасова Н. И. Из дворцовых кладовых — в собрание музея. История коллекции «Гардероб Петра I». СПб.: Изд-во ГЭ, 2022. 272 с.
15. Основателю Петербурга. СПб.: Славия, 2003. 439 с.
16. *Кулланда М. В.* Художественный текстиль Османской империи XVI- начала XX в.: собрание Государственного музея Востока. М.: Медиа-комплекс, 2007. 165 с.

УДК 746.2 (470.12)

Сорокина М. А.

Sorokina M.

ВОЛОГОДСКОЕ КРУЖЕВО. НОВЫЕ ИМЕНА

VOLOGDA LACE. NEW NAMES

Аннотация: В 2018 г. в Вологде создана новая кружевная фабрика «Северные узоры». Статья представляет художников и руководителей предприятия, направления деятельности, подводит творческие итоги первых лет работы фирмы,

Ключевые слова: кружевоплетение, вологодское кружево, фабрика «Северные узоры», художник Ираида Зубарева.

Abstract: In 2018, a new lace factory «Northern Patterns» was created in Vologda. The article presents artists and managers of the enterprise, its areas of activity and summarizes the creative results of the first years of the company's work,

Keywords: lacemaking, Vologda lace, «Northern patterns» factory, artist Iraida Zubareva.

Новые предприятия народных промыслов в наше время создаются нечасто. Поэтому появление в Вологде новой кружевной фабрики «Северные узоры» — событие не только регионального масштаба, оно вызвало интерес всего кружевного сообщества. В 2022 г. в Вологодском музее кружева прошла выставка «Выплетая историю кружевом...», представляющая продукцию фабрики «Северные узоры»: предметы интерьера, костюм и аксессуары, сувенирные изделия [1]. Это большое достижение для предприятия, организованного в 2018 г. Изучение экспонатов выставки, а также личные встречи с руководством фабрики и творческим коллективом позволили оценить созданное за короткое время.

«Северные узоры» решили сделать ставку на уникальность изделий, на их художественную ценность. Более пристальное знакомство с идеями и принципами работы фабрики показало перспективы развития народного искусства даже в сложных современных условиях [2].

Сравнительно небольшой коллектив «Северных узоров» состоит из мастеров, стаж работы которых в кружевоплетении составляет от 10 до 50 лет, а их опыт складывался в вологодской кружевной фирме «Снежинка». До недавнего времени «Снежинка» была практически единственным в Вологде и самым известным российским предприятием кружевоплетения, хотя периодически возникали небольшие фирмы, объединявшие кружевниц, когда-то работавших на «Снежинке». Сегод-

ня это некогда крупнейшее предприятие превратилось в салон-магазин, где несколько мастериц повторяют образцы прошлых лет. Творческое развитие вологодского кружева проходит без участия «Снежинки». Но опыт сотрудников прежней всемирно известной фирмы оказался важным и востребованным в новых условиях.

Начальник производства «Северных узоров» Алевтина Борисовна Гамина стала одним из первых сотрудников фабрики. Она 15 лет преподавала в Вологодском училище № 15, где готовили кружевниц, работала в «Снежинке». «Северные узоры» возникли во многом благодаря ее инициативе и энергии, на фабрике ее называют душой и сердцем предприятия [2].

Кружевницы, работающие в коллективе «Северных узоров», имеют только 5-й, высший разряд. В 2022 г. на фабрике трудились 14 мастериц. Главный художник — Ираида Ионовна Зубарева. Ее имя знакомо многим специалистам по кружеву. Получив образование в вологодском училище № 15, она работала в «Снежинке», в новой, недолго просуществовавшей фирме «Вологодская кружевница», создала в интернете собственный сайт «Кружевница — мастерица», сделала обучающий видеокурс по кружевоплетению, выкладывала на сайте свои сколки. В современной практике предприятия важно, что кроме привычного всем традиционного рисования карандашом на кальке, И. И. Зубарева значительную часть работы выполняет на компьютере в программе *CorelDRAW*. Благодаря современным возможностям значительно ускорился и упростился процесс создания сколка.

Немалый творческий опыт И. И. Зубаревой именно в «Северных узорах» воплотился в ярких современных произведениях. На выставке конкурсных работ «Изменчивое кружево: от истоков к современности», проводившейся в рамках фестиваля «*VITA LACE*» в 2022 г., панно «Широкая ярмарка» И. Зубаревой, выполненное на «Северных узорах», единогласным решением жюри завоевало первое место [3].

«Северные узоры» привлекают к сотрудничеству и других художниц, которые создают произведения высокой художественной ценности, «золотой фонд» предприятия. Среди них заслуженный художник РФ А. Н. Ракчеева и ее дочь Е. Е. Марочко, Т. Н. Смирнова, также много лет работавшая художником на «Снежинке». Скатерти «Вологодский ленок» А. Н. Ракчеевой, «В тридевятом царстве» Е. Е. Марочко, «Царица» и «Царевна», салфетки «Пелагея», «Варвара» Т. Н. Смирновой, скатерть «Торжество» И. М. Зубаревой — стали классикой народного искусства.

Для выставки «Трын*Трава. Современный русский стиль» в Москве в 2022 г. «Северные узоры» подготовили триптих «Русское раздолье». Буквально трактованное название выставки позволило создать выразительные образы истинно русских полевых растений — чертополоха, василька, одуванчика. Стилистически близкие орнаментике конца XIX — начала XX вв. растительные мотивы и сама форма панно вполне современны. В целом, это особое направление кружева «Северных узоров» — изысканные образы цветов: ландышей, нарциссов, колокольчиков.

Но, безусловно, линия одежды вызывает самый большой интерес. Во все времена имелись средства сделать предметы одежды модными, используя крой, цвет, разного рода аксессуары. Но, хотя предметы костюма «Северных узоров» вряд ли можно назвать коллекцией в полном смысле этого понятия, определенную тенденцию и цельность понимания задач современного предприятия они отражают. Как написано в аннотации к выставке, «такая одежда может быть актуальной круглый год, нарядной и повседневной, гламурной и спортивной, но всегда изысканно красивой».

Это не привычные роскошные мантии и пелерины, а неожиданно яркие спортивные куртки и пуховики, клетчатое осеннее пальто с контрастными вставками кружева, нашитыми на рукава, спинку, полочки; кружевные куртки на молнии с капюшонами или «джинсового» покроя и цвета. Эти стильные предметы выбиваются из общего русла традиционного кружевного ассортимента. В то же время уникальный характер изделий сохранен и поднят на новый уровень. Инициатором этого направления стала директор фабрики Ольга Генриховна Валова, чьи усилия во многом определили успехи предприятия.

Ольга Генриховна Валова — уроженка Устюженского района Вологодской области, окончила Ленинградский институт текстильной и легкой промышленности по специальности «технолог швейных изделий», живет в Санкт-Петербурге [2]. Любитель и коллекционер народного искусства, О. Г. Валова была хорошо знакома с вологодским кружевом и его мастерами, в частности, с А. Б. Гаминой, которая, прекрасно зная все тонкости производства кружева, предложила Валовой создать новое предприятие. Непростое решение было принято через полгода. Оно потребовало большой смелости и огромной энергии. Руководить фабрикой, начиная «с нуля», вкладывать немалые суммы в создание и развитие производства, не ожидая прибыли в ближайшие годы, — это большой риск. И все это в отрыве от семьи, которая живет в Петербурге. В России не изготавливают подходящие для кружевных

изделий льняные нити, и директор, проведя серьезное техническое исследование качества требуемых материалов, закупает в Италии необходимое количество нитей широкой цветовой гаммы. Она не боится экспериментов с цветом и декором. Неординарные модели одежды апробирует сама.

В настоящее время фабрика арендует просторное помещение в центре Вологды. В будущем фирма будет работать в собственном здании на Соборной площади, напротив вологодского Кремля, рядом с музеем кружева. Достойные условия для работы коллектива, возможности творческой реализации, грамотный менеджмент, участие в деятельности предприятия выдающихся художников вологодского кружева — все это позволяет с уверенностью говорить о серьезных перспективах фабрики «Северные узоры», как хранителя традиций вологодского кружева.

Примечания

1. Новая страница истории вологодского кружевного промысла: в Музее кружева открылась выставка изделий кружевной фабрики «Северные узоры»: Официальный сайт. — URL: <https://cultinfo.ru/news/2022/3/novaya-stranitsa-istorii-vologodskogo-kruzhevno> (дата обращения 27.01.2023).
2. Чернова М. Новая кружевная история // Русский Север. Областной журнал. Вологда, 2022, № 1 (31). — С. 4–13.
3. Работы вологодских кружевниц получили высокие оценки жюри фестиваля «Vita Lace»: Информационное агентство Вологда регион. — URL: <https://vologdaregion.ru/news/2022/7/17/raboty-vologodskih-kruzhevnic-poluchili-vysokie-ocenki-zhyuri-festivalya-vita-lace> (дата обращения 27.01.2023).

УДК 391:746.3 (481.5)

Хохлова Е. Н.

Khokhlova E.

ПАРАДОКСАЛЬНЫЕ ВЛИЯНИЯ АМЕРИКАНСКОГО РЫНКА НА ВЫШИВКУ ХАРДАНГЕРА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.

PARADOXICAL INFLUENCES OF THE AMERICAN MARKET ON HARDANGER EMBROIDERY

Аннотация: Статья рассматривает произошедшие изменения в стилистике и технологии норвежской вышивки Хардангера, связанные с культурным и экономическим влиянием американцев.

Ключевые слова: вышивка хардангер, печатные издания о вышивке, норвежская народная вышивка.

Abstract: The article examines the changes in the style and technique of Norwegian Hardanger embroidery associated with the cultural and economic influence of Americans.

Keywords: Hardanger embroidery, printed publications on embroidery, traditional Norwegian embroidery.

Знакомство с литературой по истории вышивки норвежского региона Хардангер почти всегда начинается с упоминания о Всемирной выставке (*Exposition Universelle*), которая проходила в 1900 г. в Париже, и где был продемонстрирован получивший почетную награду фартук, выполненный Бритой Скальвейт (*Brita Skaltveit*) из Аги [1]. Считается, что это была первая официальная презентация вышивки «хардангер», и ее эффект не угасал еще несколько десятилетий.

На самом деле мировой общественности в конце XIX в. уже была знакома норвежская белая ажурная вышивка в связи с активной иммиграцией норвежцев в период с 1825 по 1890 гг. в Соединенные Штаты. Норвежские женщины продолжали изготавливать большую часть текстиля, используемого их семьями, включая ткани ручной работы для одежды и постельные принадлежности. Но иммиграция в Соединенные Штаты кардинально изменила их одежду и домашний текстиль.

Небольшой процент этих иммигрантов являлись городскими жителями, и были хорошо знакомы с последними тенденциями европейской моды и рукоделия. Остальные зачастую обращались к печатным изданиям, освещавшим разные стороны американской жизни. Одним из та-

ких источников для «новых американцев» был журнал *Kvinden og Hjemmet*, в котором читателям советовали, как обставить и украсить все комнаты их дома в американском стиле. Также он был источником «образцов тканей Нового Света на языке Старой Страны»: в нем печатались шаблоны белой вышивки, хорошо известной норвежским переселенцам, но в американском вкусе [2, с. 15].

Что же представляла из себя к концу XIX в. вышивка региона Хардангер, покорившая американцев? Норвежская строчевая белая вышивка к этому времени была уже хорошо разработана местными мастерами и приобрела свой собственный локальный стиль, который заключался в сочетании строчевых элементов и плотных блоков счетной глади, узоры которой обрамляли строчку, дополненную различными швами, сглаживающих геометричность композиций. Также особым разнообразием отличались заполнения ячеек сетки: «*strek*», «*spindelvev*», «*skra stavar*», «*austmannarenning*», «*kjederand*», «*amborshol*», «*holrand*», «*hjul*», «*taggar*», «*gammal renning*», «*hol*», «*lange hol*», «*finare spindelvev*» (норв.) и др. [3, с. 15].

Этой вышивкой местные жительницы юго-западного побережья Норвегии украшали свой народный костюм «бунад»: края фартука, отделку воротников и манжет рубаш, свадебный головной убор, а также скатерти, салфетки, полотенца, покрывала, подушки и занавески, церковное убранство и одежду священников.

Дочь мастерицы Бриты Скальвейт (*Brita Skaltveit*), выполнившей ранее упомянутый знаменитый фартук, Гудрун Стуланд (*Gudrun Stuland*) исследовала происхождение белой вышивки в Норвегии и пришла к выводу, что она является ответвлением от итальянской вышивки по сетке «ретичелло», так же выполнявшейся белым по белому [4, с. 7]. Узоры, созданные в этой ажурной технике, характеризуются геометричностью, строгостью форм мотивов и симметрией в композиции. По мнению исследователя Кэролин Крэйг Густафсон (*Carolynn Craig Gustafson*), норвежская форма этой вышивки развивалась и процветала между 1650 и 1850 гг. и выглядела более выразительно, чем традиционное «ретичелло» [5, с. 3].

В конце XIX в. норвежские переселенцы привезли в Америку свою национальную белую вышивку, так она стала известна в Новом Свете. С этого момента происходят значительные изменения в ее стилистике и технологии в соответствии со вкусами и запросами американцев, а также с желанием самих норвежцев ассимилироваться.

Первые схемы вышивки «хардангер» в журнале *Kvinden og Hjemmet* появились в августовском номере 1898 г., это были инструкция по ши-

тью трех салфеток [2, с. 16]. В более поздних выпусках предлагались образцы для большего количества салфеток, а также для скатертей, дорожек, ковриков для ламп, чайных салфеток, крышек для подносов, подушек и отделки. Интересно отметить, что в этом номере использовался норвежский термин для обозначения салфеток «tallerkenservietter», а американский перевод этого слова был указан в скобках [2, с. 17]. С 1904 г. в журнале чаще начинают применяться английские слова, постепенно заменявшие норвежские термины. Вероятно, это свидетельствует о том, что, с одной стороны, норвежки все лучше и лучше осваивали английский язык, а с другой, — эта техника стала активно распространяться и привлекать внимание американок.

Впоследствии *Kvinden og Hjemmet* напечатал выкройки, подходящие для приталенных блуз, воротников, манжет и фартуков с использованием вышивки «хардангер». Они были явно в викторианском или эдвардианском стиле. Подобные публикации стали появляться и в других национальных журналах.

Такой обширный интерес к национальной норвежской вышивке не обошел стороной и предпринимателей. После того, как представители американских производителей нитей совершили поездку по Норвегии примерно в 1895 г., они начали публиковать схемы для норвежских строчевых изделий в специальных изданиях [2, с. 18]. По другой версии, немецкие издательства, выпускающие книги с вышивальными схемами, первыми стали продвигать эту технику, копируя местные узоры и создавая массово буклеты с рисунками вышивки «хардангер». В книге Терезы де Дильмон «Энциклопедия женских рукоделий» (1886 г.) нашла свое место заметка об этой вышивке с демонстрацией технологических приемов выполнения нескольких элементов, а затем компания «*Dollfus-Mieg et Compagnie*» [6] выпустила два альбома серии «Библиотека DMC», полностью посвященных этой вышивке [7].

Широкая популярность «хардангер» за пределами Норвегии была обеспечена после того, как в майском номере американского журнала *Ladies Home Journal* за 1901 г. появилась статья Сары Хэдли (*Sara Hadley*), в которой она продемонстрировала несколько салфеток и описала технологию выполнения [8, с. 29]. Другие американские и европейские издания, подхватившие новую тему, также способствовали широкой известности вышивки «хардангер» в Новом и Старом Свете.

Так региональное норвежское рукоделие на рубеже XIX–XX вв. стало викторианским увлечением и захлестнула женский рукодельный мир. Инструкции в журналах уже были базовыми и предполагали, что

читатель определенно имеет некоторый опыт работы с вышивкой «хардангер». Значительно сократился набор применяемых швов, узоры стали носить минималистичный характер, большое место в формировании декора стало отводиться ткани. Узоры часто давались как составляющие полного дизайна, например, только углы или раппорт узора.

Материалы, предлагаемые для работы с усовершенствованными узорами «хардангер», стали более изысканными, чем традиционное белое полотно, чаще вводились цветные нити и применялось полихромное решение для орнамента. Например, для лампового коврика в сентябрьском номере 1901 г. требовалось: «грунтовка из тонкого белого гренадина (28 двойных нитей) и вышивка светло- и темно-сиреневым шелком вместе с тонкой золотой нитью (2 нити)» [2, с. 17].

Американский независимый исследователь *Karen Olsen* и *Laurann Gilbertson* из норвежско-американского музея в Верстернхейме (*Vesterheim Norwegian-American Museum*) проанализировали содержание нескольких американских изданий в период с 1900 по 1930 гг. и сосредоточились на публикациях, связанных с вышивкой «хардангер»: *Kvinden og Hjemmet*, *The Modern Priscilla*, *Home Needlework* и *Needlecraft* [2, с. 18]. Авторы пришли к выводу о том, что «...она была одновременно модной американской и традиционно норвежской: женщины-иммигранты признавали двойственность и использовали свою национальную вышивку, чтобы выглядеть стильно, демонстрируя этническую гордость» [2, с. 18]. Также *Karen Olsen* отмечает, что в период с 1915–1930 гг. происходит «спад популярности “хардангера”» [2, с. 17].

Таким образом, благодаря большому интересу американской культуры к норвежской вышивке «хардангер» последняя получила широкую известность за счет проведения выставок и выпуска книг. Ее популярность была настолько велика, что некоторые фабрики стали выпускать специальную разновидность ткани под названием «хардангер» и нити для этого вида вышивки, и о маленьком местечке Хардангер на юго-западе Норвегии узнал весь мир.

Однако вместе с тем американцы-популяризаторы адаптировали норвежскую вышивку для американок, упростив изначально сложные и разнообразные узоры, и встроив их в привычную им викторианскую стилистику. И именно этот упрощенный вариант в XX в. распространился в мире. А сегодня, говоря «хардангер», рукодельницы в разных странах подразумевают и представляют тот самый, викторианский вариант «хардангера».

Таким образом, вышивка «хардангер» стала одной из любимых техник для работы индивидуальных художников в Европе. В качестве основной линии ее развития можно назвать усложнение форм и композиций узоров, добавление дополнительных глухих швов и самостоятельных мотивов, выполненных счетной гладью, полихромное исполнение, использование бисера, применение в декоре всевозможных текстильных предметов. При этом вышивка «хардангер» сохранила свою первоначальную геометричность, содружество строчевых и глухих элементов, простоту и лаконичность.

Примечания

1. Ага-район Хардангера.
2. *Gilbertson L., Karen O.* Piecing Together a New Home: Needlework in Kvinden og Hjemmet Magazine // Textile Society of America Symposium Proceedings, 2004. 429 p.
3. *Stuland G.* Hardangersaum. Oslo, 1960. 56 p.
4. Там же.
5. *Gustafson C. Cr.* The Hardangersom of Vesterheim (Vol. II). USA, North Dakota, 1987. 40 p.
6. С 1922 г. «DMC» — прим. автора.
7. *Dillmont Th. de, ed. D. M. C.* Hardanger Arbeiten (1, 2). Mulhouse, Dollfus-Mieg & Cie, 1921. 40 p.; *Dillmont, Th. de, ed. D. M. C.* Hardanger Embroideries Mulhouse, France, Dollfus-Mieg & Cie, 1922. 54 p.
8. *Hadley S.* Doilies and Centrepieces in Hardanger Lace // Ladies Home Journal, May 1901.

КОННОТАЦИЯ «МУЖСКОЕ-ЖЕНСКОЕ» В ТРАДИЦИОННОЙ И СВЕТСКОЙ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ (КОСТЮМ И ИНТЕРЬЕР)

УДК 391.2:391.1 (=352.3)

Дмитриев В. А.

Dmitriev V.

ПРОЕКЦИЯ МУЖСКОГО НА ЖЕНСКИЙ: АДЫГСКИЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ

PROJECTION OF MALE ON FEMALE: ADYGE WOMEN'S COSTUME

Аннотация: В сообщении рассматриваются принципы проекции на женский костюм адыгских народов черт маскулинности мужского костюма

Ключевые слова: адыги, черкеска, маскулинность, феминность.

Abstract: The article discusses the principles of projection of the male costume's masculinity features onto the female costume of the Adyghe peoples.

Keywords: Adyghe, cherkeska, masculinity, femininity.

В данной работе объектом исследования выступает мужская и женская одежда адыгских народов (черкесов). Известным фактом является изоморфность женского костюма мужскому, основная заслуга в ее выявлении принадлежит Е. Н. Студенецкой [1, с. 13–14; 2, с. 203]. Изоморфность не распространяется на костюмы, носившиеся в периоды снижения гендерной дифференциации: детьми, стариками, но ее не следует искать и в костюме замужних женщин: головной убор из одного или нескольких платков, закрывающих волосы, платье-рубаша свободного покроя, матерчатый пояс, отсутствие металлических украшений, практичная обувь из толстой кожи. Такой женский костюм не часто является предметом описания, вниманием во всех отношениях пользуется нарядный комплекс одежды, который, что не акцентируется, отличался узостью бытования, используя девушками на выданье и женщинами из групп социальной элиты. Неудивительно, что замужние женщины среднего возраста старались носить распашное платье как можно дольше.

Идеальным для всего общества был мужской костюмный комплекс на основе черкески, в подражание черкеске шили шубы, вид одежды, носившийся преимущественно стариками, и девичий женский костюм.

Основная социальная роль, которой должен был соответствовать мужской костюм, воин-наездник, способный вернуться в седло в любое мгновение. Надо отметить, что уорк-хабзэ (дворянский этикет) не предполагал нахождения всадника у себя дома, иначе, чем некой случайностью, неизбежным и недолгим интервалам между походами. Различие между полным костюмом наездника и его модификацией, предназначенной для пребывания в домашней обстановке, сводится к тем предметам, которые были сугубо предназначены для нахождения под открытым небом, а именно — башлыком и буркой. Еще одним предметом, указывающим на признаки всадника, была нагайка.

Упомянутые предметы и части костюма даже нет необходимости относить к признакам мускулинности, это все компоненты похода, в котором женщинам нет места, как не было таким вещам места в традиционном женском костюме.

Костюм всадника, являвшийся улично-домашней одеждой в нарядном нормативном виде, включал ряд предметов, в которых улично-походные функции одежды прослеживаются особо явственно; к ним относятся меховой головной убор (мех защита от солнца и осадков) и обувь из тонкой кожи. Обувь раздельная, состоящая из ноговиц (оптимальный контакт ног человека со шкурой коня) и мягкие чуваки *тляхстан* без подошвы (чуткое ощущение стремени). У дворян *тляхстан* состояли из сафьяновых чулок и чуваков, т. е. обувь была двойная [3, с. 106]. Такая обувь была четким признаком всадника, и, можно предположить, что удивляющий всех стиль мужского танца на согнутых пальцах ног был своеобразной демонстрацией того, что всадники не ходят по земле. Несомненно, шапка, особенно папах, и такая обувь, являются признаками мускулинности. Что же касается генезиса папахи, то ее главный признак: погруженность колпака в околыш указывает на тот эволюционный путь головного убора, который не состоялся в девическом женском головном уборе, поскольку из-за исполнения мужской папахи в меховом материале была утрачена традиция общего для мужчин и женщин древнего шлемовидного головного убора.

Так как головной убор и обувь фиксируют в пространстве верх и низ человеческой фигуры, то неизбежно появляется линия середины ее, отмеченная поясом.

Черкеска особой выраженный тип мускулией одежды, ставшая таковой через адаптацию к исполнению определенных наезднических навыков. В ходе эволюции черкеска получила такие конструктивные особенности одежды, которые поддерживают функционалы верхнего и нижнего поясов тела человека (мягкий корсет торса и свободно-облегающие полы для таза и ног). Это позволяет нам проецировать значения мускулинности на все предметы комплекса улично-домашней одежды, формообразующим элементом которого является черкеска. В мужском костюме это:

- Папаха — предмет индивидуальной чести мужчины, его символическая замена в обрядности;
- Черкесска — главный формообразователь мускулинности;
- Газырницы — представление соматики грудного отдела и символизма воина-стрелка;
- Бешмет — предмет одежды, копирующий крой бурки и находящийся под ней;
- Треугольный вырез на груди, образованный краями черкески и подчеркнутый более ярким цветом грудной части бешмета, видной в вырезе, фрактал силуэта грудной части костюма;
- Пояс — представление суженной границы верхнего и нижнего отделов тела, место размещения кинжала; мужской пояс имеет подвески из ремешков с накладками; подвески признаются рудиментом такой формы пояса, в которой они были функциональны; металлические накладки на кожаном ремне позволяют такой пояс уподобить поясам, состоящим из металлических деталей;
- Кинжал — символ личной свободы и социальной значимости, оружие наиболее ближнего боя, половой признак;
- Обувь (см. выше).

Мы не стали включать в перечень те предметы (нательная рубашка, штаны, в рассмотрении которых нет необходимости при поиске примет мускулинности в женском девичьем костюме). В женском костюме присутствуют, компоненты, в которых не должны были отражаться признаки мускулинности, безусловно, к ним относятся накосные, головные, шейные и нагрудные украшения женщин. Однако, есть и такие предметы, лишенные в женской одежде мускулинных признаков, в которых просматривается общее с соответственными деталями мужского костюма. К ним принадлежат:

- Головной платок-шаль, носимый постоянно, но особо нужный при выходе за пределы домашнего женского пространства, в нем мож-

но увидеть аналогию накидке, носимой мужчинами для защиты от непогоды и через нее, возможно, бурке;

- Длинные лопасти нарукавных подвесок, несомненно, деталь женского парадного костюма, вспоминаются длинные рукава черкески, которые распускали в парном танце, но в обычной жизни подворачивали.

- В других деталях женского девичьего костюма мускулидность проявляется:

- В форме и названии головного убора — шапка в виде шлема тандж пао;

- В покрое платья — полное повторение кроя черкески;

- Кафтанчик — повторение кроя бешмета;

- Вырез на груди — установка на ровные линии треугольного абриса, особая яркость заполнения выреза за счет ювелирного украшения;

- Застежки на груди, либо в качестве детали кафтанчика, либо в виде нагрудника — рефлекс линии газырей на мужском костюме, возможная имитация деталей пластинчатого доспеха;

- Пояс с серебряными накладками и галуном из золотных нитей, преобладание металла над кожей заметно, даже более, чем в мужском костюме;

- Покрывание платья и пол кафтанчика золотошвейными нашитыми узорами — рефлекс металлического доспеха;

- Обувь — двойная, как и мужская (сафьяновый чулок и чувяки), так и женская (носки и котурны) — обувь для парадного выхода.

Прямым проявлением заимствованной мускулидности являются повторение кроя черкески и все, что из этого следует, нельзя не выделить особую категорию мускулидности — воспроизводство и имитация признаков воинского доспеха, особо в этом плане примечателен тип шлемовидной шапочки, стоящий ближе к шлему воина, чем мужские меховые головные уборы. Несомненно, самый интересный случай представляют котурны, про которые женщины говорили, что для них котурны, то же, что конь для мужчины. В некоем смысле это так, и конь и котурны нужны для выхода из домашнего пространства во внешнее, что равносильно было смене гендерных ролей.

Такое действие по этикетным нормам адыгов являлось позволительным, как его обратный вариант, посещения парнями девушек в их домах. Показательно, что, находясь дома, любая женщина имела право на воинский поступок, воспользоваться половинкой ножниц как кинжалом (выше кинжал не попал в перечень предметов, создающих мускулидность в женском образе, теперь его можно упомянуть) для защиты чести себя и дома.

Особенных выводов изложенный материал не предполагает, можно повториться в том, что мускулинные признаки в облик девушки и соответственно, в ее костюм проникают в силу маргинального статуса данной гендерной категории, позволявшего черкесским девушкам некоторые мужские поступки. Таким образом, функционально, мускулинизированный женский костюм был одеждой для выхода, он формировался переагрузкой феминных признаков на мускулинные, А всё вместе это было связано с выходом из домашнего во внешнее пространства.

Примечания

1. *Кидакоева Н. З.* Формирование художественных принципов дизайна современной авторской одежды на основе традиций адыгского костюма. Автореф. дисс... канд. искусств: 17.00.06 [место защиты: СПб гос. унив. промышл. технол. и дизайна] ... СПб.: б. и., 2022. С. 26.
2. *Студенецкая Е. Н.* К вопросу о кабардинской национальной одежде // Ученые записки Кабардинского Научно-исследовательского института. 1948. Том IV. С. 197–237.
3. *Студенецкая Е. Н.* Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. М.: Наука, 1989. 288 с.

УДК 394.5 (4–11)

Дьякова Е. В.

Dyakova E.

**О КОСТЮМАХ ПЕРСОНАЖЕЙ ТРАВЕСТИ
В ТРАДИЦИОННОМ РЯЖЕНИИ
(ПО МАТЕРИАЛАМ РОССИЙСКОГО
ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ)**

**ON THE COSTUMES OF TRAVESTY CHARACTERS
IN TRADITIONAL MUMMERS PLAY
(BASED ON THE MATERIALS FROM THE RUSSIAN MUSEUM
OF ETHNOGRAPHY)**

Аннотация: Статья посвящена костюмам ряженых у молдаван, украинцев, румын, болгар, которые во время ряжений переодевались в одежду противоположного пола с целью обрядового перевоплощения на материале вещевых коллекций отдел Восточной, Центральной и Юго-восточной Европы, а также фотоколлекций Российского этнографического музея.

Ключевые слова: ряженые, травести, карнавалы, зимние праздники, украинцы, молдаване, румыны.

Abstract: The article is devoted to the costumes of Moldovan, Ukrainian, Romanian and Bulgarian mummery, who changed into clothes of the opposite sex for the purpose of ritual transformation, on the basis of the materials of the clothing collections of the departments of Eastern, Central and Southeastern Europe and the photo collections of the Russian Museum of Ethnography.

Keywords: mummery, travesties, carnivals, winter holidays, Ukrainians, Moldovans, Romanians.

Словом «травести» в театре обозначают актера или актрису, которые исполняют роль персонажа другого пола. Визуально это амплуа подчеркивается костюмом. Подобное явление существует в традиционном ряжении у многих народов. Чаще всего ряженный появляется в обрядах перехода, связанных со сменой социального статуса и сменой времени года [1]. В переходное время обычное пространство жизни человека менялось на иное, наполненное символическим содержанием. В этом пространстве «перевернутого мира» [2], где странное становится нормальным, появлялось место такому явлению, как мужчины, переодетые женщинами и наоборот. В Российской этнографическом музее (далее РЭМ) есть ряд коллекций и документов, в которых зафиксированы свидетельства переодевания мужчин в женские одежды, что чаще всего происходило в период рождественских и новогодних праздников

и перед Великим постом у русских, украинцев, молдаван, румын, болгар, а также во время свадьбы у румын, болгар и украинцев.

Целью переодевания у ряженных травести было игровое перевоплощение в женщину во время обряда, обхода или театрализованного представления. Поскольку в традиционной культуре одежда маркировала статус человека, то переодевание является также способом его поменять визуально. Мотивы перевоплощения были разные. Если было принято, что ряжеными были только парни или мужчины, то им приходилось играть также женские роли, следуя традиции и сценарию. Другой причиной переодевания была карнавальная ситуация «мира наоборот», когда воспроизводился эффект потрясения, удивления при виде человека, изменившего на время свой гендерный статус при помощи одежды.

У молдаван и украинцев такие персонажи встречаются в процессиях ряженных и театрализованных представлениях под собирательным названием «Маланка». Происхождение «Маланки» имеет несколько версий, однако на сегодняшний момент его связывают с днем святой Мелании, который приходится на 31 декабря, то есть в канун Нового года по юлианскому календарю и на 13 января по григорианскому. На роль «Маланки» выбирали молодого парня, внешность которого предполагала то, что в наряде его будет сложно отличить от девушки. Его одевали в традиционную одежду — женскую рубаху, поясную одноплатную одежду, пояс и вышитую безрукавку. На голове был девичий головной убор.

В зимних обходах ряженных у украинцев, молдаван и румын обязательно был персонаж «баба» или «старуха». Это женщина, возраст которой читается по старинному костюму. Для этого парни старались найти одежду прабабушек или бабушек. Если таковой не было, то искали у знакомых. Праздничный костюм «бабы», большая часть предметов которого была выполнена в начале XX века, наводил на мысль о том, что этой «женщине» уже очень много лет, и она из далекого прошлого. Подобные «бабы» запечатлены на фотографиях Е. Н. Разумовской, выполненных во время экспедиции в УССР, Ивано-Франковскую область в январе 1985 года [3]. Так, например, в с. Бабин (Косовский р-н) и с. Великий Ключив (Коломыйский р-н) «бабы» носили длиннополую верхнюю одежду «кожух» из овчины, сшитый мехом внутрь, рубаху, юбку, валенки с галошами и платок. В поселке городского типа Красноилск (Черновицкая обл., Сторожинецкий р-н), преобладающее население которого — румыны, костюм состоял из вышитой рубахи,

одноплатной поясной одежды «катринцы» и пояса. Сверху носили меховую безрукавку «кожок». На голове был платок, завязанный под подбородком. Через плечо перекинута большая сумка из клетчатого полотна. Костюм сопровождала маска из папье-маше, которая полностью скрывала лицо, и придавала персонажу устрашающий характер. Черты лица были обозначены красками и гипертрофированы. Непременным атрибутом «бабы» или «старухи» были веретено, метла, половник, веник или другие хозяйственные предметы.

У румын, молдаван, украинцев во время рождественских и новогодних ряжений парни исполняли также роль «невесты». В с. Бабин (Ивано-Франковская обл., УССР) такую «невесту» можно было узнать по головному убору — платку с венком из искусственных цветов, украшенному блестками, бусинами, мишурой, длинными атласными лентами. Волосы были сделаны из пакли [4]. Отличительной особенностью костюма «невесты» в селе Бояны (Новоселицкий р-н, Черновицкая обл.) были платочки, прикреплённые у пояса; а также полотнячатый головной убор, завязанный на старинный манер с веночком из искусственных цветов, и букет в руке.

Яркую роль среди процессий ряженных играл персонаж «цыганка», которая обладала навязчивыми манерами, принуждала к гаданию, а также стремилась «попросить что-либо для ребенка» или «подбросить» его хозяину дома, а затем требовать за него «выкуп». В селе Бабин [5] «цыганку» можно было отличить по надетой сверху шерстяной кофте, платку и ребенку в руках (кукла). В поселке городского типа Красноильск (Сторожинецкий р-н, Ивано-Франковская обл.) костюмы «цыганок» различались в зависимости от места проживания. Традиционно на бедра и живот делали специальные накладки, гипертрофированно подчеркивающие фигуру, демонстрируя полноту бедер, пышность груди, сутулость плеч. Сверху надевали шерстяную кофту, внизу — юбка с несколькими большими воланами или несколько юбок, поверх которых повязан передник. «Цыганка» обязательно носила бусы. На голове — платок, концы которого завязаны под подбородком. У этого персонажа была маска с большим носом. «Цыганки» носили с собой куклу-пупса, запелёнатую как ребенка, которую они укачивают, подбрасывают или подкидывают односельчанам.

В коллекции РЭМ есть румынская маска «цыганки из уезда Нямец (Румыния), которая была персонажем процессии ряженных «Игра в козу» [6]. Основа этой маски состоит из двух частей: передняя с «лицом», и оборот — «волосы». Спереди пришиты «части лица»: «уши», «брови»,

«глаза», «нос», «рот», выполненные из бархата. К «мочкам» прикреплены зеленые пуговицы с «серьгами». «Волосы» были сделаны из ниток разного цвета и фактуры: искусственная, натуральная, буклированная пряжа, мулине. К волосам слева и справа прикреплены две «косы», выполненные из разноцветных тонких полосок тканей, в которые вплетены монеты.

В разных вариантах «Маланок» встречаются варианты персонифицированных ролей, которые также играют мужчины. Среди экспонатов РЭМ хранится головной убор «Катюши» с картонной основой, оклеенной цветной и серебристой бумагой, украшенной разноцветными поролоновыми цветами и длинными нитями серебряного дождя. Головной убор и лицо «Катюша» закрывала «фата» из тюли. Одета она было в костюм городского типа — юбку, жакет и темные сапоги. Шею «Катюши» украшали бусы, а в руке она держала зонтик [7].

В процессиях ряженных часто встречаются парные персонажи: «короли» и «королевы», «князья» и «княгини», «цари» и «царицы». В поселке Красноильск «царица» — женская роль, которую выполняют юноши, одетые в традиционный женский буковинский костюм: рубашу, поясную одежду — плахту, «кептарь», бусы, сапоги. Головной убор выполнен из жести и обрамлён рядами елочных «бус». В руках «царицы» держат «сабли». В одной из молдавских коллекций РЭМ есть головной убор, который носила «королева» в селе Коржэуцы Бричанского р-на МССР [8]. Он сделан на картонной основе, обтянут тканью, на которую нашит бывший в употреблении свадебный венок, елочные бусы и бусы «под жемчуг». Сзади пришит елочный дождь и блестки, имитирующие волосы. Оба головных убора имеют внешнее сходство со свадебным головным убором молдавской невесты.

Среди процессии ряженных, есть персонажи, которые не были вовлечены в конкретный сценарий, но сопровождали процессию и являлись частью общей группы. Таковым является персонаж «доктор», который мог быть и женского и мужского пола. Причём, если ряженный был доктором женского пола, то чаще всего он одет в медицинский халат и брюки, но обязательно с макияжем и причёской.

Иногда в процессиях присутствуют также ряженные-травести, которые являют собой самую суть этого амплуа, то есть они воплощают собой женский образ, представляя себя женщиной.

У румын и болгар существовал обычай, когда вместо невесты из родительского дома к свадебной процессии жениха выходила ее «заме-на» — ряженный в свадебном платье и фате. Считалось, что такая мани-

пуляция спрячет невесту от злых сил. Сегодня этот момент с переодеванием превратился скорее в игру.

Травестированные персонажи присутствовали также и на свадьбах. Широко известна традиция подмены невесты на одетого в свадебное платье ряженого перед появлением поезда жениха. В таком случае, ряженный надевает костюм невесты, которая уже вышла замуж, а фата скрывает его лицо. Известно, что в болгарской традиции ряженные участвуют на следующий день после свадьбы. Женский персонаж развлекает гостей своим внешним видом и поведением. Это может быть фривольное заигрывание или даже представление различных эпизодов свадьбы.

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие выводы:

1. Персонажи травести у молдаван, румын, украинцев при исполнении обрядов перехода являются важными элементами праздничного действия и существуют до настоящего времени;

2. В случае наличия костюма воплощаемого персонажа, используют их, а в случае нереального персонажа, создают собирательный образ героини, который включает социальные и этнические маркеры и делает и его узнаваемым;

3. Женский костюм включает элементы (накладки и пр.), позволяющие приближать фигуру мужчины к женским формам;

4. Костюмы персонажей тщательно прорабатываются, что говорит о важности этого феномена в праздничной народной культуре в настоящий момент;

5. Перевоплощение мужчин в женщин при помощи костюма и макияжа носит обрядовый и карнавальный характер, подчёркивая тем самым странность ситуации в повседневной жизни.

Примечания

1. *Геннеп А.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с франц. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.
2. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 541 с.
3. Фотоколлекция РЭМ 10 693.
4. Фотоколлекция РЭМ 10 693–82.
5. Фотоколлекция РЭМ 10 693–79.
6. РЭМ 13 159–1.
7. РЭМ 7775–14/1,2
8. РЭМ 8424–14.

УДК 391 (575)

Емельяненко Т. Г.

Emelyanenko T.

ОСОБЕННОСТИ ГЕНДЕРНЫХ «ЗАИМСТВОВАНИЙ» В ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ УЗБЕКОВ И ТАДЖИКОВ

FEATURES OF GENDER «ADOPTION» IN THE TRADITIONAL COSTUME OF UZBEKS AND TAJIKS

Аннотация: В традиционном узбекско-таджикском обществе гендерные заимствования допускались только в костюме маргинальных групп населения. В статье рассматриваются костюмы принадлежавших к этим группам мальчиков (бача), развлекавших мужские собрания, и проституток; анализируются особенности, соответственно, женских и мужских элементов в них.

Ключевые слова: традиционный костюм, узбеки, таджики, маргинальные группы.

Abstract: In traditional Uzbek-Tajik society, for various reasons, gender adaptations were allowed only in the costumes of marginalized groups of the population. The article examines the costumes of boys (bacha) who belonged to these groups who entertained men's meetings, and of prostitutes, and analyzes the characteristics of feminine and masculine elements in them.

Keywords: traditional costume, Uzbeks, Tajiks, marginal groups.

Традиционный костюм узбеков и таджиков центральных районов Средней Азии, даже по сравнению с костюмом кочевых народов региона, отличался особой консервативностью. В значительной степени этому способствовали нормы ислама, имевшие более глубокое распространение среди оседлого населения, которые базировались на сохранении традиционного уклада и всех сферах повседневной культуры, определенных Кораном и шариатом. Согласно им, мужское и женское пространство имели четкие границы, нарушение которых считалось *харам* — запрещенным деянием. Это относилось и к костюму, который строго разделялся на мужской и женский. Правда, изначально существовали некоторые общие черты, относящиеся к истории сложения костюма: почти одинаковый состав (головной убор, платье и рубаха у мужчин, широкие у пояса штаны, верхняя одежда, обувь), общие конструктивные особенности (туникообразный покрой одежды), использование одних и тех же тканей. Однако, на этом сходство заканчивалось: принципиально разными были головные уборы, женское платье было длиннее мужской рубахи и разнообразнее по фасону, а штанины женских штанов изготавливали из разных тканей, верхней одеждой

женщин служила паранджа или халат особой формы, который правильнее относить к головным накидкам, но у них отсутствовал такой халат, который был обязателен в костюме мужчин, а также существовали еще многие отличия в деталях, орнаментации и пр., исключавшие гендерное сходство. Применение деталей мужского костюма в женском известно только в двух ритуально значимых случаях. Первый — это опоясывание мужским поясным платком в знак траура. Во втором — женщина, выходя на улицу или при постороннем мужчине, могла накинуть на голову халат мужа или сына, прикрыв полую лицо, но в этом случае халат приобретал значение магической защиты женщины в соответствии с обычаями архаичного института избегания, устойчиво сохранявшего у народов Средней Азии.

Вместе с тем, у маргинальных личностей и групп населения использование компонентов мужского костюма в женском или женского — в мужском допускалось и общественным мнением, и религиозными нормами. К ним относились представители других религий, а в своем этно-религиозном сообществе те, чья профессиональная деятельность осуждалась исламом, хотя и признавалась общественно необходимой. Среди последних гендерные заимствования в костюме известны у двух категорий — у *бачей* и у женщин из публичных домов.

Бачи — мальчики, пением, танцами, игрой на музыкальных инструментах развлекавшие мужские собрания. В собрании РЭМ хранятся костюм бачи, привезенный С. М. Дудиным из поездок в Среднюю Азию в 1900–1902 гг., и сделанные им фотографии бачей и их танцев. В экспедиционном отчете Дудин пишет, что в «обычное время бачи обыкновенно служат при «чайхоне» и являются там такими же «клапанами общественных страстей», как и женщины известного сорта» [3, с. 429]. Но отношение к ним особое: «Я видел в Бухаре как важные бухарские чиновники, почтенные благообразные старцы, восхищенные танцами бачей, целовали их засаленные камзолы и допивали их чай» [3, с. 428–429]. В обычной жизни они одевались как все мужчины, но во время танца бачи либо снимал чалму и пояс — основные знаковые элементы мужского костюма, либо вообще переодевался в женский костюм — надевал пеструю юбку, такой же шелковый камзол, большой платок и платок меньшего размера, сложенный по диагонали широкой лентой, с нашитыми на нее подвесками и бляшками; под платки на голову надевалась полоса из ткани с прикрепленными к ней многочисленными косичками, на руки и ноги — кожаные браслеты с медными бубенчиками [3, с. 428]. Правда, такой костюм не совсем походил на костюм

местных женщин — они не носили юбки, кожаные браслеты, это были атрибуты костюма *люли* — среднеазиатских цыганок. Однако в обоих случаях костюм позиционировал бачи как маргинальную личность и в гендерном плане, и как «чужого».

Костюм публичных женщин (*джаляб*), которые занимались проституцией и пляской на *тамашах* — развлекательных мероприятиях [3, с. 431], представлен на фотографиях, сделанных С. М. Дудиным в публичных домах Самарканда, Намангана, Коканда (РЭМ кол. 46, 48). К мужским элементам в нем можно отнести тюбетейку, камзол, пояс-ремень и сапоги на твердой подошве. В то время тюбетейку носили только девочки до 10 лет [3, с. 301], тогда как взрослым и порядочным женщинам ходить в ней считалось неприличным [4, с. 150]. Распространение в женском костюме она получила уже в советское время — сначала у молодых женщин, затем у других возрастных категорий, но еще долго узбечки и таджички носили тюбетейку исключительно с накинутым поверх нее платком [1, с. 182, 184].

Камзол — верхняя одежда, которая в отличие от халата туникообразного покрова имела приталенный силуэт, выкройную пройму рукава и плечевые швы. На снимках Дудина в нем изображена почти каждая джаляб. Однако в конце XIX — начале XX в. у узбеков и таджиков камзол носили только мужчины, а в женский он вошел не ранее 1920–1930-х гг. [5, с. 167; 6, с. 56]. Деталью исключительно мужского костюма всегда являлся и пояс с пряжкой ременного типа — *камар*, которым, тем не менее, опоясаны многие женщины на снимках Дудина. В отношении сапог на твердой подошве современники отмечали, что по улице в таких сапогах женщинам ходить считалось неприличным, и носили их только проститутки [2, с. 96]. Это была традиционно мужская обувь, которая вошла в женский таджикско-узбекский костюм только в XX в. [6, с. 67; 7, с. 89].

Таким образом, публичные женщины являлись своего рода проводниками элементов мужского костюма в национальный таджикский и узбекский женский костюм, которые стали одними из признаков его модернизации в начале советского периода и в значительной степени определяли его облик на протяжении последующих десятилетий XX столетия.

Примечания

1. Емельяненко Т. Г. Традиционный костюм бухарских евреев: этнокультурный аспект. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2012. 264 с.

2. *Наливкин В., Наливкина М.* Очерк быта женщин оседлого туземного населения Ферганы. Казань, 1886. 244 с.
3. Отчет С. М. Дудина о поездках в Среднюю Азию в 1900–1902 гг. / подготовка текста, вступительная статья и прим. Т. Г. Емельяненко. М.: Фонд Марджани, 2019. 559 с.
4. *Пецерева Е. М.* Домашняя и семейная жизнь // Культура и быт таджикского колхозного крестьянства // Труды института этнографии. Новая серия. Т. XXIV. М.; Л., 1954. С. 111–194.
5. *Рассудова Р. Я.* К истории женской одежды Ферганы и Ташкента (XIX — начало XX вв.) // Полевые исследования Института этнографии, 1979. М.: Наука, 1983. С. 164–178.
6. *Сухарева О. А.* История среднеазиатского костюма. Самарканд (2-я половина XIX — начало XX в.). М.: Наука, 1982. 141 с.
7. *Широкова З. А.* Таджикский костюм XIX — XX вв. Душанбе, 1993. 199 с.

УДК 391.1:391.2:394.3:303.446.2"18/19"

Калашникова Н. М.

Kalashnikova N.

**ВЫСТАВКА «МУЖСКОЕ И ЖЕНСКОЕ В ОДЕЖДЕ
НАРОДОВ ЕВРАЗИИ: ИГРЫ КУЛЬТУР»
В РОССИЙСКОМ ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ МУЗЕЕ**

**EXHIBITION «MASCULINE AND FEMININE IN THE CLOTHES
OF THE PEOPLES OF EURASIA: GAMES OF CULTURES»
AT THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY**

Аннотация. В статье анализируется выставочный проект Российского этнографического музея, посвященный визуализации гендерных характеристик в народном костюме XIX–XX века. На примере уникальных костюмных комплексов из собрания музея была продемонстрирована праздничная мужская и женская традиционная одежда и обрядовые костюмы, которые носили маргинальный характер и рассматривались в народной культуре как артефакты игры.

Ключевые слова: бытовая одежда, обрядовый костюм, ряжения, игры

Abstract: The article analyzes the exhibition project of the Russian Museum of Ethnography, dedicated to the visualization of gender characteristics in the folk costumes of the 19th and 20th centuries. On the example of unique costume ensembles from the museum's collection men's and women's traditional festive clothing and ritual costumes were demonstrated, which were of a marginal character and were considered ceremonial artifacts in folk culture.

Keywords: everyday clothing, ceremonial costume, mummer's play, games

Выставка «Мужское и женское в одежде народов Евразии: игры культур», является продолжением проектов Российского этнографического музея, посвященных теме «Антропология вещи», и представляет уникальные экспонаты, демонстрирующие визуализацию гендерных характеристик в народном костюме народов Евразии XIX–XX века [1].

Общеизвестно, что мужская и женская традиционная одежда в рамках одного культурного кода имела общие черты в конструкции, но при этом различалась существенными деталями, разнообразием материалов, цветовой гаммой, приемами и мотивами декора, характерной манерой ношения костюмов, в результате чего точно подразделялась по гендерному признаку на мужскую и женскую.

Представленные на выставке костюмные комплексы свидетельствуют о том, что в традиционной культуре русских маркирование гендерных различий в одежде начиналось в подростковом возрасте, достигало

апогея при вступлении в брак и в фертильный период, и постепенно снижалось в пожилом возрасте. Одежда стариков, обычно сшитая из светлой ткани, практически без декора и украшений, походила на детскую.

Экспонируемые на выставке образцы одежды иллюстрируют идею однотипности некоторых элементов в мужской и женской одежде в рамках определенной этнокультурной традиции: Так, одинаковая по покрою мужская и женская одежда эвенков отличалась лишь длиной кафтана и формой нижнего края нагрудника: у женского он был прямым, у мужского — с острым мысом. При существенной разнице в деталях кроя мужские и женские костюмы бурят имели одинаковые конструкции головных уборов и обуви. Схожие по крою мужские и женские кафтаны вормских шведов отличались только формой выреза ворота.

Несомненное сходство в покрое основных элементов одежды существовало и у народов Северного Кавказа. Например, кафтанчик, входивший в костюм адыгейской девушки, типологически был схож с мужским бешметом или черкеской. Существенная разница заключалась в длине изделий, декоре золотного шитья женского костюма и наличии аксессуаров для ношения оружия у мужчин. Экспонируемые на выставке комплексы девичьего и мужского костюмов наглядно подтверждают единство кроя.

Плечевая одежда (рубahi, халаты) оседлого населения Средней Азии имела общий туникообразный крой, различаясь в деталях, в то время как покрой поясной одежды у мужчин и женщин, проживавших на одной территории, был одинаков.

У восточнославянских народов мужская и женская верхняя одежда часто выполнялась из одинакового материала с использованием близкого кроя, но с различным декором. Так, одинаково скроенные (с отрезной спинкой) мужские и женские русские кафтаны и украинские свиты украшались по-разному: у русских — отделкой тесьмой или отрезком ткани, у украинцев — цветными шерстяными шнурами и вышивкой, аппликациями из разноцветного сафьяна. Известны случаи использования одного элемента в мужском и женском комплексе конкретного этноса. Так, например, традиционный костюм карпатских русинов включал короткую меховую распашную безрукавку, которую носили и женщины, и мужчины. Её декорировали симметрично расположенной разноцветной аппликацией, вышивкой шерстяными нитями, украшали помпонами и металлическими колечками. Отличие мужских безрукавок от женских заключалось не в покрое, а в разномастном орнаменте и длине: женская была короче.

Однако, если в обыденной жизни одежда у всех народов при наличии общих черт четко различалась на мужскую и женскую, то в обрядовых действиях использовались костюмы, которые носили маргинальный характер, имели гипертрофированную форму нарядов и рассматривались как артефакты игры или обрядового перевоплощения, нацеленных на изменение внешнего облика при помощи переодевания, использования таких атрибутов как маски, отдельные предметы одежды и пр. Обрядовая «смена пола», традиция ряженья мужчин в женское платье и наоборот, в традиционных культурах встречалась у многих народов Евразии.

Использование-одежды противоположного пола допускалось в рамках ряженья, приуроченного к календарным праздникам, а также обрядам семейного цикла, в частности, к свадьбе. Так, в экспонируемом на выставке чувашском костюме жениха демонстрируется сочетание женских аксессуаров — бисерного оплечья и свадебного платка с мужским атрибутом — нагайкой, которой он отгонял злых духов. Известно, что праздничный костюм мордовского жениха было принято дополнять деталями женской одежды — поясом с кистями для подпоясывания рубахи, подвеской на поясе и металлическими гребнями.

Переодевание мужчин в женскую одежду и наоборот чаще всего происходило в период рождественских и новогодних праздников. В случае, если ряжеными были только парни или молодые мужчины, то им приходилось играть как мужские, так и женские роли. На выставке представлены персонажи карпатских театрализованных представлений «Маланка» — «баба», «королева» и «цыганка». Их изображали ряженные-мужчины, одетые в традиционные для этой местности женские костюмы, а в качестве атрибутов использовали такие предметы как сумку-ридикюль, ведёрко, метлу или веник. Для подчеркивания форм женской фигуры, мужчины пользовались специальными накладками. Завершала образ ряженого маска из папье-маше.

У народов Дагестана существовал обычай ритуальных действий, участниками которых были члены мужских союзов. Экспонируемые костюмы персонажей театрализованного действия «Шахские игры» демонстрируют женские наряды, в которые облачались молодые мужчины селения Кубачи.

Излюбленным развлечением на праздниках в Средней Азии было выступление артистов народного театра — маскарабозов, разыгрывавших сатирические сценки. На выставке представлены костюмы комической старухи и молодой женщины, в которые рядились мужчины.

Изображая старуху, героиню целого цикла небольших пьес, в которых высмеивались человеческая глупость, мелочность и жадность, мужчина-актер надевал на голову большое количество платков и наряжался в свободного типа кроя платье с непомерно широкими рукавами. Нелепый головной убор маскарабоза, дополненный двумя обглоданными косточками какого-то животного, усиливал комический эффект представления за счет костюма и соответствующих аксессуаров.

Обрядовое переодевание известно было также у жителей Петербургской губернии и Карелии, когда девушки и парни в костюмах святочных персонажей (коня, козла, чёрта, попа, покойника) ходили большими группами; совершая обход домов и посещая молодежные святочные вечеринки. Ряжение у вепсов и карел являлось одним из самых любимых зимних народных увеселений. Переодевание мужчин в женщин и наоборот носило развлекательный характер. Как показано на выставке ряженные обычно закрывали себе лицо платком или надвигали на глаза меховую шапку, чтобы быть неузнанными. Часто к костюму подвешивали символические признаки пола: женщины — морковь, мужчины — свеклу, с помощью которых всему обрядовому действию придавалась эротическая окраска. Однако, ритуал заканчивался, его участники должны были пройти обряд церковного очищения или искупаться в крещенской проруби и вернуться к традиционной одежде, характерной для повседневной жизни.

Таким образом, представленные на выставке подлинные костюмные комплексы из собрания музея, свидетельствуют о существовании гендерных предпочтений в традиционной одежде народов Евразии XIX–XX в., четко разделявших мужские и женские костюмы в обыденной жизни общества, и наличии обрядовых нарядов, как артефактов игры и ритуального перевоплощения.

В настоящее время обращение современных модельеров, дизайнеров и художников к традиционным и обрядовым костюмам народов Евразии позволяет находить новые художественные решения. Экспонируемая на выставке композиция из трёх стилизованных этнических образов, выполненная на основе изучения костюмов из собрания Российского этнографического музея, представляет собой пример переосмысления народной традиции в изображении черкесских костюмов и антропоморфного персонажа Ажэгафа и позволяет говорить о создании актуальных форм и стилевых решений в современном дизайне,

Примечания

1. Авторский коллектив научных сотрудников-хранителей Российского этнографического музея, участвовавших в создании выставки «Мужское и женское в одежде народов Евразии: игры культур»: Баранова В. А., Газданова А. В., Засецкая М. Л., Калашникова Н. М. (куратор), Карапетова И. А., Королькова Л. В., Кубель Е. Л., Мадлевская Е. Л., Мишурина О. В., Сланикова Л. А., Смурова К. Р., Старостина О. В., Федорова М. В.

УДК [391:687.01] (470.621)

Кидакоева Н. З.

Kidakoyeva N. Z.

ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУКЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЫ АДЫГОВ: ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ГАРМОНИЧНОГО ОБРАЗА ЧЕРКЕСОВ

DESIGN SPECIFICS OF THE TRADITIONAL ADYGHE CLOTHING: WAYS OF FORMING THE HARMONIOUS CIRCASSIAN LOOK

Аннотация: В статье рассматривается роль традиционной одежды в формировании мужского и женского образа черкесов. Цель исследования — демонстрация путей развития идентичных для обоих полов канонов красоты различными методами. Определяется как при схожей конструкции мужской и женской одежды достигались гендерные различия и разнообразия в костюме.

Ключевые слова: традиционный костюм, костюмное формообразование, конструктивные особенности кроя.

Abstract: This article examines the role of traditional clothing in shaping the male and female Circassian appearance. The aim of the study is to show the ways of creating a canon of beauty that is identical for both sexes, using different methods. Ways of achieving gender differences and diversity in clothing by the same design are shown.

Keywords: traditional clothing, formation of clothing, construction specifics of the cut.

Мужские и женские роли в традиционной культуре имеют четкие разграничения, отражением этого является традиционный костюм, в котором ярко визуализированы гендерные характеристики. Выполненные автором развертки кроя, подтвердившие идентичность конструкции одежды адыгов требуют более подробного рассмотрения данной проблемы. Чем определена схожая конструктивная основа черкески и платья сай, под воздействием каких факторов формировались каноны красоты, какими путями достигались гендерные различия и разнообразия в костюме — эти и другие вопросы будут освещены в данной статье.

Народный костюм адыгов тесно связан с историей формирования данного этноса, в нем в полной мере проявляется мировоззрение и традиции социума, его характер и особенности, художественное мастерство и ремесленный потенциал, эстетические нормы и вкусовые предпочтения. Интерес специалистов вызывают орнаментальные композиции, дополнительные детали (утилитарные, символические и т. д.), цветовая

гамма и аксессуары — яркие визуальные проявления этничности. Предметом изучения комплекса традиционного костюма может служить также конструкция плечевой и поясной одежды.

