

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 XXVII МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
Санкт-Петербург, 28–31 мая 2024 г.

Санкт-Петербург
2024

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

М74 Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: Матер. XXVII междунар. науч. конф. / Под ред. Н. М. Калашниковой. — СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2024. — 598 с.
ISBN 978-5-7937-2520-0

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
доктор 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 978-5-7937-2520-0

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2024
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2024
© РЭМ, 2024

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 27nd international scientific conference
Saint Petersburg May 28–31, 2024

Saint-Petersburg
2024

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 27nd International Scientific Conference /
edit. N.M. Kalashnikova. — StP.: FGBOUVO «SPbGUPTD», 2024. —
598 p.

ISBN 978-5-7937-2520-0

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
Doktor 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 978-5-7937-2520-0

© FGBOUVO «SPbGUPTD», 2024
© The State Hermitage museum,
Sant-Petersburg, 2024
© REM, 2024

**«МОДА И ДИЗАЙН:
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, 2024»**

В 2024 году Санкт-Петербургский университет промышленных технологий и дизайна, Российский этнографический музей и Государственный Эрмитаж проводят двадцать седьмую 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 уникальные 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 тридцати участников 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, Архангельска, Владивостока, Екатеринбурга, Иваново, Шуи, Кемерово, Оренбурга, Рязани, Самары; специалисты из республик Адыгея, Башкортостан, Карелия, Коми, Марий-Эл, Саха (Якутия), Татарстан и Ханты-Мансийского округа. Это наши коллеги из Азербайджана, Белоруссии, Израиля, Китая, Турции, Швеции,

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 в этом году исследовательская тема «Социальные роли костюма в зеркале истории (возраст, статус, престиж)», а также приуроченная к открытию конференции специализированная выставка из коллекций Российского Этнографического музея «“По возрасту”: коды традиции в костюме»

Профессор Н. Калашикова

КОСТЮМ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

УДК 791.43:687.01 (4)

Баринов О. Ю.
Barinov O.

КИНЕМАТОГРАФ И МОДА: ИСТОРИЯ ВЗАИМНОСТИ CINEMA AND FASHION: THE HISTORY OF RECIPROCITY

Аннотация. В статье представлен хронологический обзор модных трендов, появившихся или популяризированных благодаря кинематографу, позволяющий судить о путях развития взаимосвязи этих культурных практик.

Ключевые слова: история моды, кинематограф, ретроспективизм, цикличность моды, сенсорная эмпатия

Abstract. The article presents a chronological overview of fashion trends that appeared or were popularized thanks to cinema, allowing one to conclude the ways in which the relationship between these cultural practices developed.

Keywords: fashion history, cinema, retrospectivism, fashion cyclicity, sensory empathy

Взаимосвязь моды и кинематографа — одна из самых благодарных тем как для научных работ, так и для творческого поиска модельеров и художников по костюмам. Уже много лет этот союз создаёт новые и новые смыслы, исследование которых в свою очередь также определяет многовекторное развитие моды. Тотальность этих культурных практик, «как и кинематограф, мода носит массовый характер и является коммуникативным средством» [1, с. 76], делает эту взаимосвязь одной из констант культуры современности. Обзор модных трендов, появившихся или получивших известность благодаря кинематографу, исследование новых форм взаимосвязи этих культурных практик и подходов к их изучению, позволяют судить о новых продуктивных моделях и тенденциях в дизайне костюма.

Начиная обзор «кинематографических» модных трендов, нельзя не вспомнить слова Эльзы Скиапарелли: «то, что носят в кино сегодня, вы будете носить завтра». Однако знание о силе воздействия экранного образа на поведенческие особенности неопределенного круга людей появилось не сразу, и далеко не сразу стало использовать-

ся как художественный или маркетинговый прием как в моде, так и в кинематографе.

Если в двадцатые годы XX в. мы можем говорить о появлении первых икон стиля, например, Лили Брукс или Рудольфо Валентино, их экранную версию гораздо позже разложили на фасоны и составляющие образа ценители стилей. То в тридцатые высказывания Скиапарелли реализуется буквально. После выхода ставших культовыми голливудских фильмов «Волшебник страны ОЗ», «Летти Линтон», «Мост Ватерлоо» и т. д., главных героинь которых играли Вивьен Ли, Грета Гарбо, Джоан Кроуфорд, а художником по костюмам был легендарный Адриан Гринберг, в США начинают продаваться копии костюмов из самых успешных голливудских фильмов. Таким образом платье становится «носителем» образа киногероини, оно, с одной стороны, отделяется от знаменитой актрисы и может быть куплено само по себе, с другой — сохраняет в своем силуэте, крое, сочетании фактур гамму чувств, испытываемых актером фильма. Как отмечает исследовательница Т. Л. Трушина, «особый иммерсивный язык кинематографа связывает виртуальный мир на экране с живым материальным телом, способствует формированию у зрителя ощущения «тактильной трансмедийности» [2, с. 117], то есть погруженности, чувственной вовлеченности зрителя в мир, созданный на экране. Копия одежды или даже «фасон», заимствованный из киноленты, это способ не просто выглядеть как героиня, это возможность быть ею. Именно этот опыт интуитивной и эмоционального восприятия исследователи считают определяющим в следовании модным образцам, созданным кинематографом. «Опыт взаимодействия с кино... полноценный телесный опыт, при котором зрительные и звуковые впечатления, получаемые от происходящего на экране, порождают (и накладываются на) другие сенсорные реакции — особенно осязательные, — которые в это время испытываются вне восприятия фильма» [3, с. 95] Гипотеза о том, что потребитель психофизически испытывает ощущение причастности к модному экранному образу кажется не только аргументированным научным предположением, но крайне удачной теорией.

Что касается кинематографа 1940-х гг., то наиболее значимым событием можно считать становление в кино «обычной» одежды. «Ординарная» шляпа Хэмфри Богарта и однотонные пальто Ингрид Бергман — прообраз идеального прет-а-порте. Создавая эту совсем не «артистическую» одежду, голливудские художники по костюмам, как бы поднимают обычные вещи до исключительных чувств и драматичных событий «Касабланки».

В кино 1950-х гг. нельзя не выделить отдельным пунктом гендерный аспект взаимодействия моды и кино — объектом подражания становятся мужчины. Фильмы с молодыми актерами спровоцировали «новое рождение» базовых вещей мужского гардероба, футболки и джинсов, и новых моделей поведения. «Лицами» этих вещей стали Марлон Брандо в «Дикаре» и Элвис Пресли в «Тюремном роке». Еще одним значимым кинематографическим трендом стали вещи, соотносимые не столько с фильмом, сколько с персоной — платья Мэрилин Монро, «референсы» без которых не представима женская одежда второй половины XX столетия.

Важной особенностью культовых фильмов 1960-х гг. — «Дневной красавицы», «Завтрака у Тиффани», оказавших наибольшее влияние на моду своего поколения и повлиявших в целом на историю костюма, стало то, что в качестве художников по костюмам выступают модельеры. Костюмы Холли, созданные Юбером Живанши, в равной степени повлияли и на кинематографический язык, и на женскую одежду как таковую. Лаконичные силуэты Живанши часто можно было встретить в массовом производстве. К тому же Живанши усилил эффект *déjà vu* своих кинематографических работ благодаря созданию духов, посвященных Одри Хепберн.

Кинематограф 1970-х гг. не демонстрировал вершин дизайна костюма в кино, зато дал новую жизнь медийным проектам: телевизионным шоу, мультсериалам. Отчасти это связано с тем, что соперником кинематографа стал телевизор, в котором исключительность костюма нивелируется. Футуристские костюмы «Звездных войн» Лукаса и антиутопии Стенли Кубрика не могли и не должны были спровоцировать большинство зрителей на прямое следование стилю (хотя именно в 1970-е гг. «косплей» формируется как отдельная субкультура). Но фантастические фильмы оказали влияние на молодых профессионалов будущего, например, модельеров Жана-Поля Готье, Александра Маккуина.

В 1980-е гг. все отчетливее проявляется ретроспективная составляющая кинематографических трендов. Говоря об одном из знаковых для модной индустрии 1980-х гг. «Бегущий по лезвию», исследователь Анна Баштовая отмечает, что «Каплан стал первым художником по костюмам, кто облачил людей будущего в костюмы прошлого» [4, с. 155]. Одежда в стиле киберпанк была результатом творческой рефлексии моделей в стиле нуар, созданных знаменитым Адрианом для голливудских фильмов, и оригинальному использованию возможностей современных Каплану материалов. Костюмы в стиле нуар стали визитной карточкой фильма «9 1/2 недель»: в фильме оверсайз — это дресс-код успешности,

пропуск в мир идеального потребления. Нельзя не отметить, что тот же оверсайз тридцать лет спустя в «Рестлере», фильме с Микки Рурком 2008 г., становится маркером социальной отчужденности героя и его избранницы.

Кинематографические тренды 1990-х гг. очень разнообразны. Ретроспективный «Титаник» с искусными историческими подробностями и специально изготовленным «сердцем океана», «Пятый элемент» с костюмами Жана Поля Готье, «Твин Пикс», с одной стороны, отсылающий зрителя к голливудским образам и костюмам, с другой — гранжевый, как бы случайно сочетающий вещи и фактуры, объединяют тяготение к ретроспективному любованию очень непохожими «референсами» первой половины XX в. и ирония. Но самыми влиятельными оказались, пожалуй, «Матрица» и «Секс в большом городе», определившие не только модные предпочтения, но и сформировавшие поведенческие модели начала нового тысячелетия. Художник по костюмам культового сериала о моде и отношениях Патриция Филд, используя бесконечное количество красивой женской одежды разной стоимости, создала эпическое «полотно» в 6 сезонах. Прямые упоминания брендов, узнаваемые модели, экспертный, но интуитивно понятный стиль высказываний о моде в сериале стал «бэкграундом» нулевых.

Появление социальных сетей в «двухтысячных» годах снизило влияние экранных образов на формирование модных трендов повседневной одежды. Однако именно тогда появилось «последнее» важное платье, созданное в кинематографе. Зеленое платье Киры Найтли в фильме «Искушение» становится для зрителя катарсисом, за отсутствием такового в повествовании.

Однако самой важной особенностью двух прошедших десятилетий XXI в. кажется появление трансмедийных проектов, в которых «сознательная или стихийная разработка единого комплекса сюжетов в разных видах искусства, что может способствовать расширению аудитории и росту прибыли» [5, с. 107]. Однако одежда, вдохновленная вселенной Марвел или миром Гарри Поттера, даже в подиумном варианте слишком тяготеет к косплею, и ее преобразование еще впереди. Отдельного упоминания заслуживает трансмедийная кампания фильма «Барби». Ожившая кукольная вселенная Mattel, образы которой складывались под прямым влиянием культовых моделей одежды (среди референсов одежды Барби — знаменитые модели Адриана, Ив-Сена Лорана, Шанель, представленные кинодивами) ожили на исполнительнице главной роли в пресс-туре 2023 г. Но это не увеличенные реплики костюмов

куклы Бабри, а соответствующие эстетике этих нарядов модели одежды, созданные модными домами. Иными словами, вселенная Барби поглотила все сто лет взаимодействия моды и кинематографа, и теперь возвращает зрителю их преображенными и иронично переосмысленными.

История становления взаимосвязи кинематографа и моды представляет собой идеальный цитатник для модельера будущего. Можно говорить о том, что «прямое» воздействие модного образа, включенного в содержание киноповествования, остается образом для подражания всё и всепоглощающей природой кинематографа. Однако главенствующей актуальной моделью взаимодействия моды и кинематографа стала ретроспективная, реализующая цикличность моды как культурной практики, которая, однако, не является простой последовательностью возвращения силуэта, а уникальным «актом обновления традиции в отдельном художественном произведении» [6, с. 217].

Примечания

1. Рюки, М. Мюллер Флоранс. Мода и кино — общая территория // Искусство кино. — № 3. — С. 76–79.
2. Трушина, Т. Л. Кино и мода: взгляд через экран // Вестник Гуманитарного университета. — 2017. — № 1 (16). — С. 117–123.
3. Хант, К. Д. Глаза, зрение и чувства в кино и моде: кросс-модальные соответствия и сенсорная эмпатия между фильмом Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» (2000) и весенне-летней коллекцией Йохана Ку «Сельма» (2-14) // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2018. — № 48. — С. 95–130.
4. Баштовая, А. Мода и кино: 100 лет вместе. Как фильмы формируют тренды. — Москва: АСТ, 2022. — 240 с.
5. Сальникова, Е. В. Эпоха трансмедийности // Вопросы современной культуры. — 2018. — № 4. — С. 102–127.
6. Муриан, И. Ф. Цикличность как одна из форм осознания реальных процессов в культуре и искусстве // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. — Москва, 2004. — С. 216–229.

УДК 728.03:7.035.93:746.411:687.01 (470.23–25)

Ванькович С. М.

Vankovich S.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ МОДЕРНА — СВИДЕТЕЛИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ МОДЫ

ARCHITECTURAL MONUMENTS OF ART NOUVEAU — WITNESSES OF ST. PETERSBURG FASHION

Аннотация: В статье автор рассматривает выдающиеся памятники петербургского зодчества, приводя примеры известных знаковых зданий Санкт-Петербурга, демонстрирующих особенности стиля модерн, которые связаны в той или иной степени с петербургской модой в костюме.

Ключевые слова: архитектура, модерн, костюм, модный дом, мода

Abstract: In the article, the author examines the outstanding monuments of St. Petersburg architecture, giving examples of famous iconic buildings of the city and demonstrating the features of the Art Nouveau style, which are associated to one degree or another with St. Petersburg fashion in costume.

Keywords: architecture, art nouveau, costume, fashion house, fashion

Костюм как произведение проектной культуры всегда непосредственно связан с архитектурой. Их объединяет не только стилистическое начало. Многие знаменитые модельеры такие как Джанфранко Ферре, Пьер Карден, Пьер Бальмен, Том Форд первоначально имели архитектурное образование, что, кстати, наилучшим образом сказалось на их дальнейшем опыте дизайнеров одежды.

Точки соприкосновения этих двух видов архитектурных искусств представляют значительный интерес для искусствоведов, обнажая перед ними целый всер не исследованных тем и нераскрытых вопросов.

В статье автор приводит примеры известных зданий Санкт-Петербурга в стиле модерн, которые связаны с историей моды в костюме [1].

— Дом российского офиса американской компании «Зингер» (1902–1904, архитектор П. Ю. Сюзор), предназначенный для крупнейшего производителя швейных машин в мире на Невском проспекте, 28. Гранитный фасад здания украшают витражные окна, растительные орнаменты, кованые решетки, скульптурные группы. Все скульптурные изображения из скандинавской мифологии символичны, хотя наделены реалистическими чертами: крылатые валькирии запечатлены с веретеном и швейной машинкой. Для начала XX в. швейная машинка в раз-

витии индустрии моды была предметом необходимым. В Петербурге в это время существовало большое количество швейных предприятий, выпускающих готовую одежду, но кроме того, для модных домов и небольших ателье бытовые швейные машинки значительно улучшили качество и особенно увеличили скорость изготовления моделей.

Большой стеклянный глобус венчает это технологичное сооружение с предусмотренными в нем скрытыми водосточными трубами и паровыми снегоочистителями крыши; лифтами и встроенными сейфами.

— Второй архитектурный объект — Дом фирмы меховых изделий Ф. Мертенса (1911–1912, архитектор М. С. Лялевич) на Невском проспекте, 21 построен для крупного торговца мехами. Здание являлось новаторским для своего времени: на фасаде три этажа объединены застекленными арками, а технологических новинок в нем было больше, чем в Доме компании «Зингер». В 1918 г. после национализации всех частных предприятий здесь обосновался петроградский трест «Петро-одежда», а после 1944 г. в Дом Мертенса поэтапно стал переезжать Ленинградский дом моделей, в будущем — известный в стране моделирующий центр ЛДМО (Ленинградский Дом моделей одежды). Его роль в развитии ленинградской индустрии моды сложно переоценить [2].

— Следующий объект зодчества — дом семьи Лидваль (1899–1904, архитектор Ф. И. Лидваль) на Каменноостровском проспекте, дом 1/3, являющийся одной из образцовых построек северного модерна. Здание асимметрично, балконы второго этажа дополняют кованые решетки необычного декора. Все три корпуса с разнообразными эркерами были спроектированы с максимальным удобством для эксплуатации. В доме находились электрические генераторы, центральное отопление, прачечные, гладильные, лифты. В 1907 г. здание было удостоено премии «лучший фасад», а его автор — молодой архитектор — приобрел заслуженную профессиональную славу. Родители и братья архитектора имели непосредственное отношение к развитию моды в Санкт-Петербурге. Они основали Торговый и модный дом «Лидваль и сыновья». Основатель крупной швейной компании Иван Петрович (Юхан-Петер Эрссон) Лидваль (1827–1886) родился в Швеции, в Санкт-Петербург прибыл в 1859 г., где в 1860-е гг. открыл крупную портновскую мастерскую по изготовлению мужского платья и ливрей. Купец Второй гильдии с 1884 г., вскоре он был признан самым известным в столице портным мужского ассортимента. После смерти Ивана Петровича Торговый дом «Лидваль и сыновья» возглавила его вдова — шведская подданная Ида Амалия Балтазаровна Лидваль (1844–1915). С 1893 г. модный дом стал

поставщиком Высочайшего двора. В начале XX в. там работали свыше 150 человек, создававших высококачественную одежду. Одним из постоянных клиентов модного дома был Феликс Юсупов, считавшийся самым элегантным петербургским денди. Торговый дом «Лидваль и сыновья» был самым крупным не только в Санкт-Петербурге, но и во всей России. Адреса салонов: Невский проспект, дом 50; с 1906 г. — Большая Морская улица, дом 27. После ухода из жизни Иды Лидваль модный дом унаследовали трое ее сыновей, но вскоре после Октябрьской революции 1917 г. они покинули Петроград, переехав в Стокгольм и вернувшись к портновской работе, но прежнего успеха уже не имели. Такая же судьба постигла их брата, петербургского зодчего Федора Лидваля.

— Доходный дом Татьяны Николаевны Путиловой, или «Дом с совами» — здание на Большом проспекте Петроградской стороны 44 выполнено в стиле северного модерна (1906–1907, архитектор И. А. Претро). Является одним из лучших сохранившихся объектов этого регионального стилистического направления, получившего развитие в основном в Санкт-Петербурге в начале XX века под влиянием шведской и в особенности финской архитектуры национального романтизма. Построен по заказу купеческой вдовы текстильного магната Т. Н. Путиловой и в 1912 г. был отмечен серебряной медалью на городском конкурсе лучших фасадов. Дом представляет собой огромный монолитный блок с двором-колодцем внутри. Характеризуется эффектным силуэтом, выразительной пластикой фасада, разнообразными по формам и размерам окнами, фактурной штукатуркой. Лицевой фасад дома, выходящий на Большой проспект, облицован в нижней части гранитным камнем. На рубеже XIX–XX вв. в странах Северной Европы стало популярным новое стилистическое направление в зодчестве — национальный романтизм, характерной особенностью которого являлся отказ от декоративных излишеств в архитектуре особое чувство эстетической ценности природных материалов. Проводниками этой разновидности модерна стали представитель шведской диаспоры в Петербурге архитектор Федор Лидваль, а также недавний выпускник Императорской Академии художеств, тоже швед по материнской линии, Ипполит Претро. «Дом с совами» стал первым опытом этого зодчего в реализации архитектуры северного модерна, и одновременно самым выдающимся зданием в ряду сооружений, выполненных в этой стилистике.

Т. Н. Путилова была женщиной практичной, поэтому средства от основного текстильного бизнеса активно вкладывала в недвижимость.

Однако в доме на Большом проспекте она решила поселиться сама. Барская квартира, как и положено, занимала весь бельэтаж, три верхних этажа предназначались для сдачи внаем, под эти же цели использовалась и мансарда. На первом этаже должны были размещаться мануфактурный магазин и конторские помещения владелицы дома.

Дом почти в неизменном состоянии сохранился до настоящего времени. В начале 1990-х гг. после тщательно проведенной реставрации бельэтаж был «возвращен» хозяйке модного петербургского дома «Таня Котегова», который по праву считается «Визитной карточкой» модного Петербурга [3]. Творческий стиль хозяйки салона естественно вписывается в предметный мир краткого во времени, но оттого не менее очаровательного художественного направления, именуемого модерн. Ключ к успеху и истинному восхищению творениями Татьяны Котеговой кроется в том, что она всегда предпочтет категорию «стильно» понятию «модно».