В мужском и женском костюме адыгов помимо архаичных форм туникообразной рубахи и штанов с внутренним швом присутствуют предметы одежды со сложным, лаконичным, но в тоже время комфортным для ношения кроем. Так мужская черкеска, бешмет, женское платье сай и девичий кафтанчик имеют идентичные детали кроя. Отмечая установленный в культуре адыгов принцип организации пространства в одежде В. А. Дмитриев пишет о том, что покрой мужского и женского костюма привел к некоторой унификации кроя и стандартизации размеров населения, что является естественным процессом «учитывая высокую степень стереотипизации адыгской, кабардинской культуры» [1, с. 42]. Мерное пространство в одежде является отражением в том числе выработанных стандартов красоты адыгского народа. Адыгские мастерицы используя в процессе изготовления изделий длину локтя соотносили его с шириной домотканого сукна, что позволило им унифицировать конструкцию верхней плечевой одежды мужчин и женщин, а также шить на глаз, добиваясь идеальной посадки на фигуре. Называя процесс кроя одежды завораживающим «своей «магией» алгоритмом, В. А. Дмитриев отмечает, что созданный удобный принцип работы подчинялся определенной числовой ритмике, четкость которого позволяла легко запомнить порядок изготовления изделия [2, с. 48].

Изучение конструктивных особенностей одежды из собрания Национального музея Республики Адыгея привели к получению разверток кроя и изготовлению реплик артефактов [3; 4]. Техническое описание представленных образцов определило детали кроя характерные для мужской и женской одежды. Так стан мужской черкески и бешмета, женского платья сай и кафтанчика имел схожие детали кроя. Полочка представляла собой цельнокроеную среднюю часть с бочком, переходящим на спинку и нижним клином. Цельнокроеная спинка имела узкий (4 см) перешеек на линии талии: от проймы шла ярко выраженная кривая прогиба бокового среза, позволявшая приталить изделие. От талии книзу шло плавное расширение цельнокроеного клина. Создавалась определенная архитектоника костюма в рамках устойчивой традиции, важной составляющей которой являлась гармонизация мира. В ней четко прослеживалась взаимосвязь системы «человек-костюм», где мужской и женский образ демонстрировали сложившиеся представления адыгов о красоте — стройная фигура, плоская грудь и тонкая талия.

Рассмотрим пути достижения данного канона для представителей обоих полов.

По свидетельству путешественников занятия с мальчиками состояли из ряда физических упражнений разной целевой направленности для развития выносливости, ловкости, скоростных, силовых и координационных способностей. С малых лет их обучали стрельбе из различных видов оружия, верховой езде, практике набегов, а также воспитывали «в них красноречие и способность к рассуждению с тем, чтобы они могли влиять на собрание» [5]. Такая комплексная форма обучения воспитывала храброго и достойного воина-рыцаря с каноническими параметрами тела, характерными для данной эпохи.

Другие методы достижения принятого стандарта красоты были включены в воспитательный процесс девочек. Основным из них являлось телесное изменение, связанное с деформацией внешней поверхности тела, когда в возрасте 7–9 лет девочки начинали носить сафьяновый корсет, препятствующий развитию груди и моделирующий тело под установленный канон. Однако без определенной культуры питания данный физический эталон красоты был бы не достижим. Система питания была чрезвычайно аскетична несмотря на все многообразие традиционных блюд, чревоугодие не приветствовалось, а сдержанность в еде считалась добродетелью.

При всем желании достичь единства стандарта мужской и женской красоты существовала огромная разница в художественном оформлении народной одежды. И если мужской костюм отличала строгость и сдержанность, то в женской одежде был важен выбор материала, цвета, декоративного оформления, ювелирных украшений и аксессуаров.

Основным в выборе цветовых отношений в женской повседневной одежде считалось сочетание теплых либо холодных цветов в ансамбле. Праздничную одежду шили из добротных дорогих тканей: тафты, бархата, атласа, гладкого и жаккардового шелка темных оттенков красного, зеленого, синего и черного цветов. Изделия декорировались различными способами. Ткаными галунами подчеркивались конструктивные линии и окольцовывались срезы. Строго локализованные и четко очерченные элементы орнамента подчеркивали женский силуэт. Ювелирные изделия из серебра с позолотой и чернью: наперстки, шапочки, наплечные розетки, нагрудные застёжки и подвески, пояса, кулоны с футлярами-амулетницами, перстни и браслеты. Данный перечень декоративных украшений служил оберегом и создавал эстетику женского образа.

Комплекс мужской одежды адыга, состав его обмундирования и амуниции полностью соответствовал образу жизни воина. Необходимость мимикрировать под окружающий ландшафт определили выбор цвета и цветовых сочетаний в походном (дорожном) комплексе мужской одежды. Экипировка воина изготавливалась из тканей природных и земляных оттенков, цвет которой сочетался с черненным серебром холодного и огнестрельного оружия. В парадном комплексе одежды использовали контрастные палитры, когда бурки и черкески светлых оттенков домотканой шерсти и сукна носили с темными (черными, коричневыми, красными) оттенками бешмета, башлыка, головного убора, ноговиц и обуви. Отмеченные выше эстетические и эргономические достоинства кроя мужской черкески и комплекса в целом, послужили поводом для ее принятия и включения в культурный контекст других этносов, заимствованию армией Российской империи и признанием его силуэта и кроя эталонным и в наше время.

В заключении хотелось бы отметить, что схожая конструкция традиционной одежды адыгов является результатом исторически сложившегося гендерного паритета в обществе, отразившимся на едином эталоне красоты. В свое время данный стандарт достигался различными методами. Для мужчин это физические упражнения, для женщин — моделирование тело корсетом и культура питания. Различия проявлялись в выборе материала, способах декорирования одежды, художественной обработке ювелирных изделий и оружия.

Примечания

1. *Дмитриев В. А.* Отношение к пространству и времени в культуре народов Северного Кавказа. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2009. 401 с.
2. Там же.
3. Традиционная одежда и золотое шитье адыгов. Из фондов Национального музея Республики Адыгея. Краснодар: Традиция, 2015. — 151 с.
4. *Кидакоева Н. З.* Создание реплик, как метод воспроизведения традиционного костюма / Н. З. Кидакоева // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы XXII Международной научной конференции.* СПб.: СПГУПТД, 2019. С. 52–56.
5. Тэбу де Мариньи. Путешествие в Черкессию. URL: http://apsnyteka.org/2590-marini_puteshestvie_v_cherkesiyu.html (дата обращения 17.01.2023).

УДК 687.01:364.144 (091) (4)

Кузнецова М. М.

Kuznetsova M. M.

К ВОПРОСУ ОБ ОДЕЖДЕ УНИСЕКС

TO THE QUESTION ABOUT UNISEX CLOTHING

Аннотация: В статье предпринята попытка внести ясность в вопрос о классификации одежды по признаку «унисекс». Автор отмечает, что категория «унисекс» предполагает объединение, а не заимствование, и может иметь различные причины для бытования в европейской культуре.

Ключевые слова: унисекс, стили одежды, мужское и женское.

Abstract: The article attempts to clarify the issue of classification of clothing on the basis of «unisex». The author states that the category «unisex» implies unification, not adoption, and may have different reasons for being in European culture.

Keywords: unisex, clothing styles, masculine and feminine.

*Одежда унисекс, нивелирующая гендерные различия
и наглядно демонстрирующая всеобщее равенство,
была утопической мечтой многих поколений.*

Ребекка Арнольд [1]

В настоящее время мы пользуемся рядом терминов для обозначения сближения женского и мужского в одежде: *унисекс*, *андрогинность*, *агендерность*. Все эти слова являются для русскоязычного человека инородными, возможно, именно это приводит к ошибкам в употреблении терминов. Стоит отметить также возможные неточности при переводе иностранных текстов и, конечно, недостаточную проработанность классификации современных стилей и стилевых направлений в одежде. В связи с этим автор статьи предпринимает попытку разобраться в особенностях значения и употребления такого расхожего термина как «унисекс» и обозначить специфику социокультурных ситуаций, при которых это явление возникало.

Определение термина. «Унисекс» (*unisex*) переводится как общий или единый пол, и в отношении одежды находится ближе всего по звучанию и значению к термину «униформа». Объединение или единство одежды для двух полов — это явление, ни в коей мере не являющееся стилем и имевшее место в европейской светской культуре в различные эпохи [2]. Во-первых, унисекс не может быть стилем в силу того, что стиль как целостная система предполагает наличие ряда устойчивых

качественных признаков, определяющих постоянство этой системы. В дальнейшем будет показано, что унисекс проявлялся по-разному и имел различное значение в социокультурном контексте, а единственным постоянным признаком было лишь внешне однотипное решение предметов одежды для мужчин и женщин. Во-вторых, «*uni*» означает «соединенный», «объединенный», «общий», «совокупный», «единый», а следовательно, предметы или комплекты одежды должны соединять мужское и женское в равном отношении, таким образом, чтобы не быть результатом другого процесса — переодевания или присвоения, когда представители одного пола включают в свой гардероб предметы или комплекты, исконно им не принадлежавшие. Это важно для классификации, потому что в рамках такой логики мужской костюм никогда не станет одеждой унисекс, а модели Пьера Кардена являются ей по причине того, что они создавались заново и действительно объединили мужчин и женщин «на равных».

История явления. Единая одежда для мужчин и женщин характерна не только для второй половины XX в. и настоящего времени. Если окинуть мысленным взглядом историю одежды, то мы увидим, что на самых ранних этапах развития цивилизаций примитивная одежда не разделялась по половому признаку. В. М. Липская, ссылаясь на Г. В. Ф. Гегеля и Ю. М. Бородаю, отмечает, что первоначально одежда была призвана скрыть пол, но ситуация быстро изменилась, и одежда начала пол подчеркивать [3, с. 7], отражая при этом гендерные роли мужчин и женщин и закрепляя второстепенную позицию последних. Чем значительнее была разница в статусе и социальных ролях мужчин и женщин, тем сильнее отличалась их одежда (не стилистически, но по ассортименту, конструктивно и функционально. Например, демократичная культура Древней Греции создала однотипные вещи для мужчин и женщин, тогда как в Древнем Египте даже самый архаичный костюм был четко дифференцирован по полу. Можно предположить, что *при наличии в древних цивилизациях определенного уровня материальной культуры, позволяющего одежде выполнять не только защитную функцию, единство мужского и женского костюмов свидетельствует о той или иной степени равноправия полов.*

Костюм раннего Средневековья, состоявший из туник и плащей, можно в полной мере отнести к унисекс, поскольку представление о греховности плоти заставило людей нивелировать половую принадлежность при помощи свободной одежды. Котты и ранние виды сюрко были едины для мужчин и женщин. И даже прилегающую одежду

нельзя в полной мере считать выражением только женского начала, а скорее — общим принципом эротизации. Эйлин Рибейро отмечает, что европейцы «к концу XI века столкнулись с новым, удлинненным и заостренным стилем мужской одежды, с сужением новой длинной туники и с удлинением тонких рукавов...» [4, с. 40]. Формирование предметов непосредственно мужской одежды в Европе средних веков было напрямую связано с военной деятельностью, то есть обусловлено особой функцией. В дальнейшем развитие материальной и гедонистической культур привело к разделению мужского и женского образов в костюме с ярко выраженным противопоставлением формы и деталей. Только детская одежда долгое время сохраняла единый строй, как свидетельство «бесполости» [5]. Таким образом, *в период раннего средневековья одежда унисекс выполняла иные функции, чем в древних цивилизациях — нивелировала пол.*

Главенствующая позиция мужчин в европейском обществе на протяжении нескольких веков привела к первенству мужского светского придворного костюма и активному развитию мужской моды, а положение женщины в обществе в качестве «дополнения» и «украшения» сказалось на том, что дамский костюм «подстраивался» под мужской. Наиболее явным разделение ролей стало в XIX в., когда после Великой французской революции мужская одежда быстро эволюционировала в сторону делового английского костюма («великий мужской отказ»), а женский костюм был возвращен в прошлое (историзм и второе рококо) и вновь снабжен скрывающими каркасами. Так произошел «великий раздел» [4]. И практически одновременно с этим началась борьба женщин за равноправие, часто выражавшаяся в присваивании и адаптации элементов мужской одежды. Следует отметить, что параллельно с этим мужчины максимально дистанцировались от изящных и декоративных деталей, аксессуаров и материалов, ассоциировавшихся теперь только с женщинами.

В XIX в. наиболее демократичной и одновременно «бесполой» стала только рабочая одежда, по сути близкая к униформе. Здесь были легализованы брюки свободного кроя не как элемент мужского костюма, а как вещь, практически необходимая для осуществления основных функций рабочего. Так, Эйлин Рибейро опубликовала фото уиганских работниц шахт во «фланелевых или вельветовых штанах», датированное ок. 1860 г. с ремаркой о влиянии блумерского костюма [4], маловероятном, по мнению автора статьи. Тенденцию объединения элементов рабочей одежды продолжили джинсы — до того как они стали излюбленной

частью костюма молодежи. Автор располагает снимком американских женщин-рабочих в джинсовых комбинезонах, датированным 1940-ми гг., тогда как частью модного образа джинсы стали только в 1950-х гг.

XX в. привнес в отношения полов три волны феминизма и еще целый ряд обновлений. При этом не всегда одежда реагировала на социальные изменения сближением форм, чаще имело место заимствование мужского костюма женщинами. Пожалуй, безболезненно были адаптированы в 1920-х гг. только некоторые виды обуви и трикотажа. «На нейтральной территории» встретились спортивные костюмы, кроссовки. Спортивная одежда как вид униформы располагала к решениям унисекс в связи со своим назначением.

Как уже было сказано выше, *унисекс как художественная концепция* появился в коллекциях Пьера Кардена, который в середине 1960-х гг. разрабатывал принципиально новый тип одежды, лишенный традиционных деталей и признаков гендерной и половой маркировки, при этом он предлагал мужчинам комбинезоны и брючные ансамбли, а женщинам — мини-юбки и платья. Унисекс — это также стиль «сафари», придуманный Ивом Сен Лораном на основе униформы охотников-колонизаторов. И цветные блахоны Р. Гернрайха, возвращающие в памяти средневековье. В массовую моду принцип унисекс пришел в результате второй волны феминизма, сексуальной революции и влияния битников и хиппи. Женщины завоевали свободу в сексе и социальной сфере, а мужчины отказались от роли патриарха. Именно в это время образы мужчин и женщин сблизились: композиция, цветовая гамма и ассортимент стали едиными. Одежда отличалась яркостью, декоративностью, сложным решением формы (конструкции делались отдельно для мужчин и женщин), и одновременно — демократичностью. Пожалуй, именно *во второй половине 1960-х — начале 1970-х гг. удалось максимально приблизиться к принципу унисекс в одежде*. В это время джинсы вышли на первый план и выразили демократизацию жизни, а также равенство в одежде. Не случайно Ив Сен Лоран сожалел о том, что не он изобрел джинсы. Джинсы 1970 гг. имели модный покрой клеш, что позволяет говорить именно о сближении полов, когда мужчины отказались от маскулинности образа в пользу Х-образного силуэта. Стоит отметить такой важный нюанс: в джинсах до настоящего времени гульфик застегивается слева направо, т. е. разделение на мужской и женский типы не введено.

Коннотации. Стоит уделить особое внимание одному предмету одежды, который наиболее часто ассоциируется с унисекс — футболке. Появив-

писи на рубеже XIX–XX вв. как элемент нижнего белья холостых мужчин, а затем — моряков и военных, она возникла как самостоятельный символ мужской брутальности и социальной дикости героя Марлона Брандо в фильме «Трамвай “Желание”», а затем в фильме 1953 г. «Дикарь», как важная часть облика героя Джеймса Дина в фильме «Бунтарь без причины» 1955 г. [6]. В обоих случаях мужская коннотация футболок очевидна. На волне популярности этих фильмов не только юноши, но и девушки начали носить футболки уже в 1950-х гг., но если обратиться к культовым персонажам, то футболки Бриджит Бардо, Джейн Биркин и девушек Джеймса Бонда — это, скорее, фетиш, нежели унисекс. Гендерно нейтральными футболки (а также тельняшки и бадлоны) стали только в гардеробе битников, а вслед за ними — у хиппи и панков. Казалось бы, в XXI в. футболки утратили свое значение, став «базовыми» и символизируя, в первую очередь, отказ от социального превосходства и демонстрации статуса [7]. Но когда в первой коллекции для Дома *Christian Dior* Мария Грация Кьюри в качестве программной использовала белую футболку с надписью «*We should all be feminists*» в сочетании с длинной нарядной юбкой, она напомнила, что футболка — это часть гардероба, «отвоеванная» женщинами у мужчин наравне со смокингом. Таким образом, *история бытования вещи может быть неоднозначной, а коннотации — многогранными.*

Новое прочтение. «В 1990-е годы повседневная одежда продолжала становиться не только более универсальной, но и более однообразной» [1]. Понятие «унисекс» соединилось с категорией базовых вещей массового производства, поскольку «большинство потребителей не обращали внимание на гендерные различия и фокусировались в основном на простой функциональной одежде, которой посредством дизайнерского лейбла и броской рекламы был придан лоск и шик современной городской жизни» [1]. Особую популярность понятие «унисекс» приобрело в последние годы, как обозначение вещей, которые в равной степени носят мужчины и женщины, в том числе игнорирующие традиционные гендерные роли. Разумеется, мы продолжаем рассматривать унисекс как маркер гендерного равенства, но необходимо помнить, что этот принцип подразумевает равное сочетание мужского и женского в одежде, встрече «на нейтральной полосе».

Примечания

1. Арнольд Р. Мода, желание и тревога. Образ и мораль в XX веке / пер. с англ. Е. Канищевой, А. Красниковой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 176 с.

2. Частое заблуждение не только в непрофессиональных текстах и в сети Интернет, но и в литературе. Например: *Блэкмен К.* 100 лет моды / пер. с англ. Н. Ципиной и В. Мельникова. М.: КоЛибри, 2013. 400 с. Тогда как Е. С. Косарева, описывая развитие модных форм костюма, отмечает: «Традиционное (большее или меньшее в различные исторические периоды) противопоставление полов по их внешнему облику и костюму уступает место идентификации. Прежде всего, это выразилось в сближении идеалов модного телосложения, а затем и появления однотипной одежды и обуви одинакового ассортимента и материалов..., которые с равным успехом могли носить мужчины и женщины...». См. *Косарева Е. А.* Мода. XX век. Развитие модных форм костюма. СПб.: Изд-во «Петербургский институт печати», 2006. С. 195.
3. *Липская В. М.* Психология и социология костюма: учебное пособие. СПб.: Информационно-издательское агентство «ЛИК», 2016. 128 с.
4. *Рибейро Э.* Мода и мораль / пер. с англ. Г. Граевой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 264 с.
5. *Аръес Ф.* Ребёнок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. 416 с.
6. После Второй мировой войны американские студенты и старшеклассники стали носить футболки под сорочку, подражая солатам. В фильме «Бунтарь по неволе» футболка становится символом подросткового бунта, неслучайно, в последней сцене, примирившись с отцом, Джим надевает поверх футболки его пиджак. См.: *Баркалова В.* От белья холостяков до культовой базы: краткая история белой футболки в мужском гардеробе. 05.01.2022. URL: <https://www.pravilamag.ru/life-style/212803-ot-belya-holostyakov-do-kultovoy-bazy-kratkaya-istoriya-beloj-futbolki-v-muzhskom-garderobe/> (дата обращения 12.01.2023).
7. *Ганн Т.* Библия моды / пер. с англ. Т. Зотиной. М.: КоЛибри, 2014. 320 с.

УДК 391.1:391.2:303.446.22 (=161.1)

Мадлевская Е. Л.

Madlevskaia E.

ЗНАЧЕНИЕ ПРИЗНАКОВ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО В ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЕ РУССКИХ (НОРМА — /ИСКЛЮЧЕНИЯ — АНТИНОРМА)

THE SIGNIFICANCE OF MALE AND FEMALE FEATURES IN RUSSIAN TRADITIONAL CLOTHING (NORM — EXCEPTIONS — ANTINORM)

Аннотация: Статья посвящена гендерному аспекту в одежде русских. Вектор рассмотрения лежит в плоскости осознании носителями традиции различий нормативного костюма (мужского и женского) и исключительных вариантов одежды, имеющих разные обоснования.

Ключевые слова: традиционный костюм, знаки пола в одежде, специфика нарядов ряженых.

Abstract: The article is devoted to the gender aspect in Russian clothing. The vector of consideration lies in the plane awareness of the tradition bearers on the differences between the normative costume (male and female) and exceptional clothing options, which have a different justification.

Keywords: traditional costume, gender features in clothing, the specifics of mummers' clothing.

Норма. В традиционной культуре русских костюмы мужчин и женщин заметно отличались друг от друга. Основу мужского костюма составляли рубаха (преимущественно косоворотка), поясная одежда (порты на вздержке или брюки на пришивном поясе), пояс, иногда жилет, головной убор (шляпа, картуз или шапка), обувь (лапти или сапоги с онучами). Комплексы женской одежды, в зависимости от местной традиции были более разнообразными, чем мужской наряд. В состав женского костюма входили рубаха (обычно с нагрудным разрезом по центру или вовсе без него), поясная или плечевая одежда (понева, юбка, сарафан), передник (плечевой, нагрудный, поясной, нагрудно-наплечный, нашейно-нагрудный, нашейно-поясной) и/или нагрудная одежда (шушпан, шушка и под., жилетка «корсетка», душегрея, шугай и др.), пояс (один, два или несколько), головной убор (сорока, кокошник, повойник и др.; часто с головным полотенцем, платком, покрывалом), обувь (лапти или сапоги с онучами, туфли «коты» с «чулками» и др.).

Можно заметить, что в мужском и женском костюмах есть общие детали, но они, как правило, имеют разницу в крое (например, рубахи или нагрудная одежда), декоре (особенно это заметно на предметах

одежды, имеющих одинаковый крой, например на верхней одежде типа кафтана, полушубка: женские вещи всегда декорированы больше и ярче [1]), количестве предметов (например, у мужчин пояс обычно один, у женщин в некоторых местностях — два и более [2, с. 120, 128]). В связи с орнаментом домашних тканей следует отметить, что для портов и поневы как существенных маркеров социовозрастных статусов мужчины и женщины в русской культурной традиции закрепились, соответственно, мотивы вертикальной полосы и клетки [3].

Состав женского наряда, особенно праздничного, обычно превосходит число предметов, входящих в мужской костюм. Это касается и одежды и головных уборов, которые могли состоять из двух-трех и даже более десяти деталей. Многослойность женского наряда зачастую увеличивалась также за счет покрывала (фаты, канавата и под.), дополняющего головной убор. Длинное, нередко до пола, покрывало формировало контуры всего наряда, отличные от линий мужского костюма.

Такой элемент одежды, как передник, мужчины использовали только в составе рабочего костюма. Женщины же носили передники, чрезвычайно разнообразные по крою в различных местных традициях, как в будни, так и в праздники; в последнем случае передник был явно избыточен и, очевидно, выполнял эстетическую и апотропейную функции. Это подтверждается введением этой детали в костюм в период достижения девочкой-подростком половой зрелости [4, с. 201–202]. Дополнение в виде разных украшений (ушных, шейных, нагрудных, наспинных, наручных, поясных), подчас в довольно большом количестве, также свойственно женскому костюму, в отличие от мужского.

Гендерные особенности в одежде начинали проявляться в период подростковой поры (до пяти-семи лет детей одевали обычно одинаково: в рубашку и пояс). Знаки пола в нарядах достигали пика с приближением брачного возраста и в фертильный период: костюм становился более сложным по составу и дифференцированным с точки зрения сезонной привязки (обычно в наличии были специально сшитая верхняя одежда для зимы, весны и осени, а также обувь) и ситуации (обыденность / праздник / обряд). Женщины носили головные уборы, которые полностью закрывали прическу, зачастую даже дома. Мужчины могли ходить с открытой головой (в обязательном порядке снимали головной убор в храме), либо носили шляпу или картуз, снимая их во время приветствия, прощания с умершим и в подобных ситуациях.

Знаки половых различий стирались в одежде пожилых людей, что сближало ее с детской. Она почти никогда не была из нового материала,

обычно поношенная, из ткани белого или темного цвета; ее практически не декорировали и не дополняли украшениями. В качестве праздничного костюма старики надевали обыденную одежду, которую они носили в прежние годы.

Символическая размытость половой природы в стариковском возрасте могла приводить к использованию одежды противоположного пола. Так старик для тепла мог накинуть поверх рубахи женскую кофту, платок, а старуха — порты. Статусы старика и старухи находились вне строгой оппозиции «мужское — женское» в силу отдаленности от состояния фертильности, во время которой данное противопоставление являлось актуальным.

Исключения. Использование женщинами элементов костюма мужчин и наоборот у русских случалось, но имело разные основания.

В ряде локальных традиций штаны являлись неотъемлемой деталью наряда женщин. Так, казачки Дона и Северного Кавказа до рубежа XVIII–XIX вв., а пожилые — еще и в первой четверти XIX в. [5, с. 366], в комплексе одежды с кубельком (надеваемым поверх рубахи распашным платком, застегивающимся от шеи до талии, имеющим длинные рукава) носили широкие длиной до щиколотки шаровары из тонкой шелковой или хлопчатобумажной ткани [6, с. 121]. И кубелек и шаровары являют собой заимствование у народов Северного Кавказа в XVI–XVII вв. — в период формирования донского казачества [7, с. 7]. В некоторых местностях в Сибири женщины в комплексе одежды с сарафаном носили «чембары» — штаны из холста, такого же покроя, как мужские. Здесь, правда, их использовали только в качестве рабочей одежды на пашнях, расположенных на склонах гор («подчембаривались» поверх рубахи, т. е. заправляли рубаху в штаны), а также при езде на лошади. При верховой посадке подол сарафана подбирали вокруг пояса, что было возможно только при применении штанов. Обыкновение носить штаны русские старообрядки переняли у местного казахского населения, в культуре которого этот элемент одежды был типичной частью женского костюма. Показательно, что чужеродный обычай нивелировался, как только изменился покрой сарафана. В 1910-е гг. на смену довольно узкому косоклинному сарафану пришел «круглый», который имел ширину по подолу около 4–5 метров. Это позволяло, сидя в седле, не подбирать подол сарафана вовсе: он нисколько не стеснял движения и полностью закрывал и низ рубахи и ноги женщины [8, с. 344–345].

Подобное использование мужской поясной одежды — при грязных тяжелых работах — было зафиксировано у русских в Заонежье: сжигая

корни на участке при приготовлении нового поля под посев, женщины надевали мужские холщовые порты [9, с. 107]. В посадке Луда Архангельского у. и губ. частью женской промысловой одежды для зимней ловли наваги являлись штаны на пришивном поясе, длиной несколько ниже колена, шитые из домашнего сукна, на холщовой подкладке, которые, однако, имели специфическое отличие от мужских портов, а именно — большую прореху между порточинами [10].

Антинорма. Употребление одежды противоположного пола было возможно в рамках ряженья, приуроченного к разным календарным праздникам (Святкам, масленице, Троице и др.) и обрядам жизненного цикла, в частности к свадьбе.

В Святки мужчины, изображая женских персонажей, поверх своей одежды надевали элементы женского костюма, при этом, как правило, из-под юбки можно было видеть порты. Женщины реже рядились мужчинами, только «отчаянные», так как ряжение считалось опасным небогоугодным занятием. Ряженные обычно старались быть неузнанными, не позволяли никому из присутствующих обнаружить свою персону, тщательно скрывая лицо под маской или платком, изменяя голос, походку, жестикуляцию [11]. Однако утаить истинную половую природу, даже при усердном изображении противоположной, было практически невозможно. Более того, именно этого и не требовалось: любому носителю традиции была понятна игровая специфика ряженья как феномена демонстрации антинормы.

Свадебное ряжение, которое могло приурочиваться к разным моментам обряда, подкрепляет эти положения. В Ульяновской области, например, на второй день свадьбы, когда новобрачные заходили в дом жениха, на их месте за столом уже сидели «молодые». «Невестой» наряжали мужчину, делая ему под одеждой огромные груди. Часто такую «невесту» изображали неполноценной: кривоногой, горбатой, одноглазой [12, с. 183]. В реальной действительности эти недостатки были серьезным препятствием для вступления в брак. Относительно ситуации ряженья можно отметить, что для присутствующих утрированность создаваемого образа (не только с помощью шаржированной одежды, но часто также из-за очень высокого роста ряженого, грубоватого голоса, странных движений) не оставляла сомнений в том, что перед ними не женщина, а мужчина, что, собственно, обеспечивало смеховой эффект действия, подтверждающий отсутствие нормы. Поэтому закономерным был финал сцены — ложную невесту выгоняли.

Ситуации ряженья в полной мере презентуют отличную от обыденной действительности игровую реальность, которая нередко по-

строена на принципе мены оппозиционных признаков, и одной из универсальных в этом ряду является именно оппозиция «мужское — женское». Важно также, что носители традиции четко осознавали временный характер отступления от нормы и только в рамках игровой реальности. Проявления антинормы в необрядовой ситуации, касающиеся, в частности, одежды, могли быть лишь подвергнуты порицанию, а нарушитель норм оказывался не периферии общины.

Примечания

1. Ср., например, верхнюю мужскую одежду «зипун» (РЭМ 8762–1767) и верхнюю женскую одежду «коротейку» (РЭМ 191–54).
2. *Мадлевская Е. Л.* Новые поступления коллекций рязанского костюма (локальная вариативность, социовозрастные особенности, сохранение и развитие традиции) // Музей. Традиции. Этничность. СПб.: Славия, 2012. № 1. С. 118–129.
3. *Мадлевская Е. Л.* Полосатый и клетчатый узор в русском народном костюме // Мода и дизайн: Исторический опыт — новые технологии: Материалы XX международной научной конференции. СПб.: СПГУТД, 2017. С. 483–489.
4. *Мадлевская Е. Л.* Передник в традиционном русском костюме XIX — начала XX вв. // Мода и дизайн: Исторический опыт — новые технологии: Материалы 12-й международной научной конференции. Санкт-Петербург, 22–26 июня 2009. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2009. С. 199–203.
5. *Краснов П. Н.* Картины былого тихого Дона: Краткий очерк истории Войска Донского для чтения в семье, школе и войсковых частях. СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1909. 522 с.
6. Статистическое описание земли донских казаков, составленное в 1822–1832 годах. Новочеркасск, Новочеркасск: Обл. правление Войска Донского, 1891. 301 с.
7. *Шангина И. И.* Вместо предисловия // Соснина Н., Шангина И. Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 399 с.
8. *Гринкова Н. П.* Одежда бухтарминских старообрядцев // Бломквист Е. Э., Гринкова Н. П. Бухтарминские старообрядцы. Л., Издание Академии наук СССР, 1930. 460 с.
9. *Логинов К. К.* Материалы по сексуальному поведению русских Заонежья // Секс и эротика в русской традиционной культуре / Сост. А. Л. Топорков. М., Науч.-изд. центр «Ладомир», Б. г. (1996). 534 с.
10. См., например, женские промысловые штаны РЭМ 2324–19.
11. Подробно об этом см. раздел «Хореография как тип поведения ряженых» в кн.: *Ивлева Л. М.* Ряженье в русской традиционной культуре. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1994. С. 131–154.
12. *Матлин М. Г.* Смех в русской народной свадьбе XIX — начала XXI вв. Типологический и функциональный аспекты: Дисс. на соискание ученой степени доктора филологических наук. Ульяновск, УлГПУ имени И. Н. Ульянова, 2019. 411 с. На правах рукописи // https://imli.ru/images/Diss_2019_Matlin/disser.pdf

УДК 903.25 (470.343) "0/1"

Павлова А. Н.

Pavlova A.

ДРЕВНЕМАРИЙСКИЕ ГЕНДЕРНЫЕ УКРАШЕНИЯ КАК МАРКЕР СОЦИАЛЬНОГО СТАТУСА

GENDER JEWELRY OF THE ANCIENT MARI AS A MARKER OF SOCIAL STATUS

Аннотация: В статье рассматриваются случаи использования украшений, характерных для женского и мужского костюма древнемарийских племен, как показателя особого социального статуса и их семантическое значение.

Ключевые слова: Древнемарийские племена, костюм, украшения, гендерные стереотипы, социальный статус, семантика.

Abstract: The article examines the cases of the use of jewelry specific to the female and male costume of the ancient Mari tribes which were used as an indicator of a particular social status and their semantic meaning.

Keywords: Ancient Mari tribes, costume, jewelry, gender stereotypes, social status, semantics.

Одной из основ традиционной культуры финно-угров является гендерная асимметрия, предписывавшая мужчинам и женщинам определенные роли и модели поведения. Социальная конструкция гендерных различий в марийской культуре основана на их поляризации и иерархии соподчинения, когда маскулинное формируется как приоритетное, а феминное, как вторичное, подчиненное [1, с. 67], о чем свидетельствуют и этнографические источники [2, с. 139–150]. У древнемарийских племен на рубеже I–II тыс. в условиях частных военных столкновений мужчина воин играл еще более значимую роль.

Визуальным проявлением гендерных различий служил костюм, позволявший продемонстрировать и социальный статус человека: именно одежда, по определению Р. Барта, обеспечивает переход от чувственно-го восприятия к смыслу [3, с. 293].

Костюм формировал образы мужественности и женственности, отмечая трансформации, происходившие с физическим телом по мере взросления и изменения социального статуса. Этнографы отмечали у мари появление новых предметов одежды и усложнение ее декора по мере взросления человека [4, с. 70–71]. Имущественное положение семьи можно было определить по качеству материала, использованно-

го для изготовления одежды, по количеству украшений в женском костюме, при создании которых использовались серебряные монеты. Существовали ритуальные костюмы жрецов, включавшие кафтан с особым декором и головной убор из бересты, который уже в XIX в. заменили на войлочные шапки [5, с. 15–16]. Костюм, включая ритуальный и погребальный, при этом соответствовал традиционным гендерным установкам, соблюдались разграничения мужских и женских предметов одежды, аксессуаров и пр.

Древнемарийский костюм так же отражал гендерные различия, сложились характерные наборы мужских и женских этнических украшений. Мужской костюм в большей степени был рассчитан на внешнюю презентацию, что предполагало использование предметов, статусность которых были понятны представителям других этносов.

Однако материалы древнемарийских могильников свидетельствуют, что в ряде случаев украшения, имеющие значение гендерных маркеров, использовались не обычным способом. Примером этого является включение женских украшений в костюм мужчины из погр. 5 Веселовского могильника [6, с. 12–13]. Показателем его высокого социального статуса является поясной набор, в состав которого входили две поясные сумочки. Пояса с металлической гарнитурой на рубеже I–II тыс. были атрибутом костюма мужчины воина, особой ценностью обладали пояса с серебряными накладками [7, с. 82]. Однако костюм мужчины из погр. 5 выделяется присутствием типично женских украшений — нагрудника с подвесками арочной формы и фрагментов налобного венчика и цепочки [6, с. 12–12, рис. 19, 2; рис. 21, 20–21].

Расположение в погребении головных украшений, включающих характерную для древнемарийских племен цепочку, не позволяет однозначно утверждать, что они входили в костюм мужчины, а не являлись частью даров умершему. Нагрудник с шумящими привесками был частью костюма. С точки зрения семантики особый интерес представляют парные арочные подвески, входившие в его состав. Ношение парных нагрудных украшений трапецевидной формы — этномаркер древнемарийских племен [6, с. 85–86]. Арочная форма украшений имеет древние истоки в регионе, восходя к ананьинской эпохе. Ажурные нагрудники арочной формы носили женщины азелинских племен [8, с. 69–71]. Арочные подвески получили широкое распространение в Волго-Камье, использование их в женском костюме было обусловлено символикой плодородия, восходящей к образам медведя [9, с. 61, 66] или оленя-лося [6, с. 63].

Медведь и лось — олень в финно-угорской мифологии являлись и основными космическими животными и, вероятно, древним воплощением вселенной, они так же представлялись ездовыми животными солнца [6, с. 64].

Включение женских украшений мужчинами в свой костюм, хотя и известно у финно-угров Поволжья [10, с. 162], вряд ли можно считать ординарным явлением. Погр. 5 Веселовского могильника отличается богатством инвентаря, что указывает на высокий социальный статус умершего. Использование женских украшений, возможно, связано с особой ролью мужчины, захороненного в этом погребении в религиозных практиках, подобно костюму сибирских шаманов. Как в женском костюме нагрудник и другие нагрудные украшения сохраняли фертильные способности женщины, так в мужском они, возможно, способствовали умножению силы, магических способностей. Персонаж марийской сказки Тюркан Шуре носил в кошельке под одеждой души убитых им детей, являвшиеся источником его силы [11, с. 61].

Массивные женские украшения, включенные в мужской костюм наряду с предметами, характерными для воинской культуры, подтверждали высокий социальный статус и благодаря своей материальной ценности.

Женщины в древнемарийских племенах носили типично мужские украшения — пояса с металлическими накладками, что не характерно для других групп финно-угорского населения Поволжья. Богатым декоративным убранством отличались женские пояса муромы, но они создавались в соответствии с этнической традицией и являлись гендерным украшением. Ношение женщинами мужских наборных поясов отмечено у финно-угорского населения Прикамья, что, по мнению Л. А. Молчановой, свидетельствует о высокой социальной активности женщин, прежде всего в ритуальной сфере [12, с. 61].

В двух третьих женских захоронений Веселовского могильника были обнаружены ремни с металлическими накладками [6, с. 82], встречались они в женских погребениях и других древнемарийских могильников. рассматриваемого периода, но процент их распространения был меньше.

Финно-угорское население Волго-Камья придавало поясу особое магическое значение. Пояс символизировал защиту, соединение: у восточных мари невеста, выходя из дома родителей, должна была держать за пояс жениха. У восточных мари существовал обычай — украшать поясом лошадь, везущую покойника [13, с. 168].

Как в мужском, так и в женском костюме пояс был важным конструктивным элементом, он обладал и высоким семантическим статусом.

Снятие пояса было сопоставимо с выходом из сферы культуры, с чем связан распространенный у разных народов обычай развязывать пояс во время родов, то есть во время общения с миром духов, откуда в соответствии с представлениями финно-угорских народов приходит душа ребенка. Эта традиция нашла отражение и в погребальной обрядности: у беременной женщины, захороненной на Черемисском кладбище, пояс был расстегнут [6, с. 86–87].

Женские захоронения с наборными поясами Веселовского и других древнемарийских могильников отличает богатый набор этнических украшений: головные цепочки, венчики, височные кольца, нагрудники и пр. Захоронения женщин, в которых наборные пояса отсутствуют, содержат меньшее количество таких украшений, что указывает на более низкий социальный статус, связанный, скорее всего, с принадлежностью к возрастным группам, не достигшим фертильного возраста или уже вышедшим из него, так как наибольшим богатством у финно-угров отличался костюм замужних женщин, особенно молодых, и девушек-невест.

По мнению Т. Б. Никитиной женские пояса с металлической гарнитурой отличаются от мужских отсутствием боковых ремешков, имевших статусное значение. Исключение составляют пояса женщин-«литейщиц», принадлежащих мужской материальной субкультуре [14, с. 86], связанной с использованием силы огня и металла.

Ношение мужчинами и женщинами гендерных украшений, характерных для представителей другого пола, в древнемарийской культуре редкое явление. Эти украшения указывали на высокий социальный статус человека, а также на особые культовые практики, с которыми он был связан. В отношении женщин-«литейщиц» эти практики предполагали особые знания и магические приемы, которые, вероятно, воспринимались как традиционно мужские.

Появление женских украшений, обладающих максимальной символической нагрузкой, в мужском костюме так же может указывать на участие их обладателя в ритуальных действиях, для которых требовались предметы, обладающие максимальной знаковостью, которые обычно использовались в женском костюме и являлись частью женской защитной магии.

Примечания

1. Яковлева М. В. Динамика образов «мужественности» и «женственности» в европейском костюме XX в.: гендерный подход. Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. СПб, 2003. — 187 с.

2. Марийцы. Историко-этнографические очерки. Йошкар-Ола, 2005. 334 с.
3. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003. 512 с.
4. Молотова Т. Л. Марийский народный костюм. Йошкар-Ола, 1992. 112 с.
5. Золотницкий Н. И. Невидимый мир по шаманским воззрениям черемис. Казань, 1877. 27 с.
6. Никитина Т. Б. Погребальные памятники IX–XI вв. Ветлужско-Вятского междуречья. Серия «Археология Евразийских степей» Выпуск 14. Казань, 2012. 408 с.
7. Добжанский В. Н. Наборные пояса кочевников Азии. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1990. 162 с.
8. Павлова А. Н. Семантика древнемарийского костюма. Йошкар-Ола, 2008. — 200 с.
9. Липина Л. И. Семантика бронзовых зооморфных украшений прикамского костюма (сер. I тыс. до н. э. — нач. II тыс. н. э.). Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.06. Ижевск, 2006. 26 с.
10. Жиганов М. Ф. Память веков. Саранск, 1976. 136 с.
11. Никитин В. В. Символы древних предметов (размышления по поводу одного сюжета) // Финно-угроведение. 2000. № 1. С. 54–67.
12. Молчанова Л. А. Орнамент удмуртской традиционной одежды (Опыт структурно-семантического анализа). Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07. Ижевск, 1999. 198 с.
13. Сепеев Г. А. Восточные марийцы. Историко-этнографические исследования материальной культуры (с. XIX — н. XX вв.). Йошкар-Ола, 1975. — 251 с.
14. Никитина Т. Б. Русенихинский могильник // Археология Евразийских степей. 2018, № 3. 255 с.

УДК 391.3"18/19" (=222.8)

Старостина О. В.

Starostina O.

ПОЛОВАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ В ТАДЖИКСКОЙ ДЕТСКОЙ ОДЕЖДЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

GENDER DIFFERENTIATION IN TAJIK CHILDREN'S CLOTHING IN THE SECOND HALF OF THE XIX — THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Аннотация: Половая дифференциация в детском традиционном костюме таджиков начинала проявлять себя постепенно. В период младенчества и до трех лет она практически отсутствовала и определение пола ребенка было возможно лишь по незначительным деталям (цвету рубахи, серьгам).

Ключевые слова: детский костюм, половая дифференциация, таджики.

Abstract: Gender differentiation in the children's traditional costume of the Tajiks began to manifest itself gradually. In the period of infancy and up to three years of age it was practically non-existent, and determination of the child's sex was possible only on the basis of small details (color of the shirt, earrings).

Keywords: children's costume, gender differentiation, Tajiks.

Основным аспектом предложенной статьи является выявление тех особенностей детского традиционного костюма, с помощью которых в таджикской культуре маркировалась половая принадлежность ребенка. Следует отметить, что период жизни человека до вступления его в возрастную группу девушек и юношей брачного возраста разделялся на несколько этапов. Дети первых трех возрастных групп, к которым относятся новорожденные до отпадения пуповины, младенцы от одной-двух недель до сорока дней и дети до трех-пяти лет, не имели одежды, различавшейся по половым признакам. Первой одеждой ребенка, которая относилась к несшитому типу, являлись пелены из мягкой ткани, изготовленные из рубахи одного из родителей, бабушки или деда. По мнению З. А. Широковой, таким образом, ребенку магически переходило долголетие [1, 83]. В семиотическом плане детские пелены можно сопоставить с саваном покойного [2, с. 368].

Первой скроенной одеждой младенцев являлась рубашка *куртаи чиллагай* — «рубашечка сорокаднейя» [3, с. 140], которую надевали на шестой-седьмой день. Такую одежду изготавливали цельнокроеной

из ношенной нижней одежды старших родственников или из лоскутков, которые собирала мать ребенка от одежды долгожителей или праздничных скатертей — *дастарханов* или от свадебного текстиля. Подол, ворот и концы рукавов рубашечки не подшивали, чтобы, по поверью, не укорачивать жизнь ребенку и не препятствовать его росту [3, с. 140].

На следующем этапе развития ребенка, через 6 недель после родов [3, с. 140], то есть после окончания периода *чилля*, младенцу полагалась одежда, аналогичная взрослой — халат, рубашка и шапочка. Обретение ребенком «человеческой» одежды, согласно традиционным представлениям таджиков, являлось символом включения нового человека в социум.

В детской одежде начинали проявляться возрастные особенности, которые определялись как размером, так и некоторыми приемами ее кроя и оформления. Так, рубашка характерного для всех половозрастных групп туникообразного покроя, отличалась прямыми, не суживавшимися к кисти рукавами, которые не закрывали пальцы рук. Подол был более коротким, не закрывающим колен, и оставался не подшитым. Вертикальный ворот с застежкой в виде завязок или петли с пуговицей располагался на левой стороне. При переходе в следующую возрастную категорию, когда начинала проявляться половая дифференциация, разрез сохранялся только в нательной одежде мальчиков [4, с. 22]. Рубашка этого возрастного периода не имела ластовиц, столь характерных для взрослой одежды, а также обшивки ворота тканой тесьмой *джияк*. Ластовицы, причем цветные, делались в исключительных случаях, когда дети в семье умирали или ребенок был долгожданным [5, с. 134].

Детский халат имел традиционный для оседлого населения Средней Азии туникообразный покроя, но его шили без шалевидного воротника, характерного для мужского халата. Однако по вороту, полам, подолу и рукавам халат обшивали тонкой красной плетеной тесьмой подобно мужским халатам. Некоторые халатики имели частую вертикальную стежку со вставленными между швами скрученными фитильками ваты (техника *пильта*). Таким образом в детском халате сочетались черты женской и мужской традиционной одежды.

Примерно с двух лет ребенок начинал носить поясную одежду — штаны, имевшие традиционный крой. Их шили из хлопчатобумажных тканей ярких расцветок, преимущественно из российских ситцев. В отличие от взрослой поясной одежды, детские штаны шили всегда из одного сорта ткани [3, с. 135], не вставляли мотни и верха другого цвета.

У равнинных таджиков шапочку надевали с того момента, когда ребенок начинал держать голову [3, с. 84], то есть примерно по оконча-

нии периода *чилля*. Эти шапочки не различались по половому признаку, как, например, в узбекской традиции [6, с. 117]. У городского таджикского населения детские шапочки имели конусовидную форму и шились без околыша из хлопчатобумажных, шелковых тканей или парчи. Головной убор простегивали частой стежкой в технике *пильта*. Край шапочки обшивали тесьмой и пришивали завязки. Таджики, проживавшие в сельской местности, как и горные таджики, шили аналогичные по крою детские шапочки в лоскутной технике *курок* [7, с. 26]. Мать ребенка собирала лоскутки от свадебных дастарханов, от одежды здоровых детей и долгожителей, концентрируя, таким образом, в головном уборе положительную сакральную энергию, несущую ее ребенку здоровье, долголетие, богатство.

Для костюма девочек и мальчиков был характерен единый комплекс украшений — амулетов, таких как кисточки, металлические и матерчатые обереги — *тумары*, глазчатые бусины, монеты, султанчики из перьев. За исключением серег. В отличие от мальчиков, девочки раннего детского возраста, примерно с двух месяцев – одного года [4, с. 22], носили серьги *гушврак*, представлявшие собой колечко с бусиной. Мальчикам прокалывали одно ухо и вставляли серьгу только в том случае, если это был долгожданный первенец.

Переход в следующую возрастную группу мальчиков и девочек от трех до девяти-двенадцати лет происходил постепенно и не отмечался каким-либо обрядом. В этом возрасте в одежде появлялись черты половой дифференциации, а также новые приемы кроя. Несмотря на общий облик рубахи: туникообразный крой, горизонтальный разрез ворота, удлиненные, закрывающие кисть рукава, подол, доходящий до середины икры, существовали и определенные маркеры, подчеркивавшие половую дифференциацию. Как отмечалось выше, в натальной рубахе мальчиков сохранялся вертикальный разрез. В рубахах девочек под мышками вставляли цветные контрастные, по сравнению с основной тканью рубахи, ластовицы, а ворот обшивали широкой тесьмой.

Халаты, которые носили мальчики и девочки, главным образом в холодное время года, не отличались от данного типа верхней одежды предыдущего периода жизни. По достижении трех-четырех лет дети начинали носить поясную одежду — штаны. У девочек шаговый клин (мотня), а иногда вся верхняя часть отличалась от штанов по цвету и сорту ткани, для мальчиков штаны изготавливали из одного материала.

Традиционный костюмный комплекс девочек от трех до девяти-двенадцати лет отличался от мальчишеского наличием украшений, сере-

бряными узкими браслетами и кольцами, которые с пяти-шести лет надевали девочкам.

По-разному выглядели и прически детей. Мальчикам коротко подстригали волосы, а девочкам с пяти лет отпускали косы, в которые влетали *чолбанд*, представлявший собой длинный витой шнур из шерстяных, шелковых или хлопчатобумажных нитей, украшенный серебряными бусинами и куполками (в равнинных районах) или бисером (в горных районах).

Если изменения, связанные с половой дифференциацией в костюме девочек, проходили постепенно, то одежда мальчиков менялась моментно после проведения обряда обрезания *туйи хатна*. Этот обряд символизировал вступление ребенка в мужскую мусульманскую общину. После его проведения мальчик должен был посещать мечеть, учиться молитве и постигать основы Шариата. В традиционной таджикской культуре второй половины XIX — первой половины XX в. было принято проводить *туйи хатна* у детей трех-пяти лет. В качестве подарка от родителей мальчик получал новый полный комплект одежды, полностью соответствующий костюму взрослого мужчины. Основой данного комплекса являлась полушелковая или хлопчатобумажная рубаша туникообразного покроя, с горизонтальным разрезом ворота, обшивавшегося тонкой одноцветной или двухцветной тесьмой, подол которой был короче платья девочки и доходил до колен. Мужские штаны, сшитые из хлопчатобумажной ткани, без цветных вставок, дополняли комплект нательной одежды. Халат мальчика отличался шалевидным воротником и полосатой расцветкой ткани, из которой предпочитали изготавливать верхнюю мужскую одежду. В костюме появлялись и совершенно новые элементы - тюрбетейка круглой или квадратной формы, вышитая цветными нитками, мужской поясной платок, который мог изготавливаться из хлопчатобумажных или шелковых тканей с растительно-геометрической вышивкой по краю. Наиболее символичным новым элементом в костюме мальчика являлась чалма, которая маркировала принадлежность человека к мусульманской общине. Она представляла собой длинную широкую полосу из шелковой ткани, кисеи или хлопчатобумажной материи белого, серого, реже красного цвета. Чалма являлась элементом обрядового костюма, и мальчики надевали ее во время праздников годового и жизненного цикла, во время посещения мечети и занятий в мусульманской школе *мектаб*.

В заключение следует подчеркнуть, что половая дифференциация в детском традиционном костюме таджиков начинала проявлять себя

постепенно. В период младенчества и до трех лет она практически отсутствовала и определения пола, как и различий в социальной жизни детей не было, они практически постоянно находились в рамках усадьбы на попечении старших родственников. Примерно с трех-пяти лет в костюм мальчиков и девочек вводились новые элементы одежды и украшений, позволявшие визуально определить пол ребенка. Таким образом, к возрастной группе юношей и девушек брачного возраста, формировался костюм мальчика, соответствовавший костюму взрослых мужчин и костюм девочки, имевший значительные отличия как от мужского, так и от женского костюма старших возрастных категорий.

Примечания

1. Широкова З. А. Детская одежда таджиков и связанные с ней обряды // СЭ. 2002. № 4. С. 83–88.
2. Старостина О. В. Традиционный женский костюм равнинных таджиков (конец XIX — начало XX века) // Таджики: история, культура, общество. СПб.: МАЭ РАН, 2014. С. 366–402.
3. Люшкевич Ф. Д. Одежда таджикского населения Бухарского оазиса в первой половине XX в // Материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана. Сб. МАЭ. Т. XXXIV. Л., 1978. С. 123–144.
4. Сухарева О. А. История среднеазиатского костюма... Самарканд (2-я половина XIX — начало XX в.) М., 1982. 139 с.
5. Бикжанова М. А. Одежда узбеков Ташкента XIX — начала XX в. // Костюм народов Средней Азии. М., 1979. С. 133–151.
6. Борозна Н. Г. Материальная культура узбеков Бабатага и долины Кафирнига-на // Материальная культура народов Средней Азии и Казахстана. М., 1966. С. 91–120.
7. Рассудова Р. Я. Материалы по одежде таджиков верховьев Зеравшана // Сборник МАЭ. т. XXVI. Л., 1970. С. 16–51.

УДК 685.121:798–055.2 (091)

Шатилова Л. И.

Shatilova L.

ИЗ ИСТОРИИ ДАМСКОЙ ВЕРХОВОЙ ЕЗДЫ В ЕВРОПЕ FROM THE HISTORY OF LADIES' RIDING IN EUROPE

Аннотация: Изменение и развитие конструкции дамского седла: от примитивной подушки к современному варианту. История женского костюма для верховой езды в Европе.

Ключевые слова: дамское седло, амазонка, луки седла, безопасное стремя.

Abstract: Modification and development of the sidesaddle design: from a primitive pillow to a modern version. The history of women's riding-habit in Europe.

Keywords: sidesaddle, riding-habit, saddle horn, safety stirrup.

В европейской культуре на протяжении многих веков поездки верхом на лошади были прерогативой мужчин. В длинном платье на мужском седле было невозможно сидеть, не оголяя ног, а носить брюки прекрасному полу не полагалось. Поэтому богатые дамы передвигались в экипажах, а менее состоятельные сидя на лошади перед мужчиной или, что реже, позади него.

Единственным выходом соблюсти правила приличия для знатной дамы стала боковая посадка на лошади, в английском языке до сих пор женское седло называется «*sidesaddle*» — боковое седло. Первые дамские седла, появившиеся около IX в., очень сильно отличались от современных изделий. Сначала это были кожаные подушки, притянутые ремнями к спине лошади, позднее появились седла, напоминающие мужские турнирные седла «ясельного типа». Такие седла с высокой передней лукой и широкой слегка закругленной задней, называемой «яслями» использовали в рыцарских турнирах при копейной сшибке. Поддерживающая корпус всадника конструкция позволяла не вылететь из седла при сильном ударе противника. Подобное решение женского седла фиксировала тело дамы с двух сторон, а также, позволяло опираться на луки во время движения. Спустя некоторое время, у изделий появилась подставка для ног и они стали напоминать кресло со спинкой, переходящей в подлокотники или бортики. Сидя в подобном седле, женщина не могла самостоятельно управлять лошастью. Животное должен был вести под уздцы кавалер или слуга, так как женщина не мог-

ла видеть дорогу впереди себя. Соответственно, скорость передвижения равнялась скорости пешехода. Дам не устраивала такая ситуация, они хотели охотиться, выезжать на прогулки и передвигаться с большей скоростью и свободой.

Считается, что более удобное дамское седло с верхней лукой для поддержки правой ноги изобрели в конце XIV в. в Англии. Теперь всадница сидела, развернувшись корпусом по направлению головы лошади, и могла сама управлять движением. Усовершенствованные седла с двумя передними луками, «крюками» или «рогами» появились во Франции около 1580 г. Эти седла отличались большим удобством для наездницы, так как дама могла перекинуть правую ногу через верхнюю луку, вторая лука поддерживала эту ногу снизу, а левая нога упиралась в заменившее подставку для ног стремя. Это стремя подтягивалось выше, чем при мужской посадке. Дамские седла были более уплощенными, а также гораздо шире и тяжелее мужских. Тяжелое седло добавляло устойчивости и вес их в среднем, достигал 10–12 кг. Ездить в таком седле было большим искусством. В качестве примера можно привести несколько историй из «Записок императрицы Екатерина II». Несмотря на то, что Екатерина Алексеевна стала учиться верховой езде только в России в 1744–45 гг. и поначалу «ездила несколько раз верхом, но очень дурно» [1, с. 30], вскоре она стала лихой наездницей, освоившей и посадку по-мужски и по-женски. Несмотря на то, что императрицы Елизавета Петровна и Екатерина Алексеевна часто носили мужской костюм, особенно для выезда на охоту или верховую прогулку, в их гардеробе были специальные наряды для езды в дамском седле. Если для путешествия в седле-кресле можно было обойтись обыкновенным платьем, то для поездки в дамском седле потребовался наряд особого покроя, который стал называться амазонкой. Будущая императрица Екатерина II так вспоминала свой отъезд на прогулку в Екаторингоф: «так как я знала, что императрица не любит, чтобы я ездила верхом по-мужски, то я велела приготовить себе английское дамское седло и надела английскую амазонку из очень дорогой материи, голубой с серебром, отделанную хрустальными пуговицами, которые до неизвестности походили на брильянты, и черная шапочка моя была окружена шнурком из брильянтов. Я спустилась, чтоб садиться на лошадь; в эту минуту императрица пришла к нам в комнаты посмотреть, как мы поедем. Так как я была тогда очень ловка и очень привычна к верховой езде, то, как только я подошла к лошади, так на нее и вскочила; юбку, которая у меня была разрезная, я спустила по бокам лошади. Мне передали, что импе-

ратрица, видя, с каким проворством и ловкостью я вскочила на лошадь, изумилась и сказала, что нельзя быть лучше меня на лошади; она спросила, на каком я седле, и, узнав, что на дамском, сказала: «Можно поклясться, что она на мужском седле» [1, с. 101–102]. Елизавета Петровна не разрешала цесаревне ездить по-мужски, так как считалось, что такая езда более тряская и препятствует зачатию долгожданного наследника престола. Тем не менее, Екатерина предпочитала «запретные» мужские седла и признавалась: «в это время я придумала себе седла, на которых можно было сидеть как угодно; они были с английским крючком, и можно было перекидывать ногу, чтобы сидеть по-мужски; кроме того, крючок отвинчивался и другое стремя спускалось и поднималось, как угодно и смотря по тому, что я находила нужным. Когда спрашивали у берейторов [2], как я езжу, они отвечали: “На дамском седле, согласно с волей императрицы”; они не лгали; я перекидывала ногу только тогда, когда была уверена, что меня не выдадут <...> что касается берейторов, то они находили, что для меня менее риску ездить по-мужски, особенно гоняясь постоянно на охоте, нежели на английском седле, которое они ненавидели, боясь всегда какого-нибудь несчастного случая, за который, может быть, их потом обвинят» [1, с. 104]. Недаром берейторы ненавидели дамское седло Екатерины: во время быстрой скачки всегда был риск для наездницы не только не удержаться в седле, но и застрять ногой в стремях, а лошадь, продолжая движение, могла протащить несчастную за собой.

После прихода к власти Екатерина II вернулась к посадке по-мужски и сейчас в коллекции Эрмитажа все четыре седла императрицы исключительно мужские. Более безопасную конструкцию дамского седла и раскрывающееся стремя изобрели только в XIX в.

Следующие изменения в конструкции дамского седла произошли в 30-х годах XIX века: появляются балансировочная подпруга и три передних луки, две из которых были расположены на левой стороне. Теперь одна боковая верхняя лука поддерживала правую ногу снизу, а вторая служила для упора левой ноги. Конструкция становится более надежной благодаря особому замку на креплении путлища [2] — шнеллеру (от нем. *schnell* — быстро). При падении наездницы механизм расстегивал замок крепления и путлище вместе со стремями выпадало. Позднее этот механизм стали использовать и при изготовлении мужских седел. Конструкция стремени также меняется: появляется поворотное стремя — устройство, спасшее жизни многих женщин-наездниц, так как при падении всадницы стремя моментально раскрывается и осво-

бождает ногу. Было несколько конструктивных решений подобных механизмов, особой популярностью пользовались седла английских седельников. В коллекции Эрмитажа находятся два дамских седла производства придворного седельника Ф. В. Мейхью, поставлявшего свою продукцию ко двору королевы Виктории, а затем Эдуарда VII и Георга V. Русская императорская фамилия также неоднократно делала заказы у прославленного британского мастера, чему свидетельствуют многочисленные записи в архивных документах и сами седла, принадлежавшие императрице Марии Федоровне и ее дочери Ольге Александровне [3, с. 124–125].

К концу XVIII в. дамы полностью отказываются от мужских костюма и седел для поездок верхом. К середине XIX века платья-амазонки становятся более строгими и закрытыми, длинные и пышные юбки, кружева и перья уходят в прошлое. Нарядное платье «Всадницы» Карла Брюллова сменяют элегантные «амазонки» Николая Егоровича Сверчкова. Благодаря более удобной и надежной конструкции седла увеличилась скорость движения и чтобы не зацепиться юбкой или рукавом за ветку, пришлось отказаться от лишних деталей. Теперь жакет и юбку амазонки шили из темных тканей, возможно как дань моде на черный цвет в мужском костюме того времени. Жакет амазонки также напоминал по крою мужской фрак, но с укороченными фалдами. Юбка была асимметричной, покрывающей все ноги дамы в седле, притом скроенная так, чтобы при ходьбе можно было длинную часть подола пристегивать к талии. Подобная амазонка последней русской императрицы Александры Федоровны, выполненная английскими мастерами фирмы «*Höhne & Co*» ныне хранится в собрании Государственного Эрмитажа [4, с. 126].

К XX в. юбку всаднице заменяет широкий фартук. В качестве головного убора использовали разнообразные шляпы от треуголок до канотье, но чаще всего это были котелки или цилиндры, которые, в отличие от мужских шляп, снабжались вуалью. Кроме того, в многочисленных пособиях по дамской верховой езде женщинам давали рекомендации по другим деталям одежды: пришивать, а не прикалывать воротнички и манжеты; не надевать длинных корсетов и нижних сорочек; носить под юбкой не чулки, а носки; использовать длинные рейтузы из джерси или лосины; обувать не сапоги, а ботинки. Шляпы и вуаль должны были плотно сидеть на голове, так как по выражению знаменитого берейтора второй половины XIX в. Джеймса Филлиса: «дама теряя шляпу, теряет и голову» [5, с. 21].

К сожалению, несмотря на сетования того же Филлиса, что езда по-мужски отнимает у дам грацию [5, с. 20], в наше время умение управлять лошадью в дамском седле почти ушло в прошлое. Традиции до сих пор сохранили только некоторые аристократические семьи Западной Европы, спортсмены и участницы конкурсов по верховой езде.

Примечания

1. Записки императрицы Екатерина II Репринтное издание. Лондон, 1859. –М., 1990. С. 30–104.
2. Берейтор, берейтер (от нем. *Bereiter*) — специалист по обучению лошадей и верховой езде.
3. Путлице — это ремень, с помощью которого стремя крепится к седлу.
4. «В сбруе легкой и красивой...» Парадный выезд XVIII начала XX веков. Каталог выставки. СПб, 2021. С. 124–126.
5. *Филлис Дж.* Основы выездки и езды. М., 2022. С. 20–21.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В СИСТЕМЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

УДК 739.2"19/20" (=161.1)

Бабошина Т. В.

Baboshina T.

ИГРОВОЕ НАЧАЛО В СОВРЕМЕННОМ АВТОРСКОМ ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ

THE ELEMENTS OF GAME IN CONTEMPORARY JEWELLERY ART

Аннотация: Значительная часть изделий отечественных и зарубежных ювелиров второй половины XX — начала XXI вв. была создана под влиянием такого культурного феномена как игра.

Ключевые слова: ювелирное искусство, игра, перформанс, интерактивность, концепция.

Abstract: A significant part of the products of domestic and foreign jewelers of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century was created under the influence of a cultural phenomenon such as game.

Keywords: jewelry art, game, performance, interactivity, concept.

Игровое начало проявляется в разных культурных формах, производимых человеком. Эта тема богато представлена в истории искусств, тем более, когда феномен рассматривается в междисциплинарном поле. Игры присутствуют в разнообразных сферах жизнедеятельности человека, игровые элементы встречаются в сфере труда, политики, ежедневного общения и во всех областях культуры. Игра является одним из ключевых понятий современного ювелирного творчества. В тексте рассмотрены примеры ювелирных изделий западных и отечественных мастеров второй половины XX — начала XXI вв. из разнообразных коллекций, в том числе из собрания Государственного Эрмитажа, в которых отражены формы и принципы свойственные такому феномену, как игра. Одни работы воспроизводят образы привычных с детства игрушек — головоломки, пазлы, конструкторы, мягкие игрушки и куклы. В других украшениях скрыты остроумные фокусы и секреты, шуточные

и язвительные смыслы. Часто эти послания преподносятся в виде интеллектуальной игры, заставляющей расшифровывать авторский замысел. Ювелиры совершают эксперименты с материалами, с формой, конструкцией, создают изделия-трансформеры, а также работы с кинетическими элементами. Игровое начало в изделиях призывает к интерактивности. Авторское ювелирное украшение посылает зрителю сообщение, которое обычно посылает нам искусство, и это отличается от того, что несет мир традиционных драгоценностей, которые внушают идею о статусе и благосостоянии владельца.

Художники распространяют посредством своих работ идею того, что ювелирное искусство не должно быть серьезным. Автор привносит игру в процесс ношения украшения, он делает его обладателя соавтором. Мастер предлагает идею, а тот, кто носит изделие, ее развивает дальше, играя, например, с кольцами, надевая их по несколько штук, под разным углом, составляя и комбинируя. Одна из самых многочисленных групп произведений, в создании которых присутствовала задумка привнести в украшение элемент игры, — это работы сдвигающимися элементами. Между собой они различаются подачей идеи в материале, но все изделия приспособлены для того, чтобы с ними можно было играть. Одна из концептуальных составляющих этих работ в том, что вращение и колебание деталей украшений замыкает внимание человека на себе и на теле, защищая его от внешнего влияния. Таковы работы из собрания Эрмитажа авторов Оксаны Наумовой, Владимира Дубровского, Юрия Былкова. Ярким примером таких украшений-игрушек, игрушек-фокусов в мировом искусстве являются работы Фридриха Беккера. В Германии в конце 1960-х гг. он первым стал работать с кинетическими вещами. В России в то же время появились ювелиры-реформаторы, которые разрабатывали новый стилистически разнообразный художественный язык — Феликс Кузнецов, Николай Ежкин, Геннадий Ленцов. Главным принципом их творчества было желание показать в своих работах взаимосвязь человека и пространства, значение физического соприкосновения тела с украшением, т. к. подобное взаимодействие между составляющими действия преобразуется в перформанс. Например, металлическая поверхность изделий может быть обработана таким образом, что она становится чувствительна к движению и бликам света, что придает украшению динамичность, ювелиры пробуют создавать пространство, достигают иллюзии глубины в плоскости.

Многосоставные композиции, производящие шум украшения, головоломки, мягкие вязаные игрушки и образы детских книжек и мульти-

ков, миниатюрные копии предметов — украшения ювелиров нового тысячелетия призваны концентрировать внимание носителя на себе, отгораживать его внимание от остального мира, закрывая его в своем внутреннем мире и защищая от внешнего. Такими амулетами и «шорами» являются изделия художников творческого дуэта *MimiMoscow*, находящиеся в коллекции Государственного Эрмитажа.

Важными фигурами авторского ювелирного искусства второй половины XX в. были Манфред Бишоф и Отто Кюнсли. В свои изящные и остроумные работы Бишоф искусно вплетал слова, фигурки животных и миниатюрные формы. В его изделиях видна своеобразная интеллектуальная игра, на выставках он выставлял работы, прикрепляя их к картону с написанным на нем названием работы. В работах и их названиях он выражал свой интерес и приверженность философии структуралистов, особенно поддерживая то утверждение, что бессознательное проявляется во внутренней структуре языка. Элементы интеллектуальной игры в форме шутки и иронии обнаруживаются в ювелирных работах немецкого художника Отто Кюнсли, оказавшего значительное влияние на развитие провокационного направления в ювелирном искусстве. Работы пронизаны ироничными высказываниями автора об окружающей его действительности. В остроумной форме передают сообщения внешнему миру в своих работах такие современные отечественные ювелиры, как Анна Арюткина и Роман Бантик.

К концу XX в., словно реагируя на сложные времена, украшения становятся еще более вызывающими, агрессивными, крупными. В произведениях используются иголки, ножницы, лезвия, шипы и колючки. Ювелирные изделия как бы стремятся завоевать пространство вокруг носящего их человека. Игры, в том числе представляющие опасность для жизни, поиск экстрима и острых ощущений — эти тенденции находят выход в работах ювелиров. Ювелирные изделия Милы Кальницкой и Миши Масленникова представляют собой инсталляции, в которых тело человека может получить увечья. Украшения участвуют в ходе перформанса, что позволяет авторам выразить свое отношение к социальной и политической действительности. Ювелирные изделия оставляют следы на теле, обращают внимание на чувствительность и уязвимость тела — таковы отгиски от браслета у Гийса Беккера, «Праброшь» Петера Скубича, «Серебряные губы» Янниса Куннелиса.

Любая игра, будь то детская или политическая, протекает в особо отведенном пространстве и времени, она упорядочена и в соответствии с определенными правилами. Игровое начало здесь проявлено в том,

что есть внешняя сила — автор, который заставляет участника, носителя украшения, следовать указаниям, например, сохранять определенную позу, или ограничивает движения, возможность видеть или дышать. Так, украшения сохраняют определенный жест, хорошо считываемый, повторяя эти движения человек, может воспроизвести чувства, связанные с такими жестами. Примеряя их на себя, он вовлекается в предложенную роль, переживает новые для себя чувства.

Игра предоставляет художнику возможность ставить под вопрос традиционный взгляд на ювелирное искусство, в этом направлении он может играть со смыслами, с традициями, формой, техниками и материалами. Как и в искусстве инсталляции, разъединение человека и украшения, отказ от участия в игре, ведет к утрате концептуальной связи, основного эффекта и смысла, придаваемого художником произведению. Тесные телесные отношения человека и украшения создают игровое поле, а действия, которые происходят в его пределах, направлены на размышления, личные переживания и субъективную реальность каждого отдельного человека. Как ювелиры-новаторы XX в., так и современные мастера посвящают свое творчество исследованию одной из самых увлекательных тем в культуре и предлагают свое видение проблем действительности через призму этого феномена.

УДК 391:687.01:677.076.24 (470.41)

Бердникова О. Ю.

Berdnikova O.

СОЗДАНИЕ КОСТЮМОВ ИЗ ВОЙЛОКА С ЭЛЕМЕНТАМИ ТАТАРСКОГО СТИЛЯ. ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

PRODUCTION OF FELT COSTUMES

WITH ELEMENTS OF TATAR STYLE. A CREATIVE PROJECT

Аннотация: В статье описывается творческий процесс ручного изготовления костюмов на основе мокрого валяния, декорированных вискозой, натуральным шелком и вышивкой. Проект прошел при поддержке Президентского фонда культурных инициатив в 2022 г., который был реализован командой мастеров РОО развития ремесла войлокования в Татарстане «Киез нур» (сияющий войлок), выполнивших пять комплексов «Гаиле» (семья), включающих четыре женских костюма и один мужской.

Ключевые слова: искусство войлока, костюмные комплексы, татарский стиль, творческий проект.

Abstract: The article describes the creative process of making handmade costumes based on wet felting, deco-rated with viscose, natural silk and embroidery. The project was supported by the Presidential Foundation for Cultural Initiatives in 2022. The grant was implemented by a team of masters of the ROO development of felting crafts in Tatarstan «Kiez nur» (shining felt), who completed five complexes «Gaile» (family), including four women's costumes and one men's costume.

Keywords: felt art, costume ensembles, Tatar style, creative project.

В современном обществе интерес к костюму связан с его восприятием в качестве «арт-объекта», а не «этнографического маркера». Тем не менее, у части представителей различных национальностей продолжает наблюдаться потребность в одежде с этнолокальными визуальными символами [1, с. 93]. Данные предпочтения противостоят стиранию знаков национальной принадлежности во внешнем облике людей, способствующих сохранению многообразия народов. Аутентичные костюмы привлекали таких исследователей, как В. В. Ермилова (2001) [2], Н. М. Калашникова (2002) [3], О. В. Пудакова (2016) [4], Н. Ю. Митрофанова (2020) [5], М. М. Кузнецова (2022) [6] и др. Многие из них указывали на наличие стилевых особенностей, зависящих от материала изготовления. В первой четверти XXI в. особую популярность среди дизайнеров и модельеров тюркского мира приобрел войлок. В настоящее время в творчестве мастеров и художников искусства войлока традици-

онные и современные эстетические принципы взаимно дополняют друг друга, что отмечается в трудах ученых [7, с. 187].

История изготовления предметов одежды из войлока насчитывает в тюркском мире более двух тысяч лет. Ученые обнаружили данные артефакты в ледяных могильниках, оставленных представителями пазырыкской культуры [8]. Тюрки, являясь далекими прапредками современного татарского народа, заложили основы художественной обработки шерсти. Их восприимчивики на протяжении сотен лет передавали секреты войлоковаления, расцветшего в Волжской Булгарии (домонгольской, золотоордынской) и Казанском ханстве. Образцы искусства войлока указанных периодов не дошли до нас по объективным причинам, зато сохранились письменные свидетельства. Сохранившиеся самобытные изделия из обработанной овечьей шерсти (головные уборы и обувь) датируются концом XIX — первой половиной XX в., тогда на территории современного Татарстана успешно развивались специализирующиеся на этом кустарные промыслы [7]. Таким образом, валяние из овечьей шерсти является традиционным для татарского народа ремеслом. Его угасание во второй половине XX в. происходило быстрыми темпами. В XXI в. оно стало развиваться в сфере самостоятельного и профессионального художественного творчества (служа в качестве основы и отделки предметов одежды). РОО «Киез нур» объединил мастеров, которыми был подготовлен проект по созданию коллекции из пяти комплексов, представляющих современную вариацию татарских костюмов. Руководителем проекта стала Л. М. Шкляева, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Мастером возглавила автор данной статьи — О. Ю. Бердникова. На первой стадии все участники проекта изучали различные источники, связанные с интересующей их темой. Они познакомились с образцами войлоковаления частных и музейных коллекций Башкортостана, Татарстана и Чувашии, Санкт-Петербурга и Москвы. В ходе обсуждения результатов проделанной работы появились проектыные образы. М. В. Радионова, театральная художница по костюмам, воплотила возникшие идеи в эскизах. Затем мастер и подмастерья (ими стали будущие дизайнеры, студенты 2 курса Казанского инновационного университета им. В. Г. Тимирязева) приступили к практической реализации замыслов.

Все изготовленные изделия экологичны, т. к. выполнены из натуральных войлока, шелка и вискозы в технике ручного мокрого валяния. В каждый женский костюмный комплекс входят: головной убор «та-

кья», платье «кульмек» и обувь. Мужской костюм «*Фанис*» включает войлочные тюбетейку, жилет и сапоги, но рубаха и штаны — хлопчатобумажные.

Сочетания мерцающих шелковых и вискозных волокон декоративной отделки даны в сдержанной гамме синего, голубого, зеленого, коричнево-охристого цветов, характерных для декоративной системы татарского народа, как и окрас монохромного поля каждого изделия. Ансамбль поддерживается колористическими решениями головных уборов и обуви. Войлочные сапожки, изготовленные из кардачеса, украшены татарским орнаментом, выполненным в технике фильцевания более темными по тону волокнами, чем основной фон изделия.

Костюмный комплекс «*Диния*», позволяющий посетить мечеть, включает доходящее до щиколоток синее платье с длинными рукавами, широкими в верхней части и зауженными книзу. Фактурность материала обогащается переливами насыщенных изумрудно-бирюзовым тонов. Коричневое платье комплекса «*Гульшикер*» привлекает стилизованными национальными элементами. К ним относятся свободная форма изделия, узорный декоративный нагрудник «изю», а также шелковые воланы, украшающие низ подола. Плотный войлок подчеркивает воздушность мягких складок нижнего волнообразного края изделия. Костюм «*Зубаржат*» был задуман как домашний комплекс, значимый для татарской женщины, и выполнен в мягких переливах зеленого цвета. Оригинально смотрятся удлиненные ниже пальцев рукава, подчеркивающие важность момента отдыха. Нежно-голубое платье из комплекса «*Фирюза*» с прозрачными рукавами украшено тамбурной вышивкой. Наряд дополняется того же цвета туникообразным войлочным жилетом с диагональным низом, декорированным традиционными трилистниками.

Таким образом, участникам проекта РОО «Киез нур» (Сияющий войлок) удалось создать оригинальную и достойную внимания коллекцию, соответствующую своему названию «*Гаиле*» (Семья). Данная работа, проведенная в целях популяризации искусства войлока, позволила внести вклад в развитие искусства этнического костюма в Татарстане. Создание и демонстрация костюмной коллекции «*Гаиле*» призваны способствовать формированию интереса к оригинальным решениям визуального оформления внешности в современном этническом стиле. Мастера объединения «Киез нур» (Сияющий войлок), создавая авторские произведения в русле современного прикладного искусства, стремятся отразить этническое мировосприятие своего народа.

Примечания

1. *Липская В. М.* Функциональность костюма как транслятора социальных ценностей // Обсерватория культуры. Научно-теоретический журнал, № 1. М., 2012. С. 92–97.
2. *Ермилова В. В., Ермилова Д. Ю.* Моделирование и художественное оформление одежды. М.: Академия, 2001. 184 с.
3. *Калашиникова Н. М.* Народный костюм (семиотические функции). М.: Сварог и Ко, 2002. 376 с.
4. *Пудакова О. В.* Костюм — хранитель ценностей этноса // Искусство в школе. № 2. 2016. С. 30–32.
5. *Митрофанова Н. Ю.* Основные аспекты Эко реабилитации текстиля в современном мире // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Материалы XXIII Междунар. науч. конф. СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2020. С. 204–208.
6. *Кузнецова М. М.* Формирование отечественной школы дизайна костюма. Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Матер. XXV междунар. науч. конф. СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2022.
7. *Султанова Р. Р., Латыпова Г. М.* От тамги до авангарда: каталог народных художественных промыслов и ремесел Республики Татарстан. — Казань: АО Изд-й дом «Казанская Недвижимость», 2021. С. 194. 320 с.
8. *Полосьмак Н. В., Баркова Л. Л.* Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв. до н. э.). Новосибирск: Инфолио, 2005. 232 с.

УДК 687.16:791.43

Дорожкина Т. Г.

Dorozhkina T.

ФОРМИРОВАНИЕ ТРАДИЦИЙ КИНОКОСТЮМА

FORMING TRADITIONS OF CINEMA COSTUME

Аннотация: *Сквозь историю театрального костюма в настоящей статье раскрываются современные принципы работы над созданием костюмов, используемые в методике преподавания на кафедре дизайна костюма Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица при подготовке художников по костюму кино и телевидения.*

Ключевые слова: *театральный костюм, костюм кино и телевидения, сценическая картина, методы анализа изображения, визуальный художественный образ.*

Abstract: *This article uses the history of theatrical costume to illustrate the modern principles of work on the creation of costumes used in the teaching methodology at the Department of Fashion Design at Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design in the training of costume designers for film and television.*

Keywords: *theatrical costume, cinema and television costume, stage picture, image analysis methods, visual art image.*

Тот конкретный способ, которым кино предъявляет права на отображение «реальной» жизни, определяет и то, как действующие в нем персонажи должны быть правильно, то есть «правдоподобно» одеты. Костюм как средство изобразительной выразительности раскрывает свою причастность к поискам смысла и интерпретации кинообраза, где внешние и внутренние доминанты стремятся к цельности и гармонии бытия.

В Европе в XVIII в. возникла наука археология, которая закрепила интерес к прошлому как необходимому элементу прогрессивного развития общества, одним из результатов чего стали существенные сдвиги в театральной и изобразительной семантике. Мода на буржуазную нравоучительность: романы Ричардсона, гравюры Хогарта, живопись Греза проникнуты духом морализаторства. Классические темы начали интерпретировать с моральной точки зрения, а классический стиль, такой простой и ясный, стал восприниматься как законное средство иллюстрации античных доблестей. Незатейливые линии и чистые цвета одежды с недавно раскопанных помпейских фресок выглядели воплощением здоровой простоты. Реалистическое кредо сделалось драматической необходимостью.

Пристрастие конца XVIII в. к легким и простым вещам вытесняло яркие и тяжелые одежды предыдущих десятилетий. Одежда, как на сцене, так и на улицах становилась более утонченной и менее претенциозной с точки зрения формы, отделки и количества потраченной материи. Французский философ Д. Дидро рекомендовал актерам смотреть на картины графические и живописные, чтобы цельная сценическая картина и костюмы помогали выполнить им их драматическую функцию. Во Франции актеры, решившие выйти в простой драпировке, обычно заявляли, что так им посоветовал тот или иной художник. В Англии в тот же период советы в данном случае давали не художники, а антиквары [1].

Однако если каждый из актеров станет одеваться по собственному разумению, в конечном итоге зрелище может получиться нелепым и разнородным. Ведь не каждый из актеров в состоянии оценить должным образом визуальные аспекты собственного появления на сцене в именно этом костюме.

С Д. Дидро был согласен И. В. Гёте, но не в том, что актерам следует присматриваться к картинам и к скульптурам ради костюмов. Он изложил ставшую классической идею о том, что целью постановки и актерской игры не является реальность как таковая; искусство создает не имитацию жизни, а ее контролируруемую репрезентацию — и драме надлежит ставить ту же задачу. Актерская игра со всей очевидностью должна быть правдоподобна: но не как реальность, а как искусство [1]. Идея о театре как о вымысле, до того в чистом виде практически нигде не встречавшаяся, имела большую значимость. Публика, уже приученная любить живописные чудеса, постепенно привыкала получать их под видом «совершенно аутентичное воссоздание исторических реалий» [1].

Когда звезды принимались выводить на сцену исторические эффекты, результат, как правило, оборачивался адаптацией произвольно выхваченных элементов — воротника, рукавов, шляпы — так, чтобы публика сразу поняла, что к чему. Другие персонажи на той же сцене могли быть одеты в совершенно неисторические театральные костюмы. Впрочем, параллельно публику приучали думать, что любое прошлое является зрелищным, а любое зрелище аутентичным. Так было до тех пор, пока современная история искусств и современная критика не создали формальных методов анализа изображения и не приучили публику ими пользоваться.

Сценический костюм несет двойную смысловую нагрузку, представляя отражение исторического времени действия и одновременно време-

ни создания фильма. Это обуславливает и отображение ценностных ориентаций художника по костюмам. Философские и эстетические основания теории костюма предлагают пути для поиска создания и бытия костюма как средства изобразительной выразительности в картинках, где господствуют лаконизм, насыщенность, полифония образности костюмов.

Костюм как продукт исторической эстетической практики, как элемент человеческой культуры, как семиотическая система повседневной жизни людей объединяет в себе внутренний мир человека и внешние факторы бытия посредством знаков.

С научной точки зрения каждую эпоху и каждого художника отличает особое преобладающее соотношение между линией, формой и цветом. Более того, нельзя не увидеть, что именно эти характерные способы есть истинный визуальный художественный образ, который вписывается в очередную главу визуальной истории человечества. Облик минувшей эпохи можно воссоздать только на основе характерного для нее искусства, ее неповторимой стилистики. Так, укоренившаяся в сознании XX в. стилистическая аутентичность превратилась в основной движущий принцип при создании исторического костюма.

В своем стремлении к эстетическому идеалу человек с помощью условных знаков и манеры сочетать отдельные детали и применять одежду к особенностям своего характера отражает в костюме действительность (настоящее) или моделирует потенциальную возможность (будущее), возможные с точки зрения законов природы и общества. Именно эти факторы и являются наиболее важными при создании и восприятии кинокостюма.

Многие режиссеры последовательно проводят в своем творчестве идеи романтичности или абсолютной условности костюма. Одежда персонажа становится неотъемлемой частью концепции мира [2]. Костюм выражает не только социальную, историческую, национальную и даже географическую принадлежность героя, но и отражает его характер, общественное положение, возрастные особенности. Он становится основой взаимодействия персонажа и образной системы фильма, облекает в конкретную форму те виды художественной коммуникации с миром, которые крайне важны для понимания общего замысла фильма. Через посредничество костюма как средства изобразительной выразительности авторы фильма (режиссер, оператор, художник) вступают в активный диалог со зрителем.

Костюм, как и образ героя, многогранен. Малейшая деталь может испортить нужное впечатление, поэтому к костюмам кино все чаще

предъявляют требования аутентичности — достоверности, первостепенной подлинности, полного соответствия. Здесь важны язык вещей, их отношение к человеку, то есть функционирование в культуре, знаковая. Каждая деталь здесь функциональна, то есть работает на сюжет, но одновременно и вполне определенная историческая регалия.

Костюм — один из самых активных изобразительных компонентов художественно-образного мира фильма. Кинематографические костюмные драмы, где костюм полностью соответствует техническим требованиям съемочного процесса, исподволь внушают зрителю мысль о том, что они предлагают безукоризненно восстановленную картину минувшего времени [3]. Эта идея основана на том, что камеру не обманешь, поскольку она не изображает, а фиксирует то, как свет падает на предметы. Камера обращается к искусственно воссозданным оборкам и доспехам точно так же, как к листьям и травам естественной природы, на которой проходит съемка. Жесты и позы, так же как одежда и прическа экранных исторических персонажей, обманчиво кажутся более естественными, чем те, что воссозданы в полотне и масле, так как они наделены способностью двигаться. Появляется романтическая тоска по красоте прошлого, которое ушло безвозвратно, и на смену которому пришел человек современный в безнадежно серой одежде.

Примечания

1. Холландер Э. Взгляд сквозь одежду. М.: «Новое литературное обозрение». 2015. С. 272–374.
2. Феллини Ф. Феллини. М.: Искусство, 1968. С. 178–181.
3. Масленников И. Из личной кинопрактики. СПб.: Амфора, 2011. С. 141–153.

Ёжикова Е. Л.

Ezhikova E.

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОСТЮМА В СОЗДАНИИ ОБРАЗА КИНОПЕРСОНАЖА И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

THE ROLE OF COSTUME IN CREATING THE IMAGE OF A MOVIE CHARACTER AND ITS HISTORICAL SIGNIFICANCE

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы сохранения кинокостюмов, имеющих культурную и историческую ценность для музейных фондов.

Ключевые слова: костюм, кино, особенности сохранения и восстановления.

Annotation. The article deals with the preservation of film costumes that have cultural and historical value for museum funds.

Keywords: costume, cinema, features of preservation and restoration.

Костюм является своеобразным историческим и культурным символом эпохи. Вызывая определенные ассоциации, он обращает нас к эмоциональному восприятию событий. Особенно это актуально для кинофильмов, где с помощью костюмов возможно донести определенную информацию или отразить важность происходящего на экране. Одежда всегда являлась выразительным средством классовых и словесных различий, выполняла знаковые функции. Только в двадцатом веке были окончательно размыты границы между сословиями. Различия в социальных статусах стали основываться на экономических показателях, а основными значимыми признаками в одежде стали качество, цена и марка.

При создании художественного костюма учитывают важные по эмоциональному и зрительному восприятию факторы: композицию, форму, гармоничность линий, ритм, цветовую гамму. Особенно это важно в исторических костюмах, где наиболее точное воспроизведение бытовых деталей помогает создать особую среду и актеру легче вжиться в роль и добиться образной достоверности [1].

В последнее время, производится систематизация, возвращение первоначального вида наиболее интересным и значимым костюмам, созданным для фильмов Свердловской киностудии. Многие из них, к сожалению, имеют сильный износ, так как вещи часто перекочевыва-

ли из одного фильма в другой. Костюмеры объясняют это тем, что дорогие эксклюзивные вещи создавались непросто, в эпоху тотального дефицита киностудии едва хватало средств для закупки материалов. Выдающиеся советские художники не просто творили чудеса на съемочных площадках, создавая костюмы буквально из ничего, но и, несмотря на трудности, находили настоящие бархат и парчу. Используемую для съемок одежду отдавали также в аренду для театральных постановок или культурных мероприятий. Такая практика была распространена в качестве источника получения дополнительных средств. После аренды костюмы возвращались иногда в не самом лучшем состоянии.

В целом, в 1990-е годы экранная культура Урала, как и общероссийская, переживала кризис. Наблюдался развал идеологически выстроенной системы кинопроката, происходило резкое падение объемов кинопроизводства на фоне интенсивного развития федерального и регионального телевидения, ставшего основным способом демонстрации художественных и документальных фильмов. Произошло изменение культурно-досуговых интересов молодежи, которая ранее составляла наиболее «массовую» аудиторию кинотеатров, появились, и стали широко распространяться новые технические средства.

После принятия решения о возможном использовании огромных реквизитных фондов киностудии, самые ценные из костюмов постепенно восстанавливали или подвергали частичной реставрации, превращая в постоянные экспонаты музея и «Студии костюма и реквизита». Они находятся в специальном демонстрационном зале, в котором проводятся экскурсионные программы с лекциями об истории киностудии и создании таких известных фильмов, как «Приваловские миллионы», «Демидовы», «Безымянная звезда», «Исчадие ада», «Золото», «Сильные духом». Предусмотрена возможность примерки и фотосессии в исторических головных уборах. Огромное количество интересных экспонатов хранится также в складских помещениях музейного фонда киностудии [2].

Перед автором была поставлена задача — вернуть первоначальный внешний вид парчовой накидке с меховой оторочкой из черно-бурой лисы по горловине, бортам и фигурному низу рукавов, созданной для персонажа фильма 1983 г. «Демидовы», Анны Иоанновны, прекрасно сыгранной Лидией Федосеевой-Шукшиной. Масштабная киносага «Демидовы», режиссера-постановщика Ярополка Лапшина — одна из самых рейтинговых за всю историю Свердловской киностудии. Ав-

торы сценария В. Акимов, Э. Володарский, Я. Лапшин, художник-постановщик Ю. Истратов. В основе сюжета — историко-архивные материалы и роман писателя Е. Федорова «Каменный пояс». Снималась картина в местах реальных событий: в Нижнем Тагиле, в Кыштыме, в деревне Кауровке, под Екатеринбургом. Постановщики и исполнители главных ролей Е. Евстигнеев и В. Спиридонов талантливо передали сущность натуры и деятельности отца и сына Демидовых, искусных мастеров тульского оружейного дела, поверивших в начинания Петра I, которые смело пошли навстречу его планам преобразования России. Властные и работающие, наделенные проницательностью и деловой хваткой, безжалостные, в том числе и к себе самим, уральские заводчики Демидовы — люди дела своей эпохи. Авторы охватили огромный исторический период, включающий четыре десятилетия: от эпохи Петра до правления Анны Иоанновны. Создатели «Демидовых» поставили перед собой сложную и ответственную задачу — рассказать о времени, когда Россия мужала вместе с деяниями Петра I, «прорубившего окно в Европу». Неслучайно о фильме много было написано, как в отечественной прессе, так и за рубежом.

Создавала костюмы к фильму — Татьяна Евгеньевна Острогорская, штатный художник киностудии «Ленфильм», которая работала также главным художником в Театре на Литейном. Ее произведения и сейчас выставляются в музеях — она рисовала сотни эскизов и картин по мотивам, проникаясь художественным миром фильмов, в числе которых такие популярные картины, как «Собака на сене», «Д'Артаньян и три мушкетёра», «Благочестивая Марта», «Дон Сезар де Базан», «Тартюф» и другие [3].

Анна Иоанновна в исполнении Лидия Федосеевой-Шукшиной, для которой была создана накидка, как часть императорского одеяния, — не единственная из российских правителей, кого нельзя оценить однозначно. За что только не упрекали вторую правящую царицу России и племянницу Петра Великого: самодурство, необразованность, тяга к роскоши, равнодушие к государственным делам, засилье иностранцев во власти. При этом, следуя заветам Петра, Анна Иоанновна восстановила практически разваленный российский флот и реформировала армию [4].

При дворе Анны в специально построенном театре на тысячу мест ставились итальянские оперы и комедии. В историю русского искусства время Анны вошло датой основания в 1737 году первой балетной школы, была образована хоровая капелла, работал приглашенный из Италии композитор Франческо Арайя [5].

В результате тщательного осмотра экспоната, а также изучения фото и видеоматериалов фильма, было принято решение о практически полной замене меха, необходимости в некоторых местах восстановить отсутствующий декор, состоящий из крупных и мелких кристаллов, имитирующих расшивку драгоценными камнями и после проведенной работы вернуть экспонат в студию реквизита.

«Прошлое народов говорит нашему уму и сердцу более всего, когда мы видим его отражение в прекрасном зеркале искусства», — эти слова реставратора памятников архитектуры и живописи В. Г. Брюсовой в полной мере можно отнести и к такому явлению, как искусство костюма [6].

История костюма — это история символов, кодовая система, нарушение которой приводило к социальному конфликту и нередко становилось основой для сюжетной линии в мировой драматургии. Поэтому очень важно бережно подходить к знаковым атрибутам в художественном костюме, ведь именно через него зритель получает видеоряд, посредством которого происходит его просвещение и в области истории.

Примечания

1. Знаково-символические функции костюма в истории культуры. URL: <https://doc4web.ru/mkh/znakovosimvolicheskie-funkcii-kostyuma-v-istorii-kulturi.html#> дипломная работа (дата обращения: 22.01.2023).
2. *Ёжикова Е. Л.* Проблемы сохранения, использования и реставрации реквизитного фонда костюмов кино // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии.* СПб. 2020. С. 314–317.
3. Кто придумал и сотворил самые яркие костюмы в наших фильмах. URL: <https://kino.pressmen.info/2022/01/18/> (дата обращения: 15.01.2023).
4. Лилит Мазикина [Электронный ресурс]. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/281018/41082/> (дата обращения: 12.01.2023).
5. *Павленко Н.* История России с древнейших времен до 1861 года / Н. Павленко, И. Андреев, В. Кобрин, В. Федоров. 3-е изд. М., 2004. URL: <http://wordweb.ru/andreev/59.htm> (дата обращения: 22.01.2023).
6. *Брюсова В. Г.* Прекрасное — это Родина: записки искусствоведа-реставратора. М.: Сов. Россия, 1989. 174 с.

УДК 391:746.411 (=161.1)

Заргарян Н. Ф.

Zargaryan N.

**ОБ ОПЫТЕ РАБОТЫ КОЛЛЕКТИВА
АТЕЛЬЕ «РУССКИЙ СТИЛЬ» (ООО «АБСОЛЮТ»)
ПО СОЗДАНИЮ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА**

**ABOUT THE EXPERIENCE OF THE STUDIO
«RUSSIAN STYLE» COLLECTIVE (LLC «ABSOLUT»)
ON THE CREATION OF A RUSSIAN FOLK COSTUME**

Аннотация: В статье говорится о работе коллектива ателье «Русский стиль» (ООО «Абсолют» по созданию русского народного костюма с 2009 года по настоящее время. Сформированная коллекция этнографических костюмов, выполнявшаяся по разработкам профессора Ф. М. Пармона, насчитывает в настоящее время 15 женских и 3 мужских костюма. Большое значение имеет показ народных костюмов на проводимых в стране фольклорных фестивалях и конкурсах.

Ключевые слова: русский народный костюм, традиции, реконструкция, воспитание.

Abstract: The article refers to the work of the studio «Russian style» collective for the creation of a Russian folk costume from 2009 to the present. The collection of ethnographic costumes designed by Professor F. M. Parmon currently includes 15 women's and 3 men's costumes. Of great importance is the display of costumes at folk festivals and competitions in the country.

Keywords: Russian folk costume, traditions, reconstruction, education.

Ателье «Русский стиль» (ранее ООО «Абсолют») основано в 1990 году и расположено в Пушкинском районе Санкт-Петербурга. Портные ателье побеждали в конкурсах «Лучший по профессии», коллектив ООО «АБСОЛЮТ» был награжден дипломом Губернатора Санкт-Петербурга за 1 место в номинации «Лучшая организация по индивидуальному пошиву одежды Санкт-Петербурга», в 2008 году предприятие было занесено во «Всероссийскую Книгу Почета», а в 2009 году предприятие награждено Е. М. Примаковым «Дипломом Торгово-Промышленной палаты Российской Федерации» за вклад в развитие предпринимательства в регионе. И в настоящее время ателье участвует в благотворительных программах — Благотворительное движение «Большая медведица», Санкт-Петербургская благотворительная общественная организация «Милосердие и Покровительство» и др.

Со временем индивидуальный пошив перерос в эксклюзивное оказание услуг, способствуя формированию стиля клиента, создавая такую

одежду, которая остается в гардеробе на долгие годы и не перестает быть актуальной. В связи с этим, важное место в работе ателье принадлежит вниманию к стилистике русского народного костюма. Впервые этот интерес появился в 2009–2010 гг., когда в процессе работы пришло понимание того, что в обществе есть большой интерес к народной культуре и, в том числе, к традиционному русскому костюму. Именно тогда ателье стало наполняться книгами исследователей российской народной культуры [1]–[5].

Среди них фундаментальный труд известного ученого этнографа А. В. Терещенко (1806–1865) «История культуры Русского народа», убедительно доказывающий самобытность русской культуры, независимость ее от каких-либо иноземных заимствований [6, с. 5]. Под влиянием трудов российских исследователей приходило понимание значения народной традиции в создании современного внешнего облика человека и появилось желание начать работу по изучению народного костюма. Для решения этой задачи нам пришлось разработать алгоритм, включающий в себя вопросы гуманитарного образования, просвещения как инструмента формирования духовных ценностей человека. Система гуманитарного образования должна предложить молодежи комплекс механизмов для адаптации к новым условиям жизни, используя роль народного костюма — как текста народной культуры. Исследователь В. А. Соколова в своем учебно-методическом пособии отмечает, что практическое усвоение учащимися даже части художественного богатства народного костюма способно во многом изменить их эстетические ориентиры [7, с. 3]. В формировании знаний об эстетике костюма, о его влиянии на формирование личности появился пробел, который нужно было заполнить знаниями о народной традиции ношения одежды. Решение этой задачи тесно связано с воспитанием патриотизма, является способом формирования национальной идентичности.

Важное значение для понимания семиотических (знаковых) смыслов народного костюма имели лекционные занятия профессора Н. М. Калашниковой, которая в течение многих лет на базе уникальных коллекций Российского этнографического музея и ежегодной международной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии» поясняла необходимость сочетания теории и практики при изучении такого интересного и сложного явления как народный костюм.

Экспедиции по Архангельской области, участниками которых стали сотрудники ателье, позволили познакомиться с локальными чертами в одежде и обычаях жителей Русского Севера, Так, например, в дерев-

не Кушкопола мы видели большое количество остатков тканей, произведенных в XIX–XX вв., бережно и аккуратно сохраненных владельцами. Да и наши матери не могли выбрасывать оставшиеся части материи, называемые «лоскутками», видимо генетическая память вынуждала их быть бережливыми.

Изучение нами подлинных народных костюмов продолжалось в Российском этнографическом музее и в хранилищах Эрмитажа, на выставках Государственного Русского музея в частности, сильное впечатление произвела выставка «Во всех ты душенька нарядах хороша», убедительно показавшая богатство народного костюма.

Благодаря накопленным знаниям пришло понимание, что русский костюм — часть культуры, предмет искусства, творчества, средство выражения национальной идеи, впитавший духовный опыт предшествующих поколений. Через изучение русского костюма появилось осознание главного признака жизненного уклада, социального института — семьи, где носительницей традиций является женщина.

В результате проведенных исследований в ателье появилось новое направление работы — реконструкция русского народного костюма. Основной производственной площадкой по изготовлению народных костюмов по мотивам традиционной русской одежды в 2010 году стало ателье «Русский стиль».

Постепенно сформировалась коллекция этнографических костюмов, выполнявшаяся по разработкам профессора Ф. М. Пармона, насчитывающая в настоящее время 15 женских и 3 мужских костюма [8, с. 109, 115, 143, 149, 157, 200, 206, 214, 222]. Первыми были выполнены: новгородский праздничный женский костюм, архангельский повседневный женский костюм, смоленский костюм, тамбовский повседневный женский костюм, орловский костюм. В 2012 году прошла первая презентация сшитых нами костюмов, эпиграфом которой стало «Преображение мысли, одежды, судьбы...». Получив поддержку специалистов, коллег, единомышленников, мы стали проводить показ народных костюмов нашей коллекции в Пушкинском и в других районах Санкт-Петербурга. Желающих добровольно поработать моделями было много, особенный профессиональный интерес вызвала наша работа у студентов Российского Колледжа Традиционной культуры (г. Пушкин). За первый год работы мы провели пять показов русского костюма, а в 2016 г. оно достигло двадцати пяти.

Особое значение в усилении нашей мотивации имело неоднократное успешное участие в Ярославле на конкурсе «Русский костюм на рубеже

веков» и в ежегодном фольклорном фестивале-конкурсе «АЛТЫН-МАЙДАН-Крым».

Постепенно были установлены контакты с единомышленниками, творческими современными коллективами «Параскева», «Домострой», «Василиса» и началась совместная работа.

Таким образом, актуальность нашей работы по изучению, реконструкции и распространению знаний о народном костюме состоит в воспитание уважения к историческим корням российского народа; распространении знаний об эстетике и красоте народного костюма; нравственном воспитании молодежи.

Мы видим в нашем народном костюме традиции, здравый смысл, практичность и целесообразность и хотим вселить в людей надежду, что в вопросах создания одежды остались некоторые рациональные зерна, которые помогут нашей индустрии моды найти базис для преобразования её в целом. Мы верим, что люди перестанут покупать ради потребления, начнут жить в соответствии с этическими принципами, а русский народный костюм дает замечательную возможность, изучая прошлое, перспективно думать о будущем.

Примечания

1. *Калашикова Н. М.* Русский народный костюм. М.: Сварог ИК, 2002. 374 с.
2. *Калашикова Н. М.* Шапочное знакомство. Коллекция головных уборов из собрания Российского этнографического музея. М.: Северный паломник, 2012. 192 с.
3. *Калашикова Н. М.* Пояса со словесами... Коллекция поясов из собрания Российского этнографического музея. М.: Северный паломник, 2014. 264 с.
4. *Пармон Ф. М.* Композиция костюма М.: Легпромбытиздат, 1985. 270 с.
5. *Тенишева М. К.* Впечатления моей жизни. Л.: Искусство, 1991. 287 с.
6. *Терещенко А. В.* История культуры русского народа. М.: ЭКСМО, 2007. 704 с.
7. *Соколова В. А.* «Русские традиции. Народный костюм». Москва, Издательство «Союз художников», 2011. 144 с.
8. *Пармон Ф. М.* Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества М.: Легпромбытиздат, 1994. 272 с.

Зенкина П. С.

Zenkina P.

СИМБИОЗ ТЕКСТИЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И НОВЕЙШИХ ТЕХНОЛОГИЙ В СЦЕНИЧЕСКОМ КОСТЮМЕ И «ОДЕЖДЕ» ДЛЯ СЦЕНЫ

SYMBIOSIS OF TEXTILE TRADITIONS AND THE LATEST TECHNOLOGIES IN COSTUME AND «CLOTHING» FOR THE STAGE

Аннотация: Текстильные традиции активно живут в современном мире. Они взаимодействуют с новейшими технологиями в сценическом костюме и одежде для сцены.

Ключевые слова: традиционный народный костюм, сценический костюм, современные технологии, компьютерный дизайн, графические редакторы.

Abstract: Textile traditions actively live in the modern world. They interact with the latest technologies in costume and «clothing» for the stage.

Keywords: traditional folk costume, costume, modern technologies, computer design, graphic editors.

Сегодня развитие общества испытывает сильное влияние компьютерных технологий, которые проникают во все сферы человеческой деятельности. Одна из таких профессий — это графический дизайн и обучение работе в графических редакторах, благодаря чему можно говорить о симбиозе текстильных традиций и новейших технологий, в частности, на примере различных традиционных направлений и видов ткачества, кружевоплетения, вышивки и многих других. Каждое из них имеет свою историю развития, несет определенный смысл, заложенный в орнамент, колористику, пропорции, знания предков, которые передаются из поколения в поколение.

Текстильные традиции активно живут сегодня и в интерьере, и в повседневной жизни, и на сцене. В данной статье речь пойдет о взаимодействии текстильных традиций и новейших технологий в сценическом костюме и одежде для сцены.

Первые шаги в этом направлении были сделаны в середине 2000-х гг., когда требовалось оформление сцены на одно из мероприятий, направленных на сохранение и развитие традиционного народного творчества. Задача была проста, разработать занавес и кулисы, гармо-

лично вписывающиеся в тематику мероприятия и отражающие принадлежность к региону с его стилистическими и локальными особенностями. Рязанская область, для которой и требовалось создать одежду для сцены, богата различными, легко узнаваемыми промыслами и ремеслами. Из всего их многообразия было выбрано «Михайловское кружево». Заказать его у мастериц долго, дорого и не целесообразно. Элементы кружева в традиционном размере очень малы для сцены и не будут читаться с расстояния, поскольку это мелкие элементы, выполненные вручную и на расстоянии пяти-семи метров от зрителя солютуются в единое пятно.

Здесь и были сделаны первые попытки воссоздать элементы традиционного михайловского кружева с помощью графических векторных программ. Сохраняя пропорции, форму, пластику линий, колористику и ритм были отрисованы элементы михайловского кружева в программе *Corel Draw*. Таким образом, были сохранены цветовая гамма, пропорции элементов и другие характеристики, которые являются отличительными чертами именно михайловского кружева, традиционно зародившегося и бытовавшего в Рязанской губернии.

В дальнейшем, эскиз того же орнамента использовался при изготовлении скатертей на фестивале, проводимым Рязанским областным научно-методическим центром народного творчества [1].

Еще одним способом коллаборации традиций и современных технологий является машинная вышивка. Любой репертуар вокально-танцевального коллектива, нуждается не только в постановке, режиссуре, музыкальной обработке и т. д., а также неотъемлемой частью является облачения как артистов, так и оформление самой сцены. При этом, важно помнить, что требования, предъявляемые к сценическому костюму не однозначны. Так, стоит упомянуть, что его стилизация не однородна, а имеет различия в зависимости от идейной направленности коллектива и его репертуара. Например, фольклорно-этнографические коллективы не нуждаются в костюмах, претерпевших сильные изменения, а наоборот, стремятся к максимально близкому к подлинному народному комплексу со своими локальными особенностями [2, с. 257–266]. В таких костюмах зачастую плетут кружево по традиционным технологиям, воссоздают вышивку с традиционным бытовавшим в прошлые века орнаментом и т. д., то есть стремятся создать реплику традиционного, бытовавшего в той или иной губернии костюма с максимальной точностью. Работа над такими костюмными комплексами ведется на основе изучения подлинников, работы с ними в музейных хранилищах, изучения

научной литературы, материалов этнографических экспедиций и т. д. При этом сохраняется колористика, пропорции относительно друг друга и целого, крой, форма, состав элементов комплекса. Здесь очень редко можно вести речь о соседстве современных технологий.

Другие коллективы в зависимости от репертуара нуждаются в костюмах с изменениями и адаптацией. В таком случае, народный костюм претерпевает в различной степени стилизацию, которая является художественным приемом при создании новых форм и образов. Стилизация — намеренное использование формальных признаков и образной системы того или иного стиля в новом, необычном для него художественном контексте. Стилизация предполагает свободное обращение с прототипами, в частности, трансформацию форм, но при сохранении связи с исходным стилем — творческий источник всегда узнаваем [3, с. 15].

В нашем случае стилизация — это отбор основных характерных свойств предмета, маркеров этнографического материала, и применение их в проектируемом костюме. Уровень стилизации находится в прямой зависимости от количества используемых маркеров — чем больше их применяется в создании костюма, тем ниже уровень стилизации. Во время проектирования важно определить рамки допустимой стилизации при переносе и трансформации характеристик костюма из народной среды в пространство сцены.

Один из вариантов сценического костюма с невысоким уровнем стилизации был комплекс, выполненный по образцу народного костюма из постоянной экспозиции ФГБУК Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник [4]. Данный образец во время мероприятий находится в непосредственной близости от зрителя, что требует его детальной проработки и достаточно достоверной приближенности к подлиннику. При создании костюма, точно воспроизводятся внешние характеристики образца: композиция и её выразительные средства, крой, состав костюма [5, с. 84–87]. Большое внимание уделено подбору материалов, их составу, фактуре и текстуре. В изготовлении используются современные и традиционные технологии. Ярким представителем современной технологии является машинная вышивка на фартуке, где форма, пластика линий, пропорции были приближены к оригиналу. Такой способ нанесения вышивки, как говорилось выше, упрощает работу и позволителен в сценических костюмах данного назначения.

Подобным образом были выполнены сценические костюмы для фольклорного коллектива МБУК «Межпоселенческий районный Дом культуры Сараевского муниципального района» Рязанской области. В случае если

проводятся авторские преобразования с аутентичным текстом и музыкой, то и костюм требует такого же подхода, поэтому в соответствии с уровнем преобразований исполнительского традиционного материала проводится и стилизация народного костюма. Ярким примером этого направления в создании костюмов являются академические государственные хоры.

На примере коллекций сценических костюмов «Рязанская праздничная» и «Кадомский вениз» [6] можно рассмотреть еще один вид симбиоза традиций и современных технологий — графический дизайн и современные графические редакторы.

Если говорить о коллекции «Рязанская праздничная» — это обобщенный образ, где, используя в качестве источника вдохновения аутентичные костюмы, применяется высокий уровень стилизации, происходит изменение формообразующих элементов, кроя, что продиктовано назначением сценического костюма, его применением в хореографических постановках. Так например, по декору подола юбки можно проследить использование современной, компьютерной машинной вышивки, за основу которой был взят фрагмент рязанского ткачества. При этом, цветовая гамма соблюдена с небольшими тональными изменениями, размер масштабирован, а пропорции внутри орнамента соблюдены.

В коллекции «Кадомский вениз» использовался образно-ассоциативный подход в проектировании костюма [7]. Костюмы, задуманные художником по костюму хора — Е. А. Селивановой, должны были иметь крупные элементы с вышивкой и смотреться естественно. Места их расположения были традиционны — края рукавов, подола, горловины на женских и горловина, пояс — на мужских. В состав хора входит большая группа исполнителей, а также ансамбль народных инструментов. Учитывая, что коллекция имеет образное решение, появляется возможность не копировать точь-в-точь изящные и замысловатые узоры, чего и не требует костюм, предназначенный для большой сцены, который зритель видит на достаточно большом расстоянии, а прибегнуть к стилизации. Поэтому используется прием укрупнения декоративных деталей, создания подложки. ткани (подкладочной ткани) темного тона и вышивки на полупрозрачной ткани — органзе.

Первым шагом при создании орнамента для костюма является эскиз, в котором несмотря на стилизацию и авторский подход, образ должен читаться и узнаваться с легкостью, а сама вышивка вновь создается в графическом редакторе, при помощи отрисовки каждого элемента в общей композиции орнамента вышивки. Машинная компьютерная вышивка как нельзя лучше соответствует достижению данных требований.

Ещё один пример использования стилизованной традиционной вышивки при изготовлении фирменного стиля мероприятия — создание логотипа для I Международного фестиваля профессиональных народных хоров [8].

Данные примеры с успехом показывают, насколько активно в нашей жизни могут соседствовать современные технологии и традиции. Такие графические редакторы как Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, CorelDRAW и подобные им программы, современные материалы и технологии дают возможность создания имитаций традиционных текстильных промыслов и ремесел, при этом не стоит забывать о том, что подобные стилизации уместны не всегда, и подходить к подобной работе следует с глубоким осмыслением.

Примечания

1. Выполнить скатерти с михайловским кружевом на три стола, каждый из которых размером 0,8×8–10 м, не представлялось возможным, как из-за нехватки времени, так и в связи с высокой стоимостью. В данном случае, масштаб кружева был близок к оригиналу, а цветовая гамма тяготела к подлинной. Печать кружевного орнамента осуществлялась на баннерной не прозрачной ткани, с яркой фактурой, напоминающей тканое полотно, где явно заметна имитация переплетения нитей. Бесспорно, такой вариант в полной мере не может заменить подлинный предмет, но он также имеет и несомненные преимущества — стоимость, скорость в изготовлении, при этом подобный предмет с лёгкостью можно использовать неоднократно.
2. *Калашиникова Н. М.* Народный костюм (семиотические функции). Москва: СВАРОГ И К, 2002. 372 с.
3. *Ермилова В. В., Ермилова Д. Ю.* Моделирование и художественное оформление одежды. Москва: Academ'a, 2001. 180 с.
4. Экспозиция «По обычаю дедову». Певческий корпус. — свадебный костюм Михайловского уезда Рязанской губернии к. XIX — н. XX вв. Он создавался для проведения интерактивных программ и воссоздания обрядов на фестивалях.
5. *Панкова Т. М.* Рязанский традиционный народный костюм // Рязанский этнографический вестник. Рязань: Земля Рязанская, 1992. 123 с.
6. Костюмы, созданные для хоровой и балетной групп Рязанского государственного академического русского народного хора им. Е. Попова.
7. Кадомский вениз — вид русской игольчатой вышивки белым по белому, совмещённой с кружевом — русский художественный промысел, который развивается в г. Кадом с XVIII в.
8. В дальнейшем этот знак стал логотипом Рязанского государственного академического русского народного хора им. Е. Попова — вышит на рабочей одежде (машинная вышивка), используется на разного рода продукции с определённой символикой и атрибутикой. Разрабатывался он в нескольких видах с использованием различных локальных ремесел и их стилизации, где источниками вдохновения стали Михайловское кружево и рязанская вышивка крестом.

УДК 721.012:069.272.2

Зырина М. А., Дембич Н. Д.

Zyrina M., Dembich N.

ТЕНДЕНЦИИ ОРГАНИЗАЦИИ ЭКСПОЗИЦИОННЫХ ПРОСТРАНСТВ КОСТЮМНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

ORGANIZATION TRENDS OF EXHIBITION SPACES FOR COSTUME COLLECTIONS

Аннотация: Рассматриваются вопросы организации экспозиционных пространств, использование новых технологий в музейных экспозициях, учет требований специальных социальных групп.

Ключевые слова: дизайн, анализ тенденций, экспозиционные пространства.

Abstract: Questions of the organization of exhibition spaces, the use of new technology in the museum exhibition, consideration of the needs of special social groups are examined.

Keywords: design, trend analysis, exhibition spaces.

Формирование новых представлений о социальной истории имеет большое значение для концепций выставочных экспозиций, которые ориентируется на показ проблем истории и культуры как способа понимания повседневной жизни и поведения в ней людей. При разработке выставочных концепций возникают проблемы, которые давно обсуждают музейные сотрудники — что важнее обучение или эмоции; как учитывать целевые аудитории; как в выставочной концепции будет отражаться современность и новейшие исследования; каким образом учитывать особенности археологических и этнографических источников; какое значение имеют архитектурно-дизайнерские решения для визуализации выбранной тематики; каково место и роль мультимедийных и аудиовизуальных технических средств в современной экспозиции, как организовать выставочное пространство для специальных социальных групп [1, 2, 3, 4].

Визуально-пространственная среда экспозиций имеет разные коммуникационные модели. Посредством костюмных коллекций может иллюстрироваться событийная история, когда коммуникационная модель предполагает отсутствие человека в самой экспозиции. В XXI в. с распространением нового гуманитарного знания произошел переход от «объясняющих» к понимающим герменевтическим процедурам,

от законов истории к познанию мотиваций деятельности человека. Распространение мультимедийных современных технологий так же оказало влияние на организацию костюмных экспозиций. Все это предполагает творческую активность музейных работников, которые отбирают вещественно-информационные ресурсы в зависимости от рассматриваемой на выставке проблемы. Выдвигается задача интерпретации источника в зависимости от той или иной концепции. «Источниковедение стало рассматриваться как метод познания реального мира, а источники — не как остатки исторической действительности, а как носители сложной по структуре информации» [5]. «Соединяя в себе утилитарную, эстетическую и знаковую функции, костюм являет собой своеобразное зеркало эпохи, отражая в яркой, зримой форме ее социальные, материальные и духовные особенности и достижения» [2]. Такой подход влияет и на архитектурно-дизайнерские решения организации выставочного пространства костюмных коллекций.

Для исследования тенденций архитектурно-дизайнерских решений выставочных пространств были применены структуралистические методы, позволяющие изучить пространство как структуру, состоящую из организованных элементов, чья взаимосвязь обусловлена общими задачами.

Проанализировав информацию о выставках костюмов, можно выявить четыре типа экспозиций: первый — выставки ретроспективы (например, «Мода пушкинской эпохи» ГМИИ им. Пушкина, 2015); второй — тематические выставки (например, «Всем богам по сапогам» Российский этнографический музей, 2010; «Шапочное знакомство» Российский этнографический музей, 2011; «Шубы, шубки, казакины» Российский этнографический музей, 2012); третий — историко-биографические (например, «Шанель. По законам искусства» ГМИИ им. Пушкина, 2007, ««Диор: под знаком искусства» ГМИИ им. Пушкина, 2011); четвертый — костюм в комплексной выставочной экспозиции (например, постоянная экспозиция в Российском этнографическом музее). На организацию художественного пространства выставок, представляющих костюм, влияет рассматриваемая проблема, сам объект экспонирования, тип выставки, изменение социо-культурного контекста, тип коммуникации с посетителями, возможности применения новых технологий.

Не зависимо от типа выставки тенденции организации экспозиционного пространства развиваются в трех направлениях: использование современных технологий, сценарный подход и устройство среды с учетом потребностей специальных социальных групп.

Цифровые технологии в костюмных экспозициях чаще всего применяются для создания атмосферы времени использования костюма. Так например, выставка «Облаченная в роскошь женщина ар-деко» (Москва, ВДНХ, февраль-март, 2023) сопровождалась кадрами из фильмов 1930-х годов, видеосъемкой пляжа в Биариц, ритмами чарльстона и запахами духов, модными в то время [6].