Завершая этот небольшой петербургский экскурс, хочется отметить, что история архитектуры сохранила имена известных зодчих, судьбы их творений, эволюцию творческого пути каждого из них. Названным архитектурным объектам посвящены не только исследовательские статьи, научные конференции, но и полноценные монографии.

История костюма, к сожалению, не может пока соответствовать такому последовательному научному подходу. Попытка в статье продемонстрировать связь петербургских произведений зодчества с историей костюма лишь убеждает нас в том, что в исследовании отечественной моды еще много неизвестных страниц, открыть которые предстоит, в том числе, и нам с вами.

Примечания

1. Лисовский, В. Г. Санкт-Петербург: очерки архитектурной истории города: в 2 томах. Т. 2. От классики до современности. — Санкт-Петербург: Коло, 2009. — 584 с.
2. ЦГАЛС СПб. Ф. Р-552; Ф. Р-1333; Ф. Р-1857. Оп. 7.
3. Ванькович, С. М. Творчество Татьяны Котеговой как воплощение петербургского стиля в моде // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XIX-й Междунар. научн. конф. / под ред. Н. М. Калашниковой. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2021. — С. 21–26.

УДК 391.2:7.038.17 (47+57)

Васильева С. Ю.

Vasilieva S.

ЭЛЕМЕНТЫ ГАРДЕРОБА СОВЕТСКИХ ЖЕНЩИН В СТИЛЕ АР ДЕКО ПЕРИОДА НЭПА

ART DECO STYLE WARDROBE ITEMS OF THE SOVIET WOMEN IN THE NEP PERIOD

Аннотация. В данной статье исследуется влияние стиля ар деко на гардероб советских женщин, отражавший их стремление к моде и элегантности, новую роль в обществе. Перемены в женских образах 1920-х гг. отражали дух времени и культурные особенности.

Ключевые слова: ар деко, мода, нэп, советские женщины, производство одежды

Abstract. This article examines the influence of the Art Deco style on the wardrobe of Soviet women, which reflected their desire for fashion and elegance, a new role in society. Changes in women's image in the 1920s reflected the spirit of the times and the cultural characteristics.

Keywords: art deco, fashion, NEP, Soviet women, clothing manufacturing

В период новой экономической политики в Россию из западных стран стал проникать стиль ар деко. Он объединяет различные стили и художественные направления из прошлых эпох с влиянием восточного искусства, в основном японского и китайского, а также элементами этнических стилей, которые заимствованы и стилизованы [1, с. 218]. Эпоха ар деко оказала значительное влияние на женский костюм, внесла множество новых элементов в его дизайн.

Перемены в экономической жизни страны повлекли за собой возвращение торговли текстильными, кожаными изделиями, появление частных предприятий и мастерских, выпускавших обувь, одежду, модные аксессуары (сумки, бижутерию, шляпки), в г. Москве было восстановлено производство косметики.

В моде 1920-х годов появился новый фасон платья — рубашка прямого покроя с низкой талией на бедрах. Этот стиль стал характерным для всей моды в течение десятилетия. Вечерние платья в середине 1920-х годов были вдохновлены джазом и парижской модой. Особенно популярными были крепдешиновые и муслиновые платья, украшенные вышивкой бисером и блестками, которые создавались вручную.

Уже к середине 1920-х гг. характерна тенденция к изменению длины платьев и юбок — укорачивание изделий. Это приведет к популярности чулочно-носочных изделий для женщин. Продажи чулок быстро росли. Основным материалом по-прежнему был шелк, а самыми популярными цветами оставались бежевый, серый и белый.

В повседневной одежде в холодную погоду девушки носили свободные пальто или жакеты/кардиганы, блузки и гофрированные юбки, и, конечно же, не забывали о шляпе колокол. Летние вечера были связаны с традиционными рубашечными платьями, иногда без рукавов и с глубоким декольте, как у вечерних нарядов. Что касается вечерних нарядов, то стали модными открытые плечи и спина.

В 1920-е годы с укорачиванием подола дамского платья появляется повышенный интерес к дизайну обуви, что в свою очередь привело к более частой смене фасонов. Модные журналы отмечали значимость красивой обуви, указывая на то, что неправильно подобранная пара туфель может испортить впечатление от всего ансамбля. В начале 1920-х гг. обувь была с заостренным конусообразным носком и французским или кубинским каблуком [3, с. 46]. Со временем носочная часть стала шире и округлее.

В конце десятилетия французский каблук уступил место более тонкому и высокому «испанскому» стилю обуви. Теперь на улицах стали популярными туфли-лодочки, которые раньше считались подходящими только для помещений.

В 1920-е гг. претерпевает изменения и такой женский аксессуар как сумка. Появляются сумки для прогулок, сумки для путешествий, сумочки вечерние, утренние и театральные. Кожаные и тканевые сумочки в основном носили в утренние часы, во второй половине дня предпочтительны были бисерные и кольчужного плетения.

Наиболее распространёнными в 1920-х были тканевые сумки, расшитые бисером. Подобные ридикюли подшивались к металлическим или целлулоидным рамам и предлагались в виде наборов для самостоятельной сборки.

К середине десятилетия ридикюли выходят из моды и заменяются клатчами — небольшими элегантными сумочками-конвертами. Клатчи стали олицетворением эпохи джаза: легкие, небольшие, удобно лежащие в руке, они прекрасно дополняли образ молодой женщины в стремительном танце. Клатчи постепенно эволюционировали в маленькие сумочки-танго, которые можно было надеть на палец при помощи кольца на сумочке или обернуть вокруг запястья на короткий ремешок.

Изменения послевоенного периода привели не только к появлению новых социальных явлений, но и переосмыслению привычных понятий. В западных странах стала развиваться культура пляжного отдыха, которая постепенно стала проявлять и в нашей стране. Безусловно, явление это было не массовым в стране. Не все категории населения могли себе позволить определенные элементы гардероба в силу существовавшего дефицита и дороговизны. Новые купальные костюмы 1920-х гг. были в виде короткой туники с широкими штанишками. Чулки носили всё реже, вместо тканевой обуви к концу 1920-х стали надевать специальную резиновую обувь. В начале десятилетия почти не было гендерных различий в купальной одежде. Мужские костюмы были не менее закрыты, чем женские.

В данной работе затронем и некоторые аспекты связанные с производством ткани и одежды в советской России 1920-х гг. На 1920-е гг. приходится процесс становления швейной промышленности в стране. Новая экономическая политика включала в себя частичное предпринимательство и активное государственное регулирование [4, с. 1171]. В 1921 году по всей стране было всего 279 швейных предприятий, управляемых территориальными швейными трестами [2, с. 68]. Самым крупным из них стал «Москвошвей». Помимо фабричного производства, предприятия этого объединения также принимали индивидуальные заказы на пошив одежды через собственные ателье. Портновские мастерские сыграют немаловажную роль в деле обеспечения населения готовой одеждой на протяжении всего десятилетия.

Начало 1920-х гг. сопровождалось сырьевым кризисом. Существовал дефицит тканей для производства одежды. В этих условиях зачастую приходилось перешивать старую одежду, использовать матрасный тик и т. д. Ткани выпускались в минимальном количестве и отличались простотой. Перелом в текстильной промышленности произойдет только лишь в 1923 г. В этом же году текстильные предприятия приняли участие в Первой Всероссийской выставке художественных и промышленных изделий, а также в Первой Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, где был представлен специальный павильон по текстилю. Известные художники, такие как В. Мухина, А. Экстер, сотрудничавшие в этот период с «Ателье мод», оформляли Первую Всероссийскую художественно-промышленную выставку.

«Ателье мод» было создано в начале 1923 г. в Москве. Цель его работы заключалась в конструировании современной одежды. В этом же году «Ателье мод» был издан иллюстрированный журнал «Ателье».

Были привлечены к работе помимо В. Мухиной и А. Эстер, такие художники как С. Чехонин, Б. Кустодиев, К. Юон, К. Петров-Водкин и другие.

Новые концепции, представленные в первом десятилетии Советской власти, а также различные эксперименты 1920-х гг. в этой сфере, оказали значительное интеллектуальное воздействие на последующее развитие мировой моды, включая ее демократизацию. Однако это влияние было отдаленным от повседневной жизни и массовой одежды, носимой обычными гражданами страны.

В 1929 году произошел поворотный момент, который прекратил постоянное и регулярное проникновение европейской моды стиля Ар Деко в нашу страну. Наступили 1930-е годы и сфера моды в СССР приняла иные формы в социалистическом обществе.

Примечания

1. Берман, Е. А. Влияние стиля ар деко на женский европейский костюм двадцатого века // Вестник ИрГТУ. — 2009. — № 1 (37). — С. 218–225.
2. Журавлев, С. В. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР (1917–1991) / С. В. Журавлев, Ю. Гронов. — Москва: ИРИ РАН, 2013. — 496 с.
3. Прогнозирование нового ассортимента на основе графиков цикличности формообразования обуви / Е. А. Рябова, Е. С. Рыкова, В. А. Фукин, В. В. Костюлева // Дизайн и технологии. — 2010. — № 15 (57). — С. 45–50.
4. Хисамутдинова, Р. Р. Легкая промышленность Урала в годы новой экономической политики в контексте раннеиндустриальной модернизации конца XIX — середины XX в. / Р. Р. Хисамутдинова, С. Ю. Васильева // Вестник архивиста. — 2021. — № 4. — С. 1168–1178.

УДК 687.112.4:929.731:069.5:069.013 (470.23–25)

Верещака Т. Ю.

Vereshchaka T.

ОСОБЕННОСТИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ НЕКОТОРЫХ ПРЕДМЕТОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГЭ «ГАРДЕРОБ ПЕТРА I»

PRODUCTION FEATURES OF SOME ITEMS FROM THE COLLECTION OF THE S. H. M. «THE WARDROBE OF PETER I»

Аннотация. Описаны особенности цветовых сочетаний тканей, скрепляющих и отделочных материалов, а также нюансы кроя деталей и изготовления некоторых камзолов из коллекции Гардероб Петра I

Ключевые слова: Государственный Эрмитаж, «Гардероб Петра I», бострог, камзол, крой

Abstract. The features of the color combinations of fabrics, fasteners, and furnishing materials, as well as the nuances of the cut of details and the production of some camisoles from the collection of Peter the Great's wardrobe, are described

Keywords: State Hermitage Museum, «Wardrobe of Peter I», bootsrok, doublet, camisole, garment cut

В год 350-летия со дня рождения Петра I Государственный Эрмитаж подготовил грандиозную выставку уникальной коллекции предметов одежды конца XVII — начала XVIII вв., принадлежавшей первому русскому императору и некоторым персонам из его ближайшего окружения. В галерее костюмов РХЦ выставлены многочисленные кафтаны, камзолы, штаны, бостроги, белье, шлафроки, головные уборы и другие экспонаты. Эта коллекция поражает не только количеством сохранившихся предметов гардероба столь раннего периода, но и своим колористическим разнообразием, хотя известно, что натуральные красители, которые использовались в этот период времени, плохо сохраняются и с годами выцветают или совсем теряют цвет — разрушаются. Однако имеющиеся образцы свидетельствуют о высочайшем мастерстве текстильщиков, ткачей, вышивальщиц и портных.

Одним из наиболее ранних экспонатов, относящихся к концу XVII в., является коричневый бострог (инв. № Э/РТ-8545) из шерстяной ткани на льняной подкладке [1, с. 10]. Куртка простого, но очень оригинального кроя, с плоской спинкой и прямыми бортами, однако, если судить по степени износа, носилась интенсивно, а значит была удобна. Особенности кроя этого предмета гардероба были рассмотрены ранее [2, с. 75].

Самой оригинальной деталью данного изделия является застёжка на пуговицы, которые, как и обычно в мужских изделиях, расположены на правой полочке, и планку с петлями, нашитую по одной стороне на левую полочку. Такой вариант застёжки прежде всего позволяет легко менять степень прилегания стана, т. е. ширину изделия по груди и талии за счёт смещения планки. А с другой стороны при таком способе застёгивания ближайшей к телу оказывается не правая, а левая полочка, что нарушает традиции мужского ассортимента.

Другой особенностью этого предмета рабочего гардероба Петра I, является использование цветовых контрастов. Во-первых, тёмно-коричневая куртка имеет светлую кремовую подкладку. Во-вторых, петли и строчки прикрепления подкладки выполнены синими нитками. Этими же нитками выполнены строчка по середине спинки (вероятно для прикрепления подкладки), а также строчки, настрачивающие малозаметными стежками припуски всех швов, соединяющих детали верха. В местах разрушения окантовки горловины также просматриваются синие нитки. Возможно нитки этого цвета были наиболее прочными, и ими выполнены не только настрачивающие строчки, но и все соединительные швы верха. При этом стоит отметить, что планка с петлями нашита коричневыми нитками, хотя она могла быть перешита на новое место позднее.

Яркими цветовыми контрастами отличается и другой предмет гардероба Петра I — камзол из шёлка с многоцветным жаккардовым рисунком «*bizarre*» (инв. № Э/РТ-8316) [3, с. 12]. Крой камзола не имеет каких-либо отличительных особенностей, за исключением многочисленных надставок, но это повод для отдельного разговора. Отличительной особенностью данного изделия является суконная подкладка. Хотя в рисунке ткани верха камзола использованы шёлковые нити достаточно приглушённых нежных цветов, присущих эпохе рококо: белые, розовые, салатные, зелёные и др.; подкладка выполнена из ярко красного сукна. Обращает на себя внимание и тот факт, что практически отсутствуют припуски швов подкладки. Возможно они были срезаны после выполнения соединительных швов, чтобы толстая шерсть не пролежала сквозь более тонкую шёлковую ткань, и их не было видно. Но не исключено, что детали подкладки могли быть выкроены без припусков, т. к. заворсованная поверхность сукна препятствует осыпанию срезов. При внимательном рассмотрении видно, что швы подкладки выполнены узким накладным швом шириной около 3 мм косыми стежками.

Контрастной подкладкой обращает на себя внимание и летний камзол из неотбеленного льна на ярко синей шёлковой подкладке (ЭРТ-8549), нюансы исполнения которого будут описаны далее. Нельзя не отметить, что подобными цветовыми контрастами в гардеробе Петра I не отличаются только белые бостроги и «Саардамские» камзолы [1, с. 12]. В большинстве предметов верхней одежды используется подкладка контрастного цвета.

Известно, что гардероб Петра I не отличался особенной роскошью среди других европейских монархов. Русский царь предпочитал вещи более практичные и удобные, нежели демонстрирующие богатство и превосходство. Он стремился распространить в России европейскую моду, культуру, науку и технические достижения. И возможно замена роскоши декора на богатство цветовых сочетаний в предметах одежды, является не данью моде, а проявлением неординарной личности.

Продолжая описание особенностей изготовления некоторых предметов одежды конца XVII — начала XVIII вв., принадлежавших первому русскому императору, хочется уделить особое внимание и некоторым нюансам кроя.

Далее будут рассмотрены три камзола: белый хлопчатобумажный камзол ЭРТ-8299, вышитый в технике трапунто, и упомянутые выше камзол из шёлкового жаккарда с рисунком «*bizarre*» ЭРТ-8316 и льняной с серебристой вышивкой ЭРТ-8549 [3, с. 75]. Все камзолы схожего кроя и размеров (дина спинки 94 ± 2 см). Обнобортные с застёжкой на прорезные пели и пуговицы, с разрезами по середине спинки и в боковых швах, с прорезными карманами с большими фигурными клапанами с декоративной (нефункциональной) застёжкой и с треугольным входом и застёжкой на три петли и три пуговицы внизу локтевого шва рукава. Плечевые и боковые швы смещены в сторону спинки. Горловина всех камзолов обработана узким прямым кантом, края борта, низа и разрезов рукавов обработаны накладными швами с закрытыми срезами.

Льняной камзол на тонкой шёлковой подкладке является самым лёгким и отличается от остальных разрезами в низу проймы и преимущественно разутюженными соединительными швами. Яркой отличительной особенностью данной модели также является фигурный верхний край клапана, шов соединения которого с полочкой скрыт волнообразным рисунком вышивки. Вышивка выполнена прядёной нитью (толстая шёлковая нить обвита серебристой битью) швами в прикреп.

Утеплённые камзолы (шёлковый — за счёт шерстяной подкладки, и белый — за счёт трёхслойной ткани верха) имеют малозаметные строчки настрачивания соединительных швов.

Самым узким по линии талии является белый камзол голландской работы, поэтому начнём рассмотрение с него. Классический крой камзола имеет надставки деталей: небольшую в нижнем боковом уголке правой полы, надставка фалды из двух частей правой половинки спинки, шов посередине левого клапана, надставки разных размеров нижних деталей рукавов. Кроме ассиметричных подкроев камзол обращает на себя внимание частично зашитыми разрезами петель (до длины, необходимой для продевания пуговиц). Наибольший износ данного предмета гардероба наблюдается со стороны подкладки по горловине и краям борта.

Шёлковый камзол также имеет надставки деталей: нижние уголки фалд переда и спинки у левого бокового разреза, уголок переднего шва и низа верхней детали правого рукава, на нижних деталях рукавов имеются надставки разных размеров вверх, по низу рукава и по длине центральной части (таким образом нижние детали рукавов собраны и 4 частей). Со стороны подкладки (сукна) разрезы петель выполнены точно по размерам пуговиц. Кроме того, этот камзол имеет наибольшую площадь износа, который особенно заметен внизу левой полы у края борта, по низу рукавов и особенно со стороны нижней детали.

Совсем иной характер имеют надставки деталей кроя льняного камзола. На деталях переда и спинки они напоминают почти симметричные кокетки. На деталях переда швы начинаются на пару сантиметров ниже горловины и эти «кокетки» не имеют вышивки, но швы их притачивания частично закрыты нитью, которой выполнена вышивка бортов и, кроме того, попадают под строчку обмётывания верхней петли. Надставки верха спинки несимметричны и начинаются от проймы близко к плечевому шву, по низу спинки надставлены боковые уголки (фалд боковых разрезов). Имеют надставки и верхние детали рукавов вверху оката. Такие особенности кроя позволяют сделать вывод, что камзол был сшит из патронов, крой которых был выполнен без учёта высокого роста Императора России, т. е. на типовой размер, и возможно сопровождался нитками, которыми выполнялась вышивка. Подкладка камзола также имеет надставки. Данный камзол имеет наименьший износ из всех рассмотренных выше и наибольшие разрушения поверхности ткани наблюдаются со стороны подкладки по краю борта внизу и по низу рукавов.

Другой особенностью этого изделия является значительное несоответствие размеров подкладки и деталей верха, что вероятно стало следствием большей усадки льна, чем шёлковой подкладки. Это также

могло стать причиной небольшого износа изделия, так как его первоначальные размеры сократились.

Проведённый анализ позволяет сделать выводы, что одежда императора не была основной статьёй расходов казны. Ткани или патроны приобретались не по особому заказу, а, как сейчас принято говорить, на типовые фигуры. Также, принимая во внимание возраст этих изделий и хрупкость волокон шёлка, очевидно, что свои камзолы Пётр I практически изнашивал «до дыр», что говорит о его отношении к одежде по принципу «необходимо» (в целях распространения новой культуры, моды и образа жизни) «и достаточно» (пока это удобно и не слишком испорчен внешний вид).

Примечания

1. Верещака, Т. Ю. «Одежда Саардамского плотника». Из опыта изучения костюма коллекции «Гардероб Петра I» // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XIX-й Междунар. науч. конф.* / под ред. Н. М. Калашниковой. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2016. — С. 10–14.
2. Верещака, Т. Ю. Исследование кроя предметов «Гардероба Петра I» / Т. Ю. Верещака, Н. Ю. Афанасенкова // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XX-й Междунар. науч. конф.* / под ред. Н. М. Калашниковой. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2017. — С. 74–77.
3. Верещака, Т. Ю. О чём может рассказать костюм? / Т. Ю. Верещака, Н. И. Тарасова // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XXI-й Междунар. науч. конф.* / под ред. Н. М. Калашниковой. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2018. — С. 10–14.

УДК 687.01:746.41 (470.23–25) Melikova

Денисова О. Е.

Denisova O.

НОННА МЕЛИКОВА — ХУДОЖНИК-МОДЕЛЬЕР ЛЕНИНГРАДСКОГО ДОМА МОДЕЛЕЙ ОДЕЖДЫ

**NONNA MELIKOVA, FASHION DESIGNER
OF THE LENINGRAD FASHION HOUSE**

Аннотация. Нонна Меликова с 1974 по 1991 гг. работала в группе перспективного моделирования Ленинградском Доме моделей одежды, где она создала много творческих работ. В статье собрана и систематизирована информация о деятельности художника-модельера в эти годы

Ключевые слова: Нонна Меликова, Ленинградский Дом моделей одежды, ЛДМО.