Учитывая, что до недавнего времени экспозиционные пространства музеев оставались самыми консервативными, запрос на создание новых технологий и их использование в музейных экспозициях носит прорывной характер и инициируется запросом со стороны общества [7]. Создаются новые формы экспозиционных пространств, такие как корпоративные, мобильные и другие. Используется пространство музея для проведения медиа лекций (например, «Подиум как средство массовой коммуникации», «Элементы костюма в мифологии» или эксклюзивные занятия «Белые перчатки» в Российском этнографическом музее), проводятся круглые столы с хранителями коллекций или мероприятий для научного сообщества (например, заседание секций Международной научной конференции «Мода и дизайн: исторический метод — новые технологии» в РХЦ ГЭ «Старая деревня»).

Цель таких новых форм экспозиционных выставочных пространств — это не только сохранение истории, но и создание уникальной технологической образовательной среды с виртуальной дополненной реальностью в новом интерактивном цифровом пространстве.

Конвергенция музейных экспозиций и цифрового пространства приводит к появлению совершенно новых тенденций в этой сфере, как то: новые концепции музеев и выставок, гармоничный синтез идей и технологий, новый облик экспозиционных пространств, привлечение молодой аудитории, новые формы сотрудничества образовательных учреждений с государственными и частными музеями и т. д. Примером является сотрудничество Российского этнографического музея с образовательными учреждениями [2].

При планировании сценария выставочного пространства нужно продумать коммуникативную стратегию. Исследователи отмечают важность вовлечения пользователя (потребителя) в создание культурной ценности. Один из способов представления костюмной экспозиции — культурная анимация — сообщение ценности через вовлечение посетителя во взаимодействие с экспонатами через мультимедийные технологии. Задача — выстроить коммуникацию, в которой посетитель чувствовал бы себя участником действия. Культурная анимация не прос-

то представляет экспонат — она интегрирует его в культуру. Например, использование мультимедийной установки «Волшебное зеркало» в Музее исторического костюма (хутор Недвиговка, Ростовская область, Мясниковский р-он), при помощи которой можно примерить виртуальный костюм [8].

Организация пространства музейной экспозиции сегодня развивается в рамках концепции «включающего» общества, в котором реализуются возможности человека специальной социальной группы. Выставочное пространство должно стимулировать продуктивные формы поведения, формировать образное мышление, направлять на познавательные действия. Использование макетов для тактильного взаимодействия с пользователем обогащает коммуникацию. Пока в костюмных экспозициях такие виды коммуникации мало применяются, недостаточно оборудованы и музейные пространства для людей маломобильных.

Таким образом, выявленные тенденции организации пространства костюмных экспозиций помогут средовым дизайнерам, при бережном отношении к экспонатам, включить в концепцию экспозиции разные коммуникационные стратегии. Исследования в этом направлении продолжаются.

Примечания

1. *Вершинина Н. М.* Костюм в контексте комплексной музейной экспозиции // Теория моды № 43, 1/2017. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/43_tm_1_2017/article/12429 (дата обращения 23.12.2022).
2. *Калашиникова О. В.* Актуальные фэшн-тенденции в коллекции Российского этнографического музея // Труды С-Пб Государственного университета культуры и искусств. 2008, № 1 77. С. 60–63. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-feshn-tendentsii-v-kollektsii-rossiyskogo-etnograficheskogo-muzeya> (дата обращения 14.03.2023).
3. Рекомендации Комитета музеев. URL: https://costume.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/10/2018/12/guidelines_russian.pdf (дата обращения 23.12.2022).
4. *Сиротина Т. А.* Историко-теоретическое обоснование принципов изучения актуальных проблем музейной среды. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-teoreticheskoe-obosnovanie-printsipov-izucheniya-aktualnyh-problem-muzeynoy-sredy> (дата обращения 23.12.2022).
5. *Скрипкина Л. И.* Эволюция коммуникации научного и музейного сообществ. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-kommunikatsii-nauchnogo-i-muzeynogo-soobshchestv-na-primere-deyatelnosti-nauchnogo-soveta-istoricheskikh-i-kraevedcheskih> (дата обращения 23.12.2022).
6. Выставка «Облаченная в роскошь женщина ар-деко» <https://vdnh.ru/events/vystavka-oblachennaya-v-roskosh-zhenshchina-ar-deko/> (дата обращения 14.03.2023).

7. *Саркисова Е. Г.* Музейное пространство в реальном и виртуальном коммуникативных полях: грани восприятия // Наследие Веков. 2020. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzeynoe-prostranstvo-v-realnom-i-virtualnom-kommunikativnyh-polyah-grani-voSPIriyatiya> (дата обращения 31.01.23).
8. Музей исторического костюма. URL: <https://www.museum-tanais.ru/muzeystoricheskogo-kostyuma-111> (дата обращения 14.03.2023).

УДК 391.8:687.112 (=352.3)

Кидакоева Н. З., Калашникова Н. М.

Kidakoyeva N., Kalashnikova N.

МАСКА АЖЕГАФА: ИГРОВАЯ ТРАДИЦИЯ — СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД

AJEGAF'S MASK: CEREMONIAL TRADITION — MODERN VIEW

Аннотация: Традиционный костюм часто становится поводом для вдохновения современных дизайнеров. Однако в народной культуре существуют также и ритуальные костюмы для проведения обрядовых мероприятий. В статье рассматриваются возможности дизайна в интерпретации игровой традиции адыгов.

Ключевые слова: адыгские игрища, маска ажегафа, ритуальный костюм, современный дизайн.

Abstract: Traditional clothing often becomes a source of inspiration for modern designers. However in folk culture there are also ritual costumes for ceremonial events. The article examines the design opportunities for the interpretation of Adyghe ceremonial tradition.

Keywords: Adyghe ritual, ajegaf's mask, ceremonial clothing, modern design.

В 2019 г. журналист Ольга Михайловская вместе с продюсером и PR-специалистом Евгенией Филипповой запустили онлайн-магазин *Front*, в котором локальные бренды предлагают современные версии народного костюма. Идея проекта «*Front*» показать все многообразие традиционной одежды и промыслов нашей страны, взять из прошлого все лучшее, адаптировать их под сегодняшние реалии, возникла в сотрудничестве с Российским этнографическим музеем (далее РЭМ) — сокровищницей национальных культур многих народов России и сопредельных стран. Основой проекта стала любовь к традиции и нелюбовь к сувенирным лавкам. *Front* объединил около 40 дизайнеров, которые работают с народными первоисточниками и дают им новую жизнь.

Коллаборация с РЭМ выглядит так. Руководители проекта выбирают дизайнеров, которые изучают экспонаты фондов музея, в выбранном ими регионе. Хранители фондов предоставляют всю возможную информацию о коллекции, рассказывают о ее этнографических особенностях, акцентируют внимание на узловых деталях костюмов, характеризуют декор, вышивку, орнамент одежды. Дизайнеры исследуют музейные предметы, фотографируют, измеряют, изучают их конструкторско-технологическое решение, и создают свою фэшн-историю. Такое дизайнерское переосмысление музейных предметов идет в двух направлении-

ях. Первое — выставочное: полная творческая свобода. Второе — коммерческое: это те же вещи, которые адаптируются для повседневной носки и выставляются в интернет-магазине и в шоуруме.

В 2022 г. в эту программу были приглашены художник-модельер Мадина Саральп и ее дочь Лика, начинающий дизайнер одежды, победитель чемпионата «АртМастер-2022» в категории «художник по костюмам». В собрании выбранного ими отдела этнографии Кавказа и Средней Азии РЭМ хранится представительная коллекция исторических памятников культуры адыгов: одежда, серебряные украшения, предметы быта, орудия труда, воинское снаряжение [1]. Избранные экспонаты, а именно эталонные мужские и женские костюмы, стали источником вдохновения не только для создания трех современных версий, но и для изучения архитектоники аутентичной одежды.

На наш взгляд, создание современных версий на основе музейных артефактов «дает возможность автору не только прикоснуться к народному искусству, окунуться в прекрасный мир художественного мастерства, но и расширить горизонты своих возможностей и границы своего внутреннего мира» [2, с. 490]. Концепция проекта молодого дизайнера — это осмысление философии традиционного костюма и его символики посредством применения различных методов дизайна (деконструкция, аналогия, утрирование) для создания собственного оригинального дизайн-знака. По нашему мнению, проект Лики Саральп стал художественным высказыванием, в котором отразился взгляд автора на место традиций в современном мире. В мире, где не существует четкой (в отличие от традиционной культуры) границы между женскими и мужскими социальными ролями. Свое отношение к сложившемуся положению вещей в сегодняшнем обществе Л. Саральп выразила через яркий игровой образ *ажэгъафэ* — ряженого лицедея, действующего лица традиционного игрища адыгов, схожего с древнегреческими сатирами, придворными средневековыми шутами, балаганными паяцами. Участие такого персонажа в праздничных и обрядовых мероприятиях придавало действию позитивный жизнеутверждающий посыл.

Адыгская игровая традиция подробно описанная в книге Б. Х. Бгаж-нокова «Черкесское игрище» подчинялась «вполне упорядоченной и достаточно строго регламентированной обрядово-игровой деятельности» [3, с. 165]. Игрище, несомненно, содержало в себе большой эстетический заряд, в основе которого метафорически были связаны театрализованные действия, персонажи и маски, игровая культура адыгов, способствовавшие консолидации социума. По мнению исследова-

телей бесспорным лидером и режиссером-распорядителем обрядовых мероприятий являлся *хатияко-джегуако* — *ажегафа*. Смысловое значение слов *ажэгъафэ* (кабард. яз.) и *ачъэкъаишъу* (адыг. яз.) — «танцующий козел» (*ачъэ/ажэ* — козел, *къаишъо/къафэ* — танец), западные адыги его называли *пчен жакIэ* — бородатый козел. Данный персонаж являлся неприкосновенной фигурой действия, позволявший себе в импровизационной манере исполнения, различные вольности. Ажегафа в шутливой, часто саркастической форме, повествовал о добродетели и пороках, о достоинствах и недостатках человека и общества. В его творческом арсенале были песни, танцы, акробатические номера, пантомима, звукоподражание птицам и животным. Вершиной мастерства самобытного артиста становилась сцена смерти и воскрешения в обряде пахоты. В этом акте отражались «древнейшие представления адыгов об умирающем и воскрешающем божестве, символика умирающей (зимы) и воскрешающей (весны) природы» [4, с. 62].

Непрофессиональные исполнители сами изготавливали свой наряд. Маска козла из войлока с большими рогами и бородой шилась по форме головы, с отверстиями для глаз и рта, накладными деталями в виде ушей и носа. Красным кантом акцентировались прорези и срезы деталей. Брови, усы и борода — из козьей или овечьей шерсти либо из камышового пыжа, окрашенного в желтый цвет. «Танцующий козел» рядился в вывернутый на изнанку овчинный тулуп или набрасывал шкуру козла. Игровой вид придавали висевшие на нем «вырезанные из дерева разные фигурки животных, зверей, птиц, а позже — деревянные кинжалы, сабли и др. Эти фигурки вырезались из мягкой древесины или лепились из глины» [4, с. 62–63].

Выполненные Л. Саралып на основе музейных экспонатов модели, представляют собой три образа: мужской, женский и гендерно-нейтральный, отображающий единство двух полов. В мужском и женском костюме, которые изготовлены из сукна цвета слоновой кости, автор демонстрирует идентичность архитектоники костюмной формы адыгов. Конструктивные линии «оголены» и не подчеркнуты декором, что дает возможность оценить высокий уровень портновского мастерства прошлого. Антропоморфизм третьего образа, показанный через игровой персонаж ажегафа, находится как бы между двух миров: человеческим и природным. Наделяя его человеческими качествами, автор окутывает его внутренним светлым женским платьем и покрывает сверху темным мужским одеянием. В традиционном женском костюме «удлиненный за счет подвески рукав усиливал пластику и амплитуду движения рук,

придавал эмоциональность акту невербального общения, создавал эстетику и красоту женского образа» [5, с. 55]. Костюм антропоморфного персонажа проходит трансформацию и предстает перед зрителем с укороченными, уменьшенными в размерах нарукавными подвесами. Лопасть *Іэцхъэ тхъэмтэ* (досл. перевод с кабард. яз. — нарукавный лепесток), являющаяся продолжением рукава и призванная коммуницировать, модифицирует, приобретая «усохший» вид, в ней появляются прорези «прорехи» сквозь которые проглядывает «другая сторона медали».

Природная составляющая антропоморфного героя представлена маской ряженого. Подчеркивая амбивалентность персонажа, дизайнер использует мягкий цветовой контраст тканей, сочетая цвет слоновой кости с черным. Прибегая к деконструктивистским атрибутам оформления изделия: используя выведенные наружу швы, грубые ручные стежки, обрезанные подолы, асимметричное строение элементов маски, автор сопротивляется «традиционному», предлагая свои методы адаптации художественной традиции в современном пространстве. Дополнением всех трех моделей служат различные аксессуары, изготовленные из дерева. Особый акцент сделан на экипировку воина-рыцаря, где бутафорское оружие — воспоминание, ставшее имитацией для игр.

В заключении хотелось бы отметить, что переосмысление народных элементов в своем творчестве позволяет молодым художникам выйти за рамки «традиционного» и перейти на следующий уровень создания актуальных форм и стиливых решений в дизайне. В своих художественных высказываниях современные авторы находят новые возможности сохранить этнический маркер в этом стремительно меняющемся многоголосом мире.

Примечания

1. Предметы культуры адыгов в собрании Российского этнографического музея: каталог. СПб.: Славия, 2016. 267 с.
2. Кидакоева Н. З. Музейные коллекции старинных артефактов как один из источников формирования новой эстетики в моде // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы XXI Международной научной конференции. СПб.: СПГУПТД, 2018. С. 489–493.
3. Бгажноков Б. Х. Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика. Нальчик: Госкомиздат КБАССР, 1991. 188 с.
4. Шортанов А. Т. Адыгские культы. Нальчик: Эльбрус, 1992. 196 с.
5. Кидакоева Н. З. Художественные принципы и технология производства традиционного костюма адыгов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия, 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 3. С. 50–58.

УДК 687.01:687.122:174.4"19"

Кондакова Ю. В.

Kondakova Yu.

МОДА КАК ФАКТОР ОПРЕДЕМЕЧИВАНИЯ ГЕНДЕРНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖЕНСКОГО ДЕЛОВОГО КОСТЮМА В XX В.

FASHION AS A FACTOR OF OBJECTIFYING GENDER REPRESENTATION: TRANSFORMATION OF WOMEN'S BUSINESS SUIT IN THE XX CENTURY

Аннотация: В статье представлен анализ влияния на женский костюм XX в. социальных, экономических и политических преобразований, происходящих в мире. При этом мода заявлена как фактор опредмечивания гендерных репрезентаций, отражающих трансформацию традиционной системы ценностей.

Ключевые слова: дизайн одежды, мода, образ, гендер, маскулинность, феминность, андрогинность.

Abstract: The article presents an analysis of the influence of social, economic and political changes in the world on women's clothing in the XX century. At the same time, fashion is presented as a factor of objectification of gender representations, reflecting the changes in the traditional value system.

Keywords: fashion design, fashion, image, gender, masculinity, femininity, androgyny.

Наряду с другими практиками мода является фактором опредмечивания гендерных репрезентаций — базовых культурных практик, смысл которых каждый раз заново конструируется и реконструируется в процессе коммуникации, непосредственно отражая их культурный контекст. Предпосылки к трансформациям женского костюма возникли еще в конце XIX в., когда были осуществлены попытки создать прототип женского брючного костюма, так и или иначе потерпевшие фиаско. В частности, первое публичное появление известной пропагандистки А. Блумер в придуманных ею в 1851 г. «блумерах» (разновидность шаровар, одеваемых под юбки и используемых для велосипедных прогулок) вызвало скандал. Характерно, что «предпринятая в середине XIX века попытка ввести в женский гардероб брючный костюм провалилась отчасти потому, что ее восприняли как вызов естественным и Богом данным гендерным различиям» [1, с. 247].

Тем не менее, в 1881 г. в Лондоне было организовано «Общество рационального костюма», отстаивающее права женщин и утверждающее, что ношение удобной одежды — необходимая норма цивилизованного

общества. Начало XX в. характеризуется трансформацией традиционной системы ценностей и активизацией идей феминизма, выражавшейся в стремлении быть активным и самостоятельным участником жизни общества с равноправными возможностями. Мода также требовала трансформаций: «символом подчиненного положения женщины» [2, с. 22] в социуме был костюм с корсетом и большим количеством ткани, стесняющий движения. Эмансипация женщин и возросшее понимание значения здоровья и гигиены стали главными факторами, повлиявшими на реформу одежды.

Как отмечает английский социолог Д. Энтуисл, «мода должна быть помещена в контекст исторических, технологических и культурных изменений, а это требует от исследователя решимости выйти за пределы сугубо эстетических воззрений» [1, с. 38]. Развитие моды в начале XX в. во многом было определено событиями мирового масштаба, главным из которых стала Первая мировая война 1914–1918 гг. Изменившиеся условия жизни требовали удобства и комфорта в одежде, освободив женщин «от ига корсета» [3, с. 204]. Практичный и функциональный стиль получил признание и поддержку у работающих женщин, что заставило возобновивших свою деятельность после войны Домов моды следовать новым тенденциям.

Первая мировая война изменила условия жизни женщины, что привело к стремительным трансформациям в костюме, прежде всего потребовав удобства, функциональности и комфорта в одежде. Происходит обращение к мужскому костюму как наиболее функциональному и уместному в труде. В качестве удобной униформы для ношения в течение рабочего дня женщинам было позволено надевать брюки. Также, в одежде стали появляться функциональные детали, заимствованные из военной формы, — накладные карманы, отложные воротники, «стойки авиатора». Начиная постепенно осваивать отдельные элементы, женщины «используют в своем костюме почти весь мужской гардероб» [4, с. 337]. Во времена войн — Первой и Второй мировой — отмечается маскулинизация женской одежды, однако, к моде распространение брюк в женском гардеробе не имело прямого отношения: это было скорее необходимостью. Впрочем, «все чаще начинают носить костюм, эту “униформу тыла”, который подразумевает множество вариантов и благодаря своей функциональности наводит на мысль об активном образе жизни женщины» [5, с. 200].

Мировые войны и связанные с ними общественные перемены оказали решающее влияние на трансформацию гардероба женщины. Зна-

чительный вклад в развитие женского костюма внесла Коко Шанель, в первую очередь, ценившая в одежде удобство и комфорт. Шанель начала создавать образ новой женщины, пытаясь приспособить мужской костюм для потребностей и образа жизни современниц. В частности, брюки стали символом женской свободы. Коко Шанель, чей рассвет пришелся на период 1920–30-х гг., первой перекроила брюки на женскую фигуру, а затем изменила их, предпочитая днем укороченную версию, а для вечерних выходов выбирая широкие и длинные. Именно Шанель превратила мужской костюм в женский без малейшего намека на андрогинность, сохранив при этом ореол его сексуальной самоуверенности и достоинства. Стиль, предложенный Шанель, был подхвачен и другими модельерами 1920-х гг., которые не пытались одеть женщину в мужской костюм. Именно в это время они стали все чаще обращаться к брючным костюмам, сделав комбинезон таким же предметом гардероба, как и нарядное платье. Характерно, что этот период характеризуется трансформацией традиционной системы ценностей, активизацией идей феминизма, в жизни женщин имеет место стремление к активному преобразованию окружающего мира. В гардеробе деловых женщин утверждает свои позиции галстук — неординарный аксессуар и традиционный символ мужественности, а также актуализируются простота и рациональность.

Кардинальные изменения внешнего облика женщины обуславливаются глобальной трансформацией во взаимоотношениях между индивидом и государством и связываются с возникновением эгалитарной гендерной системы. Все это приводит к тому, что в 1930-е гг. элегантный городской костюм стал основой женского гардероба. В 1940-е гг. Кристиан Диор пополнил гардероб деловой женщины, представив юбку-карандаш идеальной длины — чуть ниже колена, которая впоследствии стала основой новых конструкций делового стиля и эталоном элегантного стиля. Однако брючный костюм для женщин был практически под запретом до 1960-х гг., когда женские брюки появились в коллекциях от-кутюр и прет-а-порте. Тем не менее, женский брючный костюм в 1960–70 гг. еще находился в зоне локальных вестиментарных запретов: многие компании вводили ограничения, связанные с ношением женщинами-сотрудницами брюк. Наконец, в 1976 г. Джорджио Армани, уловив гендерные перемены в деловом мире, выпустил первую женскую коллекцию на основе мужского пиджака с использованием «мужских» тканей и соответствующего кроя. Он создал женский костюм, который не превращает женщину в «подобие мужчины», а оставляет женствен-

ной, внеся изящность, комфорт, и ощущение свободы. Таким образом, женский костюм стал нарядом, выражающим женскую сексуальную независимость в современном обществе. Ситуация еще раз изменилась в конце 1990-х гг., когда наметилась тенденция к демократизации делового костюма, «гендерная идентичность продолжала меняться и размываться, а мода отражала этот переворот традиционных представлений о мужественности и женственности» [6, с. 120].

В настоящее время укрепление роли женщины в качестве субъекта политических, экономических и социальных прав воплощается в дизайне одежды посредством маскулинности, выражающей власть и респектабельность в деловом обществе и являющейся инструментом самопрезентации личности. В современных коллекциях дизайнеры стирают черту между гендерами, смешивая формы и стили, привнося с помощью одежды маскулинные черты в женский гардероб. Эта идея проявляется в дизайне строгой формой костюма, только усиливающей общее впечатление женственного облика его обладательницы. Тем не менее, «унификация моды обоих полов видна только при первом, поверхностном взгляде...» [7, с. 152], при детальном рассмотрении становится очевидным принадлежность одежды женщине, что выражается в силуэте, пластике и деталях.

Примечания

1. *Энтуисл Д.* Модное тело. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 392 с.
2. *Ермилова Д. Ю.* История домов моды: учеб. пособие для высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 288 с.
3. *Захаржевская Р. В.* История костюма: От античности до современности. М.: РИПОЛ классик, 2005. 288 с.
4. *Косарева Е. А.* Мода. XX век. Развитие модных форм костюма СПб.: Издательство «Петербургский институт печати», 2006. 468 с.
5. *Бар К.* Политическая история брюк. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 320 с.
6. *Арнольд Р.* Мода, желание и тревога. Образ и мораль в 20 веке. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 176 с.
7. *Липовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 336 с.

Курбатова А. К.

Kurbatova A. K.

ГЕРМАН ГОППЕ — «КОРОЛЬ МОД И МОДИСТОК»

HERMAN GOPPE — «THE KING OF FASHION AND MILLINERS»

Аннотация: В статье рассказывается о модных журналах петербургского «Издательства Г. Гоппе» (1969–1916), о премиях к ним — альбомах с рисунками платьев, аксессуаров и орнаментов «в русском вкусе», а также о проводившихся редакцией выставках.

Ключевые слова: модный журнал, гравюры, рисунки, орнамент, костюм, русский национальный романтизм.

Abstract: The article reports about the fashion magazines of the St. Petersburg «G. Goppe Publishing House» (1969–1916), their awards — albums with drawings of dresses, accessories and ornaments «according to Russian taste», as well as about the exhibitions organised by the editorial office.

Keywords: fashion magazine, prints, drawings, ornament, costume, Russian national romanticism.

В России до последней четверти XIX столетия читатели не жаловали иллюстрированные отечественные модные журналы. Одной из причин этого было отставание в области полиграфии. Работы наших *рисовальщиков* больше ценили и оплачивали иностранные издатели, а русские газеты выписывали их из-за границы в оригинале или в клише [1, с. 42]. В Санкт-Петербурге печатный рынок часто принадлежал выходцам из немецких земель, хорошо знавших свое дело. В 1860–70 гг. этому особенно способствовали дружеские связи с Германией. Названия периодики в XIX столетии часто бывали заимствованными. Так в северной столице появился журнал «Русский Базар», созданный по типу немецкого издания «Der Bazaar». В этот же период начинало свою деятельность «Книгоиздательство Германа Гоппе». Первым выпущенным им женским журналом-долгожителем стал «Модный Свет» (1868–1916 гг.), получивший со временем широкую известность. Читатели приняли его благосклонно, и в 1869 году брат издателя Эдуард Гоппе открыл собственную типографию для печати другого иллюстрированного журнала — «Всемирная Иллюстрация». За ними последовали другие издания. По свидетельству современников уровень художественной печати выпускаемой братьями продукцией не уступал иностранным образцам. Клише для этих журналов все так же заказывались за границей. Однако с типографией сотрудничали и отечественные ксилографы, которые

резали гравюры с работ наших художников [2, с. 52]. Таким образом, иллюстрации на темы из русской истории и народной жизни попадали на страницы модных журналов издательства, активно развивавшего свою деятельность.

Кроме художественно-графического содержания, у всех печатных изданий существовала еще одна проблема — цензура. Чтобы удовлетворить одновременно ее требованиям и интересам подписчиков женская периодика в России не только издавалась по типу больших европейских журналов, но часто являлась их аналогом. К иностранной модной прессе контролирующие органы относились более снисходительно, поэтому печатать переводные журналы было легче. Привлекать отечественных художников к работе над костюмными гравюрами-политипажами для них, казалось бы, не имело смысла — русских моделей платьев европейского образца в этот период не создавалось. Однако до распространения специализированных выпусков в общих журналах мод доминировали рисунки для рукоделий. В 1870 г. за счет распространения влияния моды на женщин среднего достатка число читательниц начинало расти, и редакции старались удовлетворить все их интересы. В это же время в ряде западных стран в результате военных конфликтов поднявших волну шовинизма распространялось художественное направление национального романтизма. В России оно получило поддержку правительства, и в скором времени у подписчиц стали востребованы рисунки для вышивок и кружев славянских, русских и других народов, населявших Россию, которых не было в заграничных аналогах. Они-то и создавались отечественными авторами: художниками и граверами, но печатались не в периодических выпусках.

Немаловажное значение для успешной деятельности всегда имело покровительство высокопоставленных особ. Из-за конкурентной борьбы в середине семидесятых годов XIX века фирма Гоппе испытывала финансовые затруднения. Тем не менее, в 1875 г. вышел в свет посвященный «Ея Величеству Государыне Императрице Марии Александровне с глубочайшим благоговением» роскошно иллюстрированный «Альбом русских народных сказок и былин» в формате in folio, за что издатель был ею «осчастливлен ценным бриллиантовым перстнем» [1, с. 42]. Позднее хорошие дивиденды принес издательству богатый событиями 1883 г., когда журнал «Новый Русский Базар» (ранее «Русский Базар»), принадлежавший к этому времени Придворному Е. И. В. Марии Александровны книгопродавцу К. К. Ретгеру, перешел «Книгоиздательству Г. Гоппе». Европейский рынок иллюстриро-

ванных изданий в это время был поделен между Францией и Германией. Уже в конце семидесятых годов российско-французские отношения начали налаживаться, и новая редакция извещала, что «журнал не имеет соперников по полноте и разнообразию мод», так как получает материалы из Парижа и Берлина [3, с. 21]. В этом же году Гоппе купил права на издание журнала «Модный Магазин» и объединил его со своим «Модным Светом». «Новый Русский Базар» и «Модный Свет и Модный Магазин» (с 1886 г. — «Модный Свет») печатались в трех изданиях, цена которых зависела от количества приложений: французских литографированных картинок мод и вырезных выкроек к ним. Кроме этих приложений годовым подписчикам предлагались бесплатные премии: выпускавшиеся издательством различные альбомы. Среди них были сборники рисунков русских народных орнаментов для рукодельных работ, которые, по мнению редакции, должны были способствовать воспитанию вкуса и повышению художественного уровня изделий мастериц. В том же 1883 г. состоялся первый Исторический придворный бал в русском стиле, и на страницах журналов появилось подробное описание одежд его участников [4, с. 64]. Так как читатели интересовались теперь не только традиционными орнаментами, то для них печатались сборники раскрашенных русских и славянских костюмов с цветными рисунками, дополненные выкройками и руководствами по крою. (Народные костюмы разных стран, включая русские, появлялись в периодических выпусках). Готовые изделия подписчиц, созданные на основе журнальных рисунков и премий, можно было увидеть на приобретающих все большую популярность многочисленных выставках женского труда. В зависимости от обращения к историческим или традиционным орнаментам и костюмам, а также от степени их стилизации, экспонаты размещались в ремесленных или художественных отделах. С 1880 г. с целью «поддержать падающее искусство ручных женских работ и дать возможность производительницам их выказать свои силы на этом поприще» в помещении редакции «Модного Света» устраивались выставки-конкурсы художественных рукодельных работ. Победительниц ждали десять денежных премий на сумму в 500 рублей [5, с. 101]. Для созданных *в русском вкусе* изделий оговаривались особые преференции. Произведения своих рук подписчицы-конкурсантки экспонировали и на других выставках, в том числе заграничных, где также получали высокие оценки и награды [6, с. 474–476]. Костюм в стиле национального романтизма приобретал популярность, в связи с чем в рекламном отделе

журнала мелькала информация о торговле в Гостином Дворе народными (ремесленными) текстильными изделиями, в том числе костюмом [7, с. 491].

Выпескавшиеся Германом Гоппе иллюстрированные издания для женщин снискали ему славу «настоящего короля мод и модисток» [8, с. 318]. После его смерти в 1885 г. дело продолжил Эдуард Гоппе, который, кроме прежних, издавал журналы: «Модистка», «Мода» (приложение к «Новому Русскому Базару») и «Парижские моды» (приложение к «Модному Свету»). Подписщиц по-прежнему радовали бесплатными премиями в виде альбомов, представлявших комплекты из цветных рисунков и выкроек русских, малороссийских или славянских нарядов для дам и девиц, а также народных орнаментов. Приложениями служили рисунки на тему боярских исторических костюмов для маскарадов. Все эти издания пользовались большим успехом у специалистов, обеспеченных дам и женщин среднего достатка. В ежегодных каталогах фирмы, печатавшихся до 1914 г., посвященные костюму и моде издания занимают значительное место среди анонсов богато проиллюстрированных книг, альбомов и календарей. Исследователи изучают их текстовое и графическое содержание с разными целями, отмечают заслуги Гоппе в развитии иллюстрированных изданий в России. Предпринятые с коммерческой целью они стали проводниками не только европейской моды в столичном Петербурге, но и направления русского национального романтизма в costume. К сожалению, полных сохранившихся годовых комплектов модных журналов с приложениями и премиями издательства Г. Гоппе практически не сохранилось, и сегодня они считаются библиографической редкостью. Может быть, в связи с этим проектная графика костюмов и рукодельных работ *в русском вкусе* мало привлекают внимание современных авторов.

Примечания

1. Герман Гоппе как издатель // Обзор графических искусств. Журнал печатного дела. 1878. № 1–24. № 6.
2. Цит. по: Белов С. В. Издательство Г. Д. Гоппе // Книга. Исследования и материалы. Сб. 53. М.: Изд-во «Книга», 1986, 248 с.
3. «Новый Русский Базар», 1883, № 2.
4. «Новый Русский Базар», 1883, № 6.
5. «Модный Свет», 1881, № 10.
6. «Модный Свет», 1881, № 46.
7. «Модный Свет», 1885, № 48.
8. *Либрович С. Ф.* На книжном посту. Воспоминания. Записки. Документы. Петроград и Москва, Изд. Т-ва М. О. Вольф, 1916. 496 с. [Репр. изд.].

УДК 316.472.4:004.738.5

Окоелелых Н. Б.

Okoelelykh N.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ИНТЕРНЕТ-ПРОЕКТА «НОВАЯ ЭТНОГРАФИЯ»

FROM THE EXPERIENCE OF THE EDUCATIONAL INTERNET PROJECT «NEW ETHNOGRAPHY»

Аннотация: В статье рассмотрены приемы и методы работы с аудиторией, интересующейся традиционным костюмом, в социальной сети ВКонтакте на примере проекта «Новая Этнография».

Ключевые слова: социальная сеть, ВКонтакте, «Новая Этнография», паблик, стандарты публикаций, эстетическая составляющая, информационная составляющая.

Abstract: The article discusses techniques and methods of working with an audience interested in traditional costume in the social network VKontakte using the example of the project «New Ethnography».

Keywords: social network, VKontakte, «New Ethnography», public, publication standards, aesthetic component, information component.

Интернет-коммуникации дают возможность использовать новейшие информационные технологии в самых разных областях. При этом в современном обществе интернет выступает не только как средство связи, но и как инструмент, позволяющий создавать новые коммуникативные модели в различных сферах деятельности. Социальные медиа, соцсети, становятся важнейшим каналом распространения информации и средством коммуникации, а также способствуют развитию новых форм социального взаимодействия. В соцсетях люди общаются, работают, покупают и продают товары, ищут информацию, организуют мероприятия, играют [1].

Социальные медиа имеют ряд особенностей, которые отличают их от других типов медиа. Можно выделить следующие признаки соцсетей: — коммуникативное действие; — интерактивность; — открытость, доступность; — массовость; — анонимность; — возможность прямого взаимодействия с аудиторией; — неограниченный доступ. Один из важнейших среди них — это характер взаимодействия, который в социальных сетях является интерактивным [2].

Социальные медиа позволяют сформировать крупное объединение единомышленников, которое представлено в виде паблика, сообщества, группы по интересам. В случае если администрация такой группы или

сообщества поддерживает и транслирует определенное мировоззрение, то это может рассматриваться как реализация задачи ценностного воспитания.

В связи с этим, в рамках данной статьи мы обсуждаем приемы и методы работы в социальной сети ВКонтакте, которые применимы, актуальны и наиболее эффективны с аудиторией, интересующейся традиционным костюмом. ВКонтакте есть немало влиятельных пабликов, посвященных традиционной культуре и традиционному костюму. Они используют разные модели взаимодействия с подписчиками. Есть агрегаторы информации, фотоархивы, библиотеки источников и литературы, где межличностное общение не играет важной роли или совсем не ведется. Есть группы, получающие доход от продаж одежды в народном стиле и использующие обсуждение публикаций из истории костюма как способ повысить посещаемость и продажи. Есть группы, не преследующие коммерческих целей, но объединяющие любительскую аудиторию по интересу к ремёслам и народным промыслам, например, вышивке. В таких пабликах идёт активное общение подписчиков между собой, поиск мастеров или мастер-классов. Есть целый ряд сообществ, целиком посвященных исключительно визуальной стороне традиционной культуры, в которых публикуются наиболее красивые яркие снимки, пусть и в ущерб информативности и достоверности.

Проект «Новая Этнография» [3] находится в некоторой суперпозиции описанных моделей. Это просветительский проект, целью которого является распространение знаний о традиционном костюме, главным образом южнорусском — Воронежской и соседних губерний. Проект начал свое существование около пяти лет назад как группа, информирующая подписчиков о работе частной мастерской по изготовлению костюма. На старте основной функцией была выставочная, привлечение заказчиков к продукции мастерской. Со временем мастерская «Новая Этнография» развилась в технологическую лабораторию, а её интернет-площадка — в самостоятельный публичный проект, задачи которого, прежде всего, просветительские: образовательные, развивающие, воспитательные и, в некоторой мере, развлекательные.

Опыт ведения проекта позволил выработать собственный формат и стандарты публикаций, дающие максимальный отклик аудитории — с одной стороны, и востребованность сложного для восприятия и ценного контента — с другой.

Публикации выходят ежедневно в 8.30 по московскому времени. Иногда к основной публикации добавляется дополнительная, второсте-

пенная в 17.30. Разработаны следующие рубрики: «Экспонат в деталях», «Процесс», «Книга», «Статья», «Документальный фильм», «Открытая библиотека вышивок», «Фестиваль», «Концерт», «Госкаталог», «Народный мастер», «Новая работа», «Мастер-класс», «Артефакт» (название — по месту происхождения, село или уезд). Периодически задействуется такой сложный в реализации формат как дискуссионный клуб. Спорный в творческом, культурном, социальном отношении материал выносится с краткой аннотацией на публичное обсуждение. Практикуются серии публикаций, объединенных одной темой, например, о костюме однодворцев села Спасское Воронежского уезда по материалам Воронежского областного Краеведческого музея и Воронежского художественного музея им. Крамского.

Публикации в зависимости от формата включают небольшой текст, в среднем от 500 до 1000 знаков, и от 1 до 10 иллюстраций. Иногда даются ссылки на собственные материалы или сторонние ресурсы. Оформление каждого поста в проекте «Новая Этнография» подчинено задаче создания целостного, визуально гармоничного союза текста и иллюстраций. Причем, эстетичность оценивается как в мобильной, так и в web-версии. Хэштеги не используются. Мы изучили вопрос их применения и пришли к выводу, что это малоэффективный инструмент поиска контента на данной платформе, но зато формирующий визуальный шум и не вписывающийся в стилистику паблика. Ссылки по этой же причине оформляются в виде гиперссылки в тексте, а не в виде URL, всегда когда это возможно. В публикациях используются фотографии трех категорий: архивные фотоснимки из разных источников — для иллюстрации описаний этнографических артефактов, снимки собственного фотохудожника проекта, подающие работы мастерской в художественном ключе, и нехудожественные технические снимки, отражающие процессы, этапы реализации проектов, технологические приёмы, эскизы. Психологически в эффективности восприятия информативного контента в соцсети главную роль играет эстетическая составляющая. Другими словами, красивые картинки более эффективно привлекают пользователя к информации, чем полезные, но некрасивые. Длинный текст, продолжительное видео, текст, оформленный в виде статьи, к которой надо переходить кликом, ссылка в виде содержимого адресной строки — еще менее действенны как инструмент привлечения аудитории. Возникает противоречие, которое может решить разумный баланс между курсом на охват (то есть поверхностные просмотры, появление в новостной ленте) и задачей донести ценную информацию до пользо-

вателя сквозь плотный информационный поток, который формирует социальная сеть.

Важной частью работы администратора проекта «Новая Этнография» является ежедневное общение с участниками группы, обсуждение публикаций и поддержка общения между подписчиками.

Мы отказались от рекламы в группе, донатов, платного контента и других способов монетизации и сделали бесплатность информации важным принципом проекта. Онлайн-проект существует на добровольческих началах и частично на средства мастерской. Более того, новые разработки мастерской — технологические приёмы, схемы вышивок, схемы кроя — мы публикуем бесплатно, стараясь противостоять тенденциям коммерциализации информации о традиционном костюме и вышивке.

Важной вехой в деятельности проекта «Новая Этнография» стал открытый конкурс «Носим традицию». Он был проведён в сентябре-октябре 2022 г. и имел большой резонанс, приобретя всероссийский масштаб. Мы получили около 800 заявок из 65 регионов России. Успешному проведению конкурса способствовала возможность постоянного публичного онлайн-общения не только конкурсантов с организаторами, но и участников между собой. По ходу конкурса шло активное обсуждение конкурсных работ и сопутствующих тем. Участие в конкурсе было бесплатным. Победители, которых определило жюри, получили персональные призы от мастерской. Опыт проведения конкурса позволил сделать выводы относительно актуальных социальных проблем ношения традиционного костюма и его элементов в современной повседневной жизни российского общества:

1. Существует потребность демонстрировать с помощью традиционного костюма свою этническую принадлежность, приверженность к традиционным и семейным ценностям, гендерным ролям.

2. У аудитории участников, не связанных профессионально с фольклорно-этнологической средой, но интересующихся этой темой, сформировалась четкая и осознанная потребность в получении достоверной информации о традиционном костюме своего региона и своей социальной-этнической группы.

3. Во всех регионах, среди разных этнических и социальных групп участников конкурса равно идет поиск места традиционного костюма в образе жизни и повседневном облике современного россиянина. Путей решения этих проблем конкурс «Носим традицию» показал множество.

В конце 2022 года культурного наследия Народов России — проект «Новая Этнография» участвовал в XIV Всероссийском смотре инфор-

мационной деятельности в сфере народного творчества и получил специальный диплом «За вклад в популяризацию традиционной народной культуры», а руководитель проекта — звание Народного мастера Воронежской области.

Примечания

1. Чумакова В. А. Психологические особенности интернет-коммуникаций в социальных сетях // Молодой ученый. 2013. № 3 (50). С. 451–453. URL: <https://moluch.ru/archive/50/6320/> (дата обращения: 30.01.2023).
2. Коммуникация в социальных сетях: принципы безопасного речевого взаимодействия // Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. 2020. URL: https://alt.ranepa.ru/pressroom/news/kommunikatsiya_sotsialnih_setyah_printsipi_bezопасного_4663.html (дата обращения: 30.01.2023).
3. Паблик «Новая Этнография» на платформе социальной сети ВКонтакте. URL: https://vk.com/new_ethnography (дата обращения: 30.01.2023).

КУКЛЫ И МАНЕКЕНЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 688.724:398.543 (540)

Альбедиль М. Ф.

Albedil M.

ИНДИЙСКИЕ ПЕРЧАТОЧНЫЕ КУКЛЫ INDIAN HAND PUPPETS

Аннотация: Статья посвящена перчаточным куклам, мало исследованной разновидности индийского кукольного мира. Глубоко укорененные в прошлом в традиционной индийской культуре, в настоящее время они сохраняются лишь в театральных представлениях некоторых индийских штатов.

Ключевые слова: перчаточные куклы, традиционная культура, театральное представление.

Abstract: The article describes hand puppets, a little studied variety of the Indian puppet world. In the past they were deeply rooted in traditional Indian culture, but at present they are preserved only in the theatrical performances of some Indian states.

Keywords: hand puppets, traditional culture, theatrical performance.

Настоящая публикация продолжает тему индийских кукол, уже не раз затронутую в рамках конференции «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии» [1, с. 484–488; 2, с. 152–155]. Она посвящена перчаточным куклам Индии, сравнительно мало изученным в отечественной и зарубежной литературе: они попали в исследовательское поле только во второй половине XX в. [3, с. 5–9]. Между тем этот древний вид кукол, первоначально связанный с религией, был глубоко укоренен в традиционной индийской культуре и занимал весьма заметное место в обширном, практически необозримом кукольном мире Индии. Распространенные в прошлом по всей стране, в настоящее время эти куклы под влиянием процессов глобализации все чаще оттесняются на далекую периферию. Представления перчаточных кукол сохраняются только в нескольких штатах, прежде всего на дравидском юге, более приверженном прежним национальным традициям, чем индоарийский север. Все меньше становится потомственных мастеров-кукольников, хотя в некоторых штатах они еще встречаются в этнографической современности и стараются

сохранить свои традиции. Головы таких кукол чаще всего изготавливают из дерева или папье-маше, а длинную одежду, закрывающую тело — из ткани или бумаги. Движениями куклы управляет рука кукольника: указательный палец вставляется в голову, а средний и большой служат руками куклы. Обычно этих трех пальцев бывает достаточно, чтобы «оживить» куклу. Кукловод чаще всего работает без ширмы, используя открытый способ показа своих персонажей [4].

Главной сферой применения перчаточных кукол традиционно считается народный театр, но их используют также в некоторых ритуальных практиках [5, с. 152–133]. В горных районах южноиндийского штата Тамилнад бродячие актеры с перчаточными куклами представляют пьесы, написанные на основе местных мифов о древнем божестве Муругане и его возлюбленной, дочери охотника Валли. Представление обычно происходит в специально огороженном месте. В отличие от европейского театра актеры здесь не прячутся за ширму и не пытаются создать иллюзию самостоятельной жизни кукол, а работают открыто.

Как правило, в труппу входят три человека: кукловод, певец-рассказчик и музыкант. В отличие от обычных перчаточных кукол рукава их костюма, куда обычно актеры продевают пальцы, не пустые, а глиняные; иногда они даже бывают разной длины. Там, где кукольная рука крепится к плечу, сделано углубление, в которое кукольник вставляет палец, благодаря чему кукла может жестикулировать, хотя это не выглядит так живо и разнообразно, как у обычной перчаточной куклы. Для дополнительного управления к рукам куклы часто прикрепляются трости-провода, которые никак не маскируются. В руках умелых кукловодов они могут выполнять самые разнообразные движения.

Традиция театральных представлений с перчаточными куклами в еще большей степени сохраняется и остается популярной в соседнем с Тамилнадом южном штате Керала; здесь она называется *пава кутту* или *пава катхакали*, где термин пава означает «кукла», а катхакали — традиционную южноиндийскую музыкально-танцевальную драму. Кукол высотой 30–60 см изготавливают в стиле актеров катхакали, подражая их головным уборам, гриму и костюмам. Кукольные лица разрисовывают красками, украшают кусочками золоченой фольги, павлиньими перьями и т. п. Театральные комплекты пава катхакали в прошлом состояли примерно из 120 кукол размером около полуметра, сейчас их число сократилось до 15–17. В кукольных представлениях этого жанра чаще всего разыгрываются сцены из эпоса «Махабхарата» и «Рамаяна», а также сюжеты из исторических пуранических сказаний.

Перчаточные куклы известны также в Северной Индии, главным образом в штатах Орисса и Уттар-Прадеш. Представления бродячих кукольников в штате Орисса сохраняют исконную индуистскую традицию мистериальной народной драмы *лила*, что значит «игра», «представление», возникшей в Северной Индии в XVI в. Их выделяют как *гопа лила*, «пастушеские игры» или *Кришна лила*, «игры бога Кришны»; в них главными персонажами являются Кришна и его возлюбленная Радха. Под ее юбкой часто привязывают колокольчики, звенящие, когда она двигается.

Отдельные лирические эпизоды из этих фольклорных сказаний показывают во время больших религиозных праздников. Бродячие куководы сидят на циновке, а зрители располагаются вокруг них; иногда за спиной натягивают занавеску-задник. Кукольник обычно выступает один или в паре с музыкантом, играющим на барабане. Как и на юге, актеры работают открытым способом.

В штате Уттар-Прадеш театральные представления с перчаточными куклами задействованы в основном в комедийных спектаклях, в которых сохраняются воспоминания о том периоде в истории штата, когда он находился под влиянием мусульман. Главные действующие лица — две женщины Гулабо и Ситабо, жены мусульманского правителя-*наваба*, которые постоянно спорят, ссорятся, таскают друг друга за волосы и даже дерутся. В спектакле обычно участвуют два актера: кукольник, управляющий и говорящий за кукол, и музыкант, играющий на барабане и иногда вступающий в диалоги [6, с. 4–15].

Перчаточные куклы эпизодически встречаются и в других штатах, но теперь это практически исчезающее явление. В большинстве случаев на смену традиционному кукольному театру под влиянием западных театров приходят модернизированные спектакли, в которых показывают современные пьесы, утратившие связь с религией. Меняются и способы показа кукол. Чаще всего действие в них происходит за ширмой, создавая у зрителя впечатление самостоятельной жизни кукольных персонажей. В настоящее время известны попытки возрождения традиционных представлений с перчаточными куклами.

Примечания

1. Альбедиль М. Ф. Марионетки Раджастана: деревянные двойники богов, героев и людей // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы 23-й Междунар. науч. конф., С.-Петербург, 26–29 мая 2020 г. / СПбГУПТД, РЭМ, ГЭ; редкол.: Н. М. Калашникова (пред.) и др. СПб., 2020. С. 484–488.

2. *Альбедиль М. Ф.* Феномен куклы в традиционной индийской культуре // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы 24-й Междунар. науч. конф.*, С.-Петербург, 26–29 мая 2021 г. / СПбГУПТД, РЭМ, ГЭ; редкол.: Н. М. Калашникова (пред.) и др. СПб., 2021. С. 152–155.
3. Contractor M. R. Various types of traditional puppets of India // *Marg. A Magazine of the Arts*. Mumbai, 1968. Vol. 21. № 3. P. 5–9.
4. India // *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. URL: <https://wepa.unima.org/en/india/> (дата обращения: 25.01.2023).
5. *Бабкина М. П., Потабенко С. И.* Народный театр Индии. М.: Наука, 1964. 168 с.
6. *Соломоник И. Н.* Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра объемных форм. М.: Наука, 1992. 313 с.

УДК 39:930:688.721.27:061.42"18" (=161.1)

Горожанина С. В.
Gorozhanina S.

К ИСТОРИИ «ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ» КУКОЛ КОНЦА XIX ВЕКА

ON THE HISTORY OF «ETHNOGRAPHIC» DOLLS OF THE LATE XIX CENTURY

Аннотация: К истории формирования ассортимента «этнографических» кукол конца XIX в. в стилизованных рукотворных традиционных костюмах разных народов России.

Ключевые слова: «этнографические» куклы, мастерская «Детское Воспитание», Кустарный музей, «одевальщицы» кукол, музей игрушки.

Abstract: On the history of the origin of the assortment of «ethnographic» dolls of the late XIX century in stylized handmade traditional costumes of various peoples of Russia.

Keywords: «ethnographic» dolls, workshop «Child Education», Handicraft Museum, costume dolls, museum of toys.

Целью настоящего сообщения является введение в научный оборот новых и уточнение существующих в литературе сведений по истории «этнографических» кукол конца XIX в., характера их ассортимента [1]. «Этнографические» куклы в стилизованных национальных костюмах впервые получили признание на Всероссийской промышленно-художественной выставке 1882 г., где были представлены в качестве учебных пособий, знакомящих с историей страны. Интерес посетителей к предметам текстиля в «национальном стиле» определялся эстетическими запросами времени, модой, в том числе в одежде, игрушках на все «русское».

На выставке 1882 г. можно было приобрести кукол в костюмах «народов, населяющих Россию» стоимостью от 60 копеек до полутора рублей Евдокии Федоровны Николаевой [21, с. 47, 353; 22, с. 10]. Краткие сведения об экспоненте содержатся в материалах трех выставок: московской 1882 г., петербургской 1890 г. (Первая Всероссийская выставка детских игрушек), чикагской 1893 г. (Всемирная Колумбова выставка). Известно, что Николаева жила в Петербурге на Николаевской улице, единолично изготавливала «этнографические» куклы, закупала материал и сбывала свои работы в России [21, с. 47; 16, с. 18; 5, с. 202].

В Художественно-педагогическом музее игрушки имени Н. Д. Бартрама хранится набор «Народы России» из 36 мастичных шарнирных кукол в национальных костюмах, уложенных в ящик [18]. Можно допустить, что набор изготовлен Е. Ф. Николаевой и экспонировался на выставке 1882 г. Косвенно об этом говорят небольшие размеры кукол — 10–13 см, схожие с размерами кукол, представленных на выставке — «около трех вершков высотой» (около 13 см). На миниатюрный размер кукол в качестве их недостатка указал в обзоре выставки Л. П. Шпаковский. По его мнению, это делало набор пригодным «более для домашнего, чем для классного обучения» [23, с. 10].

В инвентарной книге Музея игрушки 1937–1939 гг. зафиксировано, что набор выполнен по макетам Этнографического отдела Румянцевского музея под руководством Анатолия Мамонтова в 1880 г. и поступил в музей в 1919 г. из Загорского краеведческого музея. Настоящая информация, закрепившаяся в литературе, по мнению автора, требует уточнения.

В сфере интересов Анатолия Ивановича Мамонтова (1839–1905) и его жены Марии Александровны (1840–1904) входили вопросы популяризации традиций народной культуры. А. И. Мамонтов был крупным книгоиздателем, с которым сотрудничали многие известные художники. М. А. Мамонтова занималась делами московского магазина и мастерской «Детское Воспитание».

В торговых каталогах 1876–1878 гг. магазина Мамонтовых мы находим учебную и методическую литературу, в том числе для детских садов, образцы классных принадлежностей. Мастерская при магазине «Детское Воспитание» была открыта в 1883 г. На выставку 1882 г. А. И. Мамонтов представил «предметы для одежды, воспитания и обучения детей», а его дочь Татьяна Мамонтова (1863–1920 (?)) и М. Т. Ярошевская — «обстановку детского сада, руководства и пособия для занятий в детском саду и работы детей». На выставке детских игрушек 1890 г. М. А. Мамонтова экспонировала игрушки своей мастерской, а на выставку в Чикаго в 1893 г. ею была уже отправлена большая коллекция «этнографических» кукол: «боярыня, боярышня, странники, тульский крестьянин, крестьянка с ребенком, крестьянка и мальчик, крестьянин в зимней одежде, крестьянин в летней одежде, кормилица...». Таким образом, если предположение об авторстве Е. Ф. Николаевой набора «Народы России» и вероятность его экспонирования на выставке 1882 г. имеют спорный характер, то причастность Анатолия Мамонтова к разработке данного набора, не находит подтверждения в матери-

алах выставок и каталогов магазина «Детское Воспитание». Запись в инвентарной книге Музея игрушки, очевидно, сделана по ошибке, также ошибочно указан источник поступления набора — «Загорский краеведческий музей», которого в 1919 г. не существовало [2; 14; 15; 5, с. 298–299; 16, с. 18; 8, с. 233].

Ассортимент «этнографических» кукол Мамонтовых середины 1890-х гг. неизменно сохранялся до 1904 г., что следует из редких экземпляров каталогов изделий мастерской. В каталоге 1896 г. опубликованы образцы «кукол, одетых в русские национальные костюмы 4, 5, 6 и 8 вершков высоты от 1 р. 25 коп; крестьянина и крестьянки с ребенком 8 вершков; крестьянки с двумя детьми 4, 5 и 6 вершков; кукол в боярских костюмах 6 р. и 12 р.». Документов о разработке образцов кукол художниками, сотрудничавшими с мастерской Мамонтовых, пока не найдено, также как и знаменитой матрешки «Девушка с петухом», созданной в стенах мастерской в 1897–1898 гг. [12, с. 19–20; 13, с. 7].

Интереса публики к «этнографическим» куклам рос из года в год. На выставке в Чикаго экспонировались куклы, знакомящие с костюмами разных стран и народов. Французский отдел украшало 45 кукол в национальных костюмах, в Русском отделе, помимо кукол мастерской «Детское Воспитание», можно было познакомиться с куклой «одетой по образцу славянки» воспитанниц Фатежской женской прогимназии из Курской губернии (основана в 1874 г.), куклой «Мордовка в праздничном наряде» экспонента Е. А. Гончаровой из Симбирской губернии, а также коллекцией кукол «крестьян Московской губернии», представленных московским Кустарным музеем. В отличие от кукол Мамонтовых в нарядах русских, украинских крестьян и средневековой знати, музей знакомил с образцами кукол в костюмах разных народов России, социальных групп и профессий: «горожанок из Рязани, Ярославля, Вологды, Нижнего Новгорода, Воронежа. Могилева, Харькова, Олонца, Калуги, Киева, Тамбова, Владимира, Смоленска и Москвы. Крестьян Московской и Костромской губерний, крестьянки Рязанской губернии, казака и казачка с Урала, малоросса, белоросса и белороссиянки, литвина и литвинки, мазура, караймки из Крыма, татарина, башкира и башкирки, якута и якутки, волжского бурлака, московского ямщика, малоросса с волами, крестьянина с дровами, крестьянина на пашне, крестьянки на бороньбе...». По сведениям Н. Д. Бартрама, коллекция исполнена «по манекенам, хранящимся в Московском Румянцевском Музее» и по итогам выставки награждена Почетным дипломом [5, с. 299–300; 7, с. 54; 2, с. 267].

Вероятно, основная часть образцов была изготовлена в Сергиевом Посаде — крупном традиционном центре игрушки. По статистическим данным на 1879 г. здесь насчитывалось 11 мастерских «по одеванию» различных типажей кукол. В то же время, в обследовании игрушечного промысла в 1889 г. заведующим Кустарного музея в Петербурге А. М. Воронцовым, сообщалось о неудачах создания в качестве учебных пособий «этнографических типов», которые в то время в школах страны были мало распространены из-за дороговизны: «от 2-х до 5-ти руб. за экземпляр работы петербургских мастерских» [4, с. 443–444]. Помощь пришла от московского Кустарного музея, по инициативе которого в городе начали изготавливать кукол с фарфоровыми и целлулоидными головками в рукотворных народных костюмах. Образцы нарядов, указания по их крою и отделке, материалы и сбыт организовывала «Учебная игрушечная мастерская Московского губернского земства», созданная в 1891 г. В прейскуранте музея 1898 г. обозначены «куклы в крестьянских костюмах от 35 коп. до 1 р. 60 коп» [11, с. 92; 19].

Земство приглашало на работу не только опытных кукольниц, но и рукодельниц, занимавшихся ранее «шитьем воздушных, изготовлением тесьмы и другими женскими промыслами». К началу XX в. подобное рукоделие в Сергиевом Посаде «кормило 85 дворов» мастериц. Во многом промысел развился благодаря Мастерской рукоделий, работавшей в 1885–1887 гг. в усадьбе Абрамцево под руководством Е. Г. Мамонтовой и Е. Д. Поленовой. Искусству вышивания обучали и монахини в мастерских при школе на 60 девочек в Покровском Хотьков монастыре, расположенном неподалеку [10, с. 52, 119; 6, с. 55–58].

В числе первых искусных «одевальщиц» кукол земской мастерской была Прасковья Ивановна Ушатова, 1866 г. р., проживала на Новопрогонной улице, обучившись ремеслу дома, занималась кукольными костюмами с 1885 г.; первую бронзовую медаль получила на Всероссийской выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде; участница масштабных выставок 1900, 1902, 1903–1904 гг., награждена серебряными медалями. На этой же улице жила и работала Прасковья Ивановна Вихляева, 1871 г. р., обучившаяся в земской мастерской. Мария Васильевна Блохина, участница выставок с куклами «в костюмах Российской империи» в Париже в 1900 г. и Петербурге в 1903–1904 гг., работала с тремя ученицами, награждена двумя серебряными медалями. С 1900 г. при земской мастерской «с двумя женщинами из своей семьи» трудилась Антонина Сергеевна Внукова, участница выставок 1902, 1903–1904 гг., награждена Почвальной грамотой [20, 17, с. 367–369; 21, с. 73, 77; 9, с. 26–30; 3, с. 110–111; 22].

Наряды кукол достаточно точно воспроизводят свободный крой и декоративной характер вышитого и тканого орнаментального убранства народной одежды. Многодельные ансамбли из дотканой материи, тонкого хлопка отличает особая эмоциональная наполненность, которая построена на творческом осмыслении природных свойств материала, разнообразии его фактур, богатстве цветовых сочетаний.

Таким образом, разработкой первых образцов «этнографических» кукол в конце XIX столетия занимались, как отдельные авторы, так и художники мастерских Москвы и Сергиева Посада. Участие кукол в масштабных выставочных проектах, способствовали расширению их ассортимента, росту популярности в XX столетии.

Примечания

1. Автор не касается вопросов материала, конструкции, образного содержания кукол, которые подробно изложены в работе Г. Л. Дайн [8].
2. *Барtram Н.* Игрушечный промысел в Московской губернии // Кустарная промышленность России. Разные промыслы. СПб., 1913. Т. I.
3. *Введенский Д. И.* Г. Сергиев Посад, Московской губернии: Мелкие промыслы (опыт статистико-экономического исследования мелких промыслов). М., 1927.
4. Воронцовский. Кустарное производство игрушек. Исследование 1889 г. // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. СПб., 1892. Т. I.
5. Всемирная выставка. Русский отдел. Указатель Русского отдела / Всемир. Колумбова выставка 1893 г. в Чикаго. СПб., 1893.
6. *Горожанина С. В.* История Абрамцевского художественного учебного заведения: мастерская — училище — колледж. 1885–2010. М., 2011.
7. *Греков А. У.* Искусство западноевропейской игрушки. Сергиев Посад, 2006.
8. *Дайн Г. Л.* Сергиев Посад — столица русской игрушки. Хотьково, Сергиев Посад, 2011. (Игрушка в культуре России; кн. 2).
9. «Детский мир», международная выставка. Листок международной научно-промышленной выставки «Детский мир» / [ред. А. А. Ходнев]. СПб, 1903–1904. № 1–18.
10. Доклад Московской губернской земской управы о содействии кустарной промышленности. М, 1911.
11. Иллюстрированный прейскурант Торгово-промышленного музея кустарных изделий Московского губернского земства. М., 1898.
12. Каталог изданий и изделий магазина «Детское Воспитание». М., 1896.
13. Каталог изданий и изделий магазина «Детское Воспитание». М., 1903.
14. Каталог книг магазина «Детское Воспитание» М. А. Мамонтовой. М., 1876.
15. Каталог магазина «Детское Воспитание»: Учебный отдел. М., 1878.
16. Каталог Первой Всероссийской выставки детских игрушек, игр и занятий 1890 года. СПб., 1890.
17. Каталог Русского отдела Всемирной Парижской выставки 1900 г. СПб., 1902.
18. Набор «Народы России». Инв. МИ 6809, часть деталей фигурок утрачена [23, с. 10].

19. Одними из первых авторов эскизов и выкроек кукольных костюмов, возможно, были художник Кустарного музея С. Г. Андреев и его жена М. И. Андреева. Данные сведения содержатся в неопубликованной работе «Народная резная игрушка д. Богородская (материалы к докладу). 1941 г. Т. Н. Грушевой (1885–1976), художника, преподавателя Богородской профтехшколы резьбы по дереву. НА СПМЗ. Д. 8. Л. 46.
20. РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 75. Л. 24.
21. Указатель Всероссийской промышленно-художественной выставки 1882 года в Москве. М., 1882.
22. Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 г. СПб., 1902.
23. *Шпаковский Л. П.* Педагогический отдел московской промышленно-художественной выставки 1882 года. Одесса, 1883.

УДК 688.721.27:391 (519.5)

Жабрева А. Э., Жабрева С. А.

Zhabreva A., Zhabreva S.

КОРЕЙСКИЕ СУВЕНИРНЫЕ КУКЛЫ — ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ СТРАНЫ УТРЕННЕЙ СВЕЖЕСТИ

KOREAN SOUVENIR DOLLS AS A REFLECTION OF THE HISTORY AND CULTURE OF THE LAND OF MORNING CALM

Аннотация: Авторы рассказывают о южнокорейских куклах из личной коллекции, материалах и технологиях, использованных при их изготовлении, о представленных на них костюмах, интересных своей самобытностью и верностью традициям глубокой старины.

Ключевые слова: куклы сувенирные, костюм Кореи, ханбок.

Abstract: The authors discuss South Korean dolls from a personal collection, the materials and techniques used in their manufacture, and the costumes presented on them, which are interesting for their originality and fidelity to ancient traditions.

Keywords: souvenir dolls, Korean costume, hanbok.

Коллекция кукол в традиционных костюмах народов мира, собираемая авторами статьи, включает несколько экземпляров из Южной Кореи: две одиночные женские фигуры в стилизованных костюмах и две парные композиции в исторических одеждах. Куклы изготовлены в первое двадцатилетие XXI в., имеют сходные особенности конструкции и стилистику оформления.

Кукла с барабаном и свадебная пара помещены в оригинальные подарочные упаковки — прозрачные коробки из тонкого оргстекла, одна из которых имеет форму параллелограмма, а вторая полукруга, у обеих — элегантные черные днища. На упаковках размещены различные надписи и рисунки: на передней плоскости подставки округлой упаковки: 서울민芸 (Сеул, народное творчество); на ее задней стенке — пара летящих аистов в круге из меандра. Поставка для куклы с барабаном содержит такую же надпись, а наклейка на барабане — *Made in Korea / Seoul / Min Ye / 민속인형전문제조업체* [1].

Туловища кукол сделаны из плотного пенопласта, кисти рук окрашены в телесный цвет, головы обтянуты тонким трикотажем и раскрашены, черты лиц тонко прорисованы. Детали соединены проволочным

каркасом, который служит и способом крепления к подставке. Прически сделаны из черных синтетических волос. Для костюмов использованы яркие шелковые и синтетические материи, тесьма, шнуры, фольга, фурнитура. Сборка осуществлена с помощью шитья и наклеивания.

Куклы интересны своими нарядами и прическами, история которых уходит в глубокую древность, в их образах отражены некоторые традиции, обряды, танцевальные движения.

Традиционный корейский костюм — ханбок — в его женском варианте, представленном на наших одиночных куклах (31 см) несколько условно, состоит из запахивающейся верхней юбки (чима) и короткой кофты с округлой линией рукавов (чогори). Особенности корейского женского костюма является завышенная линия талии и плавная округлость всех линий, прежде всего пышной юбки. Эти особенности образуются за счет использования плотных шелковых и хлопчатобумажных тканей и благодаря многослойности костюма. На обеих куклах хорошо видны нижние слои костюма: белая исподняя юбка (мучжиги) [2, с. 153], длинные и широкие белые штаны (паджи), белые носки (посон) и белые туфли (ханбокхва). Юбки подвязаны поясами. Чогори одной куклы выполнен из сиреневато-розовой ткани, окантован по вороту черной полосой, имеет черный бант (откорым) и белые манжеты. Он настолько короток, что из-под него видна широкая полоса нательной белой кофты. К изнанке шейной части чогори прикреплена белая тесёмка (тончжон), подчёркивающая линию шеи. На другой кукле — двухслойная розово-красная юбка с белым поясом; ее чогори светло-зеленого цвета, с красными манжетами, бордовой окантовкой по вороту и таким же откорым. Использование других тканей для отделки чогори связывают с древней традицией украшать их вышивкой [2, с. 152]. Чогори зеленого цвета и красная чима в прошлом часто использовались в повседневной одежде [3, с. 55] и в костюме невест [4, с. 275].

Волосы обеих кукол гладко уложены на пробор и сплетены в косы, которые по-разному уложены вокруг головы. Обычно, косы носили девушки, а сложные прически были привилегией замужних женщин [2, с. 154]. На блестящем фоне черных волос кукол выделяются шпильки (пинё) с навершиями в виде цветка, бабочки и разноцветного прямоугольника, напоминающие украшения с эмалевыми вставками.

Сложный барабан (чангу) одной из кукол подвешен на яркую ленту, такую же, что украшает и голову. Фигура словно застыла в позе традиционного корейского танца Сольчангу.

Композиция из двух кукол (26 см) без родной упаковки представляет пару в аристократических (королевских) свадебных костюмах эпохи Чосон (1392–1910 гг.). Яркие ткани этих костюмов украшены китайскими иероглифами (ханча), которые применялись для записи корейских слов. Мужской наряд состоит из традиционных брюк (паджи) сиреневого цвета, жакета (чогори) и кафтана (турумаги) из ярко-желтого шелка. Под поясом закреплена красная накладка, орнаменты которой, предположительно, соответствует печатям правящего дома Кореи (надпись стилизована). Головной убор состоит из высокой тульи в виде цилиндра и прямоугольного навершия (из «золотой» фольги), к краям которого прикреплены 10 цепочек (по пять спереди и сзади) — это церемониальный головной убор, одевавшийся с полным королевским костюмом.

На женской фигуре из этой композиции надета юбка из яркого розового шелка, расписанная золотым орнаментом вдоль подола. Вместо чогори на куклу надет вонсам — халат с длинными широкими рукавами из разноцветных полос, с отворотами, золотыми орнаментами и надписями. Спинка и полочки традиционно изготовлены из зеленого шелка. Вонсам носили знатные корейки — королевы и придворные дамы, он является праздничной и ритуальной одеждой [3, с. 56]. Вонсам заправлен под юбку и перетянут красным поясом, от которого вниз спускаются широкие лопасти из зеленого шелка. Кукла держит руки сложенными перед собой, чтобы показать красоту рукавов вонсам, верх которых расположен норигэ — узел с кистями, сплетенными из красных и синих шелковых нитей. Норигэ делались из разных материалов, в том числе драгоценных, бывали разной длины и назначения, служили украшением всего костюма [3, с. 58–59; 4, с. 275–276].

Кукла демонстрирует сложную женскую прическу, состоящую из кос, которые уложены вокруг головы и подняты двумя высокими дугами. Волосы украшены шпильками в виде цветов, а сзади скреплены большой пластмассовой шпилькой голубоватого цвета. Такая прическа была привилегией королев, королевских наложниц и придворных дам. Шпильки (пинё), сделанные из драгоценных металлов и камней, коралла и кости, бамбука или дерева в зависимости от социального положения дамы, были основными украшениями для головы еще с эпохи Корё (918–1392 гг.) [5, с. 316].

Композиция из двух сидящих кукол (размеры с коробкой 15,5×14,5×9,5 см) представляет одежды жениха и невесты. Их наряды выполнены в условной манере, но передают особенности настоящих.

На женихе — паджи розового цвета, синий халат (даллён) и «крылатая шляпа (само)» [6, с. 56]. Обязательная вышивка с изображениями птиц и зверей с полочек халата перенесена на заднюю поверхность коробки. Невеста одета в малиновую чиму и зеленый вонсам. Широкие рукава прикрыты полупрозрачной белой тканью (деталью свадебного обряда), поверх которой закреплен преувеличенно больших размеров узел из розового шнура, завершенный крупными кистями. Небольшой головной убор невесты (хвагван) имеет сложную конструкцию, украшен разноцветными лентами, блестками и шнурами.

Источниками информации авторам послужили экспозиции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) и Государственного музея Востока, путеводители и альбомы с фотографиями и описаниями костюмов [например, 7–9].

Несмотря на популярность корейских костюмных кукол на своей родине и доступность их приобретения в нашей стране, они пока не были представлены в научной литературе.

Примечания

1. Дословный перевод: Сделано в Корее, Сеул, народное творчество (с кор. Min Ye = 민예), производитель народной куклы.
2. Джарыгасинова Р. Ш. Корейская национальная одежда в коллекциях МАЭ: женская одежда // Сборник Музея антропологии и этнографии. 1969. Т. 25. С. 146–157.
3. Цой Е. В. Традиционный корейский костюм XIX–XX вв. // Россия и АТР. 2001. № 4 (34). С. 54–61.
4. Раевская Ю. Э., Киселева В. В. Цвет как основной символ атрибутики корейского национального костюма ханбок // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2016. № 4. С. 274–277.
5. Изумнова Е. В., Горева Е. П. Эволюция корейского национального костюма «ханбок» // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2019. № 2. С. 310–318.
6. Джанг Д., Джанг С. Ханбок — традиционный корейский костюм: сохранение традиций // Диалог культур — диалог о мире и во имя мира: материалы VIII Междунар. студ. науч.-практ. конф. (Комсомольск-на-Амуре, 20 апр. 2017 г.). Комсомольск-на-Амуре, 2017. С. 55–58.
7. Елисеева И. А. Искусство и культура Кореи: путевод. по постоян. экспозиции / Гос. музей Востока. М., 2010. 160 с.
8. Hwahye: Korean traditional shoes / text by Jang Kyunghye. Seoul, 2019. 160 p.
9. Sim Yeon-ok. 5000 Years of Korean textiles: an ill. history a. technical survey. Seoul, 2002. 334 p.

УДК 7.071.1:688.721:7.036:73.02 (430) Pritzel

Косачева Е. В.

Kosacheva E.

КУКЛЫ ЛОТЕ ПРИТЦЕЛЬ**LOTTE PRITZEL'S DOLLS**

Аннотация: Автор рассматривает кукол Лоте Притцель (1887–1952) с точки зрения осмысления их природы как уникального явления в западноевропейском искусстве начала XX в. Работа предполагает осмысление и изучение некоторых аспектов творчества художницы и воздействие направлений европейского искусства конца XIX — начала XX в. на манеру мастера.

Ключевые слова: Художественная кукла, экспрессионизм, театр, марионетка, произведение искусства, игра, Лоте Притцель.

Abstract: The author examines the dolls of Lotte Pritzel from the point of view of their character as a unique phenomenon in the Western European art of the early XX century. This work is about understanding and examining some aspects of the artist's work and the influence of some areas of European art of the late XIX — early XX century on the artist's working method.

Keywords: Art doll, expressionism, theater, puppet, work of art, game, Lotte Pritzel.

«О кукольная душа, которую сотворил не Бог, ты, причудливая, созданная опрометчивой феей, вещная душа, выдыхаемая идолом с напряжением, которую мы все полубоязливые, полувеликодушные получили, и от которой никто не может полностью отказаться» [1, с. 12]. Эта цитата взята из статьи Р. М. Рильке, посвященной куклам Лоте Притцель, одной из первых и самых известных художниц по куклам начала XX в. За свою жизнь художница создала более 200 оригинальных кукольных скульптур. Из них сохранилось менее 40. В Мюнхенском городском музее хранится наиболее интересная коллекция кукол мастера [2]. В 2002–2003 гг. в Берлине проходила выставка «Художница-кукольник и художник по костюмам Лоте Притцель», где экспонировались сохранившиеся работы мастера, также некоторые из них участвовали в мюнхенской выставке 2014–2015 гг. «Отправление в Мюнхен. Художники около 1900 года».

Многие сохранившиеся музейные экземпляры находятся в аварийном состоянии. Художница не уделяла внимание прочности и долговечности основных материалов, которые использовала для кукол. Это было для нее несущественной категорией, важна была сама эстетика образа, ее нервическая составляющая.

Эмоциональные и чувственные моменты произведений Лоте Притцель были хорошо изучены как ее современниками, так и, в некоторой, степени западноевропейскими специалистами нашего времени. Эта статья — попытка проанализировать некоторые аспекты творчества Лоте Притцель и воздействие направлений европейского искусства конца XIX — начала XX в. на художественную манеру этого мастера. Также рассматривается возможность изучить куклы Лоте Притцель с позиции влияния театрального искусства. Без этих нюансов трудно понять философию ее творчества.

Биографические сведения о Лоте Притцель неполны и противоречивы. Она родилась в Бреслау в 1887 г., детство и юность провела в Берлине. В 1905 г. Лоте приехала в Мюнхен, чтобы учиться в художественной школе Вильгельма фон Дебшица. По всей видимости, занятия в ней она не посещала. Зато очень быстро вошла в среду мюнхенской богемы и также быстро стала там очень заметной фигурой. При изучении ее работ становится очевидным индивидуальное развитие художника, сформированное особым видением мира и обладающего своеобразной манерой скульптурной лепки.

Ранние куклы, до 1914 г., художница создавала подвижными. Она делала их довольно крупными, некоторые до 60 см высотой, на металлическом каркасе из ваты и воска, при этом без особой тщательности в проработке деталей. Кукольная анатомия выполнена с примитивностью начинающего художника, жесты сухи и не пластичны. Ее куклы чем-то похожи на марионетки. Но если марионетки предназначены для игры и взаимодействия со зрителем через актера, то куклы Притцель требуют только созерцания. Зритель ощущает эти куклы как явление, недоступное для тактильного контакта, безразличное к внешнему миру. Их окружает «аура хрупкости» [3, с. 184]. При рассмотрении кукол Лоте Притцель необходимо понимать, что такой вид предметов является одним из немногих, чьи функции выходят за рамки обыденности, повседневности и утилитарности. Их игровая природа весьма условна. Они создают вокруг себя некое символическое пространство, которое разрушает понимание многовековой игровой и архитипической связи между куклой и человеком. Эта условность участия в игре наиболее ярко проявилась в поздних куклах художницы.

Конструирование такой своеобразной «новой телесности» и кукольной философии направляло мастера в русло экспрессионизма, который отчетливо проявился в работах после 1918 г. Конечно, это был не экспрессионизм в чистом виде, когда художник через произведения ото-

бражает внутреннее «эго персонажа», рвущееся наружу. Здесь можно сказать, что ее экспрессионизм вырос из декаданса и связан с ним. Именно декаданс с его «эстетской рафинированностью, нервической утонченностью, экзальтацией индивидуализма» [4, с. 6] смягчил внешний экспрессионизм, сделал его созерцательным, наполнил произведение мастера художественной глубиной.

В поиске новой выразительности образа, художница использовала как игровой элемент деформацию телесного облика. «Гротеск в ее ранних куклах — это не отчетливые следы соприкосновения» [5, с. 127] с примитивизмом, а условные индивидуальные, стремящиеся к упрощению формы. В этом смысле важна роль условности пластического языка скульптуры. Лоте Притцель сознательно придавала примитивность формам и марионеточную грацию позам, борясь с классической пластикой статутки и созданием скульптурного начала куклы. Она предложила зрителю созерцать личину и угадать, находится что-то за ней или нет, ведь «личина есть “мистическое самозванство”, скорлупа на маске личности» [6, с. 435].

Начиная с 1920-х гг. куклы мастера стали статичными, потеряв свою подвижность, но при этом линии их силуэтов обрели большую изысканность, плавность и динамичность. В характерах появилась ироничность. Сочетание тканей и деталей их костюмов, все это выдает богатый опыт Лоте Притцель в профессии театрального художника и сценографа. Конечно, она была в курсе современных тенденций театра. В круг ее знакомств входили танцовщица Анита Бербер и балерина Нидди Импековен, «представлявшие в своих танцах типичный образец немецкого модернистского отношения к телу в 1920-е годы, в период разнообразия танца и его значения как эстетической модели для культуры тела в Веймарской республике» [7, с. 2]. Куклы Притцель в свою очередь тоже повлияли на хореографию их танцев. Растворившись в театральной стихии, художница, казалось, черпала из нее образы для своих произведений. Вот почему глядя на них, невольно обращаешься к театральным куклам. Они и созвучны театру. Об этом говорят жесты, изогнутость силуэтов и драматичность поз. Они изысканно меланхоличны, хрупки и сиюминутны. Внешним видом иллюстрируют сложность своих образов, балансируют на грани бытия. Характерными чертами в технике исполнения являются подбор и соответствие тканей, сложность сочетания элементов одежды, прически, замысловатость головных уборов, детальная проработка голов, рук и ног, разнообразные типы украшений, сюжетность композиции. Куклы-акробаты стоят в причудливых позах,

герои и героини фантазийных пьес вовлечены во внутреннее пространство некой игры, дамы в нарядных платьях, стоящие на одной ножке, все они способны вызывать у зрителя эстетическое удовольствие от визуального общения с ними, и порой сложно понять кто по характеру человек, а кто кукла.

Через склонность к зарождению новой формы в творчестве Лоте Притцель произошло осуществление игры со зрителем и формирование игрового начала как новой сугубо индивидуальной манеры.

Художница постоянно вступала в полемику с реальностью, противопоставляя ей гротескно-экспрессивные формы своих героев, соединяя мир реальный с обманчивым миром игры в куклы. Ее куклы в своей основе — это идеи театра, танца и даже фотографии. Декадентская культура оказалась соединительным звеном между театральностью образов и экспрессионистичностью форм. Это в совокупности с оригинальными стилистическими и техническими приемами помогло художнице выработать свой особенный характерный стиль.

Примечания

1. *Riner M. R. Puppen Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel.* URL: https://www-bookrix-de.translate.goog/book.html?bookID=bx.rilke_1287581677.8557410240&_x_tr_sl=auto&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp#2232,558,6228 (дата обращения: 10.12.2022).
2. Другие куклы Лотты Притцель находятся в Художественном центре Эгона Шиле в Чешском-Крумлове, Гессенском земельном музее города Дармштадта, частных коллекциях Европы и США.
3. *Sara A. At The Uttermost Limit of Vision: The Wax Dolls of Lotte Pritzel (1887–1952) // Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th — 21st centuries).* Białystok: Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, The Department of Puppetry Art in Białystok. 2016. P. 10–18.
4. *Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы.* М.: Пятая страна, 2003. 304 с.
5. *Геташвили Н. В. Во что превратится Венера...: образы античности в искусстве XX века.* М.: БуксМАрт, 2016. 352 с.
6. *Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т.* М.: Мысль, 1995. Т. 2. 877 с.
7. *Toepfer K. E. Empire of Ecstasy Nudity and Movement in German Body Culture 1910–1935.* URL: [https://monoskop.org/images/6/68/Toepfer_Karl_Empire_of_Ecstasy_Nudity_and_Movement_in_German_Body_Culture_1910–1935.pdf](https://monoskop.org/images/6/68/Toepfer_Karl_Empire_of_Ecstasy_Nudity_and_Movement_in_German_Body_Culture_1910-1935.pdf) (дата обращения: 18.12.2022).
8. *Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие.* М.: Архитектура — С, 2012. 392 с.
9. *Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства.* М.: Прометей, 1994. 352 с.
10. *Батракова С. П. Театр-Мир и Мир-Театр: творческий метод художника XX века. Драма о драме.* М.: Памятники исторической мысли, 2010. 264 с.
11. *Турчин В. С. По лабиринтам авангарда.* М.: Издательство МГУ, 1993. 248 с.

12. *Фостер Х.* и др. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ад Маргинем, 2020. 896 с.
13. *Ямпольский М. Б.* Демон и лабиринт. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.
14. *Reed R. J.* Decadent Style. Athens: Ohio University Press, 1985. 296 p.
15. *Лотман Ю. М.* Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 377–381.
16. *Praske T. Lotte Pritzel — Bohemienne, Puppenkünstlerin, Traumtänzerin.* URL: <https://blog.muenchner-stadtbibliothek.de/lotte-pritzel-bohemien-puppenkuenstlerin-traumtaenzerin-frauenderboheme> (дата обращения: 25.12.2022).
17. Lotte Pritzel. Dolls for the showcase. URL: <https://world4.eu/lotte-pritzel-dolls-showcase> (дата обращения: 05.01.2023).
18. *Флеенко Д. А.* Кукла в пространстве игры. // Вестник Новосибирского государственного театрального института. 2009. № 1. С. 16–31.
19. Lotte Pritzel 1887–1952; Puppenkünstlerin, Kostümbildnerin, Zeichnerin. URL: <https://www.deutsches-tanzarchiv.de/archiv/nachlaesse-sammlungen/lotte-pritzel> (дата обращения: 09.01.2023).
20. *Hirschfeld G.* Neue Puppen von Lotte Pritzel. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1912_1913/0013 (дата обращения: 09.01.2023).

УДК 688.721.3:769.2:070 (4) "18/19"

Лембинен Е.

Lembinen E.

**БУМАЖНЫЕ КУКЛЫ ИЗ ПРИЛОЖЕНИЙ
К ГАЗЕТАМ И ЖУРНАЛАМ КОНЦА XIX–XX В.
(ПО МАТЕРИАЛАМ ЛИЧНОЙ КОЛЛЕКЦИИ)**

**PAPER DOLLS FROM NEWSPAPER AND MAGAZINE
SUPPLEMENTS OF THE LATE XIX–XX CENTURIES (BASED
ON THE MATERIALS FROM A PRIVATE COLLECTION)**

Аннотация: Автор статьи, обладая обширной коллекцией бумажных кукол, останавливается на изданиях бумажных кукол в виде приложений к иностранным и отечественным газетам и журналам XX в.

Ключевые слова: бумажные куклы, приложения к периодическим изданиям.

Abstract: The author of the article, who owns an extensive collection of paper dolls, dwells on publications of paper dolls in the form of supplements to foreign and domestic newspapers and magazines of the 20th century.

Keywords: paper dolls, supplements to periodicals.

Бумажные куклы представляют собой особый феномен игрушек, о котором в отечественной литературе еще очень мало информации [1]. Это и понятно: бумажные куклы в силу своей недолговечности и активному использованию, плохо сохранились и мало представлены в музеях и коллекциях. Можно только догадываться, какова была первичная задача бумажных фигурок с нарядами для вырезания, но эта развивающая игра заняла достойное место в детских руках и бьет рекорды среди объектов коллекционирования вот уже ни одну сотню лет.

Издания бумажных кукол известны с середины XVII в. Это были красочные листы с напечатанным богатым гардеробом светской дамы, либо фигурки из плотного картона, вырезанные промышленным способом, к ним также прилагались наряды, имеющие закрепки на плечах и талии. Настоящую популярность бумажные куклы приобрели на рубеже XIX–XX столетий в западных странах, когда с ростом тиража выпуска газет и журналов обнаружилась способность бумажных кукол увеличивать их продажи. В этот период в газетах, обычно в воскресных выпусках, начинают публиковать модные красочные приложения.

Первоначальной целью этих приложений было представить публике самые последние модели одежды из Парижа. Эти французские модели потом можно было сшить, заказав выкройки через газету. Цветное приложение представляло собой отличный пример готового платья, оно было рассчитано на то, чтобы побудить читателя к покупке. В течение недели газеты обычно печатали «Модную колонку», в которой содержался анонс о ближайшем воскресном приложении.

Модное приложение было дополнительной страницей, напечатанной на бумаге хорошего качества, которая прилагалась к выпуску выходного дня. Этим приложением была или бумажная кукла женского пола или наряд для неё, напечатанные в технике цветной литографии. На верху приложения печатался логотип газеты и дата выпуска. Изображались и целые комплекты, и отдельные детали костюма. Каждый предмет нужно было аккуратно вырезать по контурам. Для закрепления одежды на фигуре куклы были предназначены «закрепки», а головные уборы надевались с помощью внутренних разрезов.

«*Ledu The Boston Herald*», любимая кукла коллекционеров, публиковалась с 1895 по 1896 г. в «*The Boston Herald*» и других американских газетах. Было выпущено две куклы размером 10,5 дюймов (26,7 см): сначала «*The Boston Herald*» в пилотном приложении 24 марта 1895 г. напечатало блондинку на белом картоне средней плотности, одетую в корсет и нижнюю юбку с четырьмя воланами, а позднее, 16 июня 1895 г. — брюнетку такого же роста. Костюмы, которые можно было одевать на обеих кукол, публиковали еженедельно в воскресных приложениях и они, несомненно, отразили историю развития роли женщины в обществе. Кукла и ее наряды свидетельствуют об активной жизни, которую вели дамы того времени. «*Ledu The Boston Herald*» катается верхом, на коньках, на велосипеде, играет в теннис, плавает и тренируется; мы не увидим ни иголки, ни напёрстка, ни в одном из 52 туалетов, найденных на сегодняшний день коллекционерами. Весь её гардероб — это действие. Размер листов с нарядами 7×11,5 дюймов (17,8×29,2 см). К каждому изделию имелось описание, указывалась дата выпуска.

Другая серия бумажных героинь, на которых бесспорно стоит обратить внимание, это ставшие классикой бумажных кукол «*Betty Bonnet's*» и «*Lettie Lane*», персонажи художницы Шейлы Йанг (Sheila Young).

Бумажная семья *Lettie Lane* впервые появилась в октябрьском выпуске 1908 г. «*The Ladies' Home Journal*». В следующее десятилетие *Lettie Lane* стала одной из самых популярных бумажных кукол США. Её стиль жизни, манера одеваться влияли на общество, копировались

им. На журнальных листах размером 10,6×15,7 дюймов (27×40 см) изображены куклы, вечерние платья, костюмы для верховой езды, балльные платья, летняя одежда и стильные аксессуары для *Lettie*, её братьев и сестёр, семьи и друзей.

Прошло немного времени и Ш. Йанг презентовала подружку *Lettie Lane* — *Betty Bonnet's*. Ее дебют состоялся в мартовском издании «*The Ladies' Home Journal*» в 1915 г. Новая бумажная кукла оставалась невероятно популярной в США и публиковалась в «*The Ladies' Home Journal*» с 1915 по 1918 гг. Миллионы преданных поклонников по всей стране с большим нетерпением ждали её ежемесячного появления.

На страницах журнала мы находим самую героиню, ее старшего брата, кузенов, дедушек и бабушек, слуг *Betty*, ее друзей, готовых к перевоплощению ко всем случаям жизни: игре гольф, рыбалке, урокам скрипки и множеству других повседневных занятий. Размер листов 10,6×15,7 дюймов (27×40 см). Вверху имеются надписи: название серии, имена героев, имя художника. С обратной стороны дата выпуска журнала.

Ещё одно очаровательное создание Ш. Йанг — коллекция кукол *Polly Pratt*, напечатанных в журнале «*Good Housekeeping*» в период с октября 1919 по август 1921 гг. Мы видим *Polly* и её друзей, которых можно собрать в школу, на карнавал, одеть для похода на пляж или природу, нарядить на День Святого Валентина, Рождество, Хэллоуин, Пасху. Изобилие аксессуаров этого периода (зонтики, шляпки, игрушки на верёвочке, куклы, бумажные фонари и т. д.) отражают модные тенденции того времени. Размер листов 7,4×10,6 дюймов (19×27 см).

Сегодня коллекционеры страстно ищут бумажных кукол этих серий. Спрос так велик, что не вырезанные выпуски — большая редкость.

В Царской России бумажные куклы печатались в журнале «Светлячок». Так, например, в объявлении о подписке на 1908 г. сообщается что «будет одна большая кукла размером 1–2 аршина с переодеванием». А в журнале «Путеводный огонек», также за 1908 г., анонсируется «Кукла с переодеванием, 1 лист рисунков». К сожалению, найти данные экземпляры в оригиналах практически не представляется возможным. Зато бумажные куклы, издаваемые в советских журналах 1940–1990-х гг. являются частым объектом коллекционирования. Бумажных кукол мы находим на страницах журналов «Работница», «Советская женщина», это в основном девушки с нарядами, отображающими главные тренды моды советской эпохи. Детские журналы «Мурзилка», «Веселые картинки», «Пионер» также печатали кукол для вырезания, но это уже

куклы-дети и куклы-подростки, часто в национальных костюмах и обязательной школьной форме [подробнее см. 1]. Но в этих изданиях, бумажная кукла уже не отдельное приложение, а часть пагинации издания, часто расположенная на 3-й или 4-й страницах обложки, выполненной из более плотной бумаги. Позднее, в 1990-е гг. журнал «А прочему?» опубликовал целую серию кукол в исторических костюмах.

Персонажи и наряды кукол часто отражают и тесно переплетаются с событиями, происходящими в периоды их издания. С их помощью на протяжении одного столетия прослеживается изменение модных тенденций в женской и детской одежде, а также изменение эстетики самой бумажной куклы.

Примечания

1. *Жабрева А. Э.* Бумажные родственницы пандор // Теория моды. 2010. № 16. С. 210–219.

Нинбург М. А.

Ninburg M.

КУКЛЫ КОРОЛЕВЫ ВИКТОРИИ

QUEEN VICTORIA'S DOLLS

Аннотация: В статье исследуется коллекция кукол Виктории и связанная с ней творческая деятельность будущей королевы.

Ключевые слова: куклы, куклы королевы Виктории, Гроднерталь, голландские куклы.

Abstract: The article examines the collection of Queen Victoria's dolls and the future queen's creative activity associated with it.

Keywords: dolls, Queen Victoria's dolls, Grödnertal doll, Peg doll, Dutch doll, Wooden Tuck Comb doll.

В Кенсингтонском дворце (Лондон, Великобритания) на экспозиции можно увидеть несколько деревянных кукол, одинакового типа и размера, одетых в разнообразные костюмы. На сайте Фонда Королевских Коллекций в сопроводительном тексте написано: «В детстве принцесса Виктория (впоследствии королева) *сделала* более сотни кукол с помощью своей гувернантки баронессы Луизы Лецен (*Louise Lehzen*)». Эта запись не совсем корректна: Виктория не *делала* этих кукол, она создавала им костюмы. За два года, с 1831 по 1833 гг., Виктория с помощью баронессы создала коллекцию из 132 кукол, 32 из которых одела лично; они представляют собой персонажей опер и балетов, а также реально существовавших знакомых принцессы. Коллекция имеет неофициальное название «Куклы королевы Виктории».

Виктория охотно посещала балетные и оперные спектакли в Королевском театре и была большой поклонницей творчества балерины Марии Тальони. В течение ближайших дней после представления Виктория делала по памяти карандашные зарисовки, в разной степени проработанные акварелью. Эти рисунки затем использовались как эскизы для разработки кукольных костюмов. Кроме очевидного наличия художественного таланта, рисунки демонстрируют цепкую зрительную память юной принцессы и ее способность к передаче движения. Так, очень интересно изображена сцена из «Тирольского танца» из оперы «Вильгельм Телль» с характерным жестом рук танцовщиков, который

можно видеть также на гравюре того времени, и выразительным наклоном корпуса балерин.

В этих рисунках есть еще одно интересное общее качество — обаятельные подписи. Виктория писала сбоку свои инициалы, «*P. V.*», заглавные буквы названия резиденции — «*K. V.*» (*Kensington palace*) и дату, внизу по центру указывала исполнителей, роли и название балета или вставного танца.

Эта склонность к фиксации информации, ее структурированию, проявилась еще в одном интересном объекте — своеобразном каталоге кукол. Он представляет собой тетрадь под названием «*List of my dolls*» («Список моих кукол»), куда принцесса методично заносила записи о своих куклах: имя, иногда краткие сведения о постановке, в которой участвовал тот или иной персонаж, описание костюма. На основе этой тетради в 1892 г., еще при жизни королевы, была опубликована одноименная статья Фрэнсис Х. Лоу с черно-белыми фотографиями 62 кукол и нескольких кукольных аксессуаров [1]. В 1894 г. уже на основе своей статьи Лоу опубликовала книгу с литографиями известного детского иллюстратора Алана Райта [2]. Эти две публикации были первыми и единственными, посвященными коллекции и проблемам, с ней связанным. Никто после Фрэнсис Лоу, по-видимому, серьезно не занимался такой «мелочью», как детские игрушки, что вполне объяснимо, если учесть величину и значимость культурного и исторического наследия королевы Виктории и ее эпохи. К сожалению, собственноручный список кукол принцессы не оцифрован и не опубликован.

Есть свидетельства, что Виктория активно играла своими костюмированными куклами и предпочитала их остальным. Думается, что девочка разыгрывала некие представления, частично или полностью придуманные ею самой. Возможно, это был результат неосознанной тяги к выстраиванию социальной коммуникации, поскольку жизнь у потенциальной наследницы была довольно изолированная. В этих детских спектаклях персонажи, видимо, продолжали действовать в новых для себя обстоятельствах, но, не выходя за пределы заданной роли. Так, например, известно, что куклу, представляющую Сильфиду (персонаж одноименного балета), Виктория «выдала замуж» за графа Альмавиву (персонажа двух опер — Моцарта и Россини). Имена куклам Виктория придумывала определенным образом: персонажи балета имели фамилию балерины, при сохранении собственных имен, например, «мадемуазель Сильфида Тальони». Понятно, что при большой популярности знаменитой балерины и при любви принцессы к ней, сразу несколько кукол

носили фамилию «Тальони» (включая также как минимум, одного «месье Тальони»).

Тип кукол, с помощью которых Виктория разыгрывала представления, из всех существовавших на тот момент, наиболее полно подходил для этих целей. Это были небольшие, 15–17 см в высоту, полностью деревянные куклы. Они имели простые шиповые шарниры в локтях, коленях и бедрах и двойные шарниры в плечах, за счет чего могли крутить руками в двух плоскостях. У них были маленькие головки (1/6 или 1/7 часть роста) и тонкие длинные конечности. Никакие другие куклы той эпохи по своим конструктивным особенностям не смогли бы изображать балерин.

Эти куклы чаще всего назывались *Grödnertal doll*; известны также как *Peg doll*, *Dutch doll*, и даже *Wooden Tuck Comb doll* (из-за своеобразной прически «с гребнем») [3, с. 205] и были в 1820-е–1840-е гг. на пике своей популярности. Они были многочисленны и вариативны по качеству и цене. Куклы принцессы стоили по 2 пенса. Вот выдержка из книги Лайзы Пикард «Викторианский Лондон» [4], дающая представление о примерной ценовой категории кукол:

«За один пенс можно было <...> купить три устрицы, или посетить балаган, или позавтракать «кофе» и хлебом с маслом в Биллинсгейте, <...> или заплатить за пользование туалетом на Всемирной выставке.

Два пенса стоила «теплая ванна второго класса» в Уайтчепеле.

За четыре пенса можно было купить билет на галерку в Олд-Вик.

За шесть пенсов можно было <...> купить хорошее хлопковое платье для служанки, или билет в мюзик-холл или зоопарк».

Простое платье для служанки стоило как три куклы. Френсис Лоу в своей статье подчеркивала несоответствие между бросовым товаром, каким считались эти ничем не примечательные куклы, и дорогими материалами, такими как атлас, парча, перья марабу и т. д., которые были использованы для костюмов. Однако можно предположить, что в глазах Виктории они имели несомненные преимущества перед другими куклами. Кто бы изначально не выступил автором идеи дарить такие куклы принцессе — количество и художественные достоинства кукольных костюмов позволяют предположить, что создавались они с удовольствием, а, следовательно, можно говорить о выборе самой Виктории в конечном итоге.

Итак, конструкция кукол позволяла им танцевать. Преимущества размера заключалось в том, что, во-первых, можно было разыгрывать многолюдные балетные представления; во-вторых, использовать в играх

с кукольным домиком (куклы для стандартного домика в масштабе 1:12 имеют размер 15 см). Также относительно небольшой размер куклы позволял довольно быстро, за один-два дня, создавать костюм.

Куклы *Grödnertal* условны и при этом очень выразительны. У них маленькие востроносые личики, экспрессивно расписанные быстрыми и неровными мазками гораздо менее старательно, чем многочисленные локоны и завитки; самые простые ступни с нарисованными условными плоскими туфлями и едва намеченные кисти рук. Это были куклы без претензий, их никто не воспринимал всерьез, и потому из них можно было сделать герцогиню, сильфиду или тирольского крестьянина.

Удивительно, что при создании образа «королевскими модистками», как назвала в шутку Ф. Лоу в своей статье, соблюдается та же мера условности, что присуща самой кукле: кукольный костюм не является полной копией человеческого. Это, скорее, миниатюрный эквивалент, узнаваемый за счет знаковых деталей, сочетания цветов, но лишенный мелочей и адаптированный к кукольным пропорциям. Особенно это заметно на примере театрального костюма, где художник уже совершил отбор и распределение элементов, и затем мы видим, как та же работа проделана подростком и ее наставницей для «перевода» из человеческого масштаба в кукольный, для того, чтобы сохранить главные характеристики образа.

В 1833 г. 14-летней принцессе пришлось распрощаться с куклами. Все они были запакованы и убраны, однако не исчезли навсегда из жизни Виктории: когда она стала королевой, то перевезла в свою новую резиденцию, Букингемский дворец, коробку со своими куклами. По свидетельству мемуаристов в королевской семье куклы были частым и желанным подарком для детей.

Примечания

1. Low F. H. Queen Victoria's Dolls // Strand Magazine. 1892. № 4 (July).
2. Low F. H. Queen Victoria's Dolls / ill. by Alan Wright. [S. l.]: George Newnes Limited. 1st. 1894.
3. The Collector's Encyclopedia of Dolls. Dorothy, Elizabeth, Evelyn Coleman. New York: CROWN PUBLISHER, INC, 1986. 697 p.
4. Пикард Л. Викторианский Лондон. URL: <https://document.wikireading.ru/38708> (дата обращения: 22.01.2023).

УДК 391:745/749 (470.57)

Стратонова Л. М.

Stratonova L.

**РЕКОНСТРУКЦИЯ
БАШКИРСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА
В КОЛЛЕКЦИИ «БАШКИРСКИЙ ОБРАЗ»
RECONSTRUCTION OF THE BASHKIR FOLK COSTUME
IN «THE BASHKIR LOOK» COLLECTION**

Аннотация: Одна из проблем современного общества — сохранение традиций и национальной идентичности. Материал статьи рассказывает о методическом опыте автора, основанном на создании собственной коллекции кукол в башкирских национальных костюмах. Целью подобных проектов может стать привлечение творческой молодежи к воссозданию и развитию уникальной национальной культуры.

Ключевые слова: национальная идентичность, авторская кукла, башкирский традиционный костюм, кукла-образ, народные ремесла, сулпы, хакал, текстильная аранжировка.

Abstract: One of the challenges of modern society is the preservation of traditions and national identity. The article describes the author's methodological experience in creating her own collection of dolls in national Bashkir costumes. The purpose of such projects can be to attract the creative youth for recreation and development of the unique ethnic culture.

Keywords: national identity, designer doll, traditional Bashkir costume, character doll, folk art, sulpy, hakal, textile arrangement.

В конституции Российской Федерации отведено значительное место задачам сохранения национальных культур. Актуальной темой современности становится изучение не только собственной культуры, но и культуры народов, совместно проживающих на одной территории. Это важнейшая часть общероссийской культуры и фактор формирования уважительного отношения разных народов друг к другу. Обращение к народному искусству в настоящее время становится всеобщим. Широкий круг профессиональных художников пополняется большим сообществом любителей. Эти процессы стремительно развиваются и нуждаются в глубоком изучении традиционных культур народов России. Несомненно, самый большой интерес вызывает изучение народного костюма. Это вполне закономерно — народный костюм — это комплекс уникальных ремесленных технологий почти во всех областях прикладного искусства.

Художник, обратившийся к этому виду творчества, в большинстве случаев решает не просто сложные художественные задачи — композиционные, технологические, конструктивные, — но вносит вклад в сохранение исчезающей материальной культуры прошлого. Традиция создавать миниатюрную копию человека (куклу, манекен) в полном костюмном ансамбле, с соблюдением всех канонов исторического кроя, текстильной аранжировки, видов отделки и точного воспроизведения мельчайших деталей существует с давнего времени. В коллекциях Оружейной палаты Московского Кремля есть несколько образцов миниатюрных манекенов из дерева на которых выполнялись точные копии парадных придворных нарядов. Они изготавливались с целью полного воспроизведения всех деталей традиционного парадного облачения где каждый элемент имел глубокий смысл и сложный символический контекст. Эти уникальные произведения как нельзя лучше позволяют проникнуть в историческую традиционную культуру, осознать высочайший художественный уровень и мастерство художников прошлого.

В 2015 г. в Москве в Государственном музее им. А. С. Пушкина состоялась Всероссийская выставка «Кукла в национальном костюме». В экспозиции были представлены более 1000 произведений из 50 регионов России. Замечательные коллекции художников Саха (Якутия), мастеров Дагестана, потрясающие работы авторов из Твери и Нижегородской области, словом, все образы, представленные в экспозиции помимо любовного, скрупулёзного воплощения уникального национального костюмного комплекса передавали узнаваемые черты народного облика, те отличительные черты, которые характерны для данной народности.

В экспозицию были отобраны три работы автора статьи из коллекции «Башкирский образ» [1, с. 16]. Коллекция создавалась на протяжении двадцати лет. И главное в этой работе, наверное, то, что богатый и разнообразный мир исторического башкирского костюма интерпретирован и воплощен человеком, являющимся представителем другой культуры. По-видимому, каждый мастер, каждый художник начинает большую работу «потому что интересно», но чаще всего это попытка сделать нечто «красивое», «неподражаемое», исключительное, значимое. Это понятное каждому творческому человеку стремление, именно в жанре текстильной пластики, авторской куклы сталкивается с таким комплексом проблем, что — либо вовлекает художника в работу длинную в жизнь, либо заставляет ограничиться одним-двумя удачными результатами.

Основные традиционные занятия — овцеводство и коневодство — были не только источником «пищи», но и пронизывали весь быт древних

башкир. В особенности это влияние природного начала хорошо отслеживается в текстильных узорах и орнаментах, обильно присутствующих на всех типах аксессуаров, независимо от материала (войлок, кожа, бисер, кораллы, бусины, раковины-ужовки, серебро, сердолик и другие полудрагоценные камни и материалы) и технологии их изготовления (вышивка, тиснение, плетение, аппликация или другое) [2, с. 171].

В женском башкирском костюме помимо богатства отделки и разнообразия элементов очень большое внимание уделялось ювелирным украшениям. Они популярны и широко известны: богатый нагрудник (хакал), ожерелья, собранные вручную, ювелирные застёжки, расшитые тюбетейки и шапочки-калфаки. Именно с такого популярного украшения началась большая работа над коллекцией. Во всех народных женских костюмных комплексах оформлению головы и лица уделялось особое внимание. Как правило, волосы должны были быть полностью закрыты. Но головные украшения выполнялись с большим искусством, изяществом и фантазией. У башкирских женщин головной платок-накидка часто оформлялся особыми украшениями, которые называются «сулпы». Это роскошные и тяжелые подвески большой длины напоминающие серьги. Они прикреплялись к головному убору, подчеркивая красоту женских глаз и лица в целом. Поэтичное и богатое ювелирное изделие очень остроумно решало проблему украшений для ушей, которые часто были полностью скрыты головными покрывалами, к тому же такие тяжелые и крупные изделия носить в ушах было не просто. Обаятельная и запоминающаяся деталь стала тем источником интереса и вдохновения, которое заставило заняться подробным изучением исторического костюмного ансамбля башкирских женщин.

Постепенно возникла необходимость изучения и проработки ручных технологий обработки материалов. Потребовалось включить в работу все навыки художественного оформления текстиля: ткачество, вышивку, плетение, вязание. Особую часть проекта составила кропотливая часть работы по созданию войлочных изделий и изделий из кожи. Для каждого персонажа, а в коллекции их 12, потребовалось разработать от восьми до пятнадцати элементов разного назначения. Отдельная конструктивная задача — разработка тела манекена (куклы). Здесь потребовались навыки, полученные на занятиях по скульптуре. Каркас, наполнение, форма тела — все требовало больших поисков приемов моделирования и эксперимента с материалами. Скульптурная основа, по замыслу автора, должна была быть прочной и устойчивой — полный костюм с декором и украшениями весит немало. При этом тело должно

обладать пластичностью способной придать выразительность фигуре. Подвижные элементы манекенов-образов, устойчивые экспозиционные подставки, все части работы были определенным вызовом для поиска, изучения, фантазии.

Каждый, кто решается попробовать себя в создании авторской куклы, обнаружит необходимость приобретения целого комплекса навыков почти во всех видах декоративно-прикладного искусства. Это своеобразная проверка знаний, вкуса, наблюдательности, тщательности, стремления к совершенству и просто терпения. Большинство мастеров, всерьез взявшихся за эту задачу, неизбежно обращаются к музейным образцам. Изысканные «припудренные» цвета, винтажные элементы украшений, тонкость вышивки, сложная текстильная конфекция и целостность всего костюмного ансамбля — лучший учебник художественного мастерства для профессионалов и тем более для авторов без специальной художественной подготовки. Это и есть процесс познания истинных духовных и материальных ценностей.

Куклы в национальных костюмах всегда привлекают внимание. Эту идеальную, возвышающуюся до архетипа, уменьшенную копию человека интересно разглядывать и изучать. Такие произведения вызывают удивление и желание обратиться к истории материальной культуры вообще и аутентичной в частности. У них множество функций и важнейшие из них — воспитание вкуса, умение выразить свою национальную идентичность, сформировать уважительное отношение к народному искусству, к художественному опыту предшествующих поколений.

Стремительное наступление рынка, поток массовой продукции, возрастающая скорость обмена информацией почти лишили нас возможности остановиться, вникнуть, осознанно взглянуть на вещи, искусство, культуру. Художники и их произведения заставляют увидеть истинное, эталонное, осмыслить мир вокруг, осознать себя в этом мире. Куклы-образы призваны сохранить для будущего «ускользающую красоту».

Примечания

1. Всероссийская выставка «Кукла в национальном костюме»: каталог / авт.-сост. Иванова Ю. Б. М.: ГРДНТ, 2015. 176 с.
2. Швалева О. В. Проблемы взаимодействия этнического искусства и дизайна модных аксессуаров // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2018»: сб. материалов. М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина», 2018. Ч. 3. С. 171–174.

УДК 688.721:391 (498) "1970/1990" Arta Crisana

Субботина А. В.

Subbotina A.

«ARTA CRISANA»: НАСЛЕДИЕ РУМЫНСКОЙ КУЛЬТУРЫ, ВОПЛОЩЕННОЕ В СУВЕНИРНЫХ КУКЛАХ

«ARTA CRISANA»: ROMANIAN CULTURAL HERITAGE, EMBODIED IN SOUVENIR DOLLS

Аннотация: В статье представлена информация о компании «Arta Crisana» (Румыния), выпускавшей в 1970-е – 1990-е гг. сувенирные куклы в традиционных костюмах. На основании личной коллекции, фотографий и печатных источников автор рассказывает об эволюции производства, применявшихся материалах и технологиях, изобразительных источниках для художников кооператива. Большое внимание уделено упаковкам и ярлыкам, чрезвычайно важным для атрибуции кукол.

Ключевые слова: сувенирные куклы Румынии, куклы в региональных костюмах, «Arta Crisana» (Румыния, 1970-е – 1990-е гг.)

Abstract: The article provides information about the company «Arta Crisana» (Romania), which produced souvenir dolls in traditional costumes in the 1970s to 1990s. Based on a personal collection, photographs and printed sources, the author discusses the development of production, the materials and technologies used, and the visual sources for the cooperative artists. Special attention is paid to the packaging and labels, which are extremely important for the attribution of the dolls.

Keywords: Romanian souvenir dolls, dolls in regional costumes, Arta Crisana (Romania, 1970s — 1990s)

Среди крупных мировых коллекций сувенирных кукол нет ни одной, где бы ни было кукол в национальных костюмах румынской компании «Arta Crisana», которые всего за несколько лет покорили весь мир и стали «кукольной визитной карточкой» Румынии. Эти куклы представлены в Парижском музее кукол, в музее кукол в Иокогаме в Японии, а на родине — наиболее широко в музейном комплексе Юлиана Антонэску в Бакэу.

Кооператив «Arta Crisana» («Арта Кришана») возник в 1968 г. в г. Орадя (административный центр уезда Бихор в исторической области Кришана). Отсюда происходит и название, которое переводится как «Искусство Кришаны». Подобные названия были и у других кооперативов в Румынии, а один из них — «Arta popolare» из того же города, возможно, был предшественником «Арта Кришаны». И хотя среди продукции кооператива были исторические и литературные

персонажи (например, гайдук Раду Ангел, князь Стефан Великий и др.), куклы-невесты и герои сказок, но самой известной стала серия кукол в региональных костюмах [1].

Эти куклы представляют собой в основном отдельные фигурки или пары размером 21–26 см. Их головы, руки и ноги выполнены из формованного жесткого пластика, тело мягконабивное, волосы сделаны из синтетических нитей. Лица кукол расписаны вручную с учетом национальных особенностей: саксонка из Трансильвании не похожа на жительницу Молдовы, а представительница Баната отличается от своей соотечественницы из Олтении. При изготовлении костюмов использовались натуральные и синтетические ткани, искусственный мех и кожа, отдельные детали костюмов расписаны вручную.

Для коллекционеров важен вопрос изменения внешнего вида кукол и упаковок, что позволяет корректно идентифицировать более ранние и поздние выпуски. Многолетнее изучение автором статьи самих кукол из личной и других коллекций, сотен фотографий, а также каталога [2], позволяет сделать следующие выводы:

1. Куклы изначально выпускались в двух вариантах упаковки — одни на прямоугольных деревянных подставках с надписью «*Romania*» и в прямоугольных прозрачных коробках, другие — в прозрачных овальных пластиковых тубусах, с прозрачной крышкой и подставкой из твердого пластика, на тыльной стороне которой клеили информационную бумажную этикетку на румынском языке. Этикетка включала название куклы или кукольной композиции, область, откуда «родом» кукла (например, «крестьянин из Должа» или «Встреча в Лапуше»), артикул и цену. Куклы в обоих вариантах упаковок снабжались ярлыками в виде небольших картонных книжечек, где были указаны название области или уезда, карта Румынии с указанием этой области, а также упоминание, что это — изделие кооперативной мастерской на 5 языках: румынском, французском, немецком, английском и русском. То есть всегда фиксировалась региональная принадлежность куклы. С уверенностью можно отметить, что куклы обоих видов упаковок выпускались в одно и то же время, и оба варианта были экспортными.

2. Предположительно с середины 1970-х гг. появляются куклы на черных непрозрачных пластиковых подставках, но в прозрачных тубусах, и у них еще сохраняется тщательная, детальная прорисовка лиц.

3. Самые поздние куклы, примерно с конца 1980-х до середины 1990-х гг. уже резко отличаются более крупными и грубыми чертами лица, хотя отливка форм голов сохраняется, как и ручная роспись лиц.

Часто они выпускались на деревянных подставках, в коробках с прозрачной вставкой с лицевой стороны. Эти куклы имели маркировку на коробках «*Cooperativa Mestesugareasca/Arta Crisana Oradea*».

4. Не имеется данных о количестве изготовленных фигурок. По предварительным данным, (исходя из изученных фотографий и упомянутого каталога) было выпущено более 100 вариантов региональных отдельно стоящих кукол, а с учетом вариаций и парных композиций, можно предположить, что всего их было около 200. Наиболее растиражированной стала фигурка танцора кэлушара, а наиболее редки куклы в костюмах Добруджи. Необходимо отметить и кукол, представляющих этнические группы, населяющие Румынию: например, представляющие венгерские костюмы г. Хуедина или куклы-саксонки, в костюмах которых мастера кооператива постарались подчеркнуть особенности костюма посредством такого технического приема как использование шелковых, а не хлопковых и шерстяных тканей, в которые одеты куклы-румынки.

При изучении национальных кукол «*Arta Crisana*», невозможно не заметить поразительную этнографическую точность костюмов, не характерную для стандартных сувенирных кукол. Во время поисков материалов для идентификации костюмов кукол автору статьи посчастливилось найти два альбома с изображениями традиционных румынских костюмов, выполненных этнографом Александриной Енэеску — Кантемир, всю свою долгую жизнь посвятившей изучению национальной вышивки и костюмов Румынии. В конце 1930-х гг. она готовила материал для Всемирной выставки 1939 г. в Нью-Йорке. Этому предшествовала грандиозная работа по сбору этнографического материала не только по всей Румынии, но и за рубежом, в поисках первоисточников национальных узоров исследовались, например, древние изображения даков (предков румын). Поскольку весь собранный материал не подходил для специфики выставки, то в 1939 г. был издан только первый том ее труда — альбом «*Portul popular romanesc*» с красочными рисунками национальных костюмов всех областей страны [3]. В 1971 г. был издан альбом с одноименным названием, куда были дополнительно включены рисунки народных вышивок [4].

Несомненно, мастера «*Arta Crisana*» были вдохновлены именно трудом А. Енэеску-Кантемир: большинство кукол являются полной копией рисунков из альбома «Румынский национальный костюм» именно 1939 г. (например, номера 24, 31, 36, 50, 53, 60, 62, 76, 80, 85, 88, 93, 99, 123–124 и др.) или же заимствуют основные детали костюмов и элементов. Куклы повторяют также позы и дополнительные детали: кор-

зины, торбы, клубки ниток и веретена, музыкальные инструменты, изображенные в альбоме.

Отдельно хочется отметить отсутствие упрощения традиционного костюма, характерного для сувенирных кукол, которое началось в 1970-х гг., когда производства сувенирной продукции начали «ставить на поток». Именно качественные материалы, фантазия и труд художников, разнообразие и этнографическая точность костюмов, их многообразие и первоклассное исполнение стало залогом феноменального успеха компании: уже с начала 1970-х гг. начались поставки продукции в СССР, ГДР, Францию и США.

Популяризации бренда и международному признанию «*Arta Crisana*» способствовало заключение контракта со всемирно известной американской компанией «Кимпорт Долл Компани», продававшей кукол в национальных костюмах со всего света. В 1970 г. благодаря «Кимпорту», куклы «Арта Кришана» появляются в США [5]. С румынской стороны коммерческие интересы представляла компания «*ICECOOP*» (*Foreign Trade Enterprise of Handicraft Cooperatives*) — предприятие внешней торговли, объединившее кооперативы, изготавливавшие сувениры ручной работы: «*Arta Crisana*» из г. Орадя, «*Arta Textila*» из г. Клуж, «*Hategana*» из г. Хатега, «*Arta lemnului*» из г. Бухареста. Именно эта компания отвечала за поставку кукол «*Arta Crisana*» на экспорт, под ее эгидой вышел каталог с красочными иллюстрациями [6], который является незаменимым источником информации.

В 1995 г. в связи со сложным экономическим положением Румынии массовое производство кукол «*Arta Crisana*» было прекращено. Но они по-прежнему остаются культурным наследием Румынии: с колоритными, запоминающимися костюмами, за основу которых взяты исследования ведущих этнографов страны, с индивидуальным стилем, высоким качеством исполнения, вниманием к деталям — все это до сих пор привлекает профессиональных коллекционеров и любителей сувенирных кукол во всем мире.

Примечания

1. Жабрева А. Э. Этнографические куклы второй половины XX в.: приобретение, реставрация атрибуция // *Crede Experto*: транспорт, общество, образование, язык. 2015. № 4. С. 245–261. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_25099187_95421121.pdf (Дата обращения: 27.01.2013).
2. Păpuși în costume populare și epocă=Dolls in folk and historical costumes / red. M. Florea. Bucharest: INECOOP, 1969.

3. *Enăchescu-Cantemir A.* Portul popular românesc. Craiova, 1939] T. 1: Porturi din deosebite tinuturi românești. 14 p., 140 pl. il.
4. *Enăchescu-Cantemir A.* Portul popular românesc / ed. îngr. și cuv. înainte de C. D. Zeletin. [București], 1971. 20 p.; 80 pl. il.
5. *Nardone L.* Kimport Dolls from the Whole Wide World — «A Dream Come True» // Doll News. Fall 2015. Vol. 65, No 1. P. 132–145.
6. *Hendrick S., Matchette V.* World Colors. Dolls and dress: Folk & Ethnic Dolls. [S. l.]: Hobby House Press, 1997.

УДК 7.01:687.051.4:746.41–055.2"18/20"

Шапиро Б. Л., Абдулаева Е. И.

Shapiro B., Abdulaeva E.

ПОРТНОВСКИЙ МАНЕKEN КАК ЗЕРКАЛО ЖЕНСКОГО ТЕЛА: ОТ XIX ВЕКА ДО НАШИХ ДНЕЙ

THE DRESS FORM AS A MIRROR OF THE FEMALE BODY: FROM THE XIX CENTURY TO THE PRESENT DAY

Аннотация: Современная мода тяготеет к разнообразию модного тела. В состоянии ли портновский манекен отреагировать на эти изменения? Источниками изучения также стали патенты на изобретения, модные журналы и данные прикладной антропологии.

Ключевые слова: телесность, манекен, типовая фигура, мода, виртуальное проектирование.