Abstract. Nonna Melikova worked in the advanced modeling group at the Leningrad Fashion House from 1974 to 1991, where she produced many creative works. In the article information about the activities of the fashion designer in these years is collected and systematized.

Keywords: Nonna Melikova, Leningrad Fashion House, LFH.

Профессиональный путь Нонны Меликовой начался в стенах Ленинградского Дома моделей одежды (ЛДМО), куда она пришла в 1974 году, после того, как с отличием окончила обучение по специальности «Художественное оформление и моделирование изделий текстильной и лёгкой промышленности» в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. «...Помню, как в Мухинское пришла директор ЛДМО и сама отбирала перспективных. В штате не было мест, но меня взяли, потому что думали о том, что поколения сменяются и нужна замена», — так рассказывает Нонна Эдуардовна в одном из интервью о том, как она попала в Дом моделей [1].

За семнадцать лет работы (1974–1991) в группе перспективного моделирования, специализировавшейся на создании творческих коллекций для зарубежных и отечественных выставок, художница сумела создать свой стиль, стать уникальным профессионалом своего дела — художественного проектирования костюма. Понимание свойств тканей и пластики человеческого тела помогали ей разрабатывать экстравагантные модели для молодёжи, элегантные платья в стиле «ретро» и костюмы классического направления. В них нашла воплощение мечта модельера — создавать одежду, которую могут носить многие женщины.

Уже с 1975 г. на страницах журнала Ленинградского Дома моделей «МОДА» начинают публиковать её работы и до реорганизации издания в 1991 г. редко какой номер выходил без упоминания имени художника. «Меликова-модельер создаёт образ своей собственной героини, остро современной и вечно женственной, неповторимой и одновременно находящейся в гармонии с окружающим миром. Модели Нонны Меликовой демонстрируют безукоризненный вкус и высокую культуру автора. Им свойственны отточенность силуэта, тонкая графика деталей, уравновешенность пропорций и живописность цветовых сочетаний» [2, с. 39]. Подтверждение этому мы можем увидеть на фотографиях с различных мероприятий, в которых участвовали ленинградские модельеры. На Международном фестивале моды в Югославии (1977) была показана коллекция костюмов в фольклорном стиле, созданная коллективом авторов: Нина Давыденко, Нонна Меликова, Лилия Нефедова, Галина Светличная и авторская работа Нонны Меликовой — платья из «русского кашемира» — тонких шерстяных тканей с цветочным орнаментом по мотивам павловопосадских платков. Костюмы с народными мотивами создавались на протяжении всех лет работы ЛДМО. Художники-модельеры изучали вестиментарное наследие народов СССР в фондах музеев и в творческих командировках. Но не только этнографические элементы использовала Нонна Меликова в своих работах. Различные эксперименты с текстилем и бесконечная фантазия рождали любопытные образы. «Очень интересной была совместная работа Светланы Челышевой и Нонны Меликовой — коллекция, выполненная из черного атласа, на груди у моделей были выбелены круги, а затем в этих кругах батиком расписаны бусины. Это выглядело очень эффектно!» — делится впечатлениями от костюмов из коллекции «Диско» Софья Азархи, работавшая в ЛДМО в цехе головных уборов [3, с. 1], [4].

Творческие разработки модельеров ЛДМО, созданные для показов на международных площадках, восхищают зрителей разных стран и получают награды на конкурсах. На Осенней торговой выставке в Брно (Чехословакия, 1980), Нонна Меликова получила главный приз «Золотая лента». Она часто работала в соавторстве со Светланой Челышевой. Коллекции костюмов этого творческого дуэта восхищали и удивляли. На Всесоюзном конкурсе художников-модельеров в Таллинне (Эстония, 1987), в котором приняли участие около 300 художников, и на суд жюри было представлено более 1500 моделей «Зрители и жюри по достоинству оценили творческие, оригинальные по замыслу и сложные по исполнению работы под девизом «Космос» и «Эрмитаж» ленинградских худож-

ников С. Челышевой и Н. Меликовой. В теме «Мода как искусство» модели этих талантливых художников заняли I и II места» [5, с. 2], [6]. В 1988 г. на очередном Всесоюзном конкурсе модельеров коллекция «Маски» Нонны Меликовой и Светланы Челышевой получила спецприз «За самую фантазийную коллекцию». Они сказали новое для того времени слово в моде: костюмы состояли из сшитых вместе кусочков, разноцветных колготок, в самой одежде были отверстия. «Особенной идеи, морали у «Масок» нет, мы просто хотели сделать что-то новое и эффектное. Тогда были худсоветы, комиссии: нам приходилось доказывать, что можем, что должны этим заниматься. Нас «били», критиковали, но талантам везло. Мы чувствовали заботу, нами дорожили», — рассказывает Нонна Меликова [1]. На следующий год на «Таллинских Днях Моды» (1989) уже авторская коллекция Нонны Меликовой «Дымковская игрушка» была награждена Первой премией и дипломом «За лучшую творческую коллекцию».

В 1990 г. Меликова возглавила группу перспективного моделирования. В этот сложный период, когда прилавки магазинов были пусты и в свободной продаже не было почти ничего, «показы в демонстрационном зале Дома моделей на Невском ещё проводились <...> в спектакле, который тогда давала на подиуме перспективная группа художников ЛДМО, была удивительная сила сопротивления обстоятельствам. Они сопротивлялись ситуации духовно и эстетически <...> Выбор тканей был тогда чрезвычайно узок, и внимательные зрители определяют, на какие ухищрения приходилось идти художникам, чтобы из ничего создать образ, изменить пластику материала, сделать ткань более декоративной. В моделях уйма ручной работы — ткани вытравливались, расписывались, прореживались. <...> Эти вещи участвовали в конкурсах и получали награды, они были предназначены для подиума, подчеркнута театральными... художники из группы перспективного моделирования ЛДМО создавали “высокую моду”» [7].

Одной из последних коллекций, созданных в ЛДМО была «Английская охота» (1991). Костюмы авторства Нонны Меликовой из узорчатого шелка и перфорированной черной кожи с отделкой гипюровым кружевом золотистого цвета, парчовой тканью золотисто-коричневых тонов и металлическими пуговицами дополнили модели Светланы Челышевой: дамские пальто из сукна серо-зеленого, бежевого и черного цветов в сочетании с фурнитурой из кожи, металла и пластмассы. На сцене эти модели выглядели эффектно и волнующе, название кол-

лекции отражало напряженную обстановку в Доме моделей. В 1991 г. он был реорганизован и вскоре перешел в ведение англичан.

К этому времени Нонна Эдуардовна уже была членом Ленинградского отделения Союза художников СССР [8], а её модели и эскизы стали частью истории советской школы моделирования и пополнили фонды Музея истории Ленинграда и Государственного музея этнографии народов СССР, позже Государственного Эрмитажа.

Помимо проектирования коллекций для дефиле, одним из направлений деятельности Нонны Меликовой в годы работы в ЛДМО было творческое сотрудничество с ленинградской «иконой стиля», советской певицей — Эдитой Пьехой. «Она одевала мои песни», — говорила Пьеха [9]. Нонна Эдуардовна очень ответственно относилась к подготовке сценических коллекций «иногда дневала и ночевала у нее, слушала песни, которые она должна была «одеть», приходила на концерты, чтобы посмотреть платья на сцене «в работе». Наряды к 30-летию творческой деятельности были сногсшибательными. Особенно финальное платье — «Эрмитаж» и черное по колено. Чудесные» [10], [11].

Большой вклад Нонна Эдуардовна внесла и в образовательную деятельность в направлении дизайна костюма. В 1985 г. она участвовала в создании кафедры «Конструирования и моделирования костюма» в Ленинградском филиале Московского технологического института бытового обслуживания [12]. В преподавательский состав кафедры вошли сотрудники ЛДМО: А. И. Соколова, С. И. Челышева, С. В. Азархи, И. Н. Сафронова, Г. Г. Кильпе, Е. И. Петрова и сама Н. Э. Меликова [13].

После закрытия Ленинградского Дома моделей одежды, Нонна Эдуардовна стала художественным руководителем собственной дизайн-студии «Мона» (1992–1995). «Название имеет глубокий смысл. Оно перекликается со словом «мода». Напоминает о «Моне Лизе» Леонардо да Винчи <...> созвучно имени совсем другой женщины, живущей в Петербурге в конце XX столетия, — Нонны Меликовой» [14, с. 3]. Вместе с ней там работали известные художники-модельеры ЛДМО — Галина Светличная и Александра Соколова. Студия стала началом следующего этапа творческой и профессиональной жизни Нонны Эдуардовны.

Примечания

1. Воротников, Э. Последнее дефиле Ленинграда // Текстильный вестник: [электронный журнал]. — 2004. — 14 июля. — URL: <http://www.cotton.ru/cgi-bin/vestnik/article.pl?id=25595> (дата обращения: 13.02.2024).

2. Художник Нонна Меликова // МОДА. — 1987. — № 2. — С. 38–39.
3. Денисова, О. Е. Интервью с Азархи С. В.: [рукопись] // Частное собрание О. Е. Денисовой. — 2018.
4. В настоящее время несколько костюмов и эскиз авторства Нонны Меликовой хранятся в фонде Государственного музея истории Санкт-Петербурга.
5. Таллин. Дни моды-88 // МОДА. — 1988. — № 2. — С. 2–3.
6. Коллекция «Космос» получила Первую премию, «Эрмитаж» — Вторую премию. Костюмы из коллекции «Эрмитаж» хранятся в фонде Государственного музея истории Санкт-Петербурга.
7. Андреева, А. Ленинградское дефиле. — URL: Leningradskoe_defile_httppetrograd-cbs.digst.ksob.spb.ruRPETRLeningradskoe_defile.pdf.pdf (дата обращения: 27.02.2024).
8. С 1986 года член секции ДПИ Ленинградского Отделения Союза Художников. С 1989 г. член Художественного Совета СДПИ ЛОСХа.
9. Ланцова, Н. Она одевала мои песни // Модный базар. — 1997–1998. — № 10.
10. К концерту 16.01.1988 г. в ГКЗ Москвы.
11. Форум поклонников творчества Э. С. Пьехи: [сайт]. — URL: edyta.liveforums.ru (дата обращения: 03.02.2024).
12. Позже стал Санкт-Петербургским государственным университетом сервиса и экономики, в 2012 году реорганизован путём присоединения к Санкт-Петербургскому государственному экономическому университету в качестве структурного подразделения.
13. В 1995 г. Н. Э. Меликова принимает участие в основании и создании кафедры «Дизайн костюма» в Санкт-Петербургском университете технологии и дизайна (в 2015 году переименован в ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»).
14. Арсеньева, З. Петербургский стиль дизайн-студии «Мона» // Стиль. — 1994. — № 1. — С. 2–9.

УДК 746.411:687.01:069.5:069.013 (470.23–25) Goncharov

Ершова О. А., Тарасова Н. И.
Ershova O., Tarasova N.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРА В КОСТЮМАХ К. В. ГОНЧАРОВА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

STYLISTIC AND TECHNOLOGICAL FEATURES OF THE DECORATION OF THE COSTUMES OF K. V. GONCHAROV FROM THE STATE HERMITAGE MUSEUM COLLECTION

Аннотация: В данной статье рассматриваются стилистические и технологические особенности декора в костюмах, созданных петербургским художником-модельером К. В. Гончаровым. Изучение наследия модельера, ставшее возможным после сосредоточения значительного комплекса его работ в Государственном Эрмитаже, позволяет глубже понять состояние петербургской моды в условиях распада СССР и по-новому взглянуть на искусство неоакадемизма 1990-х гг.

Ключевые слова: К. Гончаров, костюм, мода, неоакадемизм, постмодернизм

Abstract: In this article the stylistic and technological features of the decoration of the costumes made by St. Petersburg artist and designer K. V. Goncharov. The study of the fashion designer's heritage, which became possible after the accumulation of a significant number of his works in the State Hermitage Museum, allows us to better understand the state of St. Petersburg fashion in the conditions of the collapse of the USSR and to take a new look at the art of neo-academicism of the 1990s.

Keywords: K. Goncharov, costume, fashion, neo-academicism, postmodernism

В Фонде тканей и костюма Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа хранятся более 40 произведений талантливого петербургского художника-модельера Константина Гончарова (1969–1998) [1], творчество которого пока не стало предметом пристального интереса со стороны историков моды и костюма. Между тем изучение наследия модельера, ставшее возможным после сосредоточения значительного комплекса его работ в одном музее, позволяет глубже понять состояние петербургской моды в условиях распада СССР и по-новому взглянуть на искусство неоакадемизма 1990-х гг.

Предлагаемая статья является первой попыткой выявления и изучения стилистических и технологических приемов К. Гончарова, определивших уникальность его произведений.

Неповторимый стиль модельера был во многом обусловлен жизнью его в Ленинграде-Петербурге. Ленинградец Гончаров обучался основам портновского мастерства в местном техникуме легкой промышленности, потом некоторое время работал в ателье мужской одежды. Наиболее сильное влияние на его творческое становление оказала работа в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова, где он непосредственно участвовал в восстановлении костюмов к балету Л. Минкуса «Баядерка», создавал театральные эскизы костюмов к различным спектаклям.

В 1987 г. К. Гончаров познакомился с известным художником Т. Новиковым [2] и вскоре вошел в круг творцов Новой Академии изящных искусств, впоследствии участвовал в многочисленных проектах и выставках НАИИ [3], как стилист сотрудничал с Ж. Агузаровой и группой «Кино», создавал костюмы для В. Цоя и Г. Гурьянова.

В 1994 г. К. Гончаров вместе с А. Соколовым открыл Галерею моды «Строгий юноша» [4] на Каменоостровском проспекте, 13, и вскоре пространство на Австрийской площади стало модной точкой на карте города, местом встреч молодых художников, рок-музыкантов, журналистов, иностранных гостей северной столицы.

Расцвет творчества К. Гончарова приходится на 1994–1995 гг. [5]. В это время художник создает костюмы к модернистскому балету С. Вихарева на музыку Г. Малера «Леда и Лебедь», премьера которого состоялась в 1995 г. в Эрмитажном театре. Но поистине знаковой работой стал проект НАИИ «Passiones Luci», для которого в содружестве с А. Соколовым были созданы 40 костюмов [6].

В это же время К. Гончаров много работает как мастер-портной индивидуального пошива, создавая оригинальные мужские и женские пальто, благодаря которым он и получил широкую известность в городе, пиджаки, жакеты и юбки, повседневные и нарядные платья. Каждая вещь, выполненная в одном экземпляре, с преобладанием ручной работы высочайшего уровня [7] становилась настоящим образцом Haute Couture.

Реалии жизни постсоветского периода вынуждали К. Гончарова использовать «демократичные» материалы, недорогие и доступные. «Ткани мы искали повсюду: охотились в магазинах и по комиссионкам, куда бабушки сдавали винтаж, а одна американская клиентка привозила нам красивые отрезы, тесьму и даже ножницы. Иногда в продажу выбрасывали экспериментальные образцы с различным тиснением и сияющими нитями... Например, могли выбросить узбекские шелка или огромную партию индийских платков безумной красоты», — вспоминал А. Соколов [8].

Одним из самых распространенных материалов в то время был мебельный велюр, внешне напоминающий бархат с его богемным шиком. Излюбленными материалами мастера были шерстяные ткани производства фабрики «Невская мануфактура»: плотные, тяжелые, отлично поддерживающие силуэт и форму костюма. Часто встречаются в его работах ткань «Космос» (синтетическая ткань на хлопчатобумажной основе с эффектом «клокэ»), ткани для производства галстуков, узбекский икат, индийские шелк и хлопок. При этом художник тонко и умело использовал разнообразные фактуры и текстуры. Например, в одной юбке черного цвета могли органично соединяться шерсть «букле», сукно и хлопок с бархатным рисунком. В целом цветовая палитра Гончарова отличается изысканной сдержанностью и включает в себя чаще всего сложные темные и насыщенные оттенки бордового, изумрудного, синего и серого.

Костюмы К. Гончарова созданы в русле моды 1990-х гг. с ее характерным свободным силуэтом, гипертрофированной линией и объемом плеча, рукавами реглан или «летучая мышь». И в тоже время они совершенно уникальны и не сравнимы с работами других модельеров того периода. Показы К. Гончарова были с восторгом приняты публикой во многих странах Западной Европы; эксперты моды признали его как яркое и самобытное явление уже в 1989 г., когда на страницах юбилейного номера журнала «Vogue» были опубликованы фотографии костюмов 20-летнего ленинградского художника.

Невозможно не отметить то, насколько умело и легко мастер соединяет в одном костюме идеи классического искусства с абсолютно новаторскими элементами декора, с современными материалами, кроем, способом обработки тканей.

В ряде платьев угадывается обращение к средневековому костюму. К примеру, это удлиненное черное платье прилегающего силуэта с фестончатыми подолом и рукавами, декорированное спереди вставкой из велюра, которая имитирует корсет с множеством воздушных петель и одной обтяжной пуговицей. А в мужской блузе из насыщенного синего велюра с контрастной подкладкой из шелкового иката на рукавах с разрезами прослеживаются аллюзии на костюм Ренессанса.

Прерафаэлизм угадывается в платьях, сшитых из коллекционного «Космоса» темно-зеленого и золотисто-зеленого цветов, которые часто использовал художник Данте Габриэль Россетти в портретах Джейн Моррис. Искусствовед С. Азархи в своей статье, посвященной Гончарову, тонко замечает, что в этих платьях «аллюзии на *“aesthetic dress”* —

изобретение англичан, угадываются в слегка прилегающем, почти прямом силуэте, в длине до пола, в качестве цвета и фактуры. Флоральные модерновые ссылки прочитываются в деконструктивной форме воротника — метафоре растрепанного венка из листьев» [9, с. 200].

Но чаще всего К. Гончаров соединяет в единое целое образные мотивы разных эпох. Например, в «жестком» по форме платье цвета цицламен прекрасно сосуществуют высокая «греческая» талия, «средневековые» треугольные зубцы по краю кокетки, фигурные эпольеры из XIX столетия и разрезные рукава на широких манжетах. Прослеживается здесь и постмодернистская ирония в виде ромбической врезки в области живота, куда под сетку помещены павлинье перо и сверкающая крупная блеска — как бы отмечающая центр, «средоточие жизненной силы».

При всей своей внешней «театральности» работы К. Гончарова лишены стилизаторства в чистом виде. Посредством костюмов он создает художественную среду, эстетизирует жизнь во всех ее проявлениях. Откровенная любовь художника к предметному миру, «гедонистический» подход к отделке и деталям создают ощущение декоративного богатства, роскоши и торжественности. Так платье-пальто из бархата винно-красных оттенков, созданное для тележурналиста Н. Антоновой к открытию Галереи моды «Строгий юноша», одновременно сдержанное (высокий воротник-стойка, обилие обтяжных пуговиц и воздушных петель — приметы викторианской моды), и в то же время празднично-пышное: таким его делают фигурные лацканы, эпольеры и фестоны. Викторианские мотивы встречаются и в полностью закрытом платье из гардероба Е. Андреевой, выполненном из черно-серой шерстяной ткани в полосу.

Отличительная черта модельера и портного К. Гончарова — пристальное внимание к деталям: каждый шов, элемент декора, пуговицы и петли — все имеет значение и продумано до мелочей. Его «фирменные» завитки и фестоны, фигурные воротники и лацканы, необычной формы врезные и накладные карманы крайне трудоемки в работе. Излюбленными, часто повторяемыми элементами декора являются эффектные фигурные детали в виде ромбов, кругов, стрел, капель, карточных мастей и т. д. Отдельного внимания заслуживают пуговицы, к которым, очевидно, К. Гончаров питал особую страсть. Из подручных материалов, подчас обычных пластиковых колец и шариков, искусно оплетенных шелковым сутажем или обтянутых тканью, он создавал настоящие драгоценности, завершающие образ. Иногда, впрочем, пуговицы на-

меренно прячутся в шлиц и вместе с потайными кармашками, искусственными цветами, павлиньими перьями и морскими раковинами, «закрытыми» тонким тюлем, становятся участниками действия, которое Е. Андреева иронично называет «игрой в «секреты», типичной для ребенка с его любовью к сокрытию «тайных сокровищ» и «неожиданным находкам» из-под земли [9, с. 204].