Abstract: Modern fashion is gravitating to the variability of the fashionable body. Is the dress form able to respond to these changes? Patents for inventions, fashion magazines and data from applied anthropology also became sources of study.

Keywords: physicality, mannequin, typical figure, fashion, virtual design.

Одно из очень важных понятий мира моды в наше время — *diversity*, то есть, буквально, разнообразие. Люди разного возраста, комплекции и происхождения, выступают в качестве моделей на модных показах и снимаются в рекламных кампаниях производителей одежды и косметики.

Тренду *diversity* вторит другая волна — *body positive*. «По последним оценкам ВОЗ, более 1 млрд человек в мире имеют лишний вес. Эта проблема актуальна независимо от социальной и профессиональной принадлежности, зоны проживания, возраста и пола. В экономически развитых странах почти 50 % населения имеют избыточный вес, из них 30 % страдают ожирением. В России в среднем 30 % лиц трудоспособного возраста имеют ожирение и 25 % — избыточную массу тела. С каждым годом увеличивается число детей и подростков, страдающих ожирением. ВОЗ рассматривает ожирение как глобальную эпидемию, охватывающую миллионы людей» [1].

Это подтверждается и на локальном уровне. Так, согласно последним исследованиям, проведенным кафедрой антропологии МГУ, средние значения массы тела и показателей жировотложения с 1970-х гг. до настоящего времени постоянно увеличивались [2, с. 87]. За последние 19 лет частота встречаемости повышенного жировотложения среди де-

вушек-москвичек (в ходе антропометрического мониторинга были обследованы около 3,5 тыс. девушек) возросла с 5,2 до 10,5%; а ожирения — с 1,7 до 4,6% [3, с. 347].

На другом полюсе проблемы — «модные худые». В сентябре 2011 г. от анорексии скончалась администратор группы «40 кг» — одной из множества «голодающих» групп «ВКонтакте». На тот момент в группе, активно пропагандирующей анорексию, состояло около 20 тыс. девушек. Сейчас у нее более 5 миллионов подписчиков — ужасающе много, особенно, если принять во внимание, что численность девушек в возрасте от 12 до 24 лет (по статистике, 90 % страдающих этим заболеванием составляют девушки этой возрастной группы [4]), проживающих в России, чуть более 12 миллионов [5, с. 8–9].

Модная индустрия, реагируя на учатившиеся случаи смертей девушек от расстройства пищевого поведения — как известных моделей, так и их безымянных подражательниц — рекомендует к участию в показах моделей с параметрами или индексом ИМТ не ниже определенных значений. Но в социальных сетях эти правила не работают. Популярные блогеры все чаще призывают не прятать реальное тело со следами анорексии или ожирения. Так, нидерландская модель *plus-size* Вивиан Хорн популяризовала свой блог на демонстрации «недостатков» фигуры. Совсем недавно, в начале января 2023 г., она снялась для обложки *The Times*, где открыто показала складки на животе и целлюлит. Ретушь фотографий постепенно становится моветоном.

Эта разница между модными полюсами частично объясняет тот факт, что в ходе антропометрического мониторинга, о котором говорилось чуть выше, было выявлено 205 (!) типовых фигур современных девушек [6, с. 93]. Более того, изменяются не только размерные стандарты женского тела. Растут ростовочные показатели: процесс увеличения среднего женского роста, начавшись еще в XX столетии, продолжается и сейчас [6, с. 91] (женские модные журналы середины XX в. предлагали выкройки из расчета на средний рост в 160 см [7], в 1990-х гг. — 164 см., в настоящее время — 168 см). Рост закономерно сопровождается изменениями пропорций тела.

Как же отреагировали (и отреагировали ли) на эту динамику портновские торсовые манекены, как типовые модели женского тела, изготовленные в соответствии с актуальными размерно-ростовочными стандартами?

Манекены как концепция известны со времен Древнего мира; портновские манекены — не позднее XIX в. За отправную точку для раз-

мышлений возьмем Первую мировую войну — известно, что именно тогда мир моды впервые столь жестко разделился на «до» и «после». Манекен из личной коллекции авторов, датируемый 1913 г., маркирован 44 размером одежды, с обхватом груди (далее — ОГ) равным 88 см. Он рассчитан на женщину с обхватом талии (далее — ОТ) в 58 см при обхвате бедер (далее — ОБ) в 98 см. Нормативный ОТ за четверть века до этого (в 1888 г.) при том же ОБ составлял 56 см [8, с. 16], а еще ранее — варьировался в пределах 53–61 см [9, с. 124]. Осиные талии корсетных платьев викторианской эпохи (1837–1901) ушли в прошлое вместе с ней.

Отметим, что методика снятия мерок в начале XX в. была в основном подобна современной, за исключением того, что мерка ОБ измерялась на уровне 16 см от линии талии, тогда как уже полстолетия спустя ее обозначают, отступая от на 19–23 см [10, с. 7–9]. Это различие было вызвано увеличением среднего женского роста.

Манекены конца 1930-х — начала 1940-х гг., т. е. спустя четверть века после Первой мировой войны, были рассчитаны уже на иные параметры женского тела: 44 размер допускал расширение ОТ до 68 см при ОБ всего лишь в 92 см; ОБ в 96 см был допустим лишь для 50 размера, т. е. для plus-size. Вот она, межвоенная мода на плоские «мальчишеские» тела стиля *«la garconne»*!

1950-е гг. возвращают моду на широкие женские бедра: в это время типовой для 44 размера ОБ равен 99 см при беспрецедентно широкой ОТ в 70 см [11]). Семидесятые дают иной стандарт, где ОТ — 62 см, ОБ — не более 93 см [10, с. 20].

Еще спустя четверть века, в 1990-е гг., возвращается «широкая талия» (ОТ 70 см, ОБ 96 см) [12]. Еще спустя четверть века, т. е. в настоящее время, можно говорить о том, что итальянский стандарт «уже» испанского (ОТ 64 см и ОБ 92 см в итальянском модном журнале *«Boutique»* за 2022 г. против ОТ 66 и ОБ 94 см испанского журнала *«Patrones»*). Испанский стандарт, в свою очередь, «уже» немецкого из мегапопулярной в России *«Burda»* (ОТ 70 и ОБ 94). Раздвижные манекены, доступные к покупке на маркетплейсах, сегодня предлагают следующее сочетание: ОТ колеблется в пределах 62–66 см и ОБ в пределах 90–91 см (для фигуры размера 42–44/S).

Здесь стоит сказать, что, пытаясь успеть за изменившимися антропоморфными характеристиками типового женского тела, манекены эволюционировали. Сначала от простых монолитных конструкций до раздвижных (разъемных, иногда их также называют универсальны-

ми), которые допускают изменение и объема, и формы поверхности. Это облегчает работу с изделиями более широкого диапазона размеров [13; 14]. Иногда разъемная конструкция дополнялась традиционными добавочными накладками, также служащими для изменения наружных размеров [15]. Универсальные манекены стали известны, как минимум с конца 1920-х гг. [13]. В конце 1930-х, а, тем более, в 1940-х гг. они уже достаточно распространены [16, с. 3; 17].

Сегодня, вместе с разнообразием моды, модных стратегий и модных нас, видовое разнообразие манекенов пополнилось не только реальными (физическими) моделями, но также и их виртуальными аналогами для работы по технологии трехмерного параметрического моделирования. Раздвижные манекены приобрели функцию автоматической настройки, которая позволяет изменять конфигурацию поверхности в заданных пределах, учитывая не только межразмерные, но также и межростовые и межполнотные изменения типовых фигур [18]. Роботы-манекены, имитирующие формы человеческого тела — для визуализации (бесконтактной примерки) на имитированной фигуре, в т. ч. для дистанционной коммуникации с клиентом [19, 20].

Людмила Гурченко говорила: «Женский организм — это вам не гармонь: потолстею — похудею, потолстею — похудею...» [21, с. 516]. История антропологии женского тела и портновского манекена, взятые вместе, дают возможность считать иначе. «Модные мы» стали намного более разными, нежели когда-нибудь ранее. Здесь за всем этим стоит главное — индивидуальность. Меняется отношение к стандартам красоты — приходит открытость и принятие любых форм и размеров человеческого тела.

Примечания

1. Ожирение и избыточный вес / Всемирная организация здравоохранения. URL: <https://www.who.int/ru/news-room/fact-sheets/detail/obesity-and-overweight> (дата обращения 23.02.2023).
2. *Негашева М. А., Хафизова А. А., Зимина С. Н., Синева И. М.* Влияние социально-экономических и экологических факторов на секулярные изменения размеров тела современной молодежи (пилотное исследование на примере московской популяции) // Вестник Московского университета. Серия 23. Антропология. 2020. С. 87–108.
3. *Зимина С. Н., Негашева М. А., Синева И. М.* Изменения индекса массы тела и повышенного жировотложения московской молодежи в 2000–2018 годах // Гигиена и санитария. 2021. Т. 100. № 4. С. 347–357.
4. Что мы должны знать об анорексии / Управление Федеральной службы по надзору в сфере защиты прав потребителей и благополучия по городу

- Москве. URL: <https://77.rospotrebnadzor.ru/index.php/press-centr/186-press-centr/11331-chto-my-dolzhen-znat-ob-anoreksii-16-11-2022> (дата обращения 23.02.2023)
5. Численность населения Российской Федерации по полу и возрасту на 1 января 2022 года (Статистический бюллетень). М.: РОССТАТ, 2022. 442 с. Авторы понимают, что в русскоязычной группе могут состоять не только россиянки.
 6. *Зими́на С. Н., Гонча́рова Н. Н., Нега́шева М. А.* Особенности построения антропологических стандартов для мужчин и женщин на примере современной московской молодежи // Вестник Московского университета. Серия 23. Антропология. 2013. № 3. С. 88–102.
 7. *Маври́на К. П.* Определение отдельных мерок по росту // Маврина К. П. Кройка и шитье. 6-е изд. Минск: Госиздат, 1955. С. 28.
 8. Курс кройки, примерки и шитья белья. СПб.: Издание редакции журнала «Вестник моды», 1888. 124 с.
 9. *Стил В.* Корсет / пер. с англ. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 272 с.
 10. *Лин Ж.* Техника кроя / пер. с фр. М.: Легкая индустрия, 1972. 264 с.
 11. *Бланк А. Ф., Гореленкова Ф. А.* Таблица мерок для пропорционально сложенной фигуры // А. Ф. Бланк, Ф. А. Гореленкова Кройка женского платья. 2-е изд. М.: Гос. науч.-техн. изд-во лег. пром-сти, 1952. С. 28.
 12. Величины размерных признаков типовой женской фигуры // Фефелова Л. Н. Если вы любите шить. М.: Легпромбытиздат, 1993. С. 40.
 13. *Семячки́н А. И., Семячки́н И. М.* Манекен, допускающий изменение формы. Авторское свидетельство SU 33 485 A1, 31.12.1933. Заявка № 17 860 от 01.07.1927.
 14. *Обола́дзе В. П.* Манекен для портняжного дела. Авторское свидетельство SU 35 146 A1, 31.03.1934. Заявка № 124 518 от 25.02.1933.
 15. *Потура́ева Л. А.* Манекен. Авторское свидетельство SU 51 757 A1, 01.01.1937. Заявка № 197 351 от 05.07.1936.
 16. *Репи́н Я. Г.* Раздвижной манекен // Бюллетень Бюро изобретений Госплана при СНК СССР. Л.: Госпланиздат, 1938. С. 3.
 17. *Зендельба́х А.* Приспособление для снятия мерок с корпуса человека и передачи контуров корпуса на манекен. Авторское свидетельство SU 80 980 A1, 01.01.1949. Заявка № 385 023 от 19.08.1948.
 18. *Сучи́лин В. А., Архи́пова Т. Н.* Манекен для примерки одежды. Патент на изобретение RU 2 387 352 C2, 27.04.2010. Заявка № 2 008 114 913/12 от 18.04.2008.
 19. *Baek S. Y., Lee K.* Parametric human body shape modeling framework for human-centered product design // Computer-Aided Design. 2012. №. 44 (1). P. 56–67.
 20. *Li J., Chengdi Z., Long J., Haocan X., Zhang D., Lu G.* Computational design of shape-changing robotic mannequin based on 3D human models // Textile Research Journal. 2021. № 91 (9–10). P. 1065–1082.
 21. *Инин А. Я.* Смехотворения: киносценарии, рассказы, ироническая азбука. М.: Вагриус, 2008. 540 с.

УДК 391:688.721 (470.41)

Шкляева Л. М.

Shklyueva L.

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ АВТОРСКОЙ КУКЛЫ В КОСТЮМАХ ТАТАР ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИЙ АКАДЕМИИ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

FEATURES OF CREATING A DESIGNER DOLL IN TATAR COSTUMES BASED ON THE MATERIALS FROM THE EXPEDITIONS OF THE TATARSTAN ACADEMY OF SCIENCES

Аннотация: В статье описываются особенности создания авторских кукол в национальных костюмах этнографических групп татар, двойная уникальность которых заключается, во-первых, в том, что они выполнены по материалам экспедиций Института языка, литературы и искусства Академии наук Республики Татарстан, а во-вторых — куклы созданы на высоком профессиональном уровне ручным способом в единственном экземпляре.

Ключевые слова: экспедиционные исследования, этнографические группы, татарский национальный костюм, авторская кукла, мастер Нурутдинова А. С.

Abstract: This article describes the features of the production of designer dolls in the national costumes of the ethnographic groups of the Tatars. The double uniqueness of the process is that, firstly, the dolls are made with the materials from the expedition of the Institute of Language, Literature and Art of the Tatarstan Academy of Sciences, and secondly, the dolls are unique and handmade at a high-quality professional level.

Keywords: research expedition, ethnographic groups, national Tatar costume, designer doll, Nurutdinova A.

Научная деятельность Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан на протяжении многих лет включает экспедиционные исследования в местах компактного проживания татар, как в республике, так и за ее пределами. В указанных экспедициях с 2012 г. по настоящее время принимает участие автор данной статьи. В процессе сбора материалов о декоративно-прикладном творчестве, мы обращали внимание на аутентичные татарские костюмы (или их элементы) конца XIX — начала XX в., демонстрирующиеся в собраниях местных музеев различного уровня. Проводилась их фотофиксация, сопровождавшаяся описанием. Исследуемые коллекции в основном представляли аутентичную женскую праздничную одежду. В силуэте кроя, колористическом решении и узорной отделке

нашли отражение как региональные, так общенациональные и локальные особенности мировосприятия каждой этнографической группы татар, проживающих на различных территориях России. По словам респондентов, с середины XX в. костюмный декор и формы элементов перестали восприниматься в качестве защитных «обережных» функций, но продолжали транслировать эстетические каноны, осуществляя преемственность между поколениями. Передача норм национальной идентификации происходит через многие каналы. В настоящее время в популяризации народного костюма часто используется авторская кукла, которая является арт-объектом и предназначена для коллекционирования [5, с. 146]. Куклы привлекали внимание таких исследователей как Н. М. Бартрам [1], Г. Л. Дайн [2]. Учеными была выявлена важная роль данных изделий в воспитании и образовании [4].

Таким образом, возникла идея создания коллекции кукол в костюмах локальных групп татар по экспедиционным материалам. Их выполнила мастер А. С. Нурутдинова, соблюдая природные пропорции человеческих фигур (девять авторских кукол ростом 37–39 см), из натурального текстиля. Она раскроила элементы костюмов, а также изготовила декоративную отделку в соответствии с выбранным масштабом. Каждая кукла установлена на отдельную съемную деревянную подставку. Получившиеся модели народных костюмов локальных групп татар, как и реальные образцы, включают визуальную информацию о сословной принадлежности и статусе обладательницы. Куклы одеты с учетом, выявленного учеными [6, с. 91–94] общенационального своеобразия в свободные туникообразные рубахи «кульмек» с удлиненным вертикальным разрезом на груди, закрывающимся сверху матерчатым декорированным нагрудником «изю», либо его имитацией. Нагрудники «кукречке», выполненные в технике лоскутного шитья, которые женщины носили под рубахой, решили не делать, т. к. они должны были быть закрыты от посторонних глаз. Обязательной частью комплекса стали штаны «иштан» с широким шагом и распахная жилетка «камзул».

Стилевую самобытность внешнему облику нагрудников «изю», головных уборов, фартуков и обуви придавали региональные и локальные каноны художественной выразительности. На изменения в татарском костюме влияла мода, этот факт можно проследить на трансформации фасонов платья, особенно заметных у городских жительниц или их преемниц (даже, если они проживали в сельской местности). Так, в музейном уголке библиотеки с. Яфарово (Оренбургская экспедиция, 2015) хранится отрезное с высокой талией свадебное платье Такмили Мулю-

ковой (1914 г. р.) малинового цвета, декорированное оборками, складками и прошивкой по груди, подолу и рукавам. Такие рубахи-платья со сшивными плечиками и выкроенными рукавами появились во второй половине XIX в. Костюм дополняет темного бархата округлая шапочка, поверх которой, накинута узкое головное домотканое покрывало, выполненное из хлопчатобумажных нитей в браной технике. Его оба конца перекинuty через шею на спину. Опираясь на описание и фотографии указанного праздничного комплекса, А. С. Нурутдинова выполнила куклу «Оренбургская татарка».

Другая, изготовленная мастерицей кукла «Каринская татарка», демонстрирует костюмный комплекс татар с. Карино (Кировская экспедиция, 2018 г.). В эту локальную группу входят и жители близлежащих татарских селений. В Слободском краеведческом музее, где демонстрируется указанный традиционный праздничный комплекс, была проведена фотофиксация. По аналогии с ней А. С. Нурутдинова одела куклу в жаккардовое платье с воланами, бархатный коричневый жилет, отороченный по краю периметра широким позументом и лопатообразный нагрудник «изю», богато декорированный золотной тесьмой в сочетании с зеленой и голубой атласными лентами. Наряд дополнили кожаная узорная обувь и головной убор «калфак», оформленный асимметричной цветущей веточкой, вышитой золотными нитями.

Следующая кукла представляет женский костюм астраханской городской татарки в традиционном прямого кроя платье из синего с переливом шелка, поверх которого надет жилет, сшитый из того же материала и оформленный по краям узким позументом. Место, где должен располагаться нагрудник «изю», оформлено двумя рядами серебряных монеток, нашитых на жилет. Головной бархатный убор «калфак» украшают вышитые мелкие золотные цветочки. На ногах куколки красуются сапожки, имитирующие кожаную мозаику. Данный комплекс является уменьшенной копией костюма, находящегося в Астраханском Историко-архитектурном музее-заповеднике (Астраханская экспедиция, 2019 г.).

А. С. Нурутдинова выполнила модели костюмов не только городских, но и сельских татар. Яркими представителями которых являются крышены (христиане) с. Владимир, с. Зюри (Мамадышская экспедиция, 2014 г.). Мастерица сшила одежду из узорной домоткани, в т. ч. пестряди, используя в качестве декора сатин. Комплекс включал рубаху, фартук, штаны, чулки и лапти. Она изготовила шейно-нагрудное украшение «тамакса» и монетную перевязь. Самой сложной оказалась работа над

головным убором молодых женщин первого года замужества — покрывалом «тутерек яулык», считающемся надежным оберегом, которое носили в комплексе с наушниками «чигача» и «суреке». Куколка «Кряшенка» демонстрирует стилевые особенности костюма мамадышских кряшен, заметно отличающиеся от других локальных групп, например, уральских.

Самобытные костюмы уральских татар, проживающих в с. Арасланово (Челябинская экспедиция, 2016 г.), до сих пор украшаются полихромной вышивкой, ставшей у них особенно популярной в начале XX в. (с распространением однотонных ситцев и сатинов). Тогда мастерицы стали украшать платья многоярусными воланами на подоле и плотно расшивать разноцветным тамбуром воротник, манжеты, рукава, фартук. По экспедиционным фотографиям А. С. Нурутдинова создала куклу «Араслановская татарка».

Каждая кукла мастерицы, изготовленная по экспедиционным материалам, «презентует определенное этнолокальное сообщество» [3, с. 484]. Данные изделия соответствуют основным характеристикам авторской куклы — уникальности, художественной образности и детальной проработке элементов. Они вызывают интерес и способствуют популяризации искусства народного костюма, углубляя знания о традиционной культуре татарского народа.

Примечания

1. Бочаров Г. Н. Московский кустарный музей и деятельность Н. Д. Бартрама. Русская художественная культура конца XIX века (1908–1917). Кн. 4. М.: Наука, 1980. 462 с.
2. Дайн Г. Л. Русская тряпичная кукла. М.: Культура и традиции, 2007. 120 с.
3. Колчина Е. В. воспроизведение традиционной куклы: параметры интерпретации // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы XXV Междунар. науч. конф. СПб, 2022. С. 481–484.
4. Морозов И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре. М.: Индрик, 2011. 352 с.
5. Политова М. А. Кукла арт-объект или игрушка: реализация двух функциональных задач от древнего мира до современности // Теория и история искусства. 2020. № 3–4. С. 132–146.
6. Суслова С. В., Мухамедова Р. Г. Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX– начало XX вв.): ист.-этногр. атлас татарского народа. Казань: Фен, 2000. 311 с.

ДЕКОРАТИВНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИНТЕРЬЕРА В КОНТЕКСТЕ ПРЕДМЕТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ

УДК 747:7.071.1 (4)

Балашов М. Е.

Balashov M. E.

ДЕКОРАЦИЯ ИНТЕРЬЕРНОЙ СРЕДЫ: ИНТЕРЬЕР КАК КОЛЛАЖ

DECORATION OF THE INTERIOR ENVIRONMENT: THE INTERIOR AS A COLLAGE

Аннотация: Статья посвящена проблеме обоснования методов создания интерьерной декорации. Декоративный подход к решению интерьерной среды в настоящий момент является признанной альтернативой концептуальных архитектурных решений. Однако методики создания интерьерных декораций ещё не стали широко освещаемой проблемой научной рефлексии. В статье осуществляется попытка рассмотреть композиции современных интерьерных решений в контексте практики художественного коллажа.

Ключевые слова: предметно-пространственная среда, интерьер, коллаж, декорация, визуальные искусства, визуальный образ.

Abstract: The article is devoted to the justification of interior design methods. Nowadays, the decorative approach to interior solutions is a recognized alternative to conceptual architectural solutions. However, the methods of interior decoration design have not yet become a widespread problem of scientific reflection. The article attempts to consider the compositions of modern interior solutions in the context of the practice of artistic collage.

Keywords: man-made environment, interior, collage, decoration, visual arts, visual image.

В настоящее время создание интерьерной декорации, стало теоретически обоснованной и художественно осмысленной практикой, альтернативной утвердившимся в начале XX в. проектным технологиям в русле актуальных концепций архитектуры. Декоративный подход к организации интерьерной среды существовал на всех этапах развития современного интерьерного искусства [1, с. 233], но это направление находилось как бы в тени широко развернутой просветительской практики внедрения концепций архитектуры будущего в союзе с искусством

авангарда. Однако ни интерьерная, ни, тем более, городская среда так и не стали образцами абсолютной модернизированного пространства, в котором обитает человек в усилиях решения жизненных проблем [2, С. 221–222]. Сегодня бесспорный интерес у декораторов и дизайнеров вызывают те явления в организации интерьерной среды, которые возникали в тесном соприкосновении с культурой повседневности, с визуальной культурой разных десятилетий, с приватными конфигурациями художественных предпочтений людей и с различными традициями декоративно-прикладного искусства. Интерес к художественно-историческому миску определил языком культуры и искусства XX–XXI веков коллаж, который строится на полифонии восприятия визуальных образов, на методах отбора форм, необходимых для выразительности композиционного целого (эклектика), на взаимоотношениях внутри предметно-пространственной среды как фигуры и фона [3, с. 156].

Яркий декоратор интерьеров XX века Ненси Трии-Ланкастер с иронией говорила о том, что создать декорации интерьера требует такой же искусности, как и приготовить салат [4, с. 75]. Однако безусловно изысканный салат требует и тонкости в рецептуре. «Ингредиентами» для интерьеров великого декоратор служили произведения классического искусства, предметы антиквариата, артефакты различных стилей и эпох, собранные в образные и уточненные композиции, приглашающие к культурному и эстетическому диалогу. Подобной рецептуре следовал и один из зачинателей постмодернизма в архитектуре Чарльз Мур, предлагая в своих интерьерах историко-культурные Коллажи, «склеивая» в предметно-пространственной среде композиции из предметов-символов.

Идею коллажа в архитектуре теоретически обосновал и образно представил англо-американский архитектор Колин Роу. Городская архитектурная среда включает в себя объекты и среды разных эпох и периодов как отражение чувств людей, зафиксированных во времени, как документы прошлого в эмоциональной связи с настоящим. [5, с. 78–80]. К. Роу отстаивает идею естественно развивающейся городской среды, реабилитируя исторические застройки разных стилей и эклектичных форм, складывающиеся в неповторимое художественное целое, некогда «подавленное» активностью теоретическим догматизмом модернизма. Идеи К. Роу и Ч. Мура внесли чувственное начало в развитие градостроения и осмысление предметно-пространственной среды города. Эти идеи могут быть распространены и на интерьерные декорацию,

воспринятую как коллаж, соединяющий образы культуры, искусства, ярко выраженные ценностные ориентиры и эстетические предпочтения обладателя декорированным пространством.

Создание коллажа в интерьерной среде органично связано с явлениями современной культуры, такими, как музеефикация дизайна и его артизация.

Ранее уже говорилось о том, что интерьерная декорация строится на переосмысления функциональных и эстетических характеристик её составляющих и изменения привычных контекстов внутри целостного пространства [6]. Коллаж интерьерной среды подразумевает ярко выраженную проработку индивидуальной образ гостя, раскрывающее и оригинальный замысел декоратора и самостоятельное мышление и самобытной художественный вкус обладателя интерьера, способного преодолеть стереотипы и подняться над расхожими предложениями модной индустрии. Средовой коллаж строится на сочетании представлений о развитии материальной культуры, декоративно-прикладного искусства — с одной стороны, а с другой — на умении выстраивать этот предметный мир в различные иногда ироничные инсталляции, формировать своеобразные диалоги и полилоги между предметами, поверхностями, формами аксессуаров и т. д.

Интерьерный коллаж становится своеобразным личным музеем владельца предметно-пространственной среды, где каждый элемент мыслится как арт-объект, наделенный также и субъективной ценностью для создателей. Артистический и художественный контекст в такой среде могут приобрести и предметы повседневного быта прошлого и подлинные произведения искусства. В тоже время композиционные приёмы создания коллажа в интерьере создают среду акцентирующую внимание на ценность материальных объектов как на своеобразную музейных презентацию — экспозицию «дизайна» разных десятилетий. Такой экспозиционный подход к созданию коллажа интерьерной среды отражает идею формирования индивидуально интерпретируемых образов визуальной культуры [7, с. 73]. На интерьерную декорацию в качестве смысловых акцентов могут влиять и кинематограф, и как документальная, так и художественная фотография, и субкультурные тенденции городской среды, и образы IT-культуры.

Восприятие интерьерной среды через образы коллажа соответствуют сегодня эстетической рефлексии в отношении артефактов прошлого. Исторический, художественный, повседневный и персональный контексты пересекаются и объединяются в визуальное, пластическое целое

в современном экспозиционном пространстве. Концепции многих музеев сегодня строятся на выражении «не парадного», «не ангажированного», «не отмеченного протоколом и регламентом». Например, неофициальный образ культурной среды города представлен в экспозициях музея «Разночинный Петербург». Образ жилой среды советского периода представлен в собрании Музея повседневной культуры Ленинграда. Смысл экспозиции не только представить изделия разных областей промышленности послевоенного двадцатилетия, а представить «подлинные чувства через подлинные истории». Подобный опыт представлен и в практике экспозиций «живой истории» в зарубежных музеях. Так большой интерес вызывает организация среды обитания состоятельных столичных обитателей XVIII в. в «Доме Денниэла Сиверса», где предметно-пространственная среда сформировала эффект присутствия проживающих свою персональную повседневность вымышленные невидимые обитатели вполне реального и процветающего в Лондоне того времени района Спителфилдс.

Обращение к коллажу интерьерной среды представлено в творчестве многих современных декораторов. У каждого из мастеров декорационного искусства метод интерьерного коллажа решается по-разному. Так британский декоратор Дэвид Картер прекрасный знаток прикладного искусства и тонкий стилист представляет мастерство розничной интерьерной декорации. В коллажах-интерьерах, выполненных Жаном-Шарлем де Кастельбажом просматривается знание жизни большого города, популярной массовой культуры, в них прослеживается социальная проблематика. Своеобразное выражение признательности и восхищение творчеством своего отца — дизайнера Филиппа Старка, выразила в собственных апартаментах на языке коллажа его дочь Ара Старк. Тут осуществляется интерьерное решение в духе «*hommage*» — принесенная дань уважения. В коллажах интерьерной среды, созданных американским декоратором Шарлоттой Мосс, созданы блистательные декорации, в которых антикварные объекты находятся во взаимодействии с тканями и обоями ручной работы. Это высокохудожественный коллаж интерьерной среды, в котором Шарлотта Мосс следует лучшим традициям создания декоративного интерьера, заложенных Ненси Трии-Ланкастер и Джоном Фулером.

Обращение к методам коллажа при создании декорации интерьерной среды свидетельствует о глубоком интересе к самобытной жизни человека во всей полноте его интересов и переживаний, воплощенного в пластических формах богатого художественного наследия. Этот путь

представляется отражением гуманистических тенденций в современном интерьере, где эстетика интерьера воплощает духовные устремления самого человека, а не транслирует в предметно-пространственную среду те или иные теоретические концепции.

Примечания

1. Соловьёв Н. К. История современного интерьера. М.: «Сварог и К» — 2004. 400 с.
2. МакКоркодайл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. / пер. с англ. Е. А. Кантор. — М.: Издательство «Сварог и К» 2006. 248 с.
3. Коллаж в России. XX век. [Каталог] ГРМ. Тексты: Е. Бобринская, Д. Бернштейн, Е. Василевская, Н. Козырева. СПб., 2005. 392 с.
4. Martin A. Wood. John Fowler: Prince of Decorators. / published by Frances Lincoln. 2007. 288 p.
5. Роу К., Кеттер Ф. Город-коллаж=Collage city / Колин Роу, Фред Кеттер; перевод с английского: Иван Третьяков. М.: Strelka Press [и др.], 2018. 204 с.
6. Балашиов М. Е. Пространство — декорация: художественно-исторический анализ винтажных приемов дизайна интерьера. М.: МоДиз, 2019. С. 441–448.
7. Беньямин В. О коллекционерах и коллекционировании / пер. с нем. С. Ромашко и Н. Бакши. М.: ЦЭМ: V-A-C press, 2018. 103 с.

УДК 745.522.1:069 (470–25) "1960/1980"

Герасимова (Стёпина) А. Г.

Gerasimova (Stepina) A.

**РОЛЬ ГОБЕЛЕНА В ОРГАНИЗАЦИИ
ПРЕДМЕТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ
1960–1980-Х ГГ.: НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ
АВТОРСКОГО ТКАЧЕСТВА XX–XXI ВВ.
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЦАРИЦЫНО»**

**THE ROLE OF TAPESTRY IN THE ORGANIZATION
OF ART ENVIRONMENTS OF THE 1960S–1980S:
ON THE EXAMPLE OF THE WOVEN ARTWORKS
OF THE 20th – 21ST CENTURIES
FROM THE «TSARITSYNO» MUSEUM-RESERVE COLLECTION**

Аннотация: В статье анализируется развитие гобелена в СССР в 1960–80-е гг. На примере произведений из собрания музея «Царицыно» прослеживаются новые приемы авторского ткачества и то, как возрастала роль гобелена в организации художественной и пространственной среды общественных интерьеров.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, советский гобелен, интерьер, общественное пространство, ткачество, Царицыно, средовой дизайн.

Abstract: The article analyzes the development of tapestry in the USSR in the 1960s to 1980s. The artworks from the collection of Tsaritsyno Museum trace new techniques of tapestry and how the role of tapestry increased in the organization of the artistic and spatial environment of public interiors.

Keywords: applied art, soviet tapestry, interior, public space, weaving, Tsaritsyno, spatial design.

В XX столетии гобелен переживает свое возрождение и расцвет как область авторского искусства. В СССР он также стал одним из значимых средств оформления и организации среды. С одной стороны, это обуславливалось тем, что гобелен как профессиональное искусство следовал общему стилистическому развитию мирового декоративного искусства в его связи с архитектурой. Однако отечественную ситуацию отличало то, что это преимущественно была не частная (личная) бытовая среда, а общественная. Отличались от общемировой ситуации также объем и масштаб заказов. Художники были призваны решать задачи оформления общественных сооружений. И в этом качестве в гобелене ранее обнаруживается выход за пределы сугубо прикладных задач. Он стал одним из видов монументального искусства, обладающим собственными отличительными свойствами.

Причинами выбора гобелена для оформления пространств были особенности его восприятия — тактильность, теплота. Также имели значения иные способности тканых материалов, нежели фресок, мозаик, к светоотражению. Шпалеры, приглушая яркий свет, создавали более камерную и уютную атмосферу. Все эти свойства приобрели особое значение с утверждением архитектуры модернизма. Гулкие, огромные пространства фойе и залов общественных учреждений, нуждались в элементах, которые бы придавали им «человеческое» измерение. Поэтому именно в это время многие виды прикладного искусства переживают подъем.

Так один из столпов архитектуры советского модернизма главный архитектор Москвы М. В. Посохин выбрал гобелен одним из средств оформления интерьера ресторана «Арбат», входившего в ансамбль проспекта Калинина — символа обновления Москвы в 1960-х годах. Для этого проекта Альбиной Воронковой был выполнен гобелен «Древнерусский» (1965–1967). Он поступил в собрание музея в 2018 г. Художник вспоминает, что М. В. Посохин сознательно сделал ставку на молодых мастеров (каким в 1965 году являлась и Альбина Воронкова), чтобы они искали новый стиль. Художникам были поставлены общие задачи. Никто жестко не определял автору тему, древнерусский мотив родился из ее собственного творческого интереса. В тот момент она изучала искусство средневековой Руси, традиционное ткачество. Несколько условный художественный язык древнего Владимира, а также русского севера, с колоритными, но сдержанными образами, стали отправной точкой для формирования собственного стиля мастера. Выработанный стиль и сюжет оказались парадоксально созвучны лаконичным формам архитектуры модернизма и также определили тему одного из залов ресторана.

Следует признать, что работы, выполненные для конкретных интерьеров в собрании музея «Царицыно», единичны. Ядро собрания авторского ткачества XX века составляют произведения, выполненные ведущими советскими мастерами по заказу Министерства культуры СССР для экспонирования на всесоюзных и международных выставках [1].

Но интерес к гобелену, в том числе со стороны государства, его значимость были обусловлены его востребованностью не на экспозициях, а в реальной жизни. Стиль художников, их образный язык складывались с учетом средовых задач, стоявших перед этим видом искусства. Большинство авторов выполняли заказы по оформлению фойе

гостиниц, залов кафе и ресторанов. Безусловно это были заведения высокого класса, многие из которых, как кафе «Ленинград» (оформлял Р. Хеймратс) или гостиница «Даугава» в Риге (оформляла Э. Паулс-Вигнере), ресторан «Юрас перле» в Юрмале (также Э. Паулс-Вигнере) или уже упомянутый ресторан «Арбат», были рассчитаны и на прием иностранных гостей. Перед художниками стояла задача создать соответствующий тематический образ, сообщить интерьеру камерность, теплоту.

Помимо этого, работа заказами подобного типа вырабатывала у художника умение зонирования. Принципы свободного архитектурного пространства, открытой планировки архитектуры 1960–80-х годов нуждались в неархитектурных способах зонирования. Это поставило перед гобеленом задачу «отхода» от стены, поиска трехмерности. В. И. Савицкая называет гобелен «кочующими стенами» [2, с. 24]. Одним из непревзойденных мастеров в этом была Эдите Паулс-Вигнере. В собрании музея хранится несколько ее гобеленов, каждый из которых создает свое пространство. Замечательный пример «Праздничный салют» (1975) — зритель переносится в пространство двора в новом районе, и смотрит, подняв голову, как расцветают в небе вспышки салюта. Пластические приемы и разнообразие фактур, заставляют уделить внимание каждому вытканному дому, и таким образом «войти» в художественное пространство, что было бы недоступно в живописи.

В других случаях художники, напротив, заимствуют приемы из других видов искусств. Учитель Паулс-Вигнере и «отец» советского гобелена Рудольф Хеймратс заимствует приемы фотомонтажа, фотоколлажа. Образы старого Таллина постоянно возникают в его работах, накладываясь на иные сюжеты, как некий романтический рефрен, создавая определенное настроение. Прием фотоколлажа вошел в искусство гобелена очень органично и использовался многими мастерами. Сама декоративная поверхность, естественно, сливала разрозненные образы в единое полотно. Постоянно к этому приему обращался С. Гавин, что демонстрируют его работы «Москва спортивная» (1983) «Во вселенной» (1989–1990), «Проект реставрации» (2007) и др.

Конечно, далеко не во всех случаях перед гобеленом в 1960–80-е гг. стояла задача конструирования пространственной среды. При размещении в театральных фойе, дворцах бракосочетаний и подобных общественных пространствах перед ним была более традиционная декоративно-оформительская цель. В каких-то случаях художники следовали путем проторенным монументальной живописью. Но большинство

авторов все же стремились выявить отличительные черты ткачества, его собственные возможности. Прибалтийские художники одними из первых пошли по пути отхода от классического представления о гобелене, как о вытканной картине. Акцент делался на ткачество. В производстве нередко включались грубые природные материалы, как грубая нить, джут, сизаль, отсылающие к народным истокам, к циновкам. Особенно ярко как отличительная черта советского гобелена — это проявилось, начиная с 1970-х гг. Использованию разных материалов способствовал масштаб работ. Небывалые ранее размеры помещений, а следовательно, и произведений для них требовали от художников поиска каркасных структур: включения жестких нитей, даже металла, — которые бы предотвращали бы поверхность от ненужных складок и провисания. Достаточно быстро эти средства стали способом моделирования поверхности. Именно советский гобелен совершает огромный технологический скачок, который обеспечил ему мировое первенство в 1960–70-х гг. Немалую роль в лидерстве отечественных мастеров играло то, что художник был не только автором эскиза, но и техническим исполнителем произведения. Со своей стороны государство в лице Министерства культуры, заказывая произведения для выставок, конечно обращало внимание на темы и предлагало их художникам, но его целью было продемонстрировать лучшие достижения и открытия. С этой точки, зрения коллекция ГМЗ «Царицыно» является экстрактом лучших и характерных произведений советского авторского ткачества.

Работы З. Вогелене, С. Гедримине, М. Звирбуле, Н. Кирсановой, Г. Кривоболоцкой, М. Ливитан-Бабяскене, Л. Соколовой в коллекции музея отражают дальнейший важный шаг в развитии искусства ткачества. Во второй половине 1970-х и в 1980-е гг. пластические и фактурные возможности гобелена оказались в фокусе внимания, как неповторимые и, зачастую, самодостаточные элементы декора. Что фиксируется и на страницах журнал ДИ [3]. Возникают абстрактные произведения, как работа Л. Соколовой «Вечность» (1988), но в силу свойств искусства ткачества они не теряют ни своей тактильности, ни теплоты восприятия и даже усиливают их. Гобелен в эти годы остается актором в процессе формировании художественно-пространственной среды.

Авторы, многие из которых преподавали в творческих училищах и ВУЗах страны, участвовали в республиканских, всесоюзных и международных симпозиумах, смогли закрепить выработанные в 1960–70-х гг. отличительные свойства советского гобелена, как базовые принципы творческих школ союзных республик. Таким образом и следующее по-

коление художников гобелена, вышедшее на творческую арену в 1980–90-х гг., отличалось особым архитектурно-средовым творческим мышлением. Но к концу 1980-х годов изменившаяся экономическая, а затем и политическая ситуация, как и смена архитектурных вкусов привели к тому, что гобелен становился все менее востребованным.

Примечания

1. Авторское ткачество XX–XXI веков. Гобелены, мини-гобелены, таписсерия: [Генеральный каталог]. Серия I. «Авторское декоративное и прикладное искусство XX–XXI веков» / Государственный музей-заповедник «Царицыно»; Авт.-сост. каталога и авт. вступ. ст. Л. Ф. Романова; под ред. О. В. Докучаевой, А. Г. Стёпиной, М. М. Тренихина. — Белгород, 2018.
2. *Савицкая В. И.* Кочующие стены // Декоративное искусство СССР. 1969. № 1. С. 24.
3. *Андреева Л. В.* Художественное освоение пространства // Декоративное искусство СССР. 1978. № 4. С. 7–15.

УДК 747:7.05

Запольская О. В., Балашов М. Е.

Zapolskaya O., Balashov M.

ИСКУССТВО В ИНТЕРЬЕРЕ: ОТ ЭСТЕТИЗМА К ДИЗАЙНИЗАЦИИ

ART IN THE INTERIOR: FROM AESTHETICISM TO DESIGN

Аннотация: Статья посвящена изучению современного подхода к декоративному оформлению интерьера в контексте интеграции в него предметов искусства. Раскрываются основные изменения в подходе к дизайну и факторы, определившие их.

Ключевые слова: интерьер, дизайн интерьера, предметы искусства, коллекция искусства, живопись.

Abstract: The article studies the modern approach to interior decoration in the context of the integration of art objects into it. It reveals the main changes in the approach to design and the factors that determined them.

Keywords: interior, interior design, art object, art collection, painting.

Стремление украсить свой дом предметами искусства появилось в европейской культуре еще в эпоху Возрождения, когда изобразительное искусство, постепенно «обмирщаясь», превращается в предмет роскоши и модную деталь интерьера. Появляются новые жанры, создаются скульптурные и живописные произведения для дворцов и частных домов [1]. Российские привилегированные слои населения только в XVIII в. в контексте идеологии Просвещения активно включаются в общеевропейское светское коллекционирование. К началу XIX в. в это явление уже было вовлечено все дворянство. Собирательный образ коллекционера той эпохи создал А. С. Пушкин в стихотворении «К вельможе» [2]. В основном это было «кабинетное» собирательство монет, книг, гравюр, глиптики, миниатюр, минералов. Формируются и коллекции живописи. Такие собрания были визуальным воплощением богатства, благополучия и определенных возможностей. Поэтому уже в XIX в. собирательство стало модным и среди широких слоев населения, помогая удовлетворить потребность человека в признании, уважении, представляя его в глазах общества эрудированным, интеллектуальным.

История знает примеры, когда под хранение больших коллекций возводились целые дворцы. Один из ярких примеров — вилла Боргезе, построенная кардиналом Шипионе Боргезе в Риме для своего внуши-

тельного собрания искусства, состоящего из скульптуры и живописи античного периода, эпох Возрождения и барокко. В особняках знати им отводились значительные площади. Постепенно коллекции нашли свое место и в интерьере не столь больших частных домов и квартир [3]. Постепенно складывающиеся общие правила композиционного построения коллекций в интерьере представляют собой самостоятельную художественную ценность, практически отдельный жанр интерьерного искусства. И законодателем в этом процессе выступала Европа.

Вопросы оформления интерьеров, места и роли в них предметов искусства в России XX в. по известным политическим и социальным причинам были неактуальны [4]. И только последние годы XX и XXI вв. отмечены возрождающимся интересом к этим темам и новым подходом к декоративному оформлению интерьера в контексте размещения в нем предметов искусства. Этому способствовало открытие в крупных городах множества художественных галерей, музеев, выставочных центров, создание онлайн и офлайн образовательных программ по изучению изобразительного искусства разных веков, достаточно широкое предложение из предметов современного искусства и формирование нового типа заказчика интерьера.

Доступность интерьера с индивидуальным дизайном также сыграла свою роль. Еще 25 лет назад это считалось роскошью из-за высокой стоимости услуг дизайнеров интерьеров, качественных отделочных материалов и красивой мебели. Сегодня дизайн-проект практически обязательный шаг в ремонте любого помещения. Современное жилье ориентируется под потребности своего владельца.

Анализ статей дизайнеров, искусствоведов, блогеров о реализованных проектах частных интерьеров, включающих предметы искусства, выявил следующие изменения в подходе к дизайну интерьера.

Искусство — это всегда высокий тон, премиальный и люксовый уровень дизайна интерьера. Современные стильные пространства, живопись, графика и скульптура — все призвано подчеркивать особый статус такого интерьера. Но в отличие от XIX в., когда первичен был интерьер, его стиль, цветовая гамма, а коллекции «вписывались» в уже готовую «раму», в XXI в. роль предметов искусства изменилась, они выходят на первый план. Так, частные дома и квартиры коллекционеров и галеристов несут в себе ярко выраженную репрезентативную функцию. Интерьер служит фоном для коллекции произведений искусства и призван подчеркнуть достоинства шедевров, которые и создают необходимую эмоциональную атмосферу в жилом пространстве. Изменился

и подход к композиционному построению коллекций в интерьере. Дизайнер или заказчик выделяет объект или несколько объектов, которые будут в комнате главными. Например, картину, старинный предмет мебели или скульптуру. Отталкиваясь от его размеров, необходимого освещения, планируется расстановка других предметов [5].

«Произведение искусства должны гармонировать с вашим интерьером. Диалог между ним и декором необходимо сделать тонким, и в то же время очевидным. Важно использовать архитектуру дома», — такую рекомендацию дает Саша Валкхоф, дизайнер, креативный директор *Christian Lacroix*. Для достижения нужного эффекта используются различные приемы: игра с пропорциями, симметрией и асимметрией, массой, освещением. Последнее требует особой осторожности, так как предметы искусства, с одной стороны, надо хорошо подсветить, с другой стороны они требуют бережного отношения и не должны попасть в зону с естественным освещением.

Еще один подход, который используют дизайнеры, условно можно назвать «интерьер под цвет картины», когда полотно помогает выбрать палитру и дает направляющие. Например, создать в каждой комнате свой особый цветовой сценарий. В развеске полотен специалисты следуют правилам, принятым в галереях: правильная высота над полом, свободное пространство вокруг и продуманное окружение, которое создаст выигрышный ландшафт. Как заметил американский дизайнер Джессика Шоу: «Оно должно соответствовать истории, которую вы рассказываете» [5].

Еще одна категория заказчиков — люди, стремящиеся выразить свою индивидуальность в декоративном оформлении интерьера. Например, концептуальное искусство всегда подчеркивает интеллектуальность пространства, а следовательно — и его владельцев. О том, как интеллектуальное искусство можно эстетично вписать в современный интерьер, посвящено много статей и дискуссий в интернете и в рамках профессиональных мероприятий, так как частые ошибки в дизайне случаются именно при подборе предмета. Не меньше внимания уделяется вопросам выстраивания диалога между работами, а также между интерьером и искусством [6].

Подводя итог, еще раз отметим основные изменения в подходе к дизайну современного интерьера в контексте интеграции в него предметов искусства:

Искусство призвано подчеркнуть особый статус и уровень интерьера.

Кардинально изменились роль и место коллекции в интерьере. Теперь она напрямую влияет на интерьер и диктует, по сути, его форму и со-

держание. Изменились приемы представления объектов искусства в частном интерьере. Исследуются вопросы отношений между предметами коллекций, коллекцией и интерьером. Появляются новые решения.

Дизайнерское осмысление пространства не исключает как рациональный подход к эстетизации предметно-пространственной среды, так и отражение художественно-исторических традиций в современной предметно-пространственной среде. Необходимость работать с предметами искусства требует от дизайнеров интерьеров более глубоких знаний изобразительного искусств.

Примечания

1. *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М.: Искусство, 1990.
2. *Пушкин А. С.* К вельможе. URL: <https://www.culture.ru/poems/5382/k-velmozhe> (дата обращения: 11.03.2023).
3. *Blanc C.* Grammaire des arts décoratifs: décoration intérieure de la maison. Paris: H. Laurens. 1897. URK: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1421633f/f13.item> (дата обращения: 11.03.2023).
4. *Соловьев Н. К.* История русского интерьера. Развитие интерьера в России с X до первой трети XX века. М.: Русский мир. 2021.
5. Искусство в интерьере: 10 вдохновляющих примеров // Интерьер+Дизайн. URL: <https://www.interior.ru/place/12539-iskusstvo-v-interiere-10-vдохновlyayuschih-primerov.html> (дата обращения: 11.03.2023).
6. *Хацела Н.* Концептуальное искусство в интерьере. URL: <https://gallerysmart.ru/o-kompanii/blog/iskusstvo-v-interere/konceptualnoe-iskusstvo-v-interere.html> (дата обращения: 11.03.2023).

Ковалева Т. В.

Kovaleva T. V.

ЗИМНИЙ САД: ДВА ПОДХОДА К ДЕКОРАТИВНОМУ ОФОРМЛЕНИЮ ИНТЕРЬЕРА

WINTER GARDEN: TWO APPROACHES TO INTERIOR DECORATION

Аннотация: Приемы декоративного оформления интерьеров растениями рассматриваются в контексте двух подходов, связанных то с любованием внешними формами, то с проникновением в смыслы содержания художественного произведения.

Ключевые слова: история интерьера, зимний сад, монументально-декоративная живопись.

Abstract: The techniques of interior decoration with plants are considered within the framework of two approaches related either to the admiration of external forms or to the insight into the importance of maintaining an artistic work.

Keywords: history of interior design, winter garden, monumental and decorative painting.

В истории интерьера встречается немало примеров использования растений или их изображений для убранства архитектурного пространства. Зимний сад как специфическая функциональная зона в интерьере прочно вошел в современную архитектуру жилых и общественных пространств несмотря на то, что их устройство отличается целым рядом особенностей. Специалисты считают, что «формирование этого интересного вида “зеленой архитектуры” является <...> наиболее сложным, чем создание подобных объектов на открытом воздухе» [1, с. 24]. Архитекторы, работающие с высокими технологиями, включают зимние сады в свои концептуальные проекты био-тека или эко-тека. Достаточно вспомнить постройки Н. Фостера, например, здание «Коммерцбанка» (Франкфурт-на-Майне, 1997), в котором на разных уровнях вокруг центрального атриума расположены сады, выполняющие кроме эстетической функцию естественного очищения воздуха, или проекты Ж. Нувеля: Парижский музей современного искусства (1994) с огромным садом внутри за стеклянной стеной, Музей цивилизации Африки, Азии, Океании и Австралии (Париж, 2006) и небоскреб *One Central Park* (Сидней, 2014) с вертикальными садами ботаника П. Блана на фасадах и горизонтальными партерами в интерьере.

Технико-технологические условия проектов зимних садов в различные времена были различны, но желание украсить свое жилище растениями известно с древнейших времен. Интересным представляется рассмотреть зимние сады в исторической ретроспективе и выявить два основных подхода к декоративному оформлению интерьера зимнего сада.

Знаменитый исследователь садов и парков мира В. Я. Курбатов полагал, что «сад — это лучшее, что сумело создать человечество со времен изгнания Адама и Евы из рая; <...> это попытка вернуть среде обитания человека черты небесной гармонии» [2, с. 4]. Можно предположить, что именно эта попытка движет людьми на протяжении веков при разработке садов и парков, а также при оформлении интерьера зелеными растениями. Спецификой такого оформления является использование растений и природных материалов — воды, камней и т. д. Повседневное общение с природой — естественная потребность человека, поэтому «устройство в помещениях отдельных элементов зимнего сада — зеленых уголков — повышает выразительность интерьера» [1, с. 24]. При этом художественных приемов формирования зимнего сада или его элементов в интерьере множество, а подходов к декоративному оформлению интерьера зимнего сада — два, как «два опыта мира, <...> как <...> только два отношения к жизни — *внутреннее* и *внешнее*, как <...> два типа культуры» [3, с. 27], которые, по П. Флоренскому, чередуются друг с другом, а в переходные времена накладываются друг на друга.

Подход, отвечающий *внешнему* отношению к жизни, включает созданные в интерьере из живых растений композиции, реалистично имитирующие природные ландшафты. Для убедительности используются иллюзионистические приемы монументально-декоративной живописи с перспективными изображениями садов. С античных времен известны такие примеры: «Плиний писал, что в городских инсулах подоконники часто бывали столь широкими, что на них устраивали миниатюрные садики» [4, с. 27]; в богатых домусах сады устраивали в закрытых двориках-перистильях: «италиец очень любил цветы, <...> цветы сажали в клумбах, в ящиках и горшках; иногда сверху низенькой балюстрады соединявшей колонны перистилия, проделывали широкое углубление, которое засыпали землей: получалась узенькая грядочка для цветов» [5, с. 70]. Фоном для живых растений выступали росписи на стенах перистилей, возможно, и других комнат, например, на вилле Ливии в Прима Порте, где изображены плодовые деревья с птицами,

или в доме Садовода в Помпеях, где тщательно прописаны фруктовые деревья — вишня, слива, груша, гранат, лимон.

Зимние сады нового времени тоже отличаются любованием внешней красотой растений и реалистичностью изображений, тогда считалось, что «сад должен был являть собой образ идеальной природы» [6, с. 25]. Так, комнаты Бергля во дворце Шёнбрунн в Вене (И. Бергль, 1769–1777), окна которых выходят в огромный парк, с помощью живописи оформлены как райский сад: иллюзионистические росписи на стенах, печи, по форме напоминающие пни и корявые стволы деревьев. Зимний сад Таврического дворца в Петербурге (И. Е. Старов, 1782–1788) был уподоблен естественному пейзажу с деревьями, лужайками и песчаными тропинками, в беседке-ротонде стояла статуя Екатерины II, «печи, как и простенки между окнами были украшены живописью с изображениями растущих деревьев» [7, с. 25]. В усадьбах и городских квартирах XIX в. комнатные растения становятся, по мнению Ю. Демиденко, «неотъемлемой частью русского жилого интерьера. Целые домашние сады с пальмами и фруктовыми деревьями разбивались в гостиных <...> в домах попроще довольствовались обычными цветочными горшками» [8, с. 154]. Зимний сад в эркере стал характерным для особняков и доходных домов модерна, пример — знаменитый стеклянный фонарик в особняке М. Ф. Кшесинской (А. И. фон Гоген, 1906).

Подход, связанный с *внутренним* отношением к жизни, характерен условными формами сада и акцентом на содержании. Архитектурные решения, используемые материалы, их колористические характеристики допускают множество интерпретаций смыслов, и этот подход также можно проследить с древних времен. Так, о традиции оформлять интерьеры в Древнем Египте А. Л. Пунин пишет: «повсюду были цветы <...> цветами украшали интерьеры комнат <...>» [9, с. 66]. Интересно, что декоративные росписи в дворцовых интерьерах дополняли ощущение природной среды, используя символику цвета: «в интерьерах потолок часто окрашивался в ярко синий цвет и символизировал ночное небо. Полы иногда были зеленого цвета, вероятно, символизируя Нил» [10, с. 29]. В эпоху средневековья в интерьерах западноевропейских дворцов встречаются изображения символических садов. Так, Папский дворец в Авиньоне (1334–1352) известен изысканными росписями: гигантские виноградные лозы и дубовые листья, по которым разбросаны изображения птиц и мелких животных [11, с. 145]. Такой сюжет, кроме общепринятого символа христианской веры можно трактовать и как райские кущи, идею рая на земле. Глубокими философскими

смыслами наполнены средневековые сады Дальнего Востока. Японские традиции использовать в композициях садов камни, мхи, цветы, песок распространились и на пространство интерьера, а «миниатюрные и в высокой степени сложносочиненные сады Японии» [2, с. 396] способствовали появлению в интерьере икебаны или бонсаи с их погружением в себя и размышлениями о непреходящих ценностях.

В XX веке, в культуре которого сильны поиски внутренней ценности, исследователи зимних садов уверены, что «композиция насаждений не должна полностью имитировать естественный ландшафт. Целесообразнее идти по пути создания микроландшафтов — типа японских садов, в которых архитекторы стремятся передать сущность природы, впечатления от природы, а не копировать ее» [1, с. 26–27]. Этой установке отвечает идея висячего сада Ле Корбюзье в доме-«ситроен» (1925) или сада на крыше на вилле Савой в Пуасси (1928–1930), где цветы и кустарники в интерьере высажены в островные клумбы-рефюжи. Похожий прием расположения тропических растений в зимнем саду применил и Ф. Хундертвассер при проектировании многоквартирного дома в Вене на пересечении улиц Кегельгассе и Лёвенгассе (1986).

Итак, в декоративном оформлении интерьера зимних садов среди множества приемов можно выделить два основных подхода, которые, в соответствии с двумя типами культуры, основаны на приоритете либо внешней формы, либо внутреннего содержания художественного произведения.

Примечания

1. *Хомутецкая Н. Н.* Зимние сады // Строительство и архитектура Ленинграда. 1969. № 12. С. 24–27.
2. *Курбатов В. Я.* Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира. М.: Эксмо, 2008. 736 с.
3. *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 285 с.
4. *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М.: Искусство, 1990. 247 с.
5. *Сергеев М. Е.* Жизнь древнего Рима: Очерки быта. СПб.: Журнал «Нева», Издательско-торговый дом «Летний сад», 2002. 416 с.
6. *Крести К., Рендина К.* Дворцы Рима. М.: Слово/Slovo, 2003. 398 с.
7. *Шуйский В. К., Воскобойников В. М.* Таврический дворец. СПб.: Арт Деко, 2003. 190 с.
8. *Демиденко Ю.* Интерьер в России. СПб.: Аврора, 2000. 255 с.
9. *Пунин А. Л.* Информация из гробниц // Капиталь. 2010. № 2 (18). С. 62–66.
10. *Пайл Д.* Дизайн интерьеров: 6000 лет истории. М.: АСТ, Астрель, 2007. 464 с.
11. *Каттанео М., Трифони Я.* Самые знаменитые памятники истории и искусства. М.: Астрель, 2002. 432 с.

УДК 747:72.04.01:7.036.3:749 (485) Asplund

Коптев А. С., Кузнецова М. М.

Koptev A., Kouznetsova M.

ЭРИК ГУННАР АСПЛУНД. ОТ НОРДИЧЕСКОГО КЛАССИЦИЗМА К FUNKIS

**ERIK GUNNAR ASPLUND.
FROM NORDIC CLASSICISM TO FUNKIS**

Аннотация: Статья посвящена процессу стилистического перехода от нордического классицизма к функционализму в творчестве Г. Асплунда, а также его подходу к проектированию интерьера с точки зрения переосмысления классической архитектуры и внедрения новых идей и материалов в соответствии с требованиями времени.

Ключевые слова: Г. Асплунд, нордический классицизм, скандинавский функционализм, *funkis*, дизайн интерьера, промышленный дизайн.

Abstract: The article is devoted to the process of stylistic transition from Nordic classicism to functionalism in the work of G. Asplund, as well as his approach to interior design from the point of view of rethinking classical architecture and the introduction of new ideas and materials in accordance with the requirements of the time.