Эти «секреты» были своеобразным посланием для посвященных. О. Михайловская отмечала, что «такой мотив детали-улики восходит к традиции «Мира искусства» [10, с. 47]. Впервые К. Гончаров использовал этот прием в начале 1990-х гг., в «Гимназических платьях» (другие названия «Балет» и «Мастурбирующая пионерка»), знаковых арт-объектах. Они выполнены из грубой шерсти коричневого цвета. Именно такую ткань использовали для изготовления советской школьной формы. Лиф платьев и рукава украшают вшитые черно-белые открытки и фотографии танцовщиц XX в. из коллекции Т. Новикова и искусственные нарциссы. Художник нарочито создает диссонанс между легкими и грациозными девушками на фотографиях и самим платьем, сшитым из лишенной эстетики ткани. Уже после упразднения школьной формы К. Гончаров в одном из интервью с иронией признавался, что в «Гимназических платьях» воплотилось его «легкое ностальгическое чувство» [11].

Арт-критики и искусствоведы обычно характеризуют узнаваемый стиль Гончарова как «петербургский “неоисторизм”, восходящий к ленинградскому искусству 1970–1980-х гг., и концептуализация неоклассической идеи петербургского искусства, осуществленная в 1990-е Новиковым» [12, с. 8]. Однако сам художник подчеркивал, что его вещи и посыл связаны с будущим, нежели с прошлым.

За свою короткую жизнь Константин Гончаров не создал ни одной коллекции подобно тем, что делают сегодняшние кутюрье. Но по справедливому замечанию его друга и соавтора Алексея Соколова, все творчество Гончарова «было ничем иным, как созданием единой целостной коллекции, с присущими ему одному формообразованием, технологическими находками, цвето-фактурными особенностями» [9, с. 198]. Костюмы из собрания Государственного Эрмитажа в полной мере подтверждают это.

Примечания

1. Костюмы, созданные К. Гончаровым, находятся в фондах Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Музея «Гараж» и частных собраний.
2. Т. Новиков выполнял некоторое время роль наставника и мог направлять молодого художника, но эстетическое влияние К. Гончарова на Т. Новикова было не менее, а возможно и гораздо сильнее. Благодаря молодому дарованию Т. Новиков увлекся театром, балетом и модой, что выразилось в его текстильных работах, и в направлении всей деятельности НАИИ.
3. «Академизм и Неоакадемизм» (Музей Ленина, Мраморный дворец, 1991), «Ренессанс и резистанс (Возрождение и сопротивление)» (Государственный Русский музей, Мраморный дворец, 1994), фотосессия «Олимп на крыше» (Санкт-Петербург, 1994), «Самидентификация» (Копенгаген, Киль, Берлин, Осло, Сопот, Санкт-Петербург, 1995–1996), «Метафоры отрешения» (Кунстфериайн, Карлсруэ, 1996) и другие.
4. Название взято от одноименного фильма Абрама Роома 1935 г., главный герой которого Гриша Фокин — «идеальный спортсмен-комсомолец» стал одним из прообразов нового классицистического героя. Однако в одном из интервью К. Гончаров рассказывал, что ему не столько близок экранный образ главного героя фильма, сколько «сочетание слов» в названии, а также ему нравилось, что в русском языке слово «строгий» имеет множество оттенков.
5. Ершова, О. Костюмы К. В. Гончарова проекта «Passiones Luci» в собрании Государственного Эрмитажа / О. Ершова, Г. Соколов // Сообщения Государственного Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. — [Вып.] LXXIX. — С. 159–169.
6. В 1995 году за костюмы к «Золотому ослу» Гончаров получает звание «Лучший художник авангарда-95» на I Московском международном фестивале авангардных коллекций «Альбо-мода».
7. К. Гончаров всю работу выполнял самостоятельно: кроил, сметывал, шил, делал примерки.
8. Гошицкая, К. Легенда: Константин Гончаров и «Строгий Юноша» / К. Гошицкая, В. Котов // Собака. RU: [сайт]. — URL: <http://www.sobaka.ru/fashion/heroes/21078> (дата обращения: 02.02.2024).
9. Азархи, С. Модные люди: к истории художественных жестов нашего времени. — Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. — С. 191–224.
10. Михайловская, О. «Строгий юноша» Костя Гончаров // Декоративное искусство. — 1992. — № 7/8. — С. 56–59.
11. Ренессанс и резистанс. ГРМ. 1994 г. // Lena Tchibor: [канал пользователя на видеохостинге «Ютуб»]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rFzMKn2-9cY> (дата обращения: 02.02.2024).
12. Андреева, Е. Константин Гончаров: новый человек ранних 1990-х. // Трансформация старого и поиски нового в культуре и искусстве 90-х годов XX века: мат-лы науч. конф. в Музее искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков. — Санкт-Петербург: Рейвснаб, 2020. — С. 6–8.

УДК 746.3+391+7.074:069.5:069.013 (470.23–25) Shabelskaya

Ковалева Н. И.

Kovaljova N.

КОЛЛЕКЦИЯ Н. Л. ШАБЕЛЬСКОЙ: О СУДЬБЕ «ФРАНЦУЗСКОЙ» ЧАСТИ СОБРАНИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX — НАЧАЛЕ XXI В. НА МАТЕРИАЛАХ АРХИВА РУССКОГО МУЗЕЯ

**THE N. L. SHABELSKAYA COLLECTION: ABOUT THE HISTORY
OF THE «FRENCH» PART OF THE COLLECTION IN THE SECOND
HALF OF THE XX — BEGINNING OF THE XXI CENTURY ON
MATERIALS OF THE ARCHIVE OF THE RUSSIAN MUSEUM**

Аннотация. В статье вводится в научный оборот ряд документов, связанных с историей одной из самых крупных частей коллекции Н. Л. Шабельской. Обнаруженные материалы позволяют составить более цельную картину состава собрания и его судьбы в XX и XXI в.

Ключевые слова: Н. Л. Шабельская, коллекция Шабельской, традиционный текстиль, народная вышивка, народный костюм.

Abstract. The article introduces into scientific circulation a number of documents related to the history of one of the largest parts of the Shabelskaya collection. The discovered materials allow the formation of a more complete picture of the composition of the collection and its fate in the 20th and 21st centuries.
Keywords: N. L. Shabelskaya, Shabelskaya collection, traditional textiles, folk embroidery, folk costume.

Коллекция русской старины Н. Л. Шабельской является одним из самых значительных собраний в истории прикладного искусства. При жизни собирательницы она насчитывала более 20000 экспонатов [1, С. 319–329], но впоследствии была разделена между рядом музеев, антикварных салонов, частных лиц в США, Англии, Франции, России [2]. Собрание произведений, ранее принадлежавших Н. Л. Шабельской, в ГРМ невелико — около двухсот предметов: традиционный текстиль и костюм, кружевные и вышитые подзоры, фрагменты церковных облачений [3]. Недавно было обнаружено 88 фотографий из широко известной серии портретов девушек в народных костюмах [4].

На протяжении всего XX и в начале XXI в. предпринимались попытки возвращения разрозненных частей коллекции Н. Л. Шабельской на Родину. Эта история имеет много лакун, часть из которых будет закрыта в данной публикации.

В январе 1956 г. в ГРМ из Парижа поступило письмо с предложением покупки «коллекции русских вышивок», принадлежащей некоему антиквару с юга Франции, но физически находящейся в Париже. Указывалось, что «коллекция содержит около 600 вещей из различных областей России, начиная XVI по XIX в.» [5]. Также сообщалось, что в приобретении заинтересован музей в Калифорнии и автор обещает договориться с нынешним владельцем о приостановке переговоров о продаже.

Автором письма был протоиерей Евграф Ковалевский, более известный под именем епископа Иоанна-Нектария [6]. Со стороны СССР одну из главных ролей играла М. Н. Каменская [7], заведующий Отделом народного искусства (далее ОНИ) ГРМ, которая в октябре 1956 г. была командирована в Париж для подтверждения подлинности предлагаемой к покупке коллекции, а также систематизации и составлению предметной описи.

Коллекция «русских вышивок» состояла из 581 предмета, куда входили: «предметы туалета и части женских костюмов...», «Портрет девушки (боярской дочери) в национальном костюме XVIII века, написанный художником Алексеевым в 1937 году», а также «Альбом со 100 фотографиями женских русских костюмов XVII и XVIII в.» [9]. В черновиках описи имеются подробные комментарии М. Н. Каменской, которая очень высоко оценила предлагаемое к покупке собрание, подтвердила его подлинность и прекрасную сохранность предметов.

Дело с покупкой «коллекции русских вышивок» затягивалось, главным образом из-за высокой стоимости: владельцы — мадам Ле Теллье и мадам Бард — просили 15 миллионов франков (175 тысяч рублей на советские деньги). На протяжении почти 10 месяцев, шла переписка между ГРМ, руководством страны, учреждениями культуры и владельцами коллекции. С последними переписывалась М. Н. Каменская, хорошо владевшая французским языком [10, 11].

Для консультаций привлекаются А. Б. Салтыков, С. М. Темерин [12], сотрудники Эрмитажа М. И. Артамонов и В. Ф. Левинсон-Лессинг [13] и др. М. Н. Каменская и директор Русского музея В. А. Пушкирев, чтобы ускорить процесс принятия решения о покупке пишут обширные письма Т. М. Зуевой — министру культуры РСФСР [14], министру культуры СССР Н. М. Михайлову [15], И. Э. Грабарю [16] — свидетелю собирательской деятельности Н. Л. Шабельской. В письме И. Э. Грабарю М. Н. Каменская пишет: «как специалист и русский человек я считаю своим долгом сделать все от себя зависящее для того, чтобы коллекция

была возвращена на Родину» [17]. К делу подключается давний друг ОНИ ГРМ Л. И. Свионтковская-Воронова (1887–1972) — выдающийся исследователь народного искусства, видный деятель НИИХП [18]. М. Н. Каменская и Л. И. Свионтковская-Воронова решаются обратиться в самые высшие государственные инстанции. Обе пишут письма Клименту Ворошилову, занимавшему пост Председателя Президиума Верховного Совета СССР [19]. Во всех письмах подчеркивается ценность «коллекции русских вышивок». Указывается, что Н. Л. Шабельская — собиратель, имеющий «в области русского прикладного искусства то же значение, которое имел П. М. Третьяков в живописи» [20].

Несмотря на всё это, 24 июня 1957 г. руководство ГРМ получило официальное уведомление о том, что «ходатайство о выделении валютных средств для приобретения коллекции Ле Теллье (бывшей Шабельской) отклонено» [21]. Дальнейшая судьба этой части собрания «русской старины» до недавнего времени была неизвестна.

Однако в архиве ОНИ хранится папка с каталогом некой текстильной коллекции (525 произведения текстильного искусства): цветные, не очень хорошего качества фотографии снабжены подписями на английском языке. Никаких сопроводительных документов при ней обнаружено не было. В Ведомственном Архиве были изучены материалы переписки Русского музея с разными музеями и частными лицами по вопросам комплектования коллекций. Но ничего относительно таинственной папки обнаружено не было. Единственными источниками, проливающими свет на ее происхождение, стали воспоминания, относящиеся к 2013 г., ко времени подготовке нашей выставки народного костюма «Во всех ты, душенька, нарядах хороша». И. Я. Богуславская принесла эту папку со словами: «нам предлагают коллекцию Шабельской; ее все равно не купят, потому что дорого, хотя бы взгляните» и краткая запись в ее рабочем дневнике от 24 июля 2013 года: «смотрела в интернете Шабельскую» [22].

Поскольку таких крупных частей коллекции Шабельской не известно, в основном все заграничные части не превышают 100 единиц [23], нам пришла мысль сравнить содержимое папки-каталога с описями коллекции Ле Теллье. В описях, составленных М. Н. Каменской в 1956 г., фотоизображений нет, зато сделаны подробные описания самих предметов. В обоих случаях в составе коллекции числятся, например, 2 текстильные куклы с набором миниатюрных игрушечных головных уборов, 6 шитых золотом и шелком платков-ширинок XVII–XVIII вв., идентичные предметы женского праздничного костюма и многое другое. Изо-

бражениям 2013 года соответствуют описания 1956 г., размеры в обоих случаях совпадают.

При детальном сравнении этих материалов становится очевидно, что предлагаемая к покупке в ГРМ в 1956 г. коллекция «русских вышивок» Ле Теллье и условно «коллекция 2013 года» представляет собой одно и то же собрание. Важно отметить, что в коллекции Ле Теллье был представлен 581 предмет, в папке 2013 г. — 525. Например, в отличие от описи 1956 г., в папке-каталоге отсутствует ряд произведений художественного металла, костяные ларцы, альбом со 100 раскрашенными фотографиями и портрет девушки в русском костюме.

Что происходило с рассматриваемой коллекцией «русских вышивок» в период с 1956 по 2013 гг., точно сегодня сказать сложно. Однако в последнее время удалось немного прояснить судьбу французской части собрания Шабельских, которой в 1950-е гг. владела мадам Ле Теллье.

В 2000-х гг. с предложением покупки обращались в РЭМ. И. И. Шангина вспоминает, что предложение поступило от известного историка моды и коллекционера А. А. Васильева: в РЭМ был привезена точно такая же папка, как и в случае с Русским музеем в 2013 г. В 1998 г. и 2004 г. эта же коллекция предлагалась к покупке в ВМДПИ. Как и в 1956 г., несколько лет велась переписка, в которой участвовали видные деятели российской культуры, в частности, Н. С. Михалков и В. Л. Янин. И также безрезультатно.

С. В. Исраелова, заведующий отделом тканей ВМДПИ, сообщает, что инициатором продажи выступал известный коллекционер Владимир Царенков. Однако в 1990-х гг. владельцем собрания Царенков не был, французская часть коллекции Шабельской принадлежала Гарику Басманджану, который эмигрировал из Армении во Францию еще в 1970-х гг. и открыл в Париже собственную галерею. При этом считается, что главной для Басманджана являлась торговля антиквариатом. Галерист пропал при невыясненных обстоятельствах в 1989 г., что и послужило поводом для очередной попытки продажи коллекции.

В настоящее время, предположительно, более пятиста предметов русской старины находятся у коллекционера Владимира Царенкова, т. к. за последние годы сведений о продаже или поступлении такого крупного собрания в какой-либо музей или частную коллекцию не поступало.

Таким образом, обнаруженные документы позволяют представить более цельную картину бытования и изначального состава коллекции Шабельской, тем более что в нашем распоряжении оказалась подробная фотофиксация произведений. Все эти данные ранее не были известны

научному сообществу и, сопоставив их со сведениями, полученными от коллег из ряда российских музеев, нам удалось создать более полную картину истории Собрания русской старины Натальи Леонидовны Шабельской.

Примечания

1. Кызласова, И. Л. Из истории русской эмиграции 1920–1930-х годов: сестры Шабельские: (по материалам архива института им. Н. П. Кондакова в Праге) // Искусство христианского мира: сб. ст. — Москва, 2001. — Вып. 5.
2. Часть коллекции по завещанию Н. Л. Шабельской была подарена ее дочерьми в различные музеи и научные учреждения. Небольшая часть коллекции была вывезена сестрами за границу в 1920-е годы и после их смерти частично была продана в частные коллекции и музейные собрания Англии, Франции, США. В США части коллекции Н. Л. Шабельской находятся: в Метрополитен музее, Музее изящных искусств в Бостоне, в Художественном музее Кливленда. В 1906 самая крупная часть — более 4000 единиц — поступила в Этнографический отдел Русского музея (РЭМ). Некоторые предметы из коллекции в настоящее время находятся в собраниях Эрмитажа, ГРМ, ГИМ, Ярославского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника. Одно из последних поступлений частей коллекции Шабельской в российские музеи произошло в 1991 году: во Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства из Франции Павлом Михайловичем Толстым-Милославским была передана небольшая коллекция текстиля и фотографии.
3. Сорокина, М. А. Собрание Н. Л. Шабельской // Выдающиеся собиратели народного искусства. Русский музей: альманах. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2011. — Вып. 312. — С. 8–14, 130–131.
4. Все обнаруженные фотографии подлинные, преимущественно альбуминовые отпечатки, один коллодиновый отпечаток и один отпечаток на соленой бумаге. На всех фотографиях на обороте имеются подписи от руки, на двух нерасшифрованный пока штамп. Фотографии были переданы на хранение в Сектор архива изображений Отдела фото-кино-видеофиксации ГРМ.
5. Ведомственный архив отдела рукописей ГРМ. Фонд ГРМ (I). Опись ба. Дело № 4. Л. 103.
6. Шабанова, Н. Ю. Православная Католическая Церковь Франции: история и современность // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — 2011. — Т. 29, № 3–4. — С. 231–236.
7. Богуславская, И. Я. Маргарита Николаевна Каменская (1900–1961) // Страницы истории отечественного искусства. — Санкт-Петербург: Русский музей. — Рукопись в печати.
8. Архив ОНИ ГРМ. Папка «Дело о коллекции Ле Теллье и Бард, Франция, 1956» (передано в Ведомственный архив отдела рукописей ГРМ).
9. Ведомственный архив отдела рукописей ГРМ. Фонд ГРМ (I). Опись ба. Дело № 4. Л. 104–106.
10. Благодарим за помощь в переводе писем заведующего Сектором немецко-и франкоязычных стран Отдела переводов ГРМ А. Б. Сидякину и научного сотрудника ОНИ ГРМ Д. О. Раковского.

11. Одно из писем, адресованное М. Н. Каменской, написано на официальном бланке антикварного салона, находящегося в городке Сен-Поль-де-Ванс, адрес отправителя Санта-Алида, Сен-Поль-де-Ванс, Приморские Альпы, район Ниццы (Simone Gray antiques Saint Paul de Vence).
12. Черновик письма к И. Э. Грабарю от 8 января 1957 г. Написан М. Н. Каменской. Архив ОНИ ГРМ. Папка «Дело о коллекции Ле Теллье и Бард, Франция, 1956» (здесь и далее, передано в Ведомственный архив отдела рукописей ГРМ).
13. Письмо от С. Ле Теллье к М. Н. Каменской 9 мая 1958 года. Архив ОНИ ГРМ. Папка «Дело о коллекции Ле Теллье и Бард, Франция, 1956».
14. Черновик письма к Т. М. Зуевой от 15 января 1957 г. Написан М. Н. Каменской. Архив ОНИ ГРМ. Папка «Дело о коллекции Ле Теллье и Бард, Франция, 1956».
15. Письмо от В. А. Пушкарева к Н. М. Михайлову от 29 мая 1957. Архив ОНИ ГРМ. Папка «Дело о коллекции Ле Теллье и Бард, Франция, 1956».
16. Черновик письма к И. Э. Грабарю от 8 января 1957 г. Написан М. Н. Каменской. Архив ОНИ ГРМ. Папка «Дело о коллекции Ле Теллье и Бард, Франция, 1956».
17. Черновик письма к И. Э. Грабарю от 8 января 1957 г. Написан М. Н. Каменской. Архив ОНИ ГРМ. Папка «Дело о коллекции Ле Теллье и Бард, Франция, 1956».
18. Ковалева, Н. И. Коллекция народного искусства Л. И. Свионтовской-Вороновой (в собрании Русского музея) // Народное искусство: материалы и исследования. — 2016. — Вып. 4. — С. 164–173.
19. Черновик письма к К. Е. Ворошилову от 1 февраля 1957 года. Написан М. Н. Каменской. Архив ОНИ ГРМ. Папка «Дело о коллекции Ле Теллье и Бард, Франция, 1956»; Черновик письма к К. Е. Ворошилову. Написан Л. И. Свионтовской-Вороновой. Датирован 1958 годом (на наш взгляд датировка неверна). ВМДПИ, № ГК 5227990.
20. Письмо от В. А. Пушкарева к Н. М. Михайлову от 29 мая 1957. Архив ОНИ ГРМ. Папка «Дело о коллекции Ле Теллье и Бард, Франция, 1956» (передано в Ведомственный архив отдела рукописей ГРМ).
21. Ведомственный архив отдела рукописей ГРМ. Фонд ГРМ (I). Опись 6а1. Ед. хр. 48. Л. 96.
22. Архив ОНИ ГРМ. Рабочий дневник И. Я. Богуславской — с 1998 по VII 2014.
23. Lovings-Gomez, L. The Lost Narrative of Natalia Shabelsky's Collection of Russian // Textile Society of America Symposium Proceedings Textiles, University of Nebraska. — Lincoln, 2020.
24. Благодарим за предоставленные сведения И. И. Шангину, научного сотрудника главной категории Отдела этнографии русского народа РЭМ, и С. В. Исраелову, заведующего отделом тканей ВМДПИ.

УДК 745.03:394.012:391 (=161.1)

Королева-Бараш А. Ю.

Koroleva-Barash A.

ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В РУССКОМ ПРИДВОРНОМ ПЛАТЬЕ

FORMATION OF NATIONAL STYLE IN RUSSIAN COURT DRESS

Аннотация. В статье на примерах изобразительного искусства и литературных источников рассматриваются и определяются причины обращения к национальному стилю в русском привилегированном костюме. Рассмотрены ключевые вехи в проявлении национального стиля в женском придворном платье. **Ключевые слова:** русский костюм, русское придворное платье, русская культура, национальный стиль, история моды

Annotation. In the article, the reasons for turning to the national style in Russian privileged costume are considered and determined on the examples of fine arts and literary sources. The key milestones in manifesting the national style in the ladies' court dress are considered.

Keywords: Russian costume, Russian court dress, Russian culture, national style, fashion history

Дамский привилегированный костюм относится к моде высоких сословий Российской империи. В допетровской эпохе, до введения костюма европейского типа, русское платье не было экзотикой ни в крестьянском мире, ни в царских палатах. На работе «Кийский крест с предстоящими» Б. Салтанова (1871), изображающей блистательный двор Алексея Михайловича можно увидеть воплощение русского дворянского костюма допетровской эпохи. Во время своего визита в Москву в 1652, архидьякона Павла Алеппского поразило облачение патриарха Никона, служившего при дворе Алексея Михайловича: «Он был одет в бархатную зеленого цвета мантию <...> На голове его был надет покрытый дамасским шелком клобук с золотой аркой и драгоценным крестом из жемчуга и камней» [1].

На картинах выдающегося русского художника К. Е. Маковского представлен идеализированный взгляд на двор Алексея Михайловича: «Боярский свадебный пир» (1883), «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем» (1887), «Поцелуйный обряд» (1895). Характерной особенностью этих живописных произведений была тщательность в передаче на полотне предметов средневекового быта. Несмотря на фантазийный характер живописной серии Маковского, на работах представлены исторически верные элементы традиционного костюма.

В 1860-е — 1880-е годы художник увлекался коллекционированием старинного русского костюма. По словам С. К. Маковского, сына художника, Маковский «собирал отечественную старину, по преимуществу: сарафаны, душегрейки, шушуны, кокошники и кички, разубранные жемчужным плетением <...> кружева, вышивки, бархат, атлас» [2]. Часть коллекции предметов русской старины Маковского находится в собрании Российского Этнографического музея [3].

Костюмы допетровской эпохи, их показная роскошь, богатство отображали эстетическую функцию, являлись демонстрацией идеи процветания государства, монарха, крепости устоев: политических, религиозных и экономических. Незадолго до смерти, царь Алексей Михайлович издал указ о запрете ношения иноземной одежды [4]. Семантическая функция сохраняется в придворном костюме вплоть до начала XX века. Привилегированный костюм допетровского времени нашел отображение в портрете Марфы Апраксиной (второй жены Федора III) кисти неизвестного художника (Не позднее 27 апреля 1682 г.). Царица изображена в девичьем кокошнике с повойником, богато убранном одеянии и с веером. По мнению Р. М. Кирсановой, данный портрет Марфы Апраксиной мог быть написан не позднее 28 февраля 1702, когда был издан очередной указ «О ношении парадного платья в праздничные и церемониальные дни» [5].

Изображение демонстрирует, как в русский костюм середины XVII века при сохранении национального колорита, проникают тенденции европейской моды (из венгерского и польского костюма). Европейское влияние на русский костюм конца XVII века особенно ярко прослеживается на портрете князя А. И. Репнина (Неизвестный художник, 1693–1694). Как отмечает Е. С. Овчинникова, «Он (Репин) в черной бархатной одежде типа ферезеи, с горностаевым воротником, на таком же горностаевом меху с откидными рукавами» [6]. Распахнутые полы ферезеи спереди позволяют видеть надетый внизу короткий кафтан из белой блестящей ткани.

Смена традиционного боярского многослойного костюма на европейский тип связана с эпохой правления Петра I. Насильственно, часто репрессивно за одно поколение Петр Алексеевич передел всю Россию в костюм европейский. Указ Петра I гласил: «носить платья венгерские, кафтаны, верхние длиною по подвязку, а исподние короче верхних, тем же подобием» [7]. В первую очередь эти реформы касались высших сословий. Старого вида костюм сохранился у духовенства, купечества, мещан и русских крестьян. Костюм европейского типа не только отвечал

новой эстетической программе Петра I, но оказался намного практичнее (прилегание и укороченная длина), благодаря чему распространился в городской среде [8].

В контексте контраста костюма до и после петровской реформы показательно сравнение портретов двух жен Петра I. Царица Евдокия Лопухина, первая жена Петра I, на портрете неизвестного художника (не ранее 1727) одета на русский манер. В ее одеяниях отображены все основные характеристики русского привилегированного платья допетровской эпохи. Покрытые головным убором волосы царицы подчеркивают русскость традиционного образа.

Екатерина I, вторая жена Петра I, на портрете Ж. М. Натье (1717) одета в типичное европейское придворное платье. В русскую моду проникло декольте, совершенно недопустимое ранее. Лиф платья царицы узкого приталенного силуэта, в то время как для русского национального костюма характерен свободный А-образный покрой. Также можно отметить, что согласно европейской моде, дамы при дворе более не покрывают волосы.

С периода правления Петра I, с его костюмных реформ русское платье, казалось, постепенно должно было утратить значение и бытование в России. Однако последующие правители вернут ему его особую роль и значение в русской культуре.

Императрица Екатерина II обращается к русскому традиционному костюму и делает его национальным символом. Ей, урожденной немке, было очень важно демонстрировать свою «русскость».

Парадный придворный портрет Екатерины II изображает самый старый вариант придворного платья в русском стиле (неизв. художник, конец 1770-х гг.). Многослойность и передняя застежка-пластрон отсылают к костюмному комплексу русского Севера. «Русскость» костюма передавалась и через кокошники. Сохранилось множество живописных, скульптурных и чеканных портретов императрицы в кокошнике: портрет Екатерины II в шугае и кокошнике (В. Эриксен, 1770-е гг.), медаль «В честь Екатерины II» (К. А. Леберехт, 1779 г.), портрет Екатерины II (Ф. И. Шубин, 1791 г.).

Русский костюм и его элементы проникают и в детскую моду. Свою внучку Екатерина Алексеевна одевает в традиционный, не стилизованный русский костюм. На двух портретах (неизв. художник, конец 1780-х гг.; неизв. художник, вторая половина 1890-х гг.) великая княжна Александра Павловна изображена в душегрее, рубаше и жемчужном девичьем венце с жемчужной поднизью. Александра Павловна наряже-

на невестой боярского сословия допетровского времени. На ней открытого типа девичий венец — для того, чтобы продемонстрировать косу (символ девицы). Подобные портреты доказывают актуальность и востребованность русского не стилизованного костюма в самых высших социальных кругах, а не только в крестьянском обиходе.

Русский костюм был частью дворянского костюма на протяжении всего XVIII в., но повсеместную популярность он приобретает в XIX в. В стилизованном варианте он стал модной тенденцией в 1812 г. В то время Россия находилась не только в состоянии войны, но и в состоянии культурного кризиса. Русское общество говорило, думало, танцевало и одевалось на манер страны, ставшей враждебной. В качестве ответной реакции дворянки оделись в русское платье.

Костюм начала XIX в. именно стилизованный. Справедливо применить к нему выражение «офрануженный сарафан» [9]. На парном портрете княгини М. Ф. Барятинской с дочерью Ольгой (Р. Лефевр, 1817 г.) мы видим модные западные фасоны и пропорции стиля ампир (завышенная линия талии и глубокое декольте-каре).

В России тенденцию на стилизованное русское платье развивала императрица Александра Федоровна, супруга Николая I. Вслед за положением о придворных чинах в 1834 г. Николай I издает законодательный акт, в котором было представлено подробное описание дамских нарядов для приезда ко двору [10]. Происходит упорядочение придворных платьев в русском стиле и формирование канона.

На литографии 1838 г. царица изображена в русском придворном платье в национальном стиле. На синем бархате платья золотом вышиты колосья пшеницы, символизирующие процветание и подчеркивающие экономический статус страны (с 40-х гг. XIX века Россия становилась главным экспортером зерна в страны Европы [11]). Как и Екатерине II, Александре Федоровне, урожденной немке, было важно транслировать «русскость» во внешнем облике. Подобно Екатерине Великой, царица выбирает кокошник в качестве узнаваемого символа национального костюма. Самый великолепный кокошник изображен на копии П. Гесса с портрета немецкого живописца Ф. Крюгера (после 1839 г.). На коронационном серебряном парчовом платье присутствует фронтальная застежка-пластрон, пришедшая из традиционного сарафана. Драгоценные фибулы, подхватывающие полупрозрачные рукава, создают имитацию откидного рукава (элемент боярского костюма).

Романтизм пробуждает интерес к национальному прошлому, исторической судьбе отечества. В Российской империи развивались подоб-

ные тенденции — обращение к культуре национального, русского Средневековья и фольклорным мотивам. Россия, утратившая самобытность с проевропейскими реформами Петра I, почувствовала острую необходимость в определении национальной идентичности, свойственной для культуры романтизма [12].

Кризис классицистической культуры послужил стимулом к оживлению «национальной» проблематики во всех сферах общественной жизни. Решающим толчком к изучению древнерусского искусства послужило, несомненно, развитие национального самосознания как следствие роста народно-патриотического движения во время Отечественной войны 1812 г. Именно эти факторы послужили толчком к формированию регламентированного русского парадного придворного платья.

Примечания

1. Аболенский, И. Московское государство при царе Алексее Михайловиче и Патриархе Никоне, по запискам архидьякона Павла Алеппского. — Киев: Тип. С. Т. Еремеева, 1876. — С. 25.
2. Маковский, С. К. Портреты современников. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. — С. 16.
3. Лукиан. Распродажа Маковского // Биржевые ведомости. — 1916. — Утр. вып. № 15452.
4. Забелин, И. Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. — Москва, 2000. — Т. I. Ч. II: Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. — С. 63.
5. Кирсанова, Р. М. Русский костюм и был XVIII–XIX вв. — Москва: Слово, 2002. — С. 38–39.
6. ПСЗРИ. Т. 4. № 1741. С. 1
7. Овчинникова, Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. — Москва, 1955. — С. 120.
8. Соснина, Н. Н. Русский традиционный костюм: иллюстрированная энциклопедия / Н. Н. Соснина, И. И. Шангина. — Санкт-Петербург: Искусство, 2006. — С. 5.
9. Николай и Александра. Двор последних русских императоров: конец XIX — начало XX века: каталог выставки. — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 1994. — С. 34.
10. РГИА Ф. 1409. Оп. 10. Д. 37.
11. Чистяков, Ю. Ф. Сельскохозяйственный экспорт в России в XIX — начале XX вв. // Современная научная мысль. — Москва, 2021. — № 6. — С. 45–46.
12. Ванькович, С. М. Костюм в плену эклектики. — Москва: Аватар, 2015. — С. 79.

УДК 904:903.24 (356)

Назарова М. С.

Nazarova M.

ЦАРСКИЙ КОСТЮМ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ПАРФЯНСКОЙ НУМИЗМАТИКИ И СКУЛЬПТУРЫ III–II ВВ. ДО Н. Э.

ROYAL COSTUME BASED ON THE WORKS OF PARTHIAN
NUMISMATICS AND SCULPTURES OF THE III–II BC.

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности изображения костюма правителей Парфянского Царства III в. до н. э. — II в. до н. э. по материалам аршакидской нумизматики и официальной монументальной скульптуры.
Ключевые слова: Археология Ирана, Аршакиды, история костюма, Парфия, парфянский костюм, эллинизм

Abstract. The article describes some characteristic of the costume complex of the Parthians kings (III–II BC) by researching numismatics images and official monument sculpture.
Keywords: Archeology of Iran, Arsacid dynasty, History of clothing and textiles, Parthia, Parthian dress, Hellenism

С первых шагов в официальной иконографии парфянских царей большое значение имело изображение одежд. Примером здесь служит ранняя аршакидская нумизматика (от Аршака I до первых монет Митридата I), рельефы которой композиционно следуют за эллинистическими прототипами. На аверсах парфянских монет III–II вв. до н. э., как и на селевкидских, помещали портрет царя в профиль. Однако вместо эллинистической диадемы аршакидский правитель был облачен в башлык — характерный восточный колпак кочевников-парнов. Этот элемент костюма, инородный для античной культуры, воспринимался в древнегреческой художественной традиции как один из маркеров принадлежности к иному «восточному» миру чужака-варвара [1, с. 121]. Таким образом, в ранней парфянской нумизматике одновременно присутствуют приемы уподобления и противопоставления аршакидского правителя его политическим соперникам — Селевкидам. Как представляется, использование традиционных элементов костюма парнов вызвано желанием подчеркнуть этническое отличие Аршакидов от их эллинистических соседей.

На парфянских реверсах чеканили изображение божества в полный рост, одетого в характерный костюм парна-кочевника [2, р. 17]. Его об-

лачение включало: колпак-башлык, верхнюю одежду с длинными рукавами и штаны, заправленные в мягкие сапоги всадника. К сожалению, из-за отсутствия подробностей на нумизматическом рельефе, монеты Аршака I и Аршака II не предоставляют точных сведений о крое предметов одежды, об их орнаментации. Из-за особенностей техники исполнения и использованных материалов, монеты не могут передать полихромию костюма.

Среди специалистов по истории и культуре ранней Парфии ведутся споры относительно конкретного времени выпуска монет первых двух Аршакидов [3, с. 27]. Однако в рамках исследования, связанного с историей репрезентации парфянского царского костюма, столь точная принадлежность чеканов времени Аршака I или Аршака II не принципиальна. Гораздо большую роль в данном контексте играет изображение на реверсе божества в одеждах парнов, которого можно интерпретировать как обожествленного царя. В источниках фиксируется парфянская практика причисления правителя к богам [4, р. 367]. Аммиан Марцеллин (XXIII 4,5), характеризуя деяния Аршака I отмечал, что после его смерти парфянская знать и народ за славные деяния царя «присоединили к сонму звезд, как они это полагают в своих религиозных представлениях. Поэтому и до нашего времени удержался обычай, что гордые цари этого народа именуются братьями Солнца и Луны» [5, с. 309]. Это свидетельство позволяет приводить фигуру божества на реверсе ранних парфянских монет в качестве примера парфянского царского костюма III–II вв. до н. э.

В нумизматике Аршака II — Фраата I (II в. до н. э.) сохранились описанные выше композиции рельефов аверса и реверса. Отличим этих монет от ранних стали более проработанная детализация головных уборов на портретах царей, тщательнее нюансированные на фигуре божества параллельные дугообразные складки штанов и рукавов одежд, характерных для парфянского костюма. Такое изображение складок встречается в монументальном рельефе, круглой скульптуре и малой пластике с территории Парфянского царства: статуя знатного парфянина из Шами [6, с. 197], рельеф вельможи из Бехистуна [7, р. 321], терракоты из Месопотамии [8, р. 88] и др.

Однако штанины, изображенные на этих примерах — шире, чем на образцах аршакидской чеканки III–II вв. до н. э. Возможно такой визуальный эффект вызван разной манерой ношения: выпущенные наружу штанины выглядят объемнее, чем заправленные в голенища обуви или завязанные на щиколотках, как это показано на некоторых ре-

версах (монеты Аршака II, Фриапатья, Фраата I, ранние монеты Митридата I).

Комплекс парадных одежд, аксессуаров и атрибутов мог дополняться и трансформироваться под воздействием значимых исторических событий в жизни правящей особы и страны. Перемены в репрезентации образа правителей династии Аршакидов произошли при Митридате I. Они затронули как стиль произведения, так и элементы официального облачения парфянского правителя. Это произошло после завоевания в 141 г. до н. э. Селевкии-на-Тигре [9, р. 23]. В распоряжении Митридата I оказался эллинистический селевкидский монетный двор, что способствовало улучшению качества чеканки парфянской нумизматики. На реверсах новых монет Митридата I прежнее «восточное» божество в штанах и колпаке, с луком в руках сменилось классическим изображением обнаженного Геракла со шкурой Немейского льва, палицей и луком. Этот выбор объясняется тем, что парфянский бог Веретрагна (божество войны и победы) отождествлялся именно с Гераклом [10, р. 279]. На чуть более поздних образцах аршакидской нумизматики, отчеканенной на монетном дворе Селевкии-на-Тигре, на реверсах появлялась античная богиня судьбы и удачи Тюхе, которая в парфянской культуре ассоциировалась с Анахитой, божеством воды, плодородия и мудрости [11, р. 71].

На аверсах новых монет Митридата I по-прежнему помещали голову аршакидского царя, но уже в изменившейся иконографии. Новшества сказались в появлении на профиле Митридата бороды, которая отсутствовала на более ранних монетах, и замене кочевнического башлыка эллинистической диадемой. Как представляется, появлению этой царской иконографии парфянская нумизматика обязана подражанием тетрадрахмам Деметрия II Никатора [12, р. 80]. Вместе с этим новые детали образа аршакидского правителя отражали важные перемены во внутренней политике Парфянского царства. Появление диадемы в официальной иконографии Митридата I вызвано необходимостью утвердить его влияние и авторитет среди эллинизированных подданных на подчиненных территориях, где впоследствии постоянно пребывал двор Аршакидов [13, с. 66].

Подобный эллинизированный образ Митридата I был использован при создании монументального скального рельефа из Хунги-Ноурузи в Хузестане (Иран) [14, р. 119]. Его композиция типична для сцен инвеституры Древнего Востока: слева помещена крупная фигура царя, справа — изображение местного подчиненного правителя и знати. Об-

раз царя-всадника пришел в парфянское официальное искусство из эллинистического. Примечательная разница в «античной» и «восточной» трактовке данного сюжета сказалась в том, что аршакидский правитель немного крупнее коня и сидит на нем статично, как на троне. Эллинистическая иконография конного портрета была переработана и интегрирована в местные «восточные» традиции. Так слева от Митридата I появилась уступающая ему по масштабу фигура прислужника, а справа от сатрапа изваяны трое представителей аристократии, меньшие по размеру. Одежды четырех правых фигур отмечены большим количеством декоративных параллельных дугообразных складок на подолах, широких штанинах и рукавах. Они также обнаруживают сходство со статуей из Шами, объемными и двухмерными парфянскими терракотами (Лувр, Британский музей, Лейденский музей, Национальный музей в Алеппо и др.).

На данном рельефе диадема на голове парфянского царя, его прическа и борода идентичны изображениям на монетах, появившихся после завоевания Селевкии-на-Тигре. Плащ, задрاپированный вокруг шеи и на плечах Митридата, не похож на облачение верхней части корпуса, которое обобщенно передавали рельефы парфянских монет III–II вв. до н. э. Он, скорее, близок к эллинистической манере ношения всаднических плащей. Примером и аналогией здесь может служить обломок конной статуи II вв. до н. э. Бронзовый фрагмент торса всадника открыли в 2009 г. в Эгейском море между островами Кос и Калимнос [15, б/п].

После появления новых «селевкидских» чеканов Митридата I разнообразие парфянской нумизматики сильно увеличилось. Существовали варианты реверсов, выпущенных монетными дворами в Селевкии-на-Тигре (с Тюхе-Анахитой), в Экбатанах (с обожествленным Аршаком-лучником) [2, р. 45, 48, 205, 237]. Профильные портреты Аршакидов украшали диадемы (Фраат II, Артабан I/II, монеты Митридата II из Селевкии-на-Тигре) до чеканов Митридата II из Арсакии (Рей). Здесь была представлена новая иконография правителя Парфянского царства — в богато украшенном высоком «тиаре» — колпаке [2, р. 73]. Декору и крою одеяния царя, а также аксессуарам было уделено внимание на монете Митридата II из Селевкии-на-Тигре [16, р. 26]. На ее аверсе царь портретирован в эллинистической диадеме, однако в отличие от более ранних примеров, на этом рельефе отчетливо представлен V-образный ворот кафтана на запах, украшающие его и плечо костюма орнаменты из колец с кругами в середине.