Keywords: G. Asplund, Nordic classicism, Scandinavian functionalism, *funkis*, interior design, industrial design.

Важнейшей фигурой в архитектуре и дизайне Швеции XX в. стал Эрик Гуннар Асплунд. Он не только возглавил процесс становления в скандинавских странах нордического классицизма, но и сыграл ведущую роль в дальнейшем переходе к функционализму. Недаром его называли крестным отцом скандинавского функционализма — *funkis*. Неизменный интерес архитекторов и дизайнеров к постройкам этого периода доказывает актуальность идей и творческого подхода Г. Асплунда в наше время.

Исходя из этого, представляется целесообразным выявить особенности подхода Г. Асплунда к проектированию с точки зрения переосмысления классической архитектуры и внедрения новых идей и материалов в соответствии с требованиями времени.

1910–30 гг. в Швеции связаны с серьезными социальными, политическими и экономическими переменами. Быстрый рост городов, возникновение градостроительного законодательства, рост социальных идей левого толка и рационализация бюджетов вместе с теоретически-

ми программами, разработанными Ле Корбюзье и немецкой ассоциацией художников, архитекторов, дизайнеров и промышленников (*Deutscher Werkbund*), толкали архитекторов к поиску нового языка искусства, выразительного и понятного современнику и при этом рационального [1].

Так в Швеции, а затем и других скандинавских странах появился новый архитектурный стиль, нордический классицизм, соединивший в себе обращение к формам классической архитектуры и упрощение ее мотивов для достижения максимальной художественной выразительности минимальными средствами.

Важную роль в формировании нового стиля архитектуры в Швеции сыграл «гранд тур». Это путешествие в южную Европу, которое должен был совершить каждый архитектор по окончании Королевской Академии Художеств. Г. Асплунд не завершил обучение, но, понимая важность этого опыта, отправился на полгода в Италию. Наиболее ярко это путешествие отразилось в его работе над интерьером Кинотеатра «Скандиа».

Работая в готовом здании, Г. Асплунд был ограничен объемом прямоугольного зрительного зала с полуциркульным сводом. Выкрасив зал и балконы второго яруса в красный цвет, а потолок в темно-синий, Г. Асплунд создал иллюзию античного амфитеатра под открытым ночным небом. Усиливая эффект, он в свободном порядке, подобно небесным телам, разместил под потолком сферические светильники, обеспечив интервальное освещение.

Цвет стал важной особенностью нордического классицизма. Помпейские раскопки продемонстрировали яркие акцентные цвета в интерьере, и архитекторы начали активно применять их в своей работе. Забегая вперед, скажем, что эти же цвета в будущем заложат базу для работы с цветом в скандинавском дизайне XX в [2].

Второй яркой особенностью интерьера нордического классицизма, проявившейся в кинотеатре «Скандиа», стало переосмысление тектоники и пропорций ордера, а иногда — осознанное нарушение общепринятых правил для достижения максимальной выразительности [3]. Текстильные шатры, отделяющие свод купола от балкона, покоятся на самых тонких из возможных колонн. Такими же тонкими сдвоенными пилястрами оформлены входы в ложи из холла, создавая иллюзию миниатюрного мира. Помпейские мотивы читаются практически во всем декоре.

В кинотеатре «Скандиа» проявилась и третья особенность архитектуры нордического классицизма — применение сакральных циркульных в плане пространств, купольных форм свода, световых окон в потолке,

окулусов, — все они начали играть важную роль благодаря изучению классического наследия. Эти формы позволили придать отдельным помещениям почти мистическую значимость, а также поэкспериментировать со светом в интерьере. Г. Асплунд создал в кинотеатре круглую в плане галерею портретов кинозвезд, увенчанную куполом с центральным окулусом. Зал с фото знаменитостей он представил как «пантеон богов экрана». Мешает максимальному раскрытию этого эффекта только сравнительно небольшой размер помещения [4].

Идея круглого храма выражена наиболее ярко в Вудландской Капелле 1918–20 гг. Снаружи капелла выглядит как произведение национального романтизма, но пространство внутри по планировочной структуре напоминает античный храм, толос, с круглым залом прощаний, перекрытым куполом на колоннах со световым окном в центре [5].

Одновременно с капеллой Г. Асплунд работал над зданием суда в Листер 1917–21 гг. Зал заседаний он сделал круглым. Несмотря на то, что потолок зала плоский, в центре его расположен окулус. Он освещает зону, где должен сидеть ответчик, и при этом создает атмосферу камерности и торжественности.

Во входном холле архитектор продолжил эксперименты со светом. Входная группа остеклена и вписана в термальное окно, опущенное на уровень первого этажа. Плоскость окна оформлена решеткой чешуйчатого рисунка, выразительной и в то же время простой в исполнении. Оказываясь внутри холла, посетитель, с одной стороны, соприкасается с полукруглым объемом зала суда и его дверьми с круглыми окошками, а с другой — видит красивую тень, сформированную светом, проходящим через решетку. Эти скругления и игры со светом призваны смягчить эмоционально-психологическое состояние людей, которые туда попадают [4].

Говоря о работе со светом, нельзя не упомянуть самую известную работу Г. Асплунда — Стокгольмскую библиотеку 1926–28 гг. Здание создано под впечатлением от Виллы ротонды А. Палладио, в центральной части расположен круглый читальный зал, увенчанный плоским куполом. Зал практически лишен купола, но остался высокий барабан, который «работает» и на силуэт здания, и на интерьер читального зала. По периметру барабана расположены высокие окна, через них подкупольное пространство залито рассеянным светом. Большая высота барабана позволяет равномерно осветить все пространство и разместить по периметру несколько уровней галерей со стеллажами для книг. От классицизма тут осталась лишь парадная лестница, ведущая от вхо-

да, оформленного порталом египетской формы, и несколько упрощенных барельефов входного холла.

Несмотря на некоторую театральность, главную роль в работах Г. Асплунда играла функция — архитектор рассматривал любое здание с точки зрения движения и распределения потоков [4]. Это видно во всех его работах. Встречаются эскизы, визуализирующие весь маршрут движения от входа до главных помещений. В этом подходе сочетаются черты Г. Асплунда как классициста и функционалиста: с одной стороны, создание «декораций для торжественного шествия», с другой — максимальное внимание к логике движения потоков и функциональности планировки. На протяжении 1910–30-х гг. прослеживается стремление архитектора к упрощению декоративных элементов, унификации, промышленному, а не ручному производству. Сравнивая декоративную перегруженность интерьера кинотеатра «Скандиа» и простой, почти модернистский читальный зал Стокгольмской библиотеки, мы видим постепенную победу функционализма в творчестве архитектора.

Апофеозом интернационального стиля стала работа Г. Асплунда над павильонами Стокгольмской выставки 1930 г. Заказчик требовал современное решение, и Г. Асплунд в соавторстве с С. Леверенсом, по сути, создали шведский вариант модернизма. Все павильоны были решены строго по модернистским законам. Стараясь сделать модернизм привлекательным для зрителя, Г. Асплунд работал над визуальным облегчением конструкции: использовал наиболее тонкий каркас, вантовые растяжки, минимальные толщины перекрытий [4]. Этому способствовали и временный характер архитектуры павильонов, и проводимые ранее эксперименты с тектоникой.

Важной особенностью модернизма Г. Асплунда стал цвет. В 1927 г. он побывал на выставке Веркбунда в пос. Вайсенхоф и явно хотел оживить белоснежный облик современной архитектуры цветовыми акцентами, сделать ее более праздничной. Использованные Г. Асплундом акцентные цвета, текстильные козырьки, цветочные кадки (как элемент зонирования), флаги, реклама, были призваны создать более гуманный и привлекательный вариант модернизма. Важно упомянуть, что для выставки были разработаны первые серийные предметы мебели и светильники в новом стиле, а также обои с геометрическим рисунком, прообразом знаменитых скандинавских обоев. Эффект, произведенный выставкой 1930 г., был настолько велик, что этот год принято считать концом эпохи нордического классицизма и переходом к архитектуре функционализма.

Закрепить достигнутый на выставке успех Г. Асплунд смог в здании суда Гётеборга 1934–37 гг. Легкий каркас, обилие стекла, верхний свет и свободная планировка главного холла дополнены большим количеством зелени и отделкой стен деревянными панелями. Дерево начинает играть важную роль в скандинавском функционализме, гуманизировав его. Руст с ранних неоклассических эскизов Г. Асплунд преобразовал в четкий ритм деревянных панелей [5]. Встроенная в них мебель и коммуникации, а также скругленные углы отдельных залов демонстрируют возможности гнутого шпона, а бионическая форма стола в зале суда и вовсе вызывает ассоциации со стенами Финского павильона на Нью-Йоркской выставке, спроектированного Алваром Аалто двумя годами позже [2].

Г. Асплунд, как модернист, не стремился к отрицанию прошлого, напротив, он гармонично взаимодействовал с ним. Повторяя ритмы членения окружающей исторической застройки, он создал в здании суда уютный внутренний двор с фонтаном и скульптурой. Принцип гармонии и взаимодействия с окружением архитектор продемонстрировал и в более позднем здании Стокгольмского архива 1939 г., вписанном в рельеф. Почтительное отношение к прошлому читается и в дизайне мебели. Разработанный Г. Асплундом стул, *501 Göteborg*, отдающий дань уважения венским стульям *Thonet*, как первым серийным предметам мебели, до сих пор выпускается компанией *Cassina*. А кресло *GA-2* на раме из хромированных трубок навсегда увековечило имя Г. Асплунда в истории промышленного дизайна [7].

К сожалению, период модернизма в творчестве Г. Асплунда продлился не так долго, в 1940 г. он скоропостижно скончался. Тем не менее, его влияние на архитектуру и дизайн Скандинавии сложно переоценить. Он не только сформировал основные принципы скандинавского функционализма, но и воспитал последователей, прославивших *funkis* во всем мире.

Примечания

1. Цветкова, П. О. Нордический классицизм 1910–1930 годов // Academia. Архитектура и строительство. — № 1. — 2021. — с. 31–39. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nordicheskiy-klassitsizm-1910-1930-godov/viewer> (дата обращения: 25.12.2022).
2. Kries M. Alvar Aalto. Second Nature. Altenburg: Vitra Design Museum GmbH and authors, 2014. — 431 p.
3. Angeletti P., Remiddi G. Alvar Aalto e il Classicismo Nordico. — Rome: F.lli Palombi, 1998. — 192 p.
4. Blundell J. P. Gunnar Asplund. London: Phaidon Press Limited, 2006. — 239 p.
5. Paavilainen S., Pallasmaa J. Nordic Classicism 1910–1930. — Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1982. — 180 p.

6. *Васильева, Е. В.* Национальная романтика и интернациональный стиль: к проблеме идентичности в системе финского дизайна // Человек. Культура. Образование — 3 (37). — 2020. — с. 57–70. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya-romantika-i-internatsionalnyy-stil-k-probleme-identichnosti-v-sisteme-finskogo-dizayna/viewer> (дата обращения: 25.12.2022).
7. *Божко, О.* Эрик Гуннар Асплунд: скандинавская архитектура от неоклассики до funkis // Интерьер+Дизайн (образовательная платформа). — URL: <https://www.interior.ru/education/geroi-dizaina/9830-erik-gunnar-asplund-skandinavskaya-arhitektura-ot-neoklassiki-do-funkis.html> (дата обращения: 27.01.2023).

Рычкова Е. А.

Rychkova E.

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
ИЗУЧЕНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ЦЕРКОВНОГО ТЕКСТИЛЯ
XIX — ПЕРВ. ПОЛ. XX ВВ.
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «КИЖИ»**

**CURRENT ISSUES IN STUDYING THE COLLECTION OF
CHURCH TEXTILE FROM THE XIX — FIRST HALF OF XX
CENTURY FROM THE KIZHI OPEN-AIR MUSEUMS**

***Аннотация:** Изучение коллекции церковных облачений стало актуальным для музея-заповедника «Кижь» в связи с проведением работ по восстановлению исторического интерьера церквей Кижского погоста.*

***Ключевые слова:** Кижь, облачение, храм, интерьер.*

***Abstract:** The study of the vestment collection has become of great current interest to the Kizhi Open-Air Museum in connection with the restoration of the historical interiors of the churches on Kizhi Island.*

***Keywords:** Kizhi, vestments, church, interior.*

В собрании музея-заповедника «Кижь» хранится 61 предмет текстильного убранства и священнических облачений XVIII–XX вв., каждый из которых «значителен как вещественный церковный символ и как предмет церковного обихода» [1, с. 191].

Изучение этой коллекции стало актуальным для музея-заповедника «Кижь» в связи с проведением работ по восстановлению исторического интерьера церкви Преображения Господня, открывшейся в 2021 г. после реставрации, а также в связи с предстоящей реставрацией церкви Покрова Пресвятой Богородицы Кижского погоста. В статье рассматриваются приоритетные задачи этого исследования. В 1990-х — начале 2000-х гг. первичное описание и систематизацию коллекции церковных облачений провела Е. И. Яскеляйнен. Она опубликовала статьи о типологии церковного текстиля из собрания музея-заповедника «Кижь» [1], облачениях к иконам церквей и часовен XIX — нач. XX вв. [2]. В 2019 г. в статье И. Н. Ружинской рассматривались вопросы идентификации коллекции «орарей» и возможности их использования в экспонировании и аналоговом воссоздании [2].

В 2021 г. для проведения чина освящения храма Церкви Преображения Господня в алтаре были расположены современные церковные

«одежды» белого цвета, соответствующие канону престольного праздника Преображения. В 2022 г. встал вопрос о комплексном решении по воссозданию исторического облика церковных «одежд» и проведении соответствующих научных изысканий по этому вопросу. Подготовка проекта учитывает содружество музея и Русской Православной Церкви с приоритетом музейного показа в интерьере церкви как памятника мирового значения.

Культовые предметы кижской коллекции были обнаружены в подклетах церквей и амбарах на острове Кижи в 1950-е гг. и вплоть до 1990-х гг. находились в неразобранном виде. Их изучение и прием в фонды был затруднён неудовлетворительной сохранностью. По воспоминаниям реставратора текстиля и хранителя коллекции Е. М. Наумовой, предметы были покрыты плесенью, зелёной патиной, слоями грязи, пятнами воска и лампадного масла, повреждены мышами и насекомыми. Критичным был сам вопрос их сохранения и приема в фонды музея. Благодаря личному участию Е. М. Наумовой и Е. И. Яскеляйнен в 1990–1995 гг. 54 предмета прошли первичную профилактическую обработку и были включены в состав основного фонда музея-заповедника «Кижи».

В коллекции представлены практически все типы церковных облачений и утвари: плащаницы, индитии, чехол для аналоя, покровы и покровцы, убрusy, хоругви, оклады, епитрахиль, лестовки, стихарь, фелони, поручи, пояс иерейский и др. Самым древним предметом в коллекции является антиминс (1798 г., КП-2378). Остальные предметы датируются XIX — первой третью XX в.

Первые десять предметов кижской коллекции, отреставрированных в Санкт-Петербурге, были представлены в 2014 г. на выставке, посвященной 300-летию Преображенской церкви (автор выставки — С. В. Воробьева). Состояние сохранности остальных предметов пока не позволяет экспонировать их на выставках и в экспозициях.

Неподходящие условия экспонирования в пространстве храма (изменчивость погодных условий, влажность, прямое попадание солнечного света, сквозняки и т. д.) делают актуальным поиск альтернативных решений по экспонированию исторического текстиля, а именно — возможности реконструкции или создания реплик по музейным образцам.

С этой целью в декабре 2022 г. в музей были приглашены эксперты по воссозданию исторических жаккардовых тканей — научные сотрудники ООО «Текс-центр», которые провели исследование двух наиболее ценных предметов — парчовых индитий из церкви Преображения Господня (КП-4533 и КП-4535). Специалистами было проведено микро-

скопическое обследование состава тканей и технологий ткачества, сделан вывод о том, что создание копий возможно как с использованием аутентичных материалов, так и аналогов — синтетических нитей, которые более устойчивы к свету, перепаду температур, влажности и экспонированию в открытом доступе. Исследовательская работа по данному вопросу продолжается. Рассматриваются также варианты изготовления макетов облачений методом цифровой печати на натуральной или смесовой ткани.

Еще одним актуальным направлением исследования является изучение и привлечение всех доступных источников для воссоздания исторических интерьеров церквей Кижского погоста.

Ценными источниками для работы по проекту являются архивные материалы: описи имущества Кижских церквей XIX в., метрические книги Кижского прихода XIX — начала XX в., экспедиционные дневники сотрудников музея, фотоархивы и т. д.

В описях XIX в. упоминается множество церковных одежд, пополнявших церкви в разные периоды. Благолепный облик интерьеров создавался наличием широкого ряда предметов, изготовленных из драгоценных тканей с золотыми и серебряными позументами. На основе этих описаний можно установить, какие из предметов использовались в храме в разные годы. К примеру, в описи 1830 г. Олонецкой Епархии Петрозаводского уезда в разделе «Святой Олтарь» есть упоминание об одеждах Престола в алтаре: «<...> на коем одежда французского Гарнитуру белого с полосками обложена золотыми позументами, покров штофу голубого травчатого обложен золотыми позументами» [4].

Важным свидетельством использования текстильного убранства в церквях являются фотографии финского исследователя Ларса Петтерссона из собрания Национального архива Финляндии. На них хорошо виден интерьер алтаря Церкви Преображения Господня в 1943 г. [5]. Сопоставление нескольких фотографий с фондовыми предметами, проведенное в 2022 г. художником-реставратором И. Г. Гашковым, подтверждает, что в музее-заповеднике «Кижи» хранятся подлинные предметы, использовавшиеся в церквях Кижского погоста вплоть до 1930–1940-х гг.

Дальнейший анализ всех доступных данных позволит разработать концепцию и комплексную программу восстановления текстильного убранства кижских церквей с учетом исторических сведений, современных музейных норм экспонирования и правилами ведения церковной службы.

Примечания

1. *Яскеляйнен Е. И.* Коллекция церковного убранства и священнического облачения в фондах музея-заповедника «Кижь» // Кижский вестник. Выпуск 5: Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. С. 191–214.
2. *Яскеляйнен Е. И.* Возвращаясь к теме храмовых одежд (облачение церквей и часовен) // Рябининские чтения-2019: материалы VIII конференции по изучению и актуализации традиционной культуры Русского Севера / Музей-заповедник «Кижь». Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2019. С. 206–210.
3. *Ружинская И. Н.* Коллекция «орарей» из фондов музея-заповедника «Кижь»: вопросы идентификации // Рябининские чтения — 2019. КарНЦ РАН. Петрозаводск, 2019. С. 158–161.
4. Документы и материалы по истории Кижского архитектурного ансамбля (1694–1945 гг.). Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2013. С. 19.
5. *Петтерссон Л.* Церкви и часовни Заонежья: неопубликованные материалы и полевые записки. Кижская волость: пер. с фин. яз. Т. Ю. Дудиновой / Мин-во культуры РФ, Гос. ист.-архитектур. и этногр. музей-заповедник «Кижь»; [сост.: С. В. Воробьева, Т. Ю. Дудинова: науч. ред. Т. И. Вахрамеева]. Петрозаводск: Издат. центр музея-заповед. «Кижь», 2020. 274 с., ил.

УДК 747.023.2 (477.75) "18/19"

Сластникова Л. А.

Slastnikova L.

ТЕКСТИЛЬ В ИНТЕРЬЕРЕ КРЫМСКО-ТАТАРСКОГО ДОМА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.

TEXTILES IN THE CRIMEAN TATAR HOUSE INTERIOR OF THE LATE 19th — EARLY 20th CENTURY

Аннотация: Разнообразие ландшафта Крымского полуострова привело к появлению различных типов домов крымских татар. Но в оформлении интерьеров жилых помещений есть общие черты, в частности, обилие текстиля. В этом можно увидеть отголоски организации жилища их кочевых предков. Крымские татарки до рубежа XIX — XX вв. сохранили владение различными техниками узорного ткачества и вышивания.

Ключевые слова: крымские татары, интерьер крымско-татарского дома, узорное ткачество, вышивание.

Abstract: The landscape diversity of the Crimean peninsula led to the emergence of various types of houses of the Crimean Tatars. The design of the interiors had a common feature — the abundance of textiles. In this peculiarity the echoes of dwelling arrangements of their nomadic ancestors can be seen. Until the turn of the XIX–XX century Crimean Tatars retained mastery of various techniques of patterned weaving and embroidery.

Keywords: Crimean Tatars, interior of the Crimean Tatar house, patterned weaving, embroidery.

Разнообразие ландшафтов Крымского полуострова и, соответственно, природно-климатических условий в степной, предгорной и горной его частях привело к появлению нескольких типов жилищ крымских татар. В степной части Крыма дома были одноэтажными, со стенами из обожженного глиной плетня или саманного кирпича. В горах и предгорьях для постройки одно-двухэтажных домов использовался рваный камень, дополненный иногда деревянным брусом, а в лесной части дом строился полностью из дерева. Двухэтажные дома с выступающим верхним этажом были характерны для Бахчисарая. В южнобережных селениях одноэтажные каменные дома с плоскими крышами располагались на склоне горы многими ярусами так, что крыша нижнего дома служила двором-террасой верхнего [1]. Тем не менее, внутреннее убранство жилища крымских татар в различных частях полуострова имело много общих черт.

В домах крымских татар было несколько комнат. В Бахчисарае в углу одной из комнат делался глиняный камин, в ней могли принимать гостей.

В домах другого типа очаг-печь располагался на первом этаже. Отдельная комната служила спальней, в ней же стояла колыбель. Рядом со спальней находилось помещение для купанья. В городах, если владельцем дома был ремесленник, жилым был второй этаж, на первом же находилась мастерская и проходила продажа изделий [2]. В селениях практически в каждом доме был горизонтальный ткацкий станок, на котором крымская татарка ткала. Он помещался, как правило, в сенях.

В конце XIX — начале XX в. очень многие элементы убранства интерьера крымско-татарского дома были выполнены руками самих крымских татарок. Пол жилых комнат покрывали тканые безворсовые шерстяные ковры-паласы и дорожки или (у степных татар) — узорные войлоки. Вдоль стен на невысоких возвышениях были разложены плоские матрасы для сиденья и пристенные подушки. Чехлы их были вытканы в технике закладного узорного ткачества. Геометрический узор образовывали нити часто контрастных цветов (синие, красные, желтые, белые). Поверх пристенных подушек и на матрасы также могли стелить длинные тканые из хлопчатобумажных нитей дорожки, как с простым рисунком из цветных поперечных полос, так и узоротканые, выполненные в технике тканья на досках. Стены комнат закрывали домотканые полотенца: узоротканые и вышитые. Полотенца для украшения стен с узороткаными концами (*кыбрызы*, *юз-безы*, *як-безы*) складывались пополам так, чтобы нижний, затканый узором конец выступал из-под верхнего, и в несколько рядов прибавались к стенам, образуя сплошной цветной узор. Для основы этих полотенец обычно брали крепкую тонкую льняную нить, уток центрального поля также мог быть льняным. Материалом для тканья полотенец служили не только льняные или конопляные нити домашней выработки, но и хлопчатобумажные. Иногда при этом использовали вату (для изготовления объемной, почти некрученой нити, которую при тканье центрального поля полотенец добавляли в уток и получали рельефный рисунок в виде полос или уступов). Узор га концах этих полотенец выткан в выборной, закладной или браной техниках цветными хлопчатобумажными нитями.

Кроме узоротканых кыбрызов комнату украшали и вышитые полотенца. Они также были домоткаными, льняными или хлопчатобумажными (наиболее ранние могли быть и из конопли), концы их были вышиты чаще всего в технике двухсторонней глади, но встречались также счетная гладь, стяги, тамбур, мережка. Нити вышивки были шерстяными, шелковыми, золотными, использовалась также бить. Материал нитей вышивки зависел от района Крыма, где она выполнялась. Орна-

мент вышивок был, как правило, многоцветным, стилизованным растительным. Изображались на полотенцах родовое дерево, иногда превращающееся в пышный букет в вазе, изогнутый побег, ветки с цветами [3]. Реже встречался архитектурный орнамент (изображения домов, мечетей), геометрический [4]. Иногда с домоткаными полотенцами на стенах соседствовали и прямоугольники покупной фабричной материи [5].

Медная и керамическая посуда располагалась на пристенных полках, также покрывавшихся домоткаными хлопчатобумажными дорожками или полотенцами. Для еды ставился невысокий деревянный столик, на который помещали поднос с едой. В начале XX в. столик часто стали закрывать вытканными для этого скатертью или салфеткой. Для постельных принадлежностей делалась специальная ниша в стене, и они укладывались там стопкой на сундуках. Нишу закрывали домотканые занавесы. Обязательными в каждом крымско-татарском доме были кувшин для омовений перед молитвой, коврик, на который вставляли на колени во время молитвы, священная для мусульман книга Коран. Коврики для молитвы могли быть покупными, фабричного производства, но более распространены были домотканые. На стене могли поместить вышитое односторонней гладью по настилу изречение из Корана.

У крымских татар вышивки украшали также одежду (куртки, фесы, головные покрывала, пояса-учкуры, обувь) и в комнатах, предназначенных для приема гостей, головные покрывала, пояса-учкуры, а иногда и плечевая одежда вешались на стены и потолочные балки в качестве украшения. Наиболее же нарядной и насыщенной тканями изделиями была комната новобрачных.

Приданое невесты — изготовленные ею полотенца, покрывала, пояса-учкуры, кисеты, салфетки и пр. раскладывалось на обозрение гостей в этой комнате, вешалось на стену и радиально потянутые под потолком шнуры. Углы комнаты скруглялись повешенными там вышитыми кисейными платками и полотенцами. Такой способ оформления комнаты новобрачных позволил известному этнографу Г. А. Бонч-Осмоловскому сделать предположение, что вплоть до конца XIX в. в свадебном обряде крымских татар сохранился рудимент обычаев кочевников-степняков [6]. Крымский искусствовед Н. М. Акчурина-Муфтиева, рассматривая планировку домов крымских татар, характер и размещение там утвари, отмечает обилие текстиля в интерьере крымско-татарского дома и делает вывод о его формировании под влиянием кочевых тюрок [7, с. 81]. Разнообразие используемых крымскими татарками техник

ткачества и вышивания говорит о том, что несмотря на проникновение в материальную культуру крымских татар все большего ассортимента фабричных изделий, крымские татарки до рубежа XIX–XX вв. сохранили владение различными техниками узорного ткачества и вышивания. Что позволяло им создавать уютные и радующие глаз разнообразием и красотой интерьеры жилого пространства дома.

Примечания

1. *Боданинский У.* Археологическое и этнографическое изучение татар в Крыму. // Реконструкция народного хозяйства в Крыму. Вып. 2. Симферополь. 1910. С. 3–31.
2. *Куфтин Б. А.* Жилище крымских татар в связи с историей заселения полуострова: (материалы и вопросы). М. 1935. (Материалы Этнограф. отд. О-ва любит. Естествознания, антропологии и этнографии: вып. 1).
3. РЭМ № 762–23, РЭМ № 786–4, РЭМ № 1386–11, РЭМ № 4043–35.
4. РЭМ № 785–2.
5. РЭМ № 3332–25.
6. *Бонч-Осмоловский Г. А.* Свадебные жилища турецких народностей. // Материалы по этнографии. Т. III. Вып. 1 л. 1926. С. 101–110.
7. *Акчурина-Муфтиева Н. М.* Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV-первой половины XX вв. Симферополь: ОАО «Симферопольская городская типография», 2008. 392 с.

МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ, ИСКУССТВОВЕДОВ КУРАТОРОВ ЭКСПОЗИЦИЙ КОСТЮМА

УДК 746.411:745/749:7.026.2:378.147

Буфеева И. Ю.

Bufeeva I.

ОСОБЕННОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА СТУДЕНТАМИ ИНСТИТУТА ИСКУССТВ РГУ ИМ. А. Н. КОСЫГИНА

FEATURES OF HISTORICAL COSTUME RECONSTRUCTION BY THE STUDENTS FROM THE INSTITUTE OF ARTS AT THE KOSYGIN RUSSIAN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY

Аннотация: Продолжение исследований автора по поиску наиболее актуальных сегодня методик обучения в вопросе подготовки специалистов по искусству костюма в системе высшей школы России.

Ключевые слова: реконструкция, исторический костюм, образно-художественное мышление, творчество, мода.

Abstract: The continuation of the author's research on the pursuit for the most relevant teaching methods for the training of costume specialists in the Russian higher education system today.

Keywords: reconstruction, historical costume, figurative and artistic thinking, creativity, fashion.

Принятая в России в 2003 г. Болонская система высшего образования в настоящее время подвергается серьезной критике. Автор согласен с этим, поскольку в ряде направлений подготовки специалистов, в том числе и творческой направленности, за эти годы произошла серьезная рецессия в области формирования художественного мышления студентов. Акцент был поставлен на область дизайн-проектирования, где главная цель — подготовить специалиста, скорее ремесленника с технологическими навыками творческой интерпретации, а не «художника-творца». Понятие «творчество» подменили понятием «креатив». Креатив — это вариативность уже созданного кем-то первоначального за-

мысла. При этом систематизированный запас знаний, который необходимо иметь в области художественного проектирования, не избыточен, достаточно уметь находить в интернете нужные подлинники и применять к разработкам новые технологии. Именно умение «интерпретировать» и обозначает сегодня понятие «новое». Но на самом деле постановка, формирование и развитие образно-художественных способностей студентов творческих вузов и составляет, на взгляд автора, одну из основных задач подготовки будущих художников костюма.

Дисциплина «История костюма и моды» — одна из базовых в области обучения специалистов данного профиля в Институте искусств РГУ им. А. Н. Косыгина. Она существует с середины XX в., и за эти десятилетия претерпела существенные изменения. Наибольшую значимость имела в период, когда деканом факультета прикладного искусства тогда еще Московского текстильного института была Т. В. Козлова, которая, понимая значение классической школы обучения, не отстранялась от учета постоянно меняющихся инноваций в сфере развития современной моды. В эти годы дисциплина преподавалась в течение 2,5 лет. Имелось представление о том, что знание исторического костюма и истории моды при подготовке специалистов данной направленности обязательно, поскольку формирует у студентов как базовый информационный блок, так и основу системного мышления. Теоретический курс подкреплялся практическим, а выбор практических заданий разрабатывался и корректировался в направлении решений тех творческих художественных задач, которые могли бы быть интересны студентам и представлять собой наиболее полноценный и значимый материал в процессе обучения. Таким образом, преподавателем в ходе опытных практик был определен выбор студентами заданий, среди которых были такие, где аудиторные занятия сочетались с домашними, при этом подключалось и направление самостоятельной работы.

Одна из этих методик — реконструкция исторического и национального костюма.

Первые разработки состоялись в конце XX в. Они начались с классических методик, где историческая реконструкция костюма выполнялась в натуральную величину и была максимально приближена к своим историческим прототипам. Необходимые материалы тогда еще имелись в фондах факультета прикладного искусства Московского текстильного института: ткани, отделки (тесма, ленты и т. п.), фурнитура. Было определено задание по выбору: национальный костюм или исторический. Костюм выполнялся одним студентом или группой, в которой один

предмет комплекса разрабатывался каждым студентом. Также учитывалось последующее применение изделий в работе факультета — их передача в фонд кафедры рисунка и живописи для костюма натурщиков при проведении практических занятий по дисциплинам: «Декоративная живопись», «Живопись», «Композиция». Первоначально студентами проводился сбор материала: работа с изобразительными (портреты, гравюры, миниатюрная живопись) и литературными источниками [1], а также с подлинниками в музеях. Костюм выбирался индивидуально каждым учащимся согласно его интересам. Были выполнены комплексы национального костюма Румынии, Болгарии, Франции, Японии, женский костюм эпохи ампир, обувь Румынии и Японии, головные уборы XIX в., народный головной убор Чехии. Студентам удалось воссоздать изделия, приближенные к подлинникам. Были грамотно подобраны материалы, цвет, сохранены нужные пропорции и соответствующее соотношение деталей. При этом допускались интерпретация цветовой гаммы и вариативность отделок. В костюмах получилось сохранить художественный уровень и конструкцию подлинников.

К сожалению, впоследствии материалы для исторической реконструкции костюма студенты были вынуждены приобретать самостоятельно. Поэтому направление обучения претерпело изменения. Определилась задача выполнения вещей на масштабном манекене (h 40 см), что усложнило работу. Для ее выполнения нужно было владеть правилом золотого сечения (меньшая часть относится к большей, как большая ко всему целому) и пропорционально уменьшать отдельные детали и общий объем до заданного масштаба. И если в классической реконструкции в натуральную величину использовались выкройки [2] или выкройки в сочетании с наколкой, то в этом случае основным приемом исторической реконструкции стало муляжирование. При этом требование сохранения образно-художественного решения и соответствия моде конкретной эпохи или национальным традициям осталось неизменным. В итоге были выполнены костюмы не только европейских стран (в том числе, например, платья Ч.-Ф. Ворта), но и Индии, Китая, Японии, Средней Азии. Многие из них были оценены на выставках как высокохудожественные работы (например, «Учителя и ученики», 2016 г.). Сегодня ряд этих проектов хранится в фондах кафедры искусствovedения и в библиотеке Института искусств, используется как методический материал.

Болонская система образования в очередной раз изменила, но не ликвидировала данное направление работы. Курс сократили до полутора лет обучения. Вновь произошла корректировка задания. Студенты се-

годня имеют минимум возможности самостоятельно покупать как манекены, так и материалы для реконструкции исторического костюма. Поэтому манекены делаются самостоятельно (используются проволока, гипс, пластик и т. п.), а ткани и отделки подбираются, в основном, из лоскута, который остается после разработки учебных проектов по ведущим дисциплинам (например, «Моделирование и конструирование костюма»). В этом случае разрешен минимальный размер изделия (25–30 см). В итоге получается не точная историческая реконструкция костюма, а ее своеобразная интерпретация в миниатюре. И здесь на первое место выходит решение задачи воссоздать образ конкретной и узнаваемой исторической эпохи определенного периода моды [3] или национального костюма (страны Азии). Небольшой размер вновь усложнил поиск подбора необходимых материалов, отделок, фурнитуры. Историческая реконструкция приобрела, с одной стороны, условность (пуговицы, например, чаще всего имитируют бисером), но с другой — усилилось образно-художественное начало, поскольку подобная методика активно провоцирует развитие творческого потенциала учащихся.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

— реконструкция исторического и национального костюма может иметь разновидности, в том числе вариант «реплики», в зависимости от цели ее воссоздания;

— при обучении студентов данной направленности, использование исторической реконструкции «в миниатюре» имеет много положительных моментов, поскольку способствует не только получению знаний в области проектирования, но и развитию образно-художественного потенциала будущих художников по костюму.

— данный вид практических занятий может быть полезен дизайнерам по костюму, т. к. подобное изучение исторического и национального костюма дает им знание пропорций, ритмического построения отдельных деталей как части целого, колористического решения элементов в контексте общей цветовой гаммы и их гармоничного соотношения и т. п., что может успешно применяться при разработке их собственных дизайнерских проектов.

Примечания

1. Пармон Ф. М. Композиция костюма. М.; Легпромбытиздат, 1985. 263 с.
2. Галаджева Г. Г. Очерки истории европейского костюма и технологий XI – XX веков. М.; 2020. 413 с.
3. Tyrrel A. Classik fashion patterns of 20th century. London. Batsford.; 2010. 159 p.

Киселева В. В.

Kiseleva V.

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «АДРЕСНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОСТЮМА» В МАГИСТРАТУРЕ

PROBLEMS OF TEACHING THE SUBJECT «TARGETED COSTUME DESIGN» IN THE MASTER DEGREE

Аннотация: В статье подробно излагаются проблемные вопросы преподавания дисциплины «Адресное проектирование костюма» студентам магистратуры направления 29.04.05 — Конструирование изделий легкой промышленности

Ключевые слова: обучение в магистратуре, подготовка конструкторов одежды, адресное проектирование одежды, проектирование костюма специального назначения, функции одежды, требования к одежде.

Abstract: The article describes in detail the problems of teaching the subject «Targeted costume design» to master's students in the field of study 29.04.05 — Design of products of light industry

Keywords: master degree programme, apparel designer education, targeted apparel design, specialty suit design, apparel functions, apparel requirements.

В статье речь пойдет о направлении подготовки 29.04.05 — Конструирование изделий легкой промышленности.

Представляется, что переход на двухуровневую систему подготовки специалистов в инженерных (технических) вузах России был не вполне оправданным, т. к. отечественным предприятиям отрасли не нужны бакалавры и, тем более, магистры, им требуются специалисты, способные решать конкретные профессиональные производственные задачи. Не менее «пагубным» решением на государственном уровне было разрешение приема в магистратуру бакалавров любых направлений подготовки и, естественно, с нулевым исходным уровнем владения профессиональными компетенциями в конструировании швейных изделий. Так, например, приходится работать с дизайнерами интерьеров, ландшафтными дизайнерами, социологами, специалистами по рекламе и др. выпускниками бакалавриата, не имеющими базовой профессиональной подготовки.

Целью преподавания дисциплины «Адресное проектирование костюма» является освоение методов выполнения проектных работ при разработке одежды различного назначения со сложными условиями эксплуатации и получение практических навыков проектирования одежды как элемента

функционирующей системы «человек — одежда — среда». Эта цель предполагает, что к третьему семестру (именно тогда начинается изучение дисциплины) студенты определяются с темой магистерской диссертации и сформулируют задачи работы. Фактически вследствие вышеизложенных недостаточно компетентных решений не более 40 % студентов могут четко охарактеризовать объект исследования и конечную цель выпускной квалификационной работы, при этом о понимании практической или методической значимости результатов ее выполнения говорить не приходится. Поэтому в подобных случаях отсутствия базовой профессиональной подготовки, преподаватели кафедры конструирования и технологии швейных изделий вынуждены в авральном порядке (третий семестр магистратуры) начинать с ознакомления студентов с базовыми понятиями, без которых невозможно говорить о процессе проектирования костюма, а именно: классификация и функции одежды, предъявляемые к ней требования.

Требования к одежде, как и показатели ее качества, имеют иерархическую структуру, одно и то же требование для одежды разных ассортиментных групп может иметь разные средства обеспечения. Последнее усваивается неподготовленными обучающимися с трудом, так многие из них не понимают разницу между «требованием» и «средством обеспечения (достижения) этого требования». Естественно, начинаем со стандартных функций одежды (защитных, утилитарно-эргономических и информационно-эстетических) с пояснением на примерах, что любая одежда обладает этим набором функций, но значимость каждой из них в зависимости от назначения, меняется. Материал легко усваивается по отношению к защитной и эстетической функциям при сравнении, например, костюма сварщика и артиста (исполнителя романсов), или спортивных костюмов хоккеиста и фигуриста, сложнее — когда речь идет об установлении значимости уже трех функций в тех же парах костюмов. В конечном итоге, с определенными подсказками и наводящими вопросами студентам удастся справиться с поставленной задачей, что позволяет сделать плавный переход к формулированию стандартных требований к одежде, а затем и специфических.

Приобретение *навыков формулирования специфических требований* и поиска решений их удовлетворения является одной из главных задач дисциплины «Адресное проектирование костюма» потому, что объектом изучения и исследования при ее освоении (а тем более при работе над магистерской диссертацией) должна быть одежда, которая эксплуатируется в особых условиях. Например, это может быть *сценический костюм*, где специфические требования диктует жанр (балет, оперетта, историче-

ская драма), *спецодежда*, предназначенная для защиты человека от воздействия опасных и вредных производственных факторов, *спортивная одежда* для выступлений на соревнованиях в различных видах спорта.

Выше перечислены три самых наглядных и сложных с точки зрения формулирования специфических требований класса одежды, требующих предварительного глубокого и всестороннего анализа всех факторов, определяющих функционирование системы «человек — одежда — среда». Кроме того, на данном этапе обучения излагаются *принципы системного подхода к проектированию костюма* как одного из наиболее эффективных. Следует уточнить, что «костюм» в данном случае подразумевает работу со всем комплексом предметов одежды. Дело в том, что выбор конструкторско-технологических решений граничных участков спецодежды (исходя из её назначения) должен производиться с учетом использования других средств индивидуальной защиты: головных уборов, перчаток, обуви (например, при проектировании костюма для защиты от кислот с концентрацией выше 50 %). Аналогично жесткие требования именно к *костюму* предъявляются и в некоторых видах спорта, таких как фехтование, конный спорт, прыжки с трамплина и др. [1].

Так, жесткие *специфические требования* к комбинезону для прыжков с трамплина, реализуемые при выборе проектных решений буквально каждого его элемента (свойства материала, величины конструктивных прибавок, плотность прилегания по горловине, низа рукавов и штанин комбинезона), являются наглядным примером сложности и актуальности проектной задачи. В начале февраля 2022 г. на олимпийских играх в Пекине в командных соревнованиях результаты фаворитов соревнований — спортсменов из Австрии, Германии, Норвегии и Японии, были аннулированы после проверки соблюдения требований к комбинезону. Было выявлено, что спортсмены использовали не те комбинезоны, которые прошли обязательный контроль перед началом соревнований, а больших размеров, что привело к увеличению «парусности» комбинезона и, тем самым, к увеличению длины прыжка. Такое решение послужило хорошим уроком для тех, кто пытается хитрить с экипировкой. В данном виде спорта контроль осуществляется в количественных показателях техническими средствами. Но несколько лет назад на Олимпийских играх за нарушение эстетических требований к костюму в спортивных танцах на льду была снижена оценка (в костюме фигуристки бретель спустилась с плеча и оголилась грудь), и французская пара лишилась золотой награды. Какая расплата за нарушение требований к обеспечению целостности костюма при выполнении програм-

мы! Такие наглядные примеры помогают понять сущность и значение специфических требований даже малокомпетентным обучающимся.

Говоря о проблемах и уровне подготовки контингента магистров-конструкторов одежды, нельзя оставить без внимания и следующий факт: в этом учебном году на кафедре КиТШИ СПбГУПТД из десяти выпускников четверо — из ближнего зарубежья (двое из Таджикистана, и по одному из Киргизии и Туркменистана). На уровне бакалавриата выбор темы выпускной квалификационной работы для таких студентов делается с использованием национальных традиций, а сам проект выполняется по предлагаемой отработанной схеме. В рамках магистратуры необходима постановка задачи исследовательского характера и разработка предложений по её решению. В истории формирования ассортимента национальной одежды народов Центральной Азии, безусловно, есть интересные факты, заслуживающие глубокого изучения, но чтобы подсказать студенту правильное направление в работе, руководителям необходимо глубокое погружение в тематику. Следует отметить, что не все студенты магистратуры умеют осуществлять поиск нужной информации и производить её целенаправленный анализ, поэтому им требуется пошаговое сопровождение руководителя.

Обобщая вышеизложенное, следует отметить, что часть проблем, поднятых в статье, необходимо решать в рамках дисциплин, читаемых на кафедре конструирования и технологии швейных изделий в первом и втором семестрах, так как главная задача начального этапа подготовки в магистратуре — помочь студенту сориентироваться в актуальных проблемах швейной отрасли и осознанно выбрать направление тематики будущей магистерской диссертации. Именно поэтому, начиная с 2022 г., в учебные планы подготовки магистров по направлению 29.04.05 была введена дисциплина «Конструирование промышленных изделий», формирующая у обучающихся владение навыками разработки модельных конструкций швейных изделий различного назначения в соответствии с требованиями производственных процессов. Таким образом, «Адресное проектирование костюма» стало логичным продолжением и углублением профессиональной подготовки магистров-конструкторов.

Примечания

1. *Киселева, В. В.* Преподавание системного подхода к проектированию одежды на примере разработки костюма для косплея / В. В. Киселева // *Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии: материалы XXIV междунар. науч. конф.* / Под ред. Н. М. Калашниковой. СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2021. С. 458–461.

УДК 37.012.3:687.01 (=161.1)

Королёва Л. В.

Koroleva L.

ДИЗАЙН КОСТЮМА — ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

FASHION DESIGN — ISSUES OF EDUCATION

Аннотация: Вследствие того, что вопросам развития отечественной индустрии моды в последнее время оказывается всё большее внимание, взгляды профессионального сообщества на проблемы образования в данной сфере подвергаются серьёзному пересмотру. В статье предпринята попытка рассмотрения современного подхода к вопросу обучения дизайнеров костюма в условиях кризиса модной индустрии, во многом выходящего за рамки социально-политической и экономической структуры нашего общества.

Ключевые слова: дизайн костюма, вопросы модной индустрии, мода и образование, подготовка дизайнеров костюма, проблемы национальной моды.

Abstract: Recently, as the development of the national fashion industry has received increasing attention, the views of professionals on the problems of education in this field are seriously revised. The article tries to find a modern approach to the training of costume designers in a crisis of the fashion industry, which in many ways goes beyond the socio-political and economic structure of our society.

Keywords: fashion design, issues of the fashion industry, fashion and education, training of fashion designers, problems of national fashion.

*Будущее моды невероятно привлекательно,
так как её возможности безграничны.*

Анна Винтур [1, с. 274]

Сегодня мало кто разделяет оптимистичный взгляд на будущее национальной индустрии моды. Дают о себе знать санкции и условия, при которых наше общество, используя «альтернативную модель», развивается в изоляции от западной моды. Реакция общественного мнения на сегодняшний кризис в сфере производства одежды и текстиля, как правило, носит чисто эмоциональный характер. Технические меры для её возрождения, если и могут принести пользу, то в течение лишь короткого времени (хотя, по мнению многих специалистов, время для них уже упущено). Но если мы будем рассчитывать на них, как на средство совершенствования образования в данной сфере, то следует понять, что в теоретическом, эстетическом и практическом отношении необходимо коренным образом пересмотреть «нормы подчинения» методики подготовки дизайнера костюма влиянию западных институтов моды.

Одной из главных причин кризисного положения является ложное представление об эстетических взаимоотношениях между человеком и модой. Западные аналитики по-своему характеризуют «человека моды»: «Этот человек в известной степени свободен, <...> это независимость от всех традиций, от своего собственного прошлого и от любого жизненного проекта <...>. Это свобода от любого глубокого убеждения и свобода от любых обязательств по отношению к другому человеку». И далее: «Он не в состоянии уловить разницу между важными отличиями и отличиями, не имеющими значения» [2, с. 233]. Дело в том, что «носители моды», являющиеся необходимой составной её частью в ходе истории, постепенно полностью подчинили её себе. Идеи и концептуальный подход к разработке модных ориентиров, присущие западной культуре, привели к тому, что человек стал представлять моду чем-то внешним, а себя — стоящим в стороне от неё, подобно зрителю на спектакле, как если бы он не был связан с модными процессами [3]. Анализ причин, приведших к возникновению этой ситуации, можно обнаружить в многочисленных профильных изданиях, посвящённых исследованию социологических, экономических и философских теорий моды, где впрочем, можно встретиться и с таким мнением: «Быть вне игры и выйти из неё осознанно — значит, оставаться в поле её действия» [1, с. 254].

Нельзя не отметить и то, что широко распространённый функциональный подход человека к продукту моды, а также экологический аспект привели к многочисленным конфликтам между потребителем, с одной стороны, и сферой производства — с другой. Эти конфликты не исчерпываются взаимоотношениями между природой и обществом, они затрагивают отношения внутри самого модного сообщества, между развитой индустрией моды и традиционным производством, между экологией и экономикой, между технологией и эстетикой, между качественными и количественными ценностями.

Другая причина кризиса отношений между человеком и модой кроется в «интернационализме» последней, в поле которой мультикультурализм нарушил последние границы своеобразия национальной бытовой культуры. Сегодня в моде происходит постепенное исчезновение или стирание географических барьеров, что позволяет сближать культуры, например, Востока и Запада, однако, и здесь остаются не менее важные противоречия (политические и экономические), которые оставляют вопрос сближения открытым. Следуя «логике дополнения», современная модная индустрия обеспечивает существование «всех стилей»

одновременно. Более того, навязываемый западной модой взгляд на культуру сегодня придерживается мнения, что «понимание мира больше не зависит от противоречия между возвышенным и низким», в качестве «нового» предлагая нам сегодня заимствования из чужих культур в различных вариантах, нисколько не заботясь об их историческом возникновении: «Мода деконтекстуализируется и реконтекстуализируется, а те виды одежды, которые заимствуются из других традиций, больше не имеют определённого происхождения» [2, с. 41]. За последние десятилетия это привело к плачевным результатам, обусловленным, в конечном счёте, позитивизмом «века модельеров», который, делая ставку лишь на внешние факторы модной индустрии (зрелищность и «красота»), не сразу предоставил возможность вскрыть такие её качества, как несовместимость с традициями, системный характер, а также отсутствие взаимоотношений между эстетическим и этическим.

Данное положение не могло не повлиять и на формирование учебной программы подготовки дизайнеров костюма, основанной на блоке специальных дисциплин, каждая из которых вполне могла бы претендовать на самостоятельное существование и соответствовать вполне конкретной области профессиональной деятельности в рамках институтов моды. Это привело к тому, что индустрия моды в целом стала определяться экономической продуктивностью, а её функционирование стало приобретать всё более раздробленный характер по мере того, как область разделения труда в индустрии производства одежды и текстиля становилась всё более узкой. В то же время, развитию технологий в данном сегменте промышленности и их взаимодействию не уделялось должного внимания.

Пока система рыночного регулирования способствовала росту производства одежды внутри западного рынка, это не создавало трудностей. Но его расширение на восток, дробление потребительского сегмента моды и повсеместное развитие информационных технологий превысили возможности многочисленных бюро прогнозирования и «повредили их механизм» быстрого реагирования, что привело к нежелательным результатам — перепроизводству, изменению потребительской модели, смешиванию технологий изготовления одежды и экологическим проблемам. Это не означает, что процесс производства одежды в том виде, в котором он существует сейчас, может быть приторможен. Это ещё раз подчёркивает необходимость изучения внутренней структуры индустрии моды и механизма её функционирования (включая произ-

водство текстиля), а также пересмотра (наряду с социально-экономическими) эстетических и этических представлений, лежащих в основе отношений дизайнера костюма и моды.

«Мода последних десятилетий века отмечена явлениями деструкции формы» [4, с. 455]. Старые представления, согласно которым форма как объединяющий принцип есть нечто неизменное, теперь уже не являются правилом, теперь «структура» рассматривается как развивающееся явление, имеющее собственный исторический аспект. Сегодня преподаватели профильных дисциплин должны решить, каким образом при помощи содержания образовательных программ слишком упрощённое понимание профессии может быть заменено системными представлениями о деятельности дизайнера костюма, призванными изменить саму сущность профессиональных компетенций и культурных основ восприятия моды.

В конечном счёте, теперешний кризис моды — это, по существу, кризис восприятия. Поэтому дизайнерское образование в качестве формального элемента призвано сформулировать (с помощью исследований), обозначить (средствами проектирования, выполнения в материале) и способствовать распространению (посредством конкурсных и выставочных мероприятий) национальных представлений о структуре, динамике и эволюции моды с тем, чтобы обучающиеся дизайнеры костюма в дальнейшем научились ответственно и творчески управлять ею.

По нашему мнению, традиционный подход в обучении дизайну костюма в нашей стране сегодня более актуален, чем когда-либо прежде. Под воздействием меняющегося времени художник-модельер интерпретирует реальность образно, пользуясь средствами искусства, как особым приёмом обновления традиции. Нельзя забывать, что распространение культуры, в отличие от развития цивилизации, ограничивается географическими факторами и традициями, которые являются основой различия национальных культур [5]. Художественный потенциал национальной моды всегда балансировал в пограничном состоянии с изобразительным искусством, определённым способом проявляя себя в повседневности и привнося в жизнь особое эстетическое мироощущение. Поэтому одной из важных целей подготовки дизайнера костюма является формирование способности к образному абстрагированному мышлению и интуиции, которые зависят от ряда условий, присущих традиционной форме образования: прежде всего — мастерство, понимаемое как способность к практическим действиям и ручным навыкам. Экспериментальный поиск модели (платья, костюма и пр.), выполнен-

ный макетным способом или живописно-графическими средствами, является наиболее совершенной интуитивной формой выражения авторской концепции, способной родиться на основе такой практики. Сегодня можно утверждать, что традиционный подход в простом «ремесленном» виде отражает всё, что современные возможности и теории обучения пытаются утверждать в более современной — виртуальной или аналитической форме.

Речь идёт о том, чтобы заменить представление о моде, воспринимаемое прежде как результат воздействия неких внешних сил, не поддающихся контролю, стремлением к целям, которые дизайнер сам ставит перед собой. Это даст возможность определить, как с позиций системных представлений о моде, так и с точки зрения динамики её развития, наилучшую стратегию сохранения национальных достижений в методике подготовки художников-модельеров. Именно подход к дизайну костюма как к искусству, объединяющий ремесло и технологии, способен противостоять ранее навязанным извне селективным тенденциям в системе высшего образования.

Примечания

1. *Нейман Б.* Анна Винтур: чирлиндер моды // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. Выпуск 13, осень 2009. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
2. *Свендсен Л.* Философия моды / пер. с норв. А. Шипунова. М. Университетская книга, 2012. 256 с.
3. Имеется ввиду известный принцип подхода к дизайну одежды, который гласит, что мода создаётся на процесс, а не на конкретного человека.
4. *Косарева Е. А.* Мода. XX век. Развитие модных форм костюма. СПб.: Издательство «Петербургский институт печати», 2006. 468 с.
5. Творчество российских художников 1920–30-х гг. в области изобразительного искусства и абстрактных понятий не только подтверждает это, но и позволяет продемонстрировать наличие многообразных форм культурного выражения, включая их деятельность в сфере разработок костюма.

УДК 7.05:687.01:81.221.4

Морозов Д. К., Калашникова О. В.

Morozov D., Kalashnikova O.

РОЛЬ СЕМИОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА В АССОЦИАТИВНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА В РАМКАХ ПРОБЛЕМАТИКИ АРХЕТИПОВ И ОБРАЗНОСТИ

THE ROLE OF SEMIOLOGICAL APPROACH IN ASSOCIATIVE COSTUME DESIGN UNDER THE PROBLEMATIC OF ARCHETYPES AND IMAGES

Аннотация: Автором рассматривается проблема влияния семиотической культуры и метода мифопластики на проектное творчество и предпроектное исследование дизайнера одежды, актуален ли выбранный метод ассоциативное проектирования, и как в итоге это влияет на образную культуру, формирование вкусовых предпочтений и конечного выбора потребителя в рамках новых мировых тенденций.

Ключевые слова: ассоциативное проектирование, современные тенденции в дизайне костюма, семиотика, мифопластика, архетип, гештальт.

Abstract: The author addresses the problem of the influence of semiotic culture and mythoplastics on creative design and the pre-design research of a fashion designer, what relevance the chosen technique has for associative design, how it consequently affects figurative culture, the formation of taste preferences and the final choice of the consumer in the context of new global trends.

Keywords: associative design, modern trends in fashion design, semiotics, mythoplastics, archetypes, gestalt.

Ассоциативно-образный метод проектирования, используемый как основной дизайнерами одежды в процессе поиска образного решения, имеет множество концептуальных решений, и поэтому заслуживает пристального внимания. О. С. Самоненко подчеркивает: «Становится очевидным, что сегодня основной принцип применения ассоциативной системы проектирования базируется на пересечении различных междисциплинарных концепций, которые заставляют данную структуру современного ассоциативного проектирования без какой либо фиксированной основы в виде жесткой последовательности действий, становиться более гибкой, и включать в себя новые модели и методики проектирования» [1, с. 283].

Методами познания с этих позиций могут быть различные методы текстового анализа — герменевтический, интерпретационный, семиотиче-

ский. В контексте методик современного ассоциативного проектирования анализ костюмного текста строится, в первую очередь, на принципах расшифровки ассоциативности и знаковости костюма. Здесь максимально важным критерием является тип личности самого дизайнера, особенности его восприятия, характеризующиеся уникальным набором психологических характеристик и профессиональных качеств, типом мышления, авторским стилем (почерком), применением методов, повышающих продуктивность творческих поисков, а также ряд аспектов, ставших важными для системы ассоциативно-образного проектирования в дизайне костюма.

Среди подобных практик существует мифопластика — особый проектный метод формотворчества на основе мифа, архетипа и символа. Л. А. Молчанова в своей научной работе «Мифопластика — актуальный метод проектного творчества», посвященной изучению этой методики, как основы проектного творчества, основанного на стимуляции глубинных пластов человеческой психики: мифа, архетипа и символа, подчёркивает важность этого направления мысли: «Ещё первобытную телесную мифопластику, естественно, не называя её этим термином, в начале XX века взял за основу своего пропедевтического курса в Баухаузе Йоханнес Иттен. Он, как и все педагоги Баухауза, стремился вернуться к первоначальным, к простым, “досмысловым” формам и знакам, к высвобождению и организации заключенной в материи энергии. Главная цель пропедевтики в варианте Баухауза — расковать креативные потенции студента, добиться абсолютной спонтанности самовыражения, свободного от каких-либо априорных представлений» [2, с. 276].

Таким образом, стоит выделить основные моменты:

1. Обращение к архетипам, как глубинным пластам человеческой психики, использование метафоры как образности в дизайне в широком смысле актуальны в настоящее время.

2. Стоит руководствоваться правилом, что поиск костюмной формы ведется на основе трёх архетипических форм: круга, квадрата и треугольника, проектирование коллекции начинается с поиска пластического символа формы, т. к. это ключ ко всему модельному ряду.

3. Важно научиться глубоко развивать интуицию, сливаться с объектом проектирования, погружаться в него полностью, буквально становиться им (эмпатия).

Чтобы предложенные принципы помогали дизайнеру при разработке концептуально-образного решения костюма в рамках применения технологий ассоциативного мышления и позволяли ему быть как мож-

но более независимым от какой-либо другой системы в методологии проектирования, как таковой, стоит выделить ряд аспектов, которые именно в современной модернизированной системе проектирования костюма требуют наибольшего фокуса.

В частности, хотелось бы сделать акцент на семиологическом аспекте проектирования в ракурсе ассоциативного. Для этого стоит обратиться к семиологической теории московско-тартусской школы, а именно, к модели мышления Ю. М. Лотмана. В своих работах Лотман выделяет: «Для того чтобы общая структура текста сохраняла информативность, она должна постоянно выводиться из состояния автоматизма, которое присуще нехудожественным структурам. Однако одновременно работает и противоположная тенденция: только элементы, поставленные в определенные предсказываемые последовательности, могут выполнять роль коммуникативных систем. Таким образом, в структуре художественного текста одновременно работают два противоположных механизма: один стремится все элементы текста подчинить системе, превратить их в автоматизированную грамматику, без которой невозможен акт коммуникации, а другой — разрушить эту автоматизацию и сделать саму структуру носителем информации». Лотман и его коллеги с позиции семиотики рассматривают культуру как единое целое, по мнению Лотмана: «Культура — это унаследованная информация, которую человеческие общества накапливают, сохраняют и передают дальше. Лотман говорил о культуре, как о большом тексте, в котором присутствует невидимая глазу система правил «языка», исходя из этого существуют «коды», знание которых позволяет существовать в рамках общества, поскольку есть определенный культурный язык, под который подстраивается любое действие или любой акт поведения сообщества» [3].