Примечания

1. Назарова, М. С. Восточный костюм в раннехристианском искусстве. К вопросу об иконографии «Поклонения волхвов» в позднеантичной живописи катакомб // Религия. Церковь. Общество: исследования и публикации по теологии и религии. — Санкт-Петербург, 2021. — № 10. — С. 116–133.
2. Sellwood, D. An Introduction to the Coinage of Parthia. — London: Spink & Son, 1971. — 315 p.
3. Кошеленко, Г. А. Монетное дело Парфии при Аршаке II / Г. А. Кошеленко, В. А. Гаиров // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2012. — № 4. — С. 24–33.
4. Gariboldi, A. Royal Ideological Patterns between Seleucid and Parthian Coins. The Case of Theopator // Melammu Symposia 5. — Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2004. — P. 366–384.
5. Аммиан Марцелин. Римская история. — Москва: Ладомир, 2005. — 632 с.
6. Ellerbrock, U. Die Parther. Die vergessene Großmacht / U. Ellerbrock, S. Winkelmann. — Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern. 2015. — 367 s.
7. Curtis, V. Parthian belts and belt plaques // Iranica Antiqua. — 2001. — Vol. XXXVI. — P. 299–327.
8. Colledge, M. A. R. PARTHIAN ART. — Southampton: The Camelot Press Ltd., 1977. — 200 p.
9. Debevoise, N. C. A. Political History of Parthia. — Chicago-Illinois: The University of Chicago press, 1938. — 303 p.
10. Potter, S. D. The inscriptions on the bronze Herakles from Mesene: Vologeses IV's war with Rome and the date of Tacitus' Annales // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. — 1991. — № 88. — P. 277–290.
11. Boyce, M. A. History of Zoroastrianism. Vol. I. — Leiden-Koeln: E. J. Brill, 1975. — 347 p.
12. Schwei, D. The Reactions of Mint Workers to the Tumultuous Second Reign of Demetrius II Nicator // American Journal of Numismatics. — 2016. — № 28. — P. 65–105.
13. Шлюмберже, Д. Эллинизированный Восток. — Москва: Искусство, 1985. — 208 с.
14. Mathiesen, H. E. Sculpture in the Parthian Empire. — Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1992. — 323 p.
15. N. Σαντορινιός: Να επιστρέψουν άμεσα στο νησί της Καλύμνου τα Χάλκινα αγάλματα τα οποία βρέθηκαν από ντόπιους αλιείς και ανήκουν στην τοπική κοινότητα // Kalymnos news: [сайт]. — URL: <https://clck.ru/3APGSM> (дата обращения: 29.01.2024).
16. Curtis, V. From Mithradat I (c. 171–138 BCE) to Mithradat II (c. 122/1–91 BCE): the Formation of Arsacid Parthian Iconography // Afarin Nameh. Essays on the Archaeology of Iran in Honour of Mehdi Rahbar. — [S. l.]: RICHT, 2019. — P. 25–31.

УДК 391:392.51 (470+571) «18/19»

Плотникова Ю. В.

Plotnikova Y.

СВАДЕБНЫЕ ЦЕРЕМОНИИ В РОССИИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА. В СВЕТЕ И ПРИ ДВОРЕ

WEDDING CEREMONIES IN RUSSIA IN THE 19TH — EARLY 20TH CENTURY. IN THE SOCIETY AND AT COURT

Аннотация. При русском императорском дворе приданое готовили как для великих княжон, так и для невест великих князей. В приданое входили одежда, драгоценности и предметы, необходимые в повседневной жизни. Избранная публика могла увидеть приданое, выставленное на обозрение в дворцовых залах.

Ключевые слова: приданое, мода, костюм, платье, великая княжна

Abstract. At the Russian Imperial Court trousseau were prepared for both the Grand Duchesses and the brides of the Grand Dukes. The trousseau includes costumes, jewelry, and items for everyday use. A select audience could observe it in the place halls.

Keywords: trousseau, fashion, costume, dress, Grand Duchess

В том, что касалось свадебных церемоний, императорская семья следовала тем же обычаям, что и частные лица. Российские императоры и великие князья выдавали своих дочерей замуж за иностранных принцев, снабдив их богатым приданым в виде сотен нарядов, десятков драгоценных украшений и множества самых разнообразных предметов из серебра, фарфора и хрусталя. Кроме того, им полагалась определенная сумма в валюте той страны, куда они уезжали. Так, Александр II дал за своей дочерью Марией, вышедшей за герцога Эдинбургского, 100 000 фунтов стерлингов — огромные деньги по тем временам.

В императорской семье предметы приданого высокородных невест выставлялись на обозрение, но увидеть их могли только особы, получившие специальное приглашение. Великая княгиня Ольга Николаевна писала в своих воспоминаниях о приданом старшей сестры Марии, которое «... было выставлено в трех залах Зимнего дворца: целые батареи фарфора, стекла, серебра, столовое белье, словом, все, что нужно для стола, в одном зале; в другом — серебряные и золотые принадлежности туалета, белье, шубы, кружева, платья, и в третьем зале — русские костюмы, в количестве двенадцати, и между ними — подвенечное платье, воскресный туалет, так же как и парадные платья со всеми к ним

полагающимися драгоценностями, которые были выставлены стеклянных шкафах: ожерелья из сапфиров и изумрудов, драгоценности из бирюзы и рубинов» [1, с. 262]. Очевидно самый большой восторг у избранных посетителей вызывали вещи, представленные в третьей комнате. В двух позолоченных витринах было выставлено несколько уборов, названных в описях соответственно преобладавшим в них драгоценным камням. Впечатляло и количество туалетов, особенно учитывая тот факт, что мода того времени была довольно изменчивой, и достаточно зримо менялась по крайней мере каждые два-три года. Великой княжне были сшиты сотни самых разнообразных нарядов и материй всех видов — для балов, вечеров, прогулок и визитов. Такие дополнения туалета, как перчатки и башмаки, насчитывались дюжинами. Кроме того, в приданое входили серебряные и фарфоровые сервизы, постельное белье, одеяла, два туалетных стола с множеством приборов и подсвечниками — серебряный позолоченный и фарфоровый; хрустальный и фарфоровый столовые сервизы, ковры, сундуки, кухонная посуда, коляски, сани... Кроме движимого имущества, Мария Николаевна получила дворец на Исаакиевской площади (Мариинский) и усадьбу Сергиевское, лежащую по Петергофскому шоссе.

Приданое для невесты цесаревича Александра Николаевича, великой княгини Марии Александровны, принцессы Гессенской, по своему богатству и разнообразию мало отличавшееся от вышеописанного, было приготовлено за счет российского императорского двора. Здесь следует заметить, что невесты великих князей приезжали в Россию из небольших европейских стран и княжеств практически бесприданницами, особенно в сравнении с их золовками.

Великолепные вещи были приготовлены и для принцессы Александры Фредерики Саксен-Альтенбургской (в православии великой княгини Александры Иосифовны) к ее свадьбе с великим князем Константином Николаевичем, состоявшейся в 1848 году. Из множества разнообразных предметов, заказанных для молодой четы, до наших дней дошел фарфоровый, так называемый Константиновский сервиз, с декорировкой в «русском стиле», в основу которого легли рисунки художника и знатока древнерусского искусства Ф. Г. Солнцева.

В 1866 г. приданое для датской принцессы Дагмар, будущей цесаревны Марии Федоровны частично заказывали за границей, у знаменитых в то время поставщиков европейских дворов, но большая часть была сделана в Петербурге. Среди нарядов были несколько парадных придворных платьев из голубого и розового бархата с вышивкой жем-

чугом, белого муара и атласа, манто, шубы, юбки, нижнее белье, обувь и чулки. Кроме того, для будущей великокняжеской четы были заново отделаны и обставлены комнаты в Аничковом дворце, а также обновлены серебро и фарфор.

В 1894 г. внимание публики привлекли сразу два роскошных приданных, поскольку Русский императорский двор праздновал две свадьбы: первой выходила замуж старшая дочь императора Александра III, великая княжна Ксения Александровна, а затем, уже после смерти своего отца, женился цесаревич Николай Александрович.

К просмотру приданого были допущены представители прессы, и его обзор был напечатан в журналах «Всемирная Иллюстрация» и «Модный Свет». Подобное случилось впервые, поскольку, в отличие от французских и английских журналистов, обычно освещавших бракосочетания богатых и знатных особ во всех подробностях, их российские коллеги были лишены такой возможности. Таким образом, дамам, выписывающим журнал, стал известен фасон подвенечного платья, а также то, что остальные парадные придворные платья были выполнены из розового бархата и белого атласа с вышивкой серебром, наряд из белого муара с вышивкой золотом, из голубого бархата с вышивкой серебром, из бархата сапфирового цвета с вышивкой золотом. Журналистка также отметила, что придворные наряды исполнены в мастерской О. Н. Бульбенковой из русского материала, а нарядные, визитные платья и верхняя одежда выполнены в мастерской Т. Ивановой.

Жених княжны, великий князь Александр Михайлович спустя годы вспоминал, что для приготовления приданого понадобилось около полугода, и, когда он попробовал протестовать против такой долгой отсрочки свадьбы, то его «попросили помолчать и молить Провидение, чтобы портнихи успели к тому времени сшить приданое Ксении» [2, с. 109].

Спустя несколько месяцев журналисткам вновь представилась возможность увидеть наряды, «которые были изготовлены для Высокопосланной Невесты Его Императорского Высочества Государя Императора Николая Александровича». Основное место в статье заняло описание подвенечного платья, но не были забыты и остальные наряды, сделанные тем же фасоном, что и подвенечное платье, с той только разницей, что они изготовлены из другого материала и вышивки исполнены другими узорами. Среди них было отмечено белое платье с серебром, отделанное белым марабу; бледно-голубое платье с вышивкой жемчугом и золотом; голубой бархатный туалет с вышивкой серебром; платье из белого муара с вышивкой золотом; два бархатных платья — сапфи-

ровое и бледно-зеленое, с вышивкой золотыми нитями. Все эти придворные платья были сшиты в мастерской О. Н. Бульбенковой.

Не менее богатым было приданое еще одной высокородной невесты — великой княжны Марии Павловны-младшей, которая в 1908 году вышла замуж за шведского принца Вильгельма, герцога Зюдерманландского. Помощница ее тети, великой княгини Елизаветы Федоровны, взяла на себя все хлопоты о нем. Мария Павловна вспоминала: «Она заказывала постельное белье, кухонные принадлежности, обувь, парадные платья, перчатки, корсеты, цветы... Автомобили, сервизы и другая посуда были заказаны за границей, я получила столовое серебро, оставленное мне дядей» [3, с. 93]. Платья были исполнены в модном доме Надежды Ламановой, которая легко узнается по описанию великой княжны: «Каждый день знаменитая московская портниха, снискавшая широкую известность высоким мастерством и высокими ценами, приходила в мои апартаменты в сопровождении своих служащих, нагруженных картонками и ящиками с моделями и тканями. Иногда тетя принимала участие в обсуждении моего свадебного наряда, вспомнив прежнее увлечение модой. Долгие часы я проводила перед зеркалом, пока портнихи с иголками во рту ползали на четвереньках вокруг меня» [3, с. 92].

В императорской семье также соблюдался обычай приготовления предметов нижнего белья и одежды для жениха, и среди приданого великой княжны Марии Николаевны было несколько дюжин мужских рубашек и носовых платков из голландского полотна, а также халат из малиновой турецкой шали.

Если же сам жених принадлежал к особам императорской фамилии, то в его гардероб обязательно входил ночной халат и туфли из серебряной парчи. Впервые подобный наряд был изготовлен в 1773 г. к свадьбе цесаревича Павла Петровича с первой супругой, великой княгиней Натальей Алексеевной, принцессой Гессен-Дармштадтской. После бала, в день своей свадьбы, он пришел в спальню в парчовом халате, подобном свадебному платью своей жены. Такие же халаты носили с тех пор все великие князья. Почетное право на изготовление подобных халатов еще с конца XVIII столетия было предоставлено фирме «Лихачев и сыновья», имевшей в XIX в. звание фабрикантов Двора Его императорского величества. В его мастерской был сшит глазетовый халат и туфли с лебяжьим пухом для свадьбы цесаревича Александра Александровича.

В комнатах рядом с приданным великой княжны Ксении Александровны также стоял стол с приданным жениха. Великий князь Александр

Михайлович при осмотре своих вещей он был удивлен тяжестью халата, который весил шестнадцать фунтов (примерно 6,4 кг). Тем не менее, соблюдая традиции, Александр Михайлович облачился в этот халат в первую брачную ночь: «Проходя в спальню к жене, я увидел в зеркале отражение моей фигуры, задрапированной в серебряную парчу, и мой смешной вид заставил меня снова расхохотаться. Я был похож на оперного султана в последнем акте» [4, с. 111].

Примечания

1. Сон юности. Воспоминания великой княжны Ольги Николаевны // Николай I: Муж. Отец. Император: сб. ст. — Москва: Слово, 2000. — 616 с.
2. Александр Михайлович (великий князь). Книга воспоминаний. — Москва, 1991. — 271 с.
3. Мария Павловна (великая княгиня). Мемуары. — Москва: Захаров, 2004. — 512 с.
4. Александр Михайлович (великий князь). Книга воспоминаний. — Москва: Современник, 1991. — 271 с.

УДК 782:78.085.5:7.03:687.01 (=161.1) Diaghilev

Попов А. Е.

Ророн А.

ВЛИЯНИЕ «РУССКИХ СЕЗОНОВ»

С. П. ДЯГИЛЕВА НА МОДУ

THE INFLUENCE OF S. P. DIAGILEV'S

«RUSSIAN SEASONS» ON FASHION

Аннотация. Создание антрепризы балета и оперы «Русские сезоны» повлияло на моду не только начала XX в., но и на дальнейшее ее развитие. В статье рассматривается и анализируется влияние театра на моду и рассказывается о сотрудничестве Дягилева с людьми искусства.

Ключевые слова: Русские сезоны, мода, влияние на моду, ориентализм, балет

Abstract. Creation of the enterprise of ballet and opera «Russian Seasons» influenced fashion not only at the beginning of the twentieth century but also on its further development. The article examines and analyzes the influence of theater on fashion and tells about Diaghilev's collaboration with people of art.

Keywords: Russian seasons, fashion, influence on fashion, orientalism, ballet

В начале XX в. Сергей Павлович Дягилев организовал ежегодные зарубежные гастроли антрепризы балета и оперы — «Русские сезоны». Они проходили в разных странах мира: Франция, Германия, Англия, Монако, Италия, США, страны Южной Америки. Лейтмотивом сезонов являлось обращение к русскому фольклору и ориентализму, что восторженно завораживало зарубежную публику. Представление Дягилева о том, что Россия и восточные страны переплетаются в своих культурных особенностях, повлияло не только на развитие театральной сферы, но и на зарождение нового взгляда на моду.

Сергей Дягилев был театральным деятелем, искусствоведам и просветителем русского искусства за пределами страны. Начиная с 1899 г., он организовывал выставки картин сообщества «Мир искусства» в странах Европы и, в этом же году, руководил постановкой балета Л. Делиба «Сильвия» Мариинского театра, который не имел успеха. В 1901 г. Дягилев был уволен из-за нестыковки его новаторского видения и академических стандартов театра. С 1907 г. он стал организовывать ежегодные музыкальные выступления «Русские сезоны за границей», в состав которых входили: Н. А. Римский-Корсаков, Ф. И. Шаляпин, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов и артисты Большого театра. Высту-

пления начали обретать успех, после чего Дягилев занялся подготовкой показов оперы. Так, в 1908 году были представлены постановки: «Борис Годунов», «Руслан и Людмила», «Ночь перед рождеством», «Снегурочка» и «Садко и Царь Салтан» [1].

«Русские сезоны» стали интересовать не только обычную публику горожан, но и людей из мира искусства. В 1913 году на премьере спектакля «Весна священная» присутствовала Габриэль Шанель. Оставшись под сильным впечатлением, Шанель оказала не только поддержку Дягилеву, выписав чек на крупную сумму, но и занялась оформлением нескольких представлений. Так она стала участницей команды «Русских сезонов», занималась созданием костюмов для балета Д. Мийо «Голубой экспресс» 1924 г. и балета И. Стравинского «Аполлон Мусaget» 1928 г. Шанель писала в своей книге о этой работе: «Я поняла — они гениальны, потому что не боятся отдавать всё ради творчества и делать это, пока живы. С тех пор я тоже умираю с каждой моделью, пока она создается, и возрождаюсь, когда манекенщица идёт в ней по подиуму. И неважно, аплодируют или нет, я сама вижу, не зря ли были смертные муки» [2]. Работая над костюмами для балета «Голубой экспресс», Коко использовала образы из собственной спортивной коллекции. Она заменила балетные пачки на топы и шорты, напоминающие купальные костюмы 1920-х гг. Аксессуарами послужили: искусственный жемчуг, наручные часы, шапочки для плавания. Использование бытовых костюмов в балете стало прорывом. Для балета «Аполлон Мусaget» Шанель создала роскошные и утонченные наряды, полностью отличавшиеся от предыдущей работы. Наряд главного героя был украшен золотом, переливающимся на венке, короткой тунике и сандалиях. Музы красовались в пышных юбках и напудренных париках. Все, от костюмов до декораций, было пронизано торжеством и изысканностью [4].

Премьера балета «Шехерезада», состоявшаяся 4 июня 1910 года, произвела громкий фурор. Все представление было пропитано утонченностью ориентализма, а костюмы и декорации, созданные художником Львом Бакстом, были выполнены с чарующей и притягательной детализацией, а именно: украшения, жемчуг, вышивка, сочетание тканей, перья. Балет оказал большое влияние на моду, ведь уже спустя год, летом 1911 г., Поль Пуаре организывает у себя в особняке костюмированный вечер в тематике персидских и арабских сказок. Осенью того же года Поль отправляется в турне по европейским странам с представлением своей одежды на манекенщицах. Он также посещает Санкт-Петербург и Москву. Посетив Россию и вдохновившись ею, он привоз-

ит с собой большую коллекцию кокошников, платков и несколько видов народных костюмов, которые послужили вдохновением для его новой коллекции «Казань». Дизайнер представил в ней платья с традиционными особенностями народной одежды. Белые и молочные наряды свободного кроя, подпоясывались выше линии талии и под грудью. На них изображалась традиционная вышивка красными нитями.

Влияние «Русских сезонов» распространялось не только на модельеров. Так, благодаря работе с Дягилевым, огромное признание получил художник Лев Бакст. С 1910-х гг. к нему стали обращаться с заказами картин, эскизов костюмов, оформления интерьеров. С 1913 г. Бакст работал над эскизами в модном доме Paquin. Художник создал эскизы восточного костюма для американской законодательницы моды, скульптора и мецената искусства — Гертруды Вандербильт-Уитни, которая появилась в его наряде на обложке журнала «Vogue» в 1913 г. [5]. Работа Бакста над декорациями и костюмами для балета «Шехерезада» повлияла на ювелирное искусство. Сочетание ярких цветов: зеленого и синего, вдохновило дом *Cartier* на непривычное для европейских взглядов соединение изумрудов и сапфиров в одном изделии.

Спустя десятилетия «Русские сезоны» повлияли на дизайнерский взгляд Ив Сен-Лорана. Так, 26 июля 1976 года в отеле «Интерконтиненталь» в Париже дизайнер представил коллекцию «*Opera-Ballers Russes*», в которой отразил эстетичность русской природы. Специально для показа в парадном холле поставили украшенную лилиями арку, из которой выходили модели на выстроенный подиум [6]. В коллекцию входило 110 образов: боярские и крестьянские костюмы, головные уборы из меха, вышивка золотыми нитями. «*Opera-Ballers Russes*» стала первым, на тот момент, в истории бренда театрализованным показом *Haute couture*, представленным широкой публике, а не узкому кругу клиентов, как это было обычно. Этой коллекцией дизайнер отдал дань уважения «Русским сезонам» и последним годам Российской Империи. Показ стал революционным для мира моды. Он оказал на парижскую публику такое же сильное впечатление, как и Дягилевские постановки в свое время.

Джон Гальяно — модельер, объединяющий в своих коллекциях театр и высокую моду. В 1998 г., работая в модном доме *Dior*, он выпускает коллекцию *Haute couture* под названием «*Bellezza storia*». Показ проходил в Парижском театре «*Palais Garnier*». Наряды, созданные для коллекции, были наполнены орнаментальностью, детализацией и обращением к формам костюмов времен начала XX в. Гальяно успешно подобрал материалы для коллекции, а именно: соединение золотисто-

оранжевого бархата на контрасте с синими, бирюзовыми и фиолетовыми оттенками, обилие вышивок золотыми нитями и сверкающими камнями, геометрия форм кроя. Богатство декора не утяжеляло образы, а наоборот делало их интереснее. Вечерние образы из золотой парчи были расшиты узорами из бисера, страза и золотых нитей в восточном стиле [7]. Данная коллекция стала одной из самых знаменательных в его работе. Он сумел отразить моду начала XX в., через эстетику театральности и любви к востоку.

Влияние «Русских сезонов» С. П. Дягилева подтверждается многочисленными сотрудничествами с людьми искусства: художниками, декораторами, модельерами, композиторами и актерами. Обращаясь к историческим записям можно выявить, что постановки Дягилева повлияли на работу таких известных личностей, как: Лев Бакст, Коко Шанель, Ив Сен-Лоран, Джон Гальяно и многих других. После первого сезона балетов и опер, публика стала привносить в свой гардероб элементы одежды с веянием русского фольклора и ориентализма. Постоянная цикличность моды и возвращение к архивам истории до сих пор вдохновляет художников и дизайнеров по всему миру.

Примечания

1. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / Шенг Схейен; пер. с нидерландского Н. Возненко и С. Князьковой. — Москва: КоЛибри, 2014.
2. Коко Шанель. Жизнь, рассказанная ею самой / пер. с фр. Н. Павлицевой. — Москва: Яуза-пресс, 2011. — 312 с.
3. «Русские сезоны» высокой моды // Балет: [онлайн-журнал]. — URL: <https://balletmagazine.ru/post/diaghilev-fashion> (дата обращения: 09.01.2024).
4. Меценат русского балета // Метро: [газета]. — URL: <https://www.gazetametro.ru/articles/koko-shanel-pomogala-russkomu-baletu-i-govorila-chto-nauchilas-rabotat-u-russkih-19-08-2023> (дата обращения: 11.01.2024).
5. Союз Бакста и Paquin. Vogue // Google. Искусство и культура: [сайт]. — URL: https://artsandculture.google.com/asset/the-bakst-paquin-combination-vogue/HwHa_Gw7BrokZw?hl=ru&avm=4 (дата обращения: 13.01.2024).
6. Архив: легендарный показ Yves Saint Laurent 1976 года, посвященный русской культуре // Peopletalk.ru: [сетевое издание]. — URL: <https://peopletalk.ru/article/arhiv-legendarnyj-pokaz-yves-saint-laurent-1976-goda-posvyashhennyj-russkoj-kulture/amp/> (дата обращения: 13.01.2024).
7. Дягилев и мода: 4 коллекции, вдохновленные «Русскими балетами» // The Symbol: [сайт]. — URL: <https://www.thesymbol.ru/fashion/geroi/dyagilev-i-moda-4-kollekcii-vдохновlennnye-russkimi-baletami/> (дата обращения: 15.01.2024).

УДК 745/749:739:685.2:391:069.013:069.5 (470.23—25)

Раковская Е. Ю.
Rakovskaia E.

ЕВРОПЕЙСКИЕ СВАДЕБНЫЕ ПОЯСА: ОБ ОДНОМ ПАМЯТНИКЕ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РУССКОГО МУЗЕЯ

EUROPEAN WEDDING BELT: ABOUT AN ARTIFACT FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM

Аннотация. Статья посвящена атрибуции неисследованного ремня 1764 года, хранящегося в фонде Отдела народного искусства. Данный памятник ранее не был изучен и опубликован и не был обнаружен ни в одном российском музейном собрании.

Ключевые слова: оловянный ремень, свадебный ремень, «ZinnGurtel», двуглавый орёл, тирольский костюм.

Annotation. The article is devoted to the attribution of an unexplored belt from 1764, stored in the collections of the Department of Folk Art. This artifact has not been previously studied and published nor has been found in any Russian museum collection.

Keywords: tin belt, wedding belt, «ZinnGurtel», double-headed eagle, Tyrolean costume.

В фонде металла Отдела народного искусства (далее — ОНИ) хранится неисследованный предмет, обозначенный как «пояс», датированный 1764 г. (М-340, 94x11 см.) Место создания неизвестно. Он выполнен из кожи разных цветов: коричневой, зеленой, красной и желтой, заклепан по всей поверхности металлическими бляшками-гвоздиками и украшен вставками цветных стекол в оправе. На концах пояса: с одной стороны, три кожаных ремешка, с другой — три медные пряжки. В центре — изображение двуглавого орла, по бокам — тюльпаны с листьями, подцветочные желтой, красной и зеленой кожей, две крупные розетки со стеклом розового цвета, две фигуры скачущих коней и много маленьких изображений лошадей по всей поверхности. В промежутках по двум сторонам, между изображениями коней и цветов помещены цифры «17» и «64». С внутренней стороны на коже имеется приклеенная бирка «М. Ц. У. Б. III № 22898», указывающая на то, что ранее пояс находился в бывшем Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица.

В документах поступления за 1938 г. в сдаточной описи в разделе «Вышивка и набойка» мы находим исследуемый предмет, который здесь значится как часть сбруи (подпруга). Однако ничего похожего среди

лошадиной амуниции и сбруи в многочисленном музейных собраниях (ГЭ, РЭМ, МАЭ РАН, Научно-художественный музей коневодства в Москве) обнаружено не было.

Следующим шагом в исследовании стало обращение к инвентарям музея Центрального училища художественного рисования барона А. Л. Штиглица, хранящимся в Отделе западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа [1]. В описи № 22898 была обнаружена следующая запись: «Пояс с орнаментацией из гвоздей по коже разноцветной с двуглавым орлом с нимбами и лошадами по бокам. 1764.» 10 сентября 1916 г. был куплен за 75 рублей у Голубинского. Место создания: Австро-Венгрия.

Главной зацепкой в исследовании стал мужской кожаный ремень 1753 г., происходящий из Южного Тироля (обнаружен на сайте музея Виктории и Альберта) с надписью «GELOWT / SEI • IESVS CHRISTVS IN / EWIGKEIT Amen • IOHANNES LENER • PF • 1753». (БЛАГОСЛОВЕН/ БУДЬ • ИЕСУС ХРИСТОС ВО / ВЕЧНО. АМИНЬ • ИОАНН ЛЕНЕР • PF • 1753). [2]. Композиция, представляющая собой коронованного двуглавого австрийского орла в окружении тюльпанов с надписью и выполненная рядами металлических бляшек, а также три ремешка по краям, являлись практически полной аналогией памятника из Отдела Народного искусства.

Именно эта находка стала отправной точкой в атрибуции рассматриваемого в докладе предмета. Указание на место производства помогло сильно сузить территориальную принадлежность и вывело на термины «ZinnRanzen» (оловянный рюкзак), «ZinnGurtel» [3, Z. 72,73].

«ZinnGurtel» («Zinnnagelgiirtel») или оловянный ремень — это локальное, но удивительное явление в искусстве Тирольских земель кон. XVII в. — нач. XIX в. [4, Z. 97, 100]. Слово «gurtel» восходит к древневерхненемецкому «gurtila», что означает нечто огороженное, защищённое. Украшенные поясные ремни — издревле являлись важной частью народного костюма в Тироле, Зальцбурге и Баварии и изначально выполняли, прежде всего, охранную функцию. Такие изделия имели ширину до 20 см и были покрыты десятками тысяч крошечных оловянных гвоздей. Серебряный тон тысяч крошечных оловянных гвоздиков, резко контрастирующий с коричневой или черной кожей, представлял художественное полотно, которым гордились, хранили и передавали по наследству [5, Z. 2, 3]. Принято считать, что искусство украшения ремней оловянными гвоздиками возникло в долине Пустерталь [6] и в близлежащих долинах. Также

ремни находили на территории Штирии, Верхней Австрии, в Зальцбурге, в Верхней Баварии и Тироле.

Тирольские и Зальцбургские месторождения олова послужили основой для оловянных поясов. На рудниках в Преттау-им-Арнталь, Шнеберге, Пфундерер-Берге [7, Z. 122, 123] добывали высококачественный металл, а его обработка совершенствовалась на протяжении веков. Нам мало известно о технологии изготовления гвоздиков. Скорее всего, каждый гвоздь был заклепан отдельно, и можно представить, сколько усилий было затрачено на их создание. Это требовало особого мастерства, определенного специального оборудования, художественного вкуса. Вероятно, существовали местные кустарные мастерские по производству оловянных ремней. И позволить купить себе такую вещь могли лишь обеспеченный человек.

Для создания ремней использовали шкуры коров, телят, овец и коз. Выкройки делались индивидуально [7, Z. 125].

Главные сюжеты, которые мы видим на рассматриваемых произведениях — двуглавый орёл — древний символ и герб австрийских Габсбургов — в окружении тюльпанов и других цветов, животные: лев, олени, лошади, серны. Часто изображения дополнялись датами, благочестивыми текстами, любовными посланиями, поговорками, орнаментами, символами гильдии и т. д. Нередко ремни украшались самостоятельными цветочными и геометрическими узорами. Они были известны в долинах Южного Тироля, а затем стали использоваться как ценный экспортный продукт. В связи с этим, мы до сих пор можем любоваться оловянными ремнями в различных музеях Северного Тироля, Верхней Баварии и даже в районах Зальцбурга и Верхней Австрии.

Доминирующий мотив изделий 1757–1768 гг. — двуглавый орёл в окружении львов, лошадей, оленей, повозок. Эти изображения помещались на свадебные ремни, украшенные всевозможными пожеланиями и разноцветными стеклянными камнями в розетках. Обычно такие изделия дополнялись маленькими медными колечками для защиты от сглаза (ремни с колечками происходят из Штраубинга, Богена, Зальцкаммергута, Аусзее, Гельштадта). Ремни с двуглавым орлом — самая редкая группа предметов, к которой относится и памятник из ОНИ. Таким образом, можно сказать, что ремень из собрания Русского музея — свадебный ремень. Этот тип ремня был наиболее распространен в Санкт-Георген-об-Мурау, в Штирии, в Зальцкаммергуте, в альпийской долине — Випптал [3, Z. 80].

С 1780 г. изделия стали расшивать узкими цветными кожаными полосками — зирмами, выполненными из красной, зеленой и жёлтой кожи.

На памятниках 1802–1811 гг. внутреннее поле заполняется ромбовидными заклепками с большими головками. Излюбленными узорами становятся — цветы на крученых стеблях, подцветенные фианитами.

Последняя известная дата оловянного ремня — 1823 г. (музей в Больцано). Исследователи называют несколько причин исчезновения оловянных ремней, но главной считается, что во время наполеоновских войн все имеющееся олово было реквизировано и переплавлено на военные нужды [5, Z. 122]. Именно это привело к прекращению производства посуды из олова и, вероятно, оловянных гвоздиков. С 1830–1840 гг. оловянные ремни в Альпийском регионе полностью вытеснили пояса, выполненные в т. н. технике «павлиньего пера».

На протяжении всего XIX века также использовали шелковую или металлическую нить для создания узоров. В 1920-е гг. данная техника возродилась и нашла отражение в национальном костюме Тироля.

Одним из продолжателей традиции *ZinnGurtel* на сегодняшний день является Вильфрид Вайс, 62-летний житель Крамзаха, который вернул к жизни давно утраченное искусство вбивания оловянных гвоздиков в кожу [8]. Ещё 11-летним подростком он работал в мастерской своего брата-шорника. Никто в стране не знал, как создаются оловянные гвоздики, украшающие ремни. И Вильфред взялся за исследования. Он познакомился практически со всеми собраниями оловянных ремней в музеях Австрии, изучил все архивные документы. Многие называли его одержимым. В лаборатории «Брикслегер Монтенверк» он провел технико-технологический анализ гвоздей. Капля по капле он собирал информацию об оловянных ремнях, и сегодня его знания уникальны. Он знает каждый этап создания изделия, превращая ремесленную вещь в произведение искусства.

Подводя итог, стоит сказать, что период расцвета «оловянного ремня» приходится на 1680–1820-е гг. В документах не было обнаружено специально созданных гильдий, занимающихся изготовлением оловянных ремней. Это было довольно локальное, но удивительное явление, которое, в первую очередь, было связано с защитой своего владельца от всевозможных опасностей. Сложно сказать, где именно и при каких обстоятельствах зародилось искусство украшения ремня оловянными заклепками.

Примечательно, что рассматриваемые произведения, не имели существенного износа, были очень тяжелыми, и, в отличие от вышивки пером, не пережили второго расцвета в XX в.

В российских музеях не было обнаружено ни одного подобного памятника. «Оловянный ремень» из собрания ОНИ Русского музея — это жемчужина, которой могут похвастаться не многие собрания Европы, и который несомненно заслуживает дополнительного изучения [9].

Примечания

1. Инвентарная книга вещей, принадлежащих музею Центрального училища технического рисования Барона Штиглица. Государственный Эрмитаж. От 11 февраля 1939 г. № 2.
2. V&A. Belt / 1753: [official website]. — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O354147/belt-unknown/> (дата обращения: 15.03.2022).
3. Martin, E. Mannsgurten. Schone Arbeiten der Voikskunst / E. Martin, E. L. Wagner. — Trostberg, 1998. — 148 z.
4. Rizzolli, H. Der gegurtete tiroler: katalog zur Ausstellung in Bozen. — Rizzolli-Haus, Lauben 60 / Dr.-Streiter-Gasse 53. August/September, 1990. — 224 z.
5. Bakay, G. Das alte Handwerk — Mannsgurten. Insbesondere mit Zinnageldekor // Der Trachtler. — 2008. — Z. 2–3.
6. Пустерталь (нем. Pustertal) — территория в Италии, в Доломитовых Альпах.
7. Stoermer, H. W. Lederhosen, Gürtel, Ranzen. Pfaffenhofen. — [S. l.]: W. Ludwig Verlag, 1986. — 144 z.
8. Wilfried Weiß. Zinnstift & Federkiel: [official website]. — URL: <https://zinnranzen.at/> (дата обращения: 20.03.2022).
9. Хотелось бы выразить огромную благодарность за консультации, предоставление материалов, в том числе нужной литературы научным сотрудникам: Джуте Профантер из Тирольского музея Народного искусства в Инсбруке, Александре Ультершульцер — директору Южнотирольского государственного музея фольклора в Дитенхайме, доктору Томасу Шиндлеру из Баварского Национального музея в Мюнхене, доктору Катарине Вейлер из Музея Прикладного искусства во Франкфурте-на-Майне, Фабиану Бренкеру и Рите Перебауэр из Венского музея истории искусств, Элмару Гобби из Исторического архива в Мерано в Италии.

УДК 791.43/.45:79.01/.09:687.16:39 (=161.1) Sevhor

Смирнова И. М.
Smirnova I.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОТОТИПЫ В СОЗДАНИИ СЦЕНИЧЕСКОГО КОСТЮМА СЕВЕРНОГО РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА

CINEMATIC PROTOTYPES IN THE CREATION OF THE STAGE COSTUME OF THE RUSSIAN NORTHERN FOLK CHOIR

Аннотация. В статье рассматривается ситуация середины XX в., когда зарубежные и отечественные фильмы, а также модные силуэты костюмов в стиле «ню-лук» стали прототипами для сценических костюмов фольклорных ансамблей.

Ключевые слова: сценический, фольклорный, концертный, костюм, ню-лук, СССР, Северный хор

Abstract. The article examines the situation of the mid-twentieth century, when foreign and domestic films, as well as fashionable silhouettes of costumes in the «new look» style, became prototypes for stage costumes of folk ensembles.

Keywords: stage, folklore, concert, costume, new look, USSR, Northern choir

Цель статьи: выявить прототипы костюмов 1940–1950-х гг., которые повлияли на модные силуэты и стили в советском сценическом костюме на примере сценических костюмов Северного русского народного хора (г. Архангельск, далее — СРНХ).

Индустрия зарубежного и отечественного кино в XX в. сыграла важную роль в формировании стиля и образа жизни общества. Появились новые профессии: режиссеры, художники, операторы, стилисты, визажисты и т. д. Образ героя в кино, создаваемый художниками, воздействовал на зрителя, психология киноискусства не раз обращалась к роли актерской игры для формирования вкусов зрителей, воспитания и даже пропаганды отдельных явлений в мире моды. В первой половине XX века костюмы для кино создавали многие мастера, в том числе и американский художник по костюмам, создававший образы ведущих кинодив классического Голливуда, А. А. Гринберг (Адриан) [1]. С этого момента киноиндустрия формировала костюмерные отделы с закройщиками, портными и швеями [2, с. 5]. В 1930-е родилась сеть магазинов *CinemaFashion*, которая насчитывала свыше тысячи торговых точек [3, с. 23]. Позже Адриан открыл Дом мод и шоурумы, успех которого повлиял на творчество многих модельеров [4, с. 26].

В советском кино женский образ Л. Гурченко в образе Лены Крыловой в фильме Э. Рязанова «Карнавальная ночь» (1956) стал чрезвычайно популярным в конце 1950-х гг. Добиться успеха в представлении нового типа женщины в обществе: «...от ударницы труда до бунтарки...» [5], Удалось за счет использования платьев нового модного Х-силуэта. Следует напомнить, что 1950-е гг. связаны с оттепелью во внешней политике СССР, когда стали транслировать зарубежные фильмы советскому зрителю, а творческие коллективы выезжать на гастроли в другие страны. Известно, что зарубежным прототипом советского образа для Л. Гурченко стал бразильский фильм «Возраст любви» (1953) с Лолитой Торрес в главной роли. Этот фильм был представлен для советских зрителей в 1954 году, став, таким образом, популярным раньше «Карнавальная ночь». Вместе с тем, благодаря этим фильмам современник увидел новый образ женщины в стиле «нью-лук» К. Диора (1947) и, таким образом, сформировался новый эталон красоты в СССР. Образ в стиле «нью-лук» встречается еще в нескольких советских фильмах: «Девушка с гитарой» (1958) А. Файнциммера; «Матрос с кометы» (1958) И. Анненского; «Девушка без адреса» (1958) Э. Рязанова; «Сверстницы» (1959) В. Ордынского; «Человек-амфибия» (1961) В. Чеботарева [6].

Исследователь Н. Лебина называет период конца 1940-х — 1950-х гг. временем «позднего тоталитарного гламура», когда поощрялись мероприятия, подражающие дореволюционным балам, проводились маскарады и карнавалы в школах [7, с. 19], но танцы, как вид увлечений и досуга не поощрялся: «...отношение власти к танцам менялось медленно...» [8, с. 20]. В то же время уже работали профессиональные ансамбли по исполнению русских народных песен и танцев. Среди них — Государственный академический ансамбль народного танца имени И. Моисеева (1937), Заслуженный Государственный академический ансамбль песни и танца «Донбасс» (1937), Хореографический ансамбль «Березка» им. Н. С. Надежиной (1948) и др. Так, в 1947 году «Русский народный хор Северной песни и пляски» (СРНХ), совершая гастрольную поездку по стране, побывал в Москве, Ленинграде и в городах советских республик [9], при этом танец являлся частью сценических постановок.

В это же время в Европе отмечается интерес к русской культуре, заимствовались элементы традиционного костюма, которые вошли в международную моду: «русские высокие сапоги, высокие меховые шапки (наподобие киргизских, казахских, русских), модели по мотивам русского сарафана, душегреи, поддевки и т. д.» [10, с. 136]. Тогда же появлялись новые региональные ансамбли для представления советско-

го сценического искусства на зарубежных гастролях и фестивалях. А. Васильев отмечает, что чаще других гастролировавшие за рубежом ансамбли «Березка» и Народного танца имени И. Моисеева, возвращались с новыми идеями и впечатлениями, служили «основным» каналом проникновения в страну западных модных веяний [11, с. 334]. Но была и обратная связь — например, в 1950-е гг. за границей в моду вошли платья с отделкой шнуром, аппликацией, вышивкой, что было характерно для костюмов народов России. Стали популярны костюмы и блузки с машинным кружевом «ришелье», которым отделяли воротники, манжеты, карманы и т. д. [12, с. 20].

Впервые женский костюм для танцевальной группы появляется в архивах СРНХ на постановке «Русская пляска» среди фотографий 1953–1959 гг. [13]. Еще чаще костюмы встречаются на фотографиях 1959 г., когда Северный народный хор гастролировал в Польше и Болгарии [14].

Костюмы СРНХ 1950-х гг. сохранились и не раз использовались впоследствии. Сохранился танцевальный костюм для постановки «Русская пляска», принадлежавший артистке Л. Александровой [15], который повторял модный силуэт «нью-лук» и состоял из трех предметов (учетный номер № 3927):

- 1) кофта (жакет) приталенного силуэта с длинными прямыми рукавами со сборкой по плечевому шву;
- 2) юбка-полусолнце А-силуэта на поясе, длиной ниже колен с декором из горизонтальных полос;
- 3) декоративная круглая манишка с высокой стойкой.