Стоит предположить, что в рамках дизайн-проектирования моделиеры могут принять во внимание подобный метод, в частности, с приёмами мифопластики. Спецификой приведённой методики применительно к дизайну костюма будет лишь более замкнутая система приведенных архетипов личности. Здесь архетип выступает как совокупность сценариев и установок человека, которые определяют тип мышления и поведение в разных ситуациях, где допустимо определять его социальную роль как потенциального потребителя. К примеру, наиболее распространены среди покупателей в мире моды следующие архетипы: герой, правитель, заботливый, искатель, мудрец, славный малый, простодушный, маг, бунтарь, творец, шут. Именно эти архетипы являются наиболее характерными для большинства покупателей.

Также стоит отметить, что в герменевтике исследователи подчеркивают особую роль этих процессов в языке (Хайдеггер, Гадамер, Бенвенист и др.), в нашем случае — в дизайне костюма, поскольку костюм как образная единица культуры обладает своим языком. Методами познания с этих позиций могут быть методы текстового анализа — герменевтический, интерпретационный, семиотический [1]. В контексте этих методик современного ассоциативного проектирования анализ костюмного текста строится, в первую очередь, на принципах расшифровки ассоциативности и знаковости костюма. В случае исследования всех этих значимых аспектов проектирования стоит обратить внимание на особенности используемого метода как проявления свободы творческого выбора в дизайн-проектировании. Такой тип мышления в дизайн-проектировании заключается в придании смысловой нагрузки какому-либо определённом коду, например: в творчестве Мартина Маржелы можно проследить особенную роль чисел как некоего кода-шифра. За всеми коллекциями модельера стоят числа, каждая из линеек коллекций характеризуется определенным числом, ассортиментом изготавливаемых изделий. До «первой» линии еще есть линия «нулевая»: на бирке с цифрами от 0 до 23 обведен в кружок 0. Это линия «артизанальная» — каждой вещи в ней коснулась живая рука. Здесь можно найти «реплики»: например, вещи 40-х или 70-х годов, несколько переделанные, но однако сохранившие и свое настроение, и свой характер. Любая вещь этой линии — предмет искусства, который впору выставлять на аукционах и в музеях. Эти числа-коды появились на белых бирках *Maison Martin Margiela* ещё в 1997 г. Они означают прямые ссылки на линии бренда без какой-либо хронологической привязки. Среди них есть даже числа, которые ничего не значат: 2, 5, 7 и 9, а также с 16 по 21. Возможно, они зарезервированы для будущих коллекций. Остальные же можно расшифровать только благодаря официальному декодеру [4, 5].

Таким образом, хотелось бы подчеркнуть актуальность семиологического подхода в процессе выполнения предпроектного анализа, в частности. Хотелось бы продемонстрировать в качестве примера работу над дипломной коллекцией, где автором было принято решение выделить 8 наиболее характерных архетипов из 12 основных по К. Юнгу и 8 механизмов в цикле контактов, характерных для каждого из них, а также принять во внимание, как они сопоставляются между собой в рамках теории гештальт-терапии на примере ассоциативного проектирования в дизайне одежды. Гештальт — это сложное многоуровневое понятие, которое может иметь различные коннотации и рассматривать-

ся в зависимости от контекста, но в нашем случае основная мысль состоит в том, что мы воспринимаем окружающий мир посредством гештальта — как цельные образы. Исследование ставит задачу проведения параллелей с образностью в вестиментарной моде. Среди архетипов автором были выделены: «бунтарь» с механизмом «обесценивание» (данное сопротивление прямо соответствует своему названию и заключается в искусственном занижении ценности происходящего самим же человеком), «творец» — с соответствующим ему механизмом «эготизм» (это работает как сверхконтроль, и заключается в неспособности отделиться переживанию — испытать «слияние» с объектом), архетип «маг» с механизмом «профлексия» (человек делает другому то, что хотел бы получить от него сам — принцип взаимозаменяемости), «шут» с механизмом «ретрофлексия» (трактруется как «поворот назад в противоположную сторону», человек делает с собой то, что хотел бы сделать с другими или получить взамен), «воин» — «проекция» (это процесс переноса своих неприемлемых качеств и проявлений характера на других людей), архетип «влюблённый» — «интросекция» (механизм, где процесс усвоения убеждений, установок других людей воспринимается без критики и попыток их изменить), а также «мудрец» — в соответствии с которым приведен механизм «конфлюенция» (слияние, состояние, при котором человек не может отличить свои собственные потребности от потребностей его окружения, говоря языком гештальта — происходит слияние человека с окружающей средой). Этим архетипом и соответствующим механизмом завершается цикл контакта, и окончательные образы формируются воедино в коллекцию и тем самым закрывают гештальт. В этом как раз состоит основная идея примененной методики. В коллекции гамма будет представлена как контраст чёрного и белого, а также динамичные сочетания оттенка *magenta*, *ultra black* и оттенка серого, которые раскрывают чувственную и эмоциональную природу человека с помощью гештальт-подхода во время психотерапии. Каждый образ представлен как один из механизмов популярного метода теории психоанализа. Модели будут представлены в андерграундной стилистике с преимущественно конструктивным кроем, с учётом мировых трендов, в частности направления *tech craft* и *maximal minimalist*. Концепция открывает непознанные грани внутреннего мира человека.

Семиологический подход в проектировании и мифопластика — довольно актуальные для дизайнеров одежды методы ассоциативно-образного проектирования, стимулирующие творческое воображение и содержащие мощный потенциал для новаторских решений. Более того, в ходе

исследования удалось выяснить, что метод мифопластики востребован сегодня как обучающая технология в новых образовательных стандартах, так как она находит широкое применение в области различных видов дизайна и в дальнейшем может быть использована в рекламе, маркетинговых стратегиях, популяризации идеи, готового дизайнерского продукта, стратегии продвижении личного бренда.

Примечания

1. *Самоненко О. С.* Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 17 (198). Филология. Искусствоведение. Вып. 44. С. 182–184.
2. *Молчанова Л. А.* Мифопластика проектного творчества: человек — костюм // Манускрипт Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 4. С. 213–217.
3. *Лотман Ю. М.* Семиотика культуры в тартуско-московской семиотической школе // Ю. М. Лотман История и типология русской культуры. — М., 1997. СПб., 2002.
4. Обозначение линеек Maison Margiela [Электронный ресурс] URL: <https://oboidomkursk.ru/maison-margiela-tsifry-chto-znachat/> (дата обращения: 17.01.2023).
5. Тайна логотипа Маржела [Электронный ресурс] URL: <https://mcmag.ru/maison-margiela-znachenie-logotipa/> (дата обращения: 19.01.2023).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдулаева Ева Игоревна — студентка 1 курса магистратуры ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» по направлению «Теория и история искусств», профиль «Искусство и мода». e.i.abdulaeva@yandex.ru

Азарова Тамара Владимировна — аспирант ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», свободный дизайнер. tamaraazarova@icloud.com

Альбедиль Маргарита Федоровна — ведущий научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, доктор исторических наук. albedil@inbox.ru

Бабошина Татьяна Валерьевна — научный сотрудник Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа. tanibabo@gmail.com

Балашов Михаил Евгеньевич — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат педагогических наук. mister.balashov@bk.ru

Барinov Олег Юрьевич — доцент кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». oleg.barinov123@mail.ru

Бердникова Ольга Юрьевна — аспирант Центра искусствоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии Наук Республики Татарстан. berdnikovaou@yandex.ru

Блюмин Марина Алексеевна — заведующая Сектором новых поступлений Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения. mariblu@mail.ru

Булгар Степан Степанович — заведующий отделом истории и этнографии Научно-исследовательского центра Гагаузии, кандидат исторических наук.

Буфеева Ирина Юрьевна — доцент кафедры искусствоведения Института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)». irina.bufeeva@yandex.ru

Вершинина Наталья Михайловна — главный научный сотрудник ФГБУК СПб Государственный музей заповедник «Павловск», кандидат искусствоведения. vershinina@pavlovskmuseum.ru

Винникова Мария Николаевна — старший научный сотрудник отдела древнебелорусской культуры Государственного научного учреждения «Центр исследований

белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», кандидат искусствоведения. marya_vinnikova@tut.by

Власова Ирина Анатольевна — доцент кафедры технологии, изобразительного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Петрозаводский государственный университет», кандидат педагогических наук. dentelle@yandex.ru

Габриэль Галина Николаевна — заведующий кафедрой искусствоведения ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», кандидат искусствоведения, доцент. Gabrielart@mail.ru

Газданова Анастасия Викторовна — научный сотрудник отдела этнографии Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. nastyagazdan@gmail.com

Гатина-Шафикова Дина Фасыховна — научный сотрудник отдела этнологических исследований Института истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Казань. golocen@yandex.ru

Герасимова Александра Георгиевна — заведующий научно-исследовательским отделом ГБУК г. Москвы Государственный музей-заповедник «Царицыно», кандидат искусствоведения. GerasimovaAG@culture.mos.ru

Горожанина Светлана Валентиновна — заведующая научно-фондового отдела Русское народное и декоративно-прикладное искусство XVIII–XXI вв. Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника, кандидат искусствоведения. nht-museum@yandex.ru

Грунина-Шкварок Татьяна Викторовна — художник-реставратор высшей категории Лаборатории научной реставрации тканей и водоразмываемой живописи Государственного Эрмитажа. grunina-tatyana@yandex.ru

Дембич Наталья Дмитриевна — доцент кафедры «Дизайн среды» ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», кандидат искусствоведения, доцент. dembich@yahoo.com

Денисова Ольга Евгеньевна — ассистент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», denicova@gmail.com

Дмитриев Владимир Александрович — научный сотрудник главной категории Отдела этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея, доктор исторических наук. dmitriev_home@mail.ru

Докучаева Ольга Владимировна — заместитель генерального директора по научной и экспозиционно-выставочной работе. ГБУК г. Москвы Государственный музей-заповедник «Царицыно», кандидат искусствоведения. o.dokuchaeva@tsaritsyno-museum.ru

Дорожкина Татьяна Геннадьевна — доцент кафедры «Дизайн костюма» ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». dorozhkina-tata@yandex.ru

Дьякова Елена Васильевна — научный сотрудник ведущей категории Отдела этнографии Белоруссии, Украины и Молдавии Российского этнографического музея. Dyakova_elena@inbox.ru

Ёжикова Елена Леонидовна — старший преподаватель кафедры «Дизайн одежды» ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет». yel3005@mail.ru

Елизаров Андрей Анатольевич — доцент кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат искусствоведения. elandr20051@yandex.ru

Емельяненко Татьяна Григорьевна — ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея, доктор исторических наук. rem.tatyana@mail.ru

Жабрева Анна Эрнестовна — научный сотрудник Библиотеки РАН, преподаватель кафедры мастерства художника кино и телевидения Факультета искусств ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», кандидат педагогических наук. annazhabreva@mail.ru

Жабрева София Александровна — Библиотекарь научно-исследовательского отдела литературы стран Азии и Африки Библиотеки РАН (СПб). sofiashabreva@mail.ru

Журавлева Ольга Федоровна — блоггер. of_zhuravleva@mail.ru

Запольская Ольга Викторовна — начальник отдела медиатехнологий Управления дистанционных образовательных технологий ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». olga.zapolskaya@gmail.com

Заргарян Нина Федоровна — руководитель ателье «Русский Стиль», г. Пушкин. niveabs@mail.ru

Засецкая Марина Львовна — научный сотрудник ведущей категории Отдела этнографии народов Северо-Запада России и Прибалтики Российского этнографического музея. merjamz@mail.ru

Зенкина Полина Сергеевна — заведующая отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства Государственного Российского Дома народного творчества имени В. Д. Поленова. dekorart8@mail.ru

Зимина Татьяна Александровна — Ведущий научный сотрудник отдела этнографии русского народа Российского этнографического музея, хранитель мягкого резерва фонда русского народа. ziminat@mail.ru

Зинина Елена Дмитриевна — специалист Областного автономного учреждения культуры «Центр развития культуры и туризма», Народный мастер России, член Союза Художников РФ. letaju@mail.ru, oayk.crkt48@mail.ru

Зырина Мария Александровна — доцент кафедры дизайна среды ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», кандидат технических наук, доцент. maria.zyrina@gmail.com

Иванова Юлия Борисовна — старший научный сотрудник ГБУК г. Москвы Государственный музей-заповедник «Царицыно», кандидат искусствоведения. Dekorart1@mail.ru

Иванцова Ладислава Сергеевна — педагог дополнительного образования в Муниципальном бюджетном учреждении дополнительного образования «Центр дополнительного образования детей «Искра», г. о. Самара. ladislawa@yandex.ru

Игнатова Мария Игоревна — графический дизайнер. m.i.ignatova@mail.ru

Игнатьева Татьяна Ивановна — доцент кафедры искусствоведения Института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», кандидат искусствоведения, доцент. ignatieva_muzey@mail.ru

Калашникова Наталья Моисеевна — заведующая Отделом этнографии Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы Российского этнографического музея; профессор кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», доктор культурологии, профессор. ethnonataly@mail.ru

Калашникова Ольга Владимировна — доцент кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», кандидат искусствоведения. kalanay@gmail.com

Карганова Анна Александровна — Специалист по экспозиционно-выставочной работе ГБУК г. Москвы Государственный музей-заповедник «Царицыно». a.karganova@tsaritsyno-museum.ru

Кидакоева Нафисет Зауровна — заведующая фондами Северокавказского филиала ФГБУК «Государственный музей искусства народов Востока», старший преподаватель кафедры стандартизации, метрологии и товарной экспертизы ФГБОУ ВО «Майкопский государственный технологический университет». kidakoeva@bk.ru

Киселева Вера Васильевна — доцент кафедры конструирования и технологии швейных изделий ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат технических наук, доцент. vgalik@yandex.ru

Киштеева Оксана Вячеславовна — доцент кафедры музыки и декоративно-прикладного искусства и народной художественной культуры Института филологии и искусств ФГБОУ ВО «Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова», кандидат культурологии. okishteeva@mail.ru

Клыгина Ирина Станиславовна — старший научный сотрудник научно-фондового отдела Русское народное и декоративно-прикладное искусство XVIII–XXI вв. Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника. arct14@mail.ru

Ковалева Наталия Ивановна — заведующий Отделом народного искусства, хранитель фондов текстиля и костюма Государственного Русского музея. kovaljova_n_i@mail.ru

Ковалева Татьяна Вячеславовна — профессор кафедры интерьера и оборудования ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», доцент. tvk158@mail.ru

Кокорева Людмила Владимировна — профессор кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», кандидат социологических наук, профессор. fashiondo@usaaa.ru

Комлик Вера Сергеевна — младший научный сотрудник Государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси». veradizigner87@mail.ru

Кондакова Юлия Васильевна — доцент кафедры социальных и гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», кандидат филологических наук, доцент. jkondakova@yandex.ru

Константинова Ирина Анатольевна — директор Научно-исследовательского центра Гагаузии им. М. В. Маруневич. constantinova.irem@gmail.com

Коптев Алексей Сергеевич — архитектор бюро koptevarchitect, аспирант кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». mailkoptev@gmail.ru

Корнева Елена Александровна — художник-конструктор в Бюджетном учреждении Ханты-мансийского автономного округа — Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» филиал «Школа-мастерская народных промыслов». elenka.korneva.2014@mail.ru

Королева Лариса Викторовна — заведующая кафедрой дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», кандидат искусствоведения, профессор. Ershov10@mail.ru

Королькова Людмила Валентиновна — научный сотрудник ведущей категории Отдела этнографии народов Северо-Запада России и Прибалтики Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. korolkova@list.ru

Косачева Елена Вячеславовна — помощник начальника службы волонтеров ФГБУК «Государственный Эрмитаж». dolphinfx@mail.ru

Косоурова Татьяна Никодимовна — заведующая сектором Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения. tat888kos@gmail.com

Крестовская Надежда Олеговна — научный сотрудник Отдела народного искусства Государственного Русского музея. maikakrest@gmail.com

Кубель Елена Леонидовна — научный сотрудник Отдела этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. elenakubel@yandex.ru

Кузнецова Майя Михайловна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат искусствоведения, доцент. maia.mail2@rambler.ru

Курбатова Анна Константиновна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». akk60@inbox.ru

Лембинен Елена Владимировна — коллекционер кукол. lembel@rambler.ru

Мадлевская Елена Львовна — Научный сотрудник Российского этнографического музея, кандидат филологических наук. madlevska@mail.ru

Макарова Марина Петровна — иректор Санкт-Петербургской общественной организации по содействию изучения опыта традиционных культур «Этнологический клуб «Параскева», Почетный работник общего образования Российской Федерации. remiska.k@yandex.ru

Маслова Ирина Сергеевна — заведующий отделом этнографии ГБУК «Самарский областной историко-краеведческий музей им. П. В. Алабина». irinanazarova3@yandex.ru

Махиня Елена Владимировна — аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», модельер-дизайнер. nucul@mail.ru

Митрофанова Наталья Юрьевна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», доцент кафедры изобразительного искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», кандидат искусствоведения, доцент. mitfam@mail.ru

Морозов Дмитрий — магистр кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». kafedramod@gmail.com

Музалевская Юлия Евгеньевна — доцент ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат искусствоведения, доцент. muz-yuliya@yandex.ru

Назарова Мария Сергеевна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». fantomascha@gmail.com

Нестерова Мария Александровна — доцент кафедры компьютерной графики и дизайна ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения», кандидат искусствоведения, доцент. Nesterova_m@inbox.ru

Нинбург Майя Александровна — специалист по учету музейных предметов Всероссийского музея им. А. С. Пушкина. m.ninburg@gmail.com

Новик Александр Александрович — заведующий Отделом европеистики Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, кандидат исторических наук. njual@mail.ru

Образцов Всеволод Николаевич — научный сотрудник. vs.obraztsov@yandex.ru

Околелых Наталья Борисовна — руководитель мастерской «Новая этнография», Народный мастер Воронежской области. onatka@narod.ru

Офицерова Елена Викторовна — старший научный сотрудник научно-исследовательского отдела ГБУК «Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно», Москва. 123 960@mail.ru

Павлова Анжелика Николаевна — заведующая кафедрой истории и психологии ФГБОУ ВО «Поволжский государственный технологический университет», доктор исторических наук, доцент. angpan@rambler.ru

Песецкая Александра Александровна — научный сотрудник Отдела этнографии народов Поволжья и Приуралья Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. sanny341@yandex.ru

Подгорная Вера Владимировна — менеджер Сектора по работе с волонтерами Государственного Эрмитажа. vpodgor@hotmail.com

Попова Лариса Федоровна — заведующая Отделом этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. Rem_larisa@mail.ru

Рычкова Екатерина Анатольевна — ведущий научный сотрудник службы истории и этнографии ГБУК «Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Киж», Заслуженный работник культуры Республики Карелия. rychkova.info@gmail.com, rychkova@kizhi.karelia.ru

Садыхова Севиль Юсиф гызы — заведующая кафедрой «История искусства» Азербайджанской государственной академии художеств, доктор искусствоведения, профессор. ss57@list.ru

Сваткова Наталья Германовна — художник-конструктор БУ ХМАО-Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел». natalia_mega@mail.ru

Сёмина Наталия Борисовна — доцент Высшей школы дизайна ФГБОУ ВО «Пятигорский государственный университет», кандидат исторических наук, доцент. seminanb@gmail.com

Сластникова Людмила Александровна — научный сотрудник Отдела этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. l_slastnikova@mail.ru

Соловьёва Карина Юрьевна — заведующая Отделом фотографии ФГБУК «Российский этнографический музей», Заслуженный работник культуры РФ. karinasol@yandex.ru

Сорокина Марина Александровна — ведущий научный сотрудник Отдела народного искусства Государственного Русского музея, кандидат искусствоведения. sorokinama@mail.ru

Старостина Ольга Викторовна — ведущий научный сотрудник Отдела этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. starostinaov73@mail.ru

Степанова Ирина Геннадьевна — соруководитель фольклорно-этнографического ансамбля «Перегода», графический дизайнер. m.i.ignatova@mail.ru

Стратонова Лидия Михайловна — заведующая кафедрой «Дизайн и искусствоведение» ФГБОУ ВО «Уфимский государственный нефтяной технический университет», кандидат педагогических наук, доцент. di@rusoil.net

Субботина Анастасия Вадимовна — коллекционер кукол. avsubb@mail.ru

Сулганова Рауза Рифкатовна — заведующая Центром искусствоведения Института языка литературы и искусств им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, доктор искусствоведения. Rauzasultan.art@mail.ru

Тарасова Нина Ивановна — заведующая Сектором декоративно-прикладного искусства, хранитель коллекции костюма Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, кандидат исторических наук. ninotar@mail.ru

Фаис-Леутская Оксана Давидовна — старший научный сотрудник Центра Европейских исследований Института Этнологии и Антропологии РАН, кандидат исторических наук. oxana-fais@yandex.ru

Хованчук Ольга Александровна — доцент кафедры японоведения ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет», кандидат исторических наук. komanchister@gmail.com

Хохлова Екатерина Николаевна — руководитель Студии ручной вышивки Е. Хохловой, Санкт-Петербург. hohlovi@yandex.ru

Цветкова Наталия Николаевна — профессор кафедры художественного текстиля ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», кандидат искусствоведения, доцент. ts_natali@mail.ru

Шапиро Бэлла Львовна — профессор кафедры кино и современного искусства ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», профессор кафедры философии и социально-гуманитарных дисциплин Школы-студии (института) им. В. И. Немировича-Данченко при Московском Художественном академическом театре им. А. П. Чехова, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент. b.shapiro@mail.ru

Шапран Анна Александровна — художник-реставратор Лаборатории научной реставрации тканей Государственного Эрмитажа. Shapran_chik@mail.ru

Шатилова Людмила Ивановна — научный сотрудник Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа. shatle@mail.ru

Шкляева Людмила Михайловна — старший научный сотрудник Центра искусствоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова академии наук Республики Татарстан, кандидат искусствоведения. Luda-next@yandex.ru

Яковлева Любовь Евгеньевна — профессор кафедры истории и философии ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», доктор философских наук, профессор. nucul@mail.ru

Ястребова Оксана Федоровна — заместитель директора ГАУК «Брянский областной методический центр «Народное творчество». ox.yastrebova@yandex.ru

Яценко Сергей Александрович — профессор ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», доктор исторических наук, профессор. sergey_yatsenko@mail.ru

LIST OF AUTHORS

Abdulaeva Eva — 1st year master's student of the FSEI HE «Russian State University for the Humanities» in the direction of «Theory and History of Art», profile «Art and Fashion». e.i.abdulaeva@yandex.ru

Albedil Margarita — Leading Researcher Fellow in Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS, Dr. in *History*. albedil@inbox.ru

Azarova Tamara — Postgraduate student at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», freelance designer. tamaraazarova@icloud.com

Baboshina Tatiana — Researcher in the Department of Western European Applied Art at The State Hermitage Museum. tanibabo@gmail.com

Balashov Mikhail — Associate Professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Sciences Pedagogic. mister.balashov@bk.ru

Barinov Oleg — Associate Professor in the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». oleg_barinov123@mail.ru

Berdnikova Olga — Postgraduate student at The Institute of the Language of Literature and Arts. G. Ibragimova of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan. berdnikovaou@yandex.ru

Bliumin Marina — Head of the New Acquisition Department at The State Hermitage museum, PhD in Art History. mariblu@mail.ru

Bufeeva Irina — Associate Professor in the Department of Art History of the Institute of arts at FSEI HE «Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)». Irina.bufeeva@yandex.ru

Bulgar Stepan — Head of the Department of History and Ethnography of the National Research Center of Gagauzia, PhD in History.

Dembich Natalya — Associate professor of Costume design department of The Kosygin State University (Technology. Design. Art), PhD in Art History. dembich@yahoo.com

Denisova Olga — Assistant in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». denicova@gmail.com

Dmitriev Vladimir — Top-grade Researcher in the Department of the Caucasus and Central Asia and Kazakhstan at The Russian museum of Ethnography, Dr. in History. dmitriev_home@mail.ru

Dokuchaeva Olga — Deputy Director for scientific and exhibition work at the SBCI of Moscow State Museum-Reserve «Tsaritsyno», PhD in Art History. o.dokuchaeva@tsaritsyno-museum.ru

Dorozhkina Tatiana — Associate Professor in the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». dorozhkina-tata@yandex.ru

Dyakova Elena — Leading Researcher of the Department of ethnography of the peoples of the Belarus, Ukraine and Moldova at the Russian Museum of Ethnography. Dyakova_elena@inbox.ru

Elizarov Andrey — Associate Professor in the Fashion Design Department at the FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Arts History. elandr20051@yandex.ru

Emelyanenko Tatyana — Senior Researcher in The Russian Museum of Ethnography, Dr. in History. rem.tatyana@mail.ru

Ezhikova Elena — Senior Lecturer in the Department of Fashion design at FSEI HE «Ural state University of architecture and art». yel3005@mail.ru

Fais-Luetskaia Oxana — Senior Researcher Fellow in the Center of European Studies, Institute at Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences, PhD in History. oxana-fais@yandex.ru

Gabriel Galina — Head of the Department of Art History at FSEI HE «Saint-Petersburg State Institute of Culture», PhD in Art History, Professor. Gabrielart@mail.ru

Gatina-Shafikova Dina Fasihovna — Researcher, Department of Ethnological Research, Institute of History. Sh. Mardzhani of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Kazan. golocen@yandex.ru

Gazdanova Anastasiya — Researcher of the Department of Ethnography of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at the Russian Museum of Ethnography. nastyagazdan@gmail.com

Gerasimova Alexandra — Head of Research department at the SBCI of Moscow Museum-Reserve «Tsaritsyno». GerasimovaAG@culture.mos.ru

Gorozhanina Svetlana — Head of the Department of Russian Folk, Decorative and Applied Art of the 18th — 21st cc. at the Sergiev Posad State History and Art Museum-Preserve, PhD in Arts History. nht-museum@yandex.ru

Grunina-Shkvarok Tatiana — Textile conservator in the Laboratory of scientific restoration of textile and water-washed painting of the State Hermitage. grunina-tatyana@yandex.ru

Ignatieva Tatiana — Assistant professor in the Department of Art History at FSEI HE «Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)», PhD in Art History. Ignatieva_muzey@mail.ru

Ignatova Mariia — Graphic designer. m.i.ignatova@mail.ru

Ivanova Yuliya — Senior Research Fellow at the SBCI of Moscow State Museum-Reserve «Tsaritsyno», PhD in History of Arts. Dekorart1@mail.ru

Ivantsova Ladislava Sergeevna — Teacher of additional education at the Municipal Budgetary Institution of Additional Education «Center for additional education of children «Iskra», Samara. ladislawa@yandex.ru

Kalashnikova Natalia — Head of the Department of Ethnography of Eastern, Southeastern and Central Europe at the Russian Museum of Ethnography, Professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», Dr. in Cultural Studies, Professor. ethnonataly@mail.ru

Kalashnikova Olga — Associate professor of the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design», PhD in Art History. kalanay@gmail.com

Karganova Anna — Specialist for exhibition work at the SBCI of Moscow State Museum-Reserve «Tsaritsyno». a. karganova@tsaritsyno-museum.ru

Khokhlova Ekaterina — The director of the Privat Studio of Hand-Made Embroidery, Saint-Petersburg. hohlovi@yandex.ru

Khovanchuk Olga — Associate Professor in the Department of Japanese studies at FSAEI HE «Far Eastern Federal University», PhD in History. komanchister@gmail.com

Kidakoyeva Nafiset — Head of the collections of the North Caucasian brunch FGBYK «The State Museum of Oriental Art», Senior lecturer of the Department of standardization, metrology and commodity examination FGBOU VO «Maykop State Technological University». kidakoeva@bk.ru

Kiseleva Vera — Associate Professor at in the Department of Design and Technology of Apparel Products at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Technical Sciences, Associate professor. vgalik@yandex.ru

Kishteeva Oksana — Associate professor of the Department of Music and decorative and applied arts and Folk Art Culture of the Institute of arts of the Khakass State University, PhD. okishteeva@mail.ru

Klygina Irina — Senior Research Fellow in the Department of Russian Folk, Decorative and Applied Art of the 18th — 21st cc. at The Sergiev Posad State History and Art Museum-Preserve. arct14@mail.ru

Kokoreva Ludmila — Professor in the Fashion Design Department at FSEI HE «Ural State University of Architecture and Art», PhD in Sociology, Professor. fashiondo@usaaa.ru

Komlik Vera — Junior Researcher of the State Scientific Institution «Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus». veradizigner87@mail.ru

Kondakova Yulia — Associate Professor in the Department of Social Sciences and Humanities at FSEI HE «Ural State University of Architecture and Art», PhD in Philology, Associate Professor. jkondakova@yandex.ru

Konstantinova Irina — Director of the Research Center of Gagauzia named after M. V. Marunovich. konstantinova.irem@gmail.com

Koptev Alexey — architects in the bureau koptevarchitect, Post-graduate student in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». mailkoptev@gmail.ru

Korneva Elena Alexandrovna — Designer artist in Budgetary institution of the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug — Ugra «Center of folk arts and crafts» branch «School-workshop of folk crafts». elenka.korneva.2014@mail.ru

Koroleva Larisa — Head of the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design», PhD in Art History, Professor. Ershov10@mail.ru

Korolkova Liudmila — Leader Research Fellow in the Department of ethnography of the peoples of the North-West of Russia and Baltics at The Russian Museum of Ethnography, PhD in History. korolkoval@list.ru

Kosacheva Elena — Assistant to the Head of the volunteer service FSBI «State Hermitage». dolphinfx@mail.ru

Kosourova Tatiana — Head of the Sector of the Department of Western Europe applied arts of The State Hermitage, PhD in Art History. tat888kos@gmail.com

Kovaleva Tatiana — Professor in the Department of Interior and Equipment at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design», PhD in Art History, Associate Professor. tvk158@mail.ru

Kovaljova Natalija — Head of the Department of Folk Art, Custodian of Textile and Costume funds at The State Russian Museum. kovaljova_n_i@mail.ru

Krestovskaya Nadezda — Research fellow in the Department of Folk Art at The State Russian Museum. maikakrest@gmail.com

Kubel Elena — Research Fellow in the Department of ethnography of the peoples of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography. elenakubel@yandex.ru

Kurbatova Anna — Associate professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». akk60@inbox.ru

Kuznetsova Maya — Associate professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Art History, Associate professor. maya. mail2@rambler.ru

Lembinen Elena — Doll collector. lembel@rambler.ru

Madlevskaia Elena — Researcher at the Russian Museum of Ethnography, PhD in Philology. madlevska@mail.ru

Makarova Marina — Director of the Saint-Petersburg Public organization to promote the study of the experience of traditional cultures «Ethnological club «Paraskeva», Honorary Worker of General Education of the Russian Federation, remiska.k@yandex.ru

Makhinya Elena — Postgraduate student of The Kosygin State University (Technology. Design. Art), fashion designer. nukul@mail.ru

Maslova Irina — Head of the Department of Ethnography in the SBCI «Samara Regional Museum of Local Lore named after P. V. Alabin». irinanazarova3@yandex.ru

Mitrofanova Natalya — Associate Professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design»; Associate Professor in the Department of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University», PhD in Art History, Associate Professor. mitfam@mail.ru

Morozov Dmitriy — master's student of the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». kafedramod@gmail.com

Muzalevskaya Uilya — Associate Professor at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Art History, Associate Professor. muz-yuliya@yandex.ru

Nazarova Maria — Associate Professor in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». fantomascha@gmail.com

Nesterova Maria — Associated Professor in the Department of Computer Graphics and Design at FSEI HE «Saint-Petersburg State Institute of Cinema and Television», PhD in Art History, Associated Professor. Nesterova_m@inbox.ru

Ninburg Maya — Specialist in accounting of museum objects at The National Pushkin Museum. m.ninburg@gmail.com

Novik Alexander — Head of the Department of European Studies in The Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS. PhD in History. njual@mail.ru

Obraztsov Vsevolod — Researcher. vs.obraztsov@yandex.ru

Ofitserova Elena — Senior Researcher of the Research Department the Tsaritsyno State Historical, Architectural, Art and Landscape Museum Reserve, Moscow. 123 960@mail.ru

Okolelykh Natalia — Director in the Workshop «New ethnography», Folk arts Master of the Voronezh Region. onatka@narod.ru

Pavlova Anzelika — Head of the Department of History and Psychology at FSEI HE «Povolzhskiy State Technical University», Dr. in History, Associated Professor. angpan@rambler.ru

Pesetskaya Aleksandra — Research Fellow in the Department of ethnography of the peoples of the Volga Region and Ural at The Russian Museum of Ethnography, PhD in History. sannny341@yandex.ru

Podgornaya Vera — Manager in The State Hermitage Museum Volunteer Service. vpodgor@hotmail.com

Popova Larisa — Head of the Department of ethnography of the peoples of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography. Rem_larisa@mail.ru

Rychkova Ekaterina — Leading Researcher of the History and Ethnography Department at the FSBI «Kizhi State Open Air Museum of History, Architecture and Ethnography». rychkova.info@gmail.com, rychkova@kizhi.karelia.ru

Sadickova Sevil Yusif gizi — Head of the Department of Art History at Azerbaijan State Academy of Arts, Dr. in Art History, Professor. ss57@list.ru

Semina Natalia — Assistant Professor of the Higher School of Design and Architecture at FSEI HE «Pyatigorsk State University», PhD in History, Associate Professor. seminanb@gmail.com

Shapiro Bella — Professor of the Department of Cinema and Contemporary Art at the FSEI HE «Russian State University for the Humanities», Professor of the Department of Philosophy and Social-Humanitarian Sciences at the School-Studio (Institute) named after V. I. Nemirovich-Danchenko of the Moscow Art Academy Theatre named after A. P. Chekhov, Dr. in Culturology, PhD in History, Associate Professor. b.shapiro@mail.ru

Shapran Anna — Artist-restorer in the Laboratory for scientific restoration of tissues at The State Hermitage. Shapran_chik@mail.ru

Shatilova Liudmila — Research Fellow in the Department of Western European art decorative at The State Hermitage Museum. shatle@mail.ru

Shklierova Liudmila — Senior Research Fellow in the Center of Art Criticism at the Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, PhD in Art History. Luda-next@yandex.ru

Slastnikova Liudmila — Research Fellow in the Department of ethnography of the peoples of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography. l_slastnikova@mail.ru

Solovyova Karina — Head of Photography Department, Russian Museum of Ethnography, Honored Worker of Culture of the Russian Federation. karinasol@yandex.ru

Sorokina Marina — Leading Researcher Fellow in the Department of Folk at The State Russian Museum, PhD in Art History. sorokinama@mail.ru

Starostina Olga — Leading Researcher Fellow in the Department of ethnography of the peoples of Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography, PhD in History. starostinaov73@mail.ru

Stepanova Irina — Co-leader in the folklore-ethnographic ensemble «Peregoda», Graphic designer. m.i.ignatova@mail.ru

Stratonova Lidiya — Head of the Department of Design and Art History at FSEI HE «Ufa State Petroleum Technological University», PhD in Sciences Pedagogic, Associate Professor. di@rusoil.net

Subbotina Anastasia — Dolls collector. avsubb@mail.ru

Sultanova Rausa Rifkatovna — Head of the Art History Center of the Institute of the Language of Literature and Arts. G. Ibragimova of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Dr. in Art History. Rauzasultan.art@mail.ru

Svatkova Nataliya — Designer artist in BU KhMAO-Yugra «Center of folk arts and crafts». natalia_mega@mail.ru

Tarasova Nina — Head of the Sector Decorative Arts, costume curator in Department of Russian History and Culture at The State Hermitage Museum, PhD in History. ninotar@mail.ru

Tsvetkova Natalia — Professor in the Department of Artistic Textile at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design», PhD in Art History, Associate Professor. ts_natali@mail.ru

Vershinina Natalya — Research fellow in the FBCI of SPb State Museum-Reserve «Pavlovsk», PhD in Art History. vershinina@pavlovskmuseum.ru

Vinnikova Marya — Senior Researcher of the Department of Ancient Belarusian Culture of the State Scientific Institution «The Centre for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus», PhD in Art History. marya_vinnikova@tut.by

Vlasova Irina — Associate Professor in the Department of Technology, Fine Arts and Design at FSEI HE «Petrozavodsk State University», PhD in Sciences Pedagogic. dentelle@yandex.ru

Yakovleva Liubov — Professor of the Department of History and Philosophy of The Kosygin State University (Technology. Design. Art), Dr in Philosophy, Professor. nucul@mail.ru

Yatsenko Sergey — Professor in FSEI HE «Russian State University for the Humanities», Dr. Hab. (History), Professor. sergey_yatsenko@mail.ru

Zapolskaya Olga — Head of the Department of Media Technology in the Division of Distance Learning Technologies at the FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». olga.zapolskaya@gmail.com

Zargaryan Nina — Head of the atelier «Russian Style», Pushkin. niveabs@mail.ru

Zasetskaia Marina — Research Fellow of the leading category in the Department of ethnography of the peoples of North-West and Baltic Regions at the Russian Museum of Ethnography. merjamz@mail.ru

Zenkina Polina — Head of the Department of Fine and Decorative and Applied Arts of the Polenov State Russian House of Folk Art. dekorart8@mail.ru

Zhabreva Anna — Bibliographer and Research fellow in The Library of Russian Academy of Science, Lecturer at the Department of Arts, Film and Television Artist, Faculty of Arts at the FSEI HE «Saint-Petersburg State University», PhD in Sciences Pedagogic. annazhabreva@mail.ru

Zhabreva Sofiia — Research Department of Oriental Languages Publications, Russian Academy of Sciences Library (RASL). sofiazhabreva@mail.ru

Zhuravleva Olga — blogger. of_zhuravleva@mail.ru

Zimina Tatiana — Leading Researcher at the Department of Ethnography of the Russian People at the Russian Museum of Ethnography, Keeper of the Soft Reserve of the Russian People's Fund. ziminat@mail.ru

Zinina Elena — Specialist in Regional Autonomous Cultural Institution «Center for the Development of Culture and Tourism», People's Artist of the Russian, Member of Creative Union of Artists of the Russian Federation. letaju@mail.ru_oayk.crkt48@mail.ru

Zyrina Mariya — Associate Professor in the Department of Environment design at FSEI HE «Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)», PhD in Engineering sciences. maria.zyrina@gmail.com

Yastrebova Oksana — Deputy Director of the Bryansk Regional Methodological Center «Folk Art». ox.yastrebova@yandex.ru

СОДЕРЖАНИЕ

«МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, 2023»	5

КОСТЮМ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Блюмин М. А.

КОМБИНЕЗОН В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ СПЕЦОДЕЖДЫ И ЭКСПЕРИМЕНТОВ ХУДОЖНИКОВ АВАНГАРДА	6

Вершинина Н. М.

ПРАВОСЛАВНЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ ОБЛАЧЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ МОДЫ	12

Габриэль Г. Н.

МОДА И ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ФЕМИНИСТСКИХ ПАРАДИГМ	15

Денисова О. Е.

НАРОДНЫЙ СТИЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ-МОДЕЛЬЕРОВ ЛЕНИНГРАДСКОГО ДОМА МОДЕЛЕЙ ОДЕЖДЫ	21

Игнатъева Т. И.

ВОРОТНИКИ-РАФФЫ — О ВЫСОКОМ ПОЛОЖЕНИИ И ВКУСАХ ИХ ОБЛАДАТЕЛЕЙ .	26

Косоурова Т. Н.

ОБ ЭЛЕМЕНТАХ ДЕКОРА В МУЖСКОМ И ЖЕНСКОМ ЕВРОПЕЙСКОМ КОСТЮМЕ XVII–XIX ВВ. (ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА)	30

Назарова М. С.

«ПАРФЯНСКИЙ КОСТЮМ» НА БЛИЖНЕМ ВОСТОКЕ. ПО ИЗОБРАЖЕНИЯМ ИЗ ПАЛЬМИРЫ И ДУРА-ЭВРОПОС	37

Нестерова М. А.

МОДНЫЙ ДОМ А. БРИЗАКА: СОЗДАТЕЛИ СТИЛЯ ПОСЛЕДНЕЙ ИМПЕРАТРИЦЫ.	42

Офицерова Е. В.

У ИСТОКОВ СПОРТИВНОЙ МОДЫ В РОССИИ. НА ПРИМЕРЕ КОСТЮМА ДЛЯ ЛАУН-ТЕННИСА	47

Садыхова С. Ю.

СЕФЕВИДСКИЙ СТИЛЬ КАК ИСТОЧНИК КУЛЬТУРЫ ОДЕЖДЫ ДИНАСТИИ КАДЖАРОВ.	53

Соловьева К. Ю.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА НА ВСЕРОССИЙСКОЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1867 Г.	58

Хованчук О. А.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ВЫРАЖЕНИЯ «МУЖСКОГО» И «ЖЕНСКОГО» В ЯПОНСКОМ ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ	63

Яценко С. А.

КОСТЮМ НА ЛАТУННЫХ ИНКРУСТИРОВАННЫХ ИЗДЕЛИЯХ ВЕРХНЕЙ МЕСОПОТАМИИ И ЗАПАДНОГО ХОРАСАНА РУБЕЖА XII–XIII ВВ.	68

РЕКОНСТРУКЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА

Гатина-Шафикова Д. Ф., Султанова Р. Р.

ОПЫТ ВОССОЗДАНИЯ КОСТЮМНОГО КОМПЛЕКСА КАЗАНСКИХ ТАТАР
XIX СТОЛЕТИЯ. 72

Грунина-Шкварок Т. В., Тарасова Н. И.

К ОКОНЧАНИЮ РЕСТАВРАЦИИ ПРИДВОРНОГО ПЛАТЬЯ З. И. ЮСУПОВОЙ
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. 77

Иванова Ю. Б.

ТЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ ПЕЧАТИ ПО ТКАНИ
В НОВОМ ВЫСТАВОЧНОМ ПРОЕКТЕ «В ПОИСКАХ НАРОДНОГО ИСКУССТВА»
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЦАРИЦЫНО» 82

Иванцова Л. С.

СОЗДАНИЕ РЕКОНСТРУКЦИИ КОМПЛЕКТА ОДЕЖДЫ ЖИТЕЛЬНИЦЫ ГОРОДА
ГДАНЬСК XIII ВЕКА. 87

Корнева Е. А.

УКРАШЕНИЯ ГОЛОВЫ В КОСТЮМНОМ КОМПЛЕКСЕ ОСТЯКОВ
И ВОГУЛОВ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XX В. 92

Сваткова Н. Г.

РЕКОНСТРУКЦИЯ КОМПЛЕКСА УКРАШЕНИЙ «ЖЕНЩИНЫ-ЛИТЕЙЩИЦЫ»
СРЕДНИХ ВЕКОВ 97

Фаис-Леутская О. Д.

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ САРДИНИИ: РЕАБИЛИТАЦИЯ ФЕНОМЕНА.....101

Образцов В. Н., Шапран А. А.

ЯНЫЧАРСКОЕ НАГОЛОВЬЕ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ОТДЕЛА «АРСЕНАЛ»
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. ИСТОРИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ 105

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН БЛИЖНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Газданова А. В.

ПЛАТКИ В ТЕХНИКЕ ФИЛЕ У НАРОДОВ КАВКАЗА
ПО МАТЕРИАЛАМ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ.....110

Засецкая М. Л.

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ ШВЕДОВ ОСТРОВА ВОРМСИ
И ДУХ ПРОТЕСТАНТИЗМА 115

Зими́на Т. А.

ОДЕЖДА ДЛЯ РУК: НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ К СИСТЕМЕ ОПИСАНИЯ
ПРЕДМЕТОВ ОДЕЖДЫ 120

Зинина Е. Д.

МУЖСКАЯ ОДЕЖДА ОДНОДВОРЦЕВ ЛИПЕЦКОГО КРАЯ
СЕРЕДИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА 124

Киштеева О. В.

ТРАДИЦИОННЫЙ ХАКАССКИЙ КОГЕНЕК —

ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ. 129

Клыгина И. С.

ЖНИВИЛЬНАЯ РУБАХА РЖЕВСКОГО УЕЗДА ТВЕРСКОЙ ГУБЕРНИИ

ИЗ СОБРАНИЯ СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА. 133

Комлик В. С., Винникова М. Н.

ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ

ЖЕНСКИХ СОРОЧЕК БЕЛОРУССКОГО ПОДНЕПРОВЬЯ. 138

Константинова И. А., Булгар С. С.

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ ГАГАУЗОВ БЕССАРАБИИ XIX — НАЧАЛА XX В. 142

Крестовская Н. О.

ШЕЛКОВЫЙ САРАФАН ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГРАФА Ю. И. СТЕНБОКА (МУЗЕЙ ОПХ) . . . 147

Кубель Е. Л.

ШЕЛКОВЫЕ ТКАНИ В КАРАКАЛПАКСКОМ КОСТЮМЕ КОНЦА XIX —

ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА. 151

Макарова М. П.

МЕСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ЖЕНСКОГО КОСТЮМА

КОКШЕНЬГИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА. 155

Маслова И. С.

КОСТЮМ НЕВЕСТЫ В ФОЛЬКЛОРЕ МОРДВЫ САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ

ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА М. И. ЧУВАШЕВА. 160

Новик А. А.

КРАСНЫЙ ЦВЕТ В АЛБАНСКОМ КОСТЮМЕ: КРАСИТЕЛИ,

ТЕХНОЛОГИИ, СИМВОЛИКА И СМЫСЛЫ. 165

Песецкая А. А.

ДРУЖКА В СВАДЕБНОЙ ОБРЯДНОСТИ МАРИЙЦЕВ: АТРИБУТЫ,

ФУНКЦИИ, КОСТЮМ. 171

Попова Л. Ф.

КОСТЮМ КАЗАХОВ КОКЧЕТАВСКОЙ ОБЛАСТИ 1950-Х ГГ.

ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИИ А. С. МОРОЗОВОЙ. 175

Степанова И. Г., Игнатова М. И.

РУБАХА — «РУКАВА» УРАЛЬСКИХ И ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАЧЕК. 180

Ястребова О. Ф.

РАЗНОВИДНОСТИ БРЯНСКОГО ТРАДИЦИОННОГО

ЖЕНСКОГО КОСТЮМА. МЕСТА БЫТОВАНИЯ. 185

ДИЗАЙН КОСТЮМА И МОДА В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ

Азарова Т. В.

ЧЕРТЫ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЫ И НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ
В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ. 190

Баринев О. Ю.

КИТЧ КАК ЭКСПЕРИМЕНТ В ОДЕЖДЕ. 194

Елизаров А. А.

ПУТИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДИЗАЙНА КОСТЮМА
В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ. 199

Кондакова Ю. В., Кокорева Л. В.

СОЦИАЛЬНАЯ МАСКА КАК ФЕНОМЕН МОДНОЙ ИНДУСТРИИ
ПОСТПАНДЕМИЙНОЙ РЕАЛЬНОСТИ. 203

Махия Е. В., Яковлева Л. Е.

ОСОЗНАННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ КАК ПРЕДПОСЫЛКА КВАНТОВОГО ДИЗАЙНА. 208

Музалевская Ю. Е.

ВЛИЯНИЕ МЕТОДОВ ПРОЕКТИРОВАНИЯ
НА ТРАНСФОРМАЦИЮ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО ОБРАЗОВ. 212

Сёмина Н. Б.

ВОЛШЕБНЫЕ ПТИЦЫ НА КОСТЮМАХ АНДРЕЯ РЕМНЁВА. 217

Цветкова Н. Н.

КОСТЮМНЫЙ ИНВАЙРОНМЕНТ КАК АКТУАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ
СОВРЕМЕННОГО ТЕКСТИЛЬНОГО ИСКУССТВА. 221

ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Власова И. А.

КАРЕЛЬСКОЕ КРУЖЕВО. 226

Докучаева О. В., Карганова А. А.

ЦАРИЦЫНСКАЯ ТРИЕННАЛЕ ТЕКСТИЛЬНОГО ИСКУССТВА И СОВРЕМЕННОГО
ГОБЕЛЕНА. ЭВОЛЮЦИЯ ПРОЕКТА. 231

Журавлева О. Ф.

КОЛЛЕКЦИЯ ТЕКСТИЛЯ О. Ф. ЖУРАВЛЕВОЙ. ИСТОРИЯ СОБИРАНИЯ
И ЭКСПОНИРОВАНИЯ. 235

Ковалева Н. И.

БУТА, ПЕЙСЛИ, «ТУРЕЦКИЙ ОГУРЕЦ» — ОТ КАШМИРСКОЙ ШАЛИ
ДО СИТЦЕВОГО ПЛАТКА. 239

Королькова Л. В.

КУБОВАЯ НАБОЙКА ВЕСЬЕГОНСКИХ И БЕЖЕЦКИХ КАРЕЛ
В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ. 244

Митрофанова Н. Ю. ТЕКСТИЛЬ И КНИГА. ШИРОКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ СОТРУДНИЧЕСТВА	248
Подгорная В. В. ПРОБЛЕМАТИКА ШЕЛКОВ С «КРУЖЕВНЫМ УЗОРОМ» (1718–1730) НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА.	254
Сорокина М. А. ВОЛОГОДСКОЕ КРУЖЕВО. НОВЫЕ ИМЕНА	260
Хохлова Е. Н. ПАРАДОКСАЛЬНЫЕ ВЛИЯНИЯ АМЕРИКАНСКОГО РЫНКА НА ВЫШИВКУ ХАРДАНГЕРА НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.	264
КОННОТАЦИЯ «МУЖСКОЕ-ЖЕНСКОЕ» В ТРАДИЦИОННОЙ И СВЕТСКОЙ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ (КОСТЮМ И ИНТЕРЬЕР)	
Дмитриев В. А. ПРОЕКЦИЯ МУЖСКОГО НА ЖЕНСКИЙ: АДЫГСКИЙ ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ	269
Дьякова Е. В. О КОСТЮМАХ ПЕРСОНАЖЕЙ ТРАВЕСТИ В ТРАДИЦИОННОМ РЯЖЕНИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ)	274
Емельяненко Т. Г. ОСОБЕННОСТИ ГЕНДЕРНЫХ «ЗАИМСТВОВАНИЙ» В ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ УЗБЕКОВ И ТАДЖИКОВ.	279
Калашникова Н. М. ВЫСТАВКА «МУЖСКОЕ И ЖЕНСКОЕ В ОДЕЖДЕ НАРОДОВ ЕВРАЗИИ: ИГРЫ КУЛЬТУР» В РОССИЙСКОМ ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ МУЗЕЕ	283
Кидакочев Н. З. ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУКЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЫ АДЫГОВ: ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ ГАРМОНИЧНОГО ОБРАЗА ЧЕРКЕСОВ.	288
Кузнецова М. М. К ВОПРОСУ ОБ ОДЕЖДЕ УНИСЕКС	292
Мадлевская Е. Л. ЗНАЧЕНИЕ ПРИЗНАКОВ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО В ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЕ РУССКИХ (НОРМА — /ИСКЛЮЧЕНИЯ — АНТИНОРМА)	298
Павлова А. Н. ДРЕВНЕМАРИЙСКИЕ ГЕНДЕРНЫЕ УКРАШЕНИЯ КАК МАРКЕР СОЦИАЛЬНОГО СТАТУСА.	303
Старостина О. В. ПОЛОВАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ В ТАДЖИКСКОЙ ДЕТСКОЙ ОДЕЖДЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.	308
Шатилова Л. И. ИЗ ИСТОРИИ ДАМСКОЙ ВЕРХОВОЙ ЕЗДЫ В ЕВРОПЕ	313

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В СИСТЕМЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Бабошина Т. В.

ИГРОВОЕ НАЧАЛО В СОВРЕМЕННОМ АВТОРСКОМ ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ 318

Бердникова О. Ю.

СОЗДАНИЕ КОСТЮМОВ ИЗ ВОЙЛОКА С ЭЛЕМЕНТАМИ ТАТАРСКОГО СТИЛЯ.
ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ 322

Дорожкина Т. Г.

ФОРМИРОВАНИЕ ТРАДИЦИЙ КИНОКОСТЮМА 326

Ёжикова Е. Л.

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОСТЮМА В СОЗДАНИИ ОБРАЗА
КИНОПЕРСОНАЖА И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ 330

Заргарян Н. Ф.

ОБ ОПЫТЕ РАБОТЫ КОЛЛЕКТИВА АТЕЛЬЕ «РУССКИЙ СТИЛЬ»
(ООО «АБСОЛЮТ») ПО СОЗДАНИЮ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА 334

Зенкина П. С.

СИМБИОЗ ТЕКСТИЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И НОВЕЙШИХ ТЕХНОЛОГИЙ
В СЦЕНИЧЕСКОМ КОСТЮМЕ И «ОДЕЖДЕ» ДЛЯ СЦЕНЫ 338

Зырина М. А., Дембич Н. Д.

ТЕНДЕНЦИИ ОРГАНИЗАЦИИ ЭКСПОЗИЦИОННЫХ ПРОСТРАНСТВ
КОСТЮМНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ 343

Кидакоева Н. З., Калашникова Н. М.

МАСКА АЖЕГАФА: ИГРОВАЯ ТРАДИЦИЯ — СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД 348

Кондакова Ю. В.

МОДА КАК ФАКТОР ОПРЕДЕМЕЧИВАНИЯ ГЕНДЕРНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ:
ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖЕНСКОГО ДЕЛОВОГО КОСТЮМА В XX В. 352

Курбатова А. К.

ГЕРМАН ГОППЕ — «КОРОЛЬ МОД И МОДИСТОК» 356

Околелых Н. Б.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ИНТЕРНЕТ-ПРОЕКТА
«НОВАЯ ЭТНОГРАФИЯ» 360

КУКЛЫ И МАНЕКЕНЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Альбедиль М. Ф.

ИНДИЙСКИЕ ПЕРЧАТОЧНЫЕ КУКЛЫ 365

Горожанина С. В.

К ИСТОРИИ «ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ» КУКОЛ КОНЦА XIX ВЕКА 369

Жабрева А. Э., Жабрева С. А.

КОРЕЙСКИЕ СУВЕНИРНЫЕ КУКЛЫ — ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ
И КУЛЬТУРЫ СТРАНЫ УТРЕННЕЙ СВЕЖЕСТИ 375

Косачева Е. В. КУКЛЫ ЛОТЕ ПРИТЦЕЛЬ	379
Лембинен Е. БУМАЖНЫЕ КУКЛЫ ИЗ ПРИЛОЖЕНИЙ К ГАЗЕТАМ И ЖУРНАЛАМ КОНЦА XIX–XX В. (ПО МАТЕРИАЛАМ ЛИЧНОЙ КОЛЛЕКЦИИ)	384
Нинбург М. А. КУКЛЫ КОРОЛЕВЫ ВИКТОРИИ	388
Стратонова Л. М. РЕКОНСТРУКЦИЯ БАШКИРСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В КОЛЛЕКЦИИ «БАШКИРСКИЙ ОБРАЗ»	392
Субботина А. В. «ARTA CRISANA»: НАСЛЕДИЕ РУМЫНСКОЙ КУЛЬТУРЫ, ВОПЛОЩЕННОЕ В СУВЕНИРНЫХ КУКЛАХ	396
Шапиро Б. Л., Абдулаева Е. И. ПОРТНОВСКИЙ МАНЕKEN КАК ЗЕРКАЛО ЖЕНСКОГО ТЕЛА: ОТ XIX ВЕКА ДО НАШИХ ДНЕЙ	401
Шкляева Л. М. ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ АВТОРСКОЙ КУКЛЫ В КОСТЮМАХ ТАТАР ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИЙ АКАДЕМИИ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН	406
ДЕКОРАТИВНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИНТЕРЬЕРА В КОНТЕКСТЕ ПРЕДМЕТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ	
Балашов М. Е. ДЕКОРАЦИЯ ИНТЕРЬЕРНОЙ СРЕДЫ: ИНТЕРЬЕР КАК КОЛЛАЖ	410
Герасимова (Стёпина) А. Г. РОЛЬ ГОБЕЛЕНА В ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕДМЕТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ 1960–1980-Х ГГ.: НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ АВТОРСКОГО ТКАЧЕСТВА XX– XXI ВВ. ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЦАРИЦЫНО»	415
Запольская О. В., Балашов М. Е. ИСКУССТВО В ИНТЕРЬЕРЕ: ОТ ЭСТЕТИЗМА К ДИЗАЙНИЗАЦИИ	420
Ковалева Т. В. ЗИМНИЙ САД: ДВА ПОДХОДА К ДЕКОРАТИВНОМУ ОФОРМЛЕНИЮ ИНТЕРЬЕРА	424
Коптев А. С., Кузнецова М. М. ЭРИК ГУННАР АСПЛУНД. ОТ НОРДИЧЕСКОГО КЛАССИЦИЗМА К FUNKIS	428
Рычкова Е. А. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ЦЕРКОВНОГО ТЕКСТИЛЯ XIX — ПЕРВ. ПОЛ. XX ВВ. ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «КИЖИ»	434
Сластникова Л. А. ТЕКСТИЛЬ В ИНТЕРЬЕРЕ КРЫМСКО-ТАТАРСКОГО ДОМА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.	438

**МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ
В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ,
ИСКУССТВОВЕДОВ КУРАТОРОВ ЭКСПОЗИЦИЙ КОСТЮМА**

Буфеева И. Ю.

ОСОБЕННОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА
СТУДЕНТАМИ ИНСТИТУТА ИСКУССТВ РГУ ИМ. А. Н. КОСЫГИНА 442

Киселева В. В.

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ
«АДРЕСНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОСТЮМА» В МАГИСТРАТУРЕ 446

Королёва Л. В.

ДИЗАЙН КОСТЮМА — ПРОБЛЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ 450

Морозов Д. К., Калашникова О. В.

РОЛЬ СЕМИОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА
В АССОЦИАТИВНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА
В РАМКАХ ПРОБЛЕМАТИКИ АРХЕТИПОВ И ОБРАЗНОСТИ 455

Сведения об авторах 461
List of authors 470

Научное издание

**МОДА И ДИЗАЙН:
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ**
МАТЕРИАЛЫ XXVI МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ
Санкт-Петербург, 24–27 мая 2023 г.

Под редакцией доктора культурологии Н. М. Калашниковой

Подписано в печать 18.05.2023. Формат 60×84^{1/16}.
Усл. печ. л. 28,25. Тираж 100 экз. Заказ № 115

Отпечатано в типографии ФГБОУ ВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26