Стоит выделить характерные приемы оформления костюма для постановки «Русская пляска», отражающие трансформацию повседневного платья (костюма) в стиле «нью-лук» для артистов танцевальной группы:

— приемы конструирования: цельнокроеный воротник-стойка, встречающийся в жакете, блузе, платье трансформировался в 2 изделия: кофта (жакет) и манишка;

— художественный прием: повторение ритмов и приемов декорирования в костюме (горизонтальные линии на манишке и на юбке дополнительно расширили верх и низ костюма).

Приемы заимствований модных силуэтов, влияние кинофильмов на сценический костюм отметил и главный художник по костюмам СРНХ, модельер Н. Б. Терюхин в интервью автору данной статьи [16]. Стилистически-конструктивный подход стал новаторским и распространенным в период 1950–1970-х гг., когда фильмы стали играть су-

ественную роль в просвещении и воспитании общества, формировали эстетику нового периода. Стоит отметить, что в советские годы прослеживался дефицит свободной творческой стилизации и поиска собственного пути развития сценического концертного костюма для фольклорных коллективов. Новое направление по оформлению концертных костюмов для фольклорных коллективов было в поиске новых решений. Художники театра в этот период проектировали сценические костюмы для фольклорных коллективов, когда собственного опыта для новой сферы концертных выступлений еще не было и поэтому прототипом для творчества служили западная мода и кино.

Примечания

1. Андриан Адольф Гринберг — американский художник по костюмам, создававший образы ведущих кинодив классического Голливуда, работал с киностудией начала XX в. MetroGoldwynMayer.
2. Баштовая, А. С. Мода и кино: 100 лет вместе. Как фильмы формируют тренды. — Москва: АСТ, 2022. — 240 с.
3. Там же.
4. Там же.
5. Кордюкова, А. От ударницы труда до бунтарки: как менялись героини российского кино / А. Кордюкова, П. Смагина// Forbes: [сайт]. — 2023. — 10 фев. — URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/484751-ot-udarnicy-truda-do-buntarki-kak-menalis-geroini-rossijskogo-kino> (дата обращения: 01.02.2024)
6. Художники по костюмам: «Девушка с гитарой» Т. Антонова; «Матрос с кометы» А. Дандурян; «Сверстницы» П. Пинкисевич. Vetska. Советский и антисоветский newlook // CineModa: [сайт]. — 2016. — 27 дек. — URL: https://www.cinemoda.ru/soviet_new_look (дата обращения: 01.02.2024).
7. Лебина, Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 208 с.
8. Там же.
9. Попов, Н. Певцы Севера (к итогам гастрольной поездки РНХ Северной песни и пляски // Правда Севера. — 1947. — 13 авг. (№ 159 (8031)). — Вырезка из альбома «1953–1959» в фондах СРНХ.
10. Косарева, Е. А. Мода. XX век. Различные модных форм костюма. — Санкт-Петербург: Петербургский институт печати, 2006. — 468 с.
11. Васильев, А. Без ретуши. Советский стиль. — Москва: Слово, 2022. — 384 с.
12. Женственность в эпоху дефицита // История моды. — 2018. — № 94. — С. 18–23.
13. СРНХ // Альбом «1953–1959», ч/б фото.
14. СРНХ // Альбомы 1959 года «Северный народный хор в Польше» и «Северный народный хор в Болгарии», ч/б фото.
15. СРНХ // Костюм № 3927 Л. Александровой к постановке «Русская пляска».
16. Интервью автора статьи И. Смирновой с Н. Б. Терюхиным об истории костюмов СРНХ от 25.01.2024.

УДК 391 (548.7) (=214.61)

Соболева Е. С., Краснодембская Н. Г.

Soboleva E., Krasnodembskaya N.

БЫТОВОЙ КОСТЮМ СИНГАЛОВ ШРИ ЛАНКИ (ИСТОРИЯ И НОВАЦИИ)

HOUSEHOLD CLOTHING OF THE SINHALESE PEOPLE OF SRI LANKA (HISTORY AND INNOVATIONS)

Аннотация. Виды бытовой одежды сингалов Шри Ланки отражают разновременные культурные влияния. Распашной саронг и мужская юбка взяты из Юго-Восточной Азии, сари — из Южной Индии; другие элементы одежды — из европейского костюма XVII–XIX вв.

Ключевые слова: Шри Ланка, сингалы, бытовая одежда, саронг, сари

Abstract. The types of household clothing worn by the Sinhalese people in Sri Lanka reflect cultural influences of different ethnic cultures. Sarong and tubular skirts come from Southeast Asia, sari is from South India; and other items come from the 17th — 19th-century European costume.

Keywords: Sri Lanka, Sinhalese, household clothes, sarong, sari

В Шри Ланке и в южных районах индийского континента такой климат, что одежда людям для защиты от природных трудностей практически не нужна, и ее употребляли здесь исторически ограниченно. На памятниках регионального искусства IV–V вв. н. э. у царей и богов укрыта одеяниями только нижняя часть фигуры, причем у лиц и мужского, и женского пола. На случай ощущения относительного холода, зябкости люди использовали преимущественно отрезки ткани, в которые укутывались. Ведды, потомки первоначальных насельников острова Ланка, обходились минимальным одеянием: укрывали только чресла коротким опоясанием из растительных волокон, и лишь к концу XX в. наиболее прогрессивные из них стали надевать короткие тканые повязки, на манер сингалов [1]. В сингальской среде существовал такой пережиток, как обязанность *родия* (*неприкасаемые*, низший социальный разряд) при встрече с представителями высшей касты обнажать верхнюю часть тела, если вдруг на них была рубаша или кофта [2].

Бытовая одежда сингалов сложились, вероятно, во второй половине II тыс. н. э.; источники влияния находим в Юго-Восточной Азии, у арабов и у европейских колонизаторов острова [3]. В первую очередь к сингалам пришла традиция тканевого опоясания — юбка. У мужчин

это сшитый вид одежды: туба из хлопчатобумажной ткани от пояса до лодыжек, лишняя ширина которой (на ход ноги) закладывается в широкую вертикальную складку; вся конструкция крепится на талии с помощью веревки, цепочки или кожаного пояса. Название *сарамы* похоже на термин *саронг* — вид одеяния, распространенный во многих южных странах от Тихого океана до Африки, пришедший из Юго-Восточной Азии. У сингалов это мужская простонародная, деревенская или домашняя (для более высоких сословий) одежда. Для нее типичны узор в полоску или клетку. *Сарама* может быть дополнен рубашкой (это делает костюм более престижным и торжественным): обыкновенного европейского вида или облегченной за счет удаления в крое воротничка. Во времена британской колонизации имел распространение обычай носить с *сарамы* пиджак европейского типа, что считалось приемлемым и престижным для свадеб и других торжественных случаев. Простые люди приобретали его чаще всего один раз на всю жизнь. Отметим, что существует особый вид *сарамы* специально для школьных учителей: это юбка чисто белого цвета безо всяких узоров (в такую может наряжаться и преподаватель колледжа) [4].

У женщин эта одежда распашная: кусок ткани подходящей длины и ширины закрепляется перекрестным наложением верхних его углов на месте перехода талии в бедра. Один из концов выкладывается на боку в виде волана, а другой покрепче затыкается внутрь; конструкция не очень надежная, ее поправляют на ходу. К середине XX в. она получила устоявшееся название *редда* (букв. «кусок ткани»). Предполагаем, что происхождение этого вида одежды более древнее и сложное, чем у мужского *сарамы*. Женщины носили похожие одеяния с давних пор, но этот элемент костюма назывался по-разному в разное время. В начале XX в. подобную женскую юбку называли *читтая*, *кабайя/камбайя* (в Индонезии же *кебайя* — распашная приталенная кофточка с длинными узкими рукавами и застёжкой на груди). Этот термин закреплён обычаем, который тоже слегка ушел в прошлое: при рождении ребенка, желая узнать пол новорожденного, спрашивали не «мальчик или девочка», а «саронг или кабайя»? Заметим, в сингальской культуре, чтобы избежать сглаза, принято некоторые вещи не называть прямо, а употреблять косвенные обозначения. Так, привычно в этой среде обращаться друг к другу не по именам, а по терминам родства, даже среди чужих.

Сингалы считают, что некоторые способы повязывания женской распашной юбки возникли в древности. *Редда* могут быть полосатыми и клетчатыми (но рисунок мельче, чем у *сарамы*), или разнообразно

орнаментированными согласно фантазии ремесленника. Сингалки в домашних обстоятельствах иногда повязывают свои *редда* не на талии, а под мышками (при купании, или когда не хотят обременять своего тела кофточкой). К *редда* положено надевать кофточку (*хятти*) особого кроя: короткую, заканчивающуюся почти под грудью, плотно прилегающую к телу, с небольшим круглым вырезом у шеи спереди и с более глубоким вырезом на спине (дань местным эротическим понятиям). Главная особенность такой кофточки для молодых женщин — рукавички в виде «фонариков» (похоже, заимствовано из европейского костюма). У старших кофточки длиннее и полностью закрывают талию, с прямыми более длинными рукавами. *Редда* и *хятти* — также одеяние простонародное, деревенское, домашнее.

Сари, типичная для региона Южной Азии одежда, родившаяся как тип, по-видимому, в Южной Индии, ныне распространена во всех соседних странах. Сложился общий для региона тип ношения сари — *городской*. Юбка выкладывается красивым веером складок спереди, затем ткань оборачивается вокруг торса, поднимаясь наискосок через грудь, после чего особо орнаментированный конец сари так или иначе укладывается на плече, уходит за спину и там свободно свисает. Кофточка в таких случаях — «индийского образца»: шьется плотно прилегающей к телу (застежка обычно спереди), узкий гладкий рукавчик доходит до локтя и заканчивается тканым узором в горизонтальную полоску (похоже на имитацию браслетов выше локтя). Способов повязывания сари немало: по-особому надевают сари танцовщицы, по-другому — крестьянки во время работы и т. д., к тому же существует масса этнических особенностей; названия элементов одежды и способы ее употребления имеют определенное разнообразие. Традиции эти все еще мало изучены, хотя заслуживают уточнения и даже картографирования.

Сингалки в основном используют два способа надевания сари: общий для всего региона (*городской* по нашей терминологии) и особенный ланкийский, принятый у горянок — *осори/охори*, иначе кандийский. В нем обнаруживаем принципы, свойственные наряду *редда* и *хятти*. Нижняя часть сари (условно: юбка) формируется прямой, плотно охватывающей бедра, узорный/орнаментированный конец выкладывается спереди в вертикальном направлении, на боку у талии присутствует выступ из краешка ткани, похожий на волан. Наверху сари также наискось пересекает грудь и уходит через плечо за спину, особенность в том, что ткань на плече выкладывается плотными складками (нередко еще за-

крепляется брошью), так что обе руки остаются полностью открытыми. Кофточка имеет рукава-фонарики [5].

Еще в 1970-1980е гг. традиционность в создании и использовании описанных видов одежды были достаточно крепки. Но в начале XXI в., заметны некоторые перемены [6]. Конечно, у любого сингала найдутся в гардеробе *сарамы*, другое дело — в какой обстановке он их носит. Образованные мужчины (обычно это представители высших и средних сословий), клерки, служащие, инженеры, молодежь студенческого возраста наденут на выход и на работу брюки европейского типа (любят сочетать их с рубашками типа гавайских), но дома предпочтут *сарамы* за его удобство и гигиеничность в жарком климате. Женщины тех же сословий в официальной, но обыденной среде (например, отправляясь забирать детей из школы) теперь часто носят юбки европейского типа, предпочитая, конечно, длинные, чаще — слегка расширенные книзу. Отметим, длина одеяния — тоже показатель социального статуса. И кофты дамы постарше чаще носят более свободные, чем типичная *хятти*, больше укрывающие тело, но вполне могут использовать и европейские готовые образцы. Интересны некоторые перемены с юбкой *редда*: женщины пришивают к ним пояс, который можно завязать, и юбка не будет распахиваться в ненужный момент. Новации не отрицают настоящей любви к традиционной одежде. Некоторые ее виды абсолютно необходимы в ритуально-обрядовом контексте. Но эта тема заслуживает особого разговора. Ныне отчаянные экспериментаторы в сингальской среде, особенно из молодежи, не прочь примерить и самые модные новинки из европейских придумок. Тем более, что рядом с сингалами на острове живет еще группа смешанного происхождения (потомки браков европейских колонизаторов с местными женщинами), которым все европейское особенно интересно [7].

Примечания

1. Краснодембская, Н. Г. К истории традиционной одежды сингалов Шри Ланки // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы 20-й Междунар. науч. конф., С.-Петербург, 30 мая — 2 июня 2017 г. — Санкт-Петербург: СПбГУТД, 2017. — С. 37–40.
2. Краснодембская, Н. Г. Цейлонская коллекция МАЭ: (Экспедиция Академии наук 1914–1918 гг.) // Культура народов Зарубежной Азии. — Ленинград: Наука, 1973. — С. 158–171. — (Сборник МАЭ; т. 29).
3. Краснодембская, Н. Г. Одежда как этнокультурный текст (аспекты постоянства и динамики) // Радловский сборник: научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2015 г. — Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2016. — С. 44–49.

4. Краснодембская, Н. Г. Одежда сингалов (о-в Шри Ланка) // Одежда народов зарубежной Азии. — Ленинград: Наука, 1977. — С. 39–56. — (Сборник МАЭ; т. 32).
5. Краснодембская, Н. Г. О двух изображениях сингалок из иллюстративных коллекций МАЭ: (к истории национальных традиций женской одежды в Шри Ланке) // Иллюстративные коллекции Кунсткамеры. Вып. 2. — Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2019. — С. 208–219. — (Сборник МАЭ; т. LXVI).
6. Краснодембская, Н. Г. Сингалы Шри Ланки: одежда, украшения, аксессуары в истории и современности // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии, С.-Петербург, 29 мая — 1 июня 2018 г.: мат-лы 21-й Междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург: СПбГУТД, 2018. — С. 146–150.
7. Соболева, Е. С. О некоторых аспектах португальского влияния в культурной и социально-гендерной сферах жизни народов Южной Азии (прошлое и настоящее) / Е. С. Соболева, Н. Г. Краснодембская // Зографский сборник. — Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2014. — Вып. 4. — С. 278–287.

УДК 746.4:394.012:82–94»18»(=161.1) Lister

Хорошилова О. А.

Khoroshilova O.

РУССКАЯ МОДА ГЛАЗАМИ АНГЛИЙСКОЙ ПУТЕШЕСТВЕННИЦЫ АННЫ ЛИСТЕР

RUSSIAN FASHION THROUGH THE EYES OF ENGLISH TRAVELER ANNE LISTER

Аннотация. Статья посвящена различным аспектам русской светской моды 1830-х гг., отраженным в дневнике британской путешественницы Анны Листер. На его страницах зафиксирована любопытная и ценная информация о торговцах модным товаром, лавках, о ценах на ткани и аксессуарах и многое другое.

Ключевые слова: мода, костюм, ткани, купцы, цены на товары, этикет

Abstract. The article is dedicated to different aspects of Russian upper-class fashion of the 1830s that are presented in the diary written by British traveler Anne Lister. The diary contains interesting and valuable information concerning fashion merchants and their shops, prices of textiles and accessories, etc.

Keywords: fashion, costume, textiles, merchants, shop prices, etiquette

Практически каждый иностранец, путешествовавший по Российской империи, оставил об этом мемуары или записки. Много раз опубликованы и хорошо известны сочинения Астольфа де Кюстина, Аугустуса Гранвилла, Александра Дюма, Теофиля Готье. Дневники, которые посчастливилось изучать автору этих строк, напротив, стали доступны исследователям лишь несколько лет назад. Их автор — английская исследовательница и путешественница Анна Листер, которая в 1838 г. первой в мире совершила восхождение на вершину Виньмаль во французских Пиренеях. Почти всю жизнь она вела дневники. Один из томов целиком посвящен ее путешествию по России в 1839–1840 гг. Листер вела записи, используя особый разработанный ею шифр. Ключи к нему составил потомок англичанки. С их помощью автору этих строк удалось целиком расшифровать и перевести русскую часть дневника, содержащую ценные и малоизвестные факты о культуре, искусстве и повседневной жизни России, а также любопытную информацию об известных личностях и семьях, с которыми британка общалась во время путешествия. В этой статье публикуются сведения, почерпнутые из дневника Листер, связанные с русской светской модой.

Свое путешествие по Российской империи англичанка начала в сентябре 1839 года в Великом княжестве Финляндском. Затем отправилась

в Санкт-Петербург. С октября 1839 по начало февраля 1840 жила в Москве. Потом совершила путешествие по Волге и в апреле добралась до Грузии. Записки, посвященные светской моде, относятся к ее пребыванию в Москве, где она прожила больше 4 месяцев и смогла близко познакомиться и подружиться первыми щеголихами первопрестольной — княгиней Софьей Урусовой-Радзивилл, княгиней Софьей Голицыной, княгиней Ольгой Долгоруковой, графиней Софьей Апраксиной. Благодаря им, она узнала о том, что носили в Москве, где покупали ткани, у кого заказывали платья и шляпы, и каков был светский этикет.

Лучшими сукнами и шелками торговал купец 1-й гильдии Карп Добохотов-Майков, владелец шелковой мануфактуры и суконной фабрики в селе Брехове Звенигородского уезда Московской губернии. Он держал лавки в историческом центре Москвы, но к своим важным клиентам приходил сам. Листер познакомилась с ним у Софьи Радзивилл и оставила такую запись: «Он [Карп Майков — О. Х.] пришел к нам в 12.50 со своими шелками. Персидский — по 2 рубля 50 копеек за аршин, 5 рублей 50 копеек за узкий отрез “сарсинета” тонкого шелка, — такого для платья нужно 20 аршин. Показал также белые сатины, которые производят в 20 верстах от Москвы, — продает по 15 рублей за аршин. Майков сказал, что для платья будет достаточно 15 аршин... В 4 часа княгиня [Софья Урусова-Радзивилл — О. Х.] послала к нам торговца, который должен был посоветовать ткани для моего шляфора — для него нужно 10,5 аршина. Цена за аршин — 5 рублей 50 копеек. Договорились» [1, р. 120].

Часто Анна Листер навещалась к купцу Артуру Герману Матиасу, известному московскому торговцу восточными тканями и шальями. Он держал лавку в доме Татищева на Кузнецком мосту, в самом центре первопрестольной. Англичанка редко уходила от него без покупок. Она занесла в дневник: «Большой, симпатичный, очень хороший магазин [купца Матиаса — О. Х.]. Красивый дамасский шелк (дамасэ) стоит здесь 10 рублей за аршин. Гроденапль — 6 рублей, а белый гродафрик — 8 рублей, добротный атлас по 8 рублей за аршин, чуть хуже качеством — по 7 и даже 6 рублей, русский шелк по 2 рубля (узкий, похож на саржу, но без добавления хлопка)» Архив Западного Йоркшира [1, р. 130].

От княгини Урусовой-Радзивилл Анна Листер узнала о семье купцов Сихлеров и о том, что лучшие модные шляпки следовало заказывать непременно у них. В архиве англичанки сохранилась именная карточка купеческого семейства с их адресом и списком предметов, которыми они торговали. Это довольно любопытный образчик ранней русской модной рекламы.

Семейство владело лучшим в Москве магазином тканей, шалей и шляп, поставляли товар царской семье. Их лавка находилась в центре Москвы — на Большой Дмитровке, в доме Глебовой-Стрешневой. Там часто бывала княгиня Урусова-Радзивилл, одна или с подругами. Это был выгодный коммерческий союз — княгиня укрепляла свое реноме королевы московских мод, а Сихлеры обрастали связями и благодарили свою покровительницу щедрыми скидками. Между прочим, они уступили в цене и Анне Листер, но лишь потому, что ее привела к ним Софья.

Фамилия этих купцов несколько раз встречается в дневниках путешественницы: «7 ноября она [Софья Урусова-Радзивилл — *О. Х.*] прислала кое-что из своих шляпок-“токов”. Потом были у Сихлера и Ледебурга. Утром 8 ноября она [Софья Урусова-Радзивилл — *О. Х.*] прислала свое турецкое боа, связанное из пуха, стоимостью 85 рублей<...> 22 ноября я поблагодарила ее за очаровательные шляпки, которые она заказала для меня и за которые я расплатилась вчера, когда навещала ее <...> 24 января около 14.00 вышла гулять вместе с Радзивилл и мы отправились в лавку к Сихлеру — там Радзивилл выбрала шляпу для меня за 30 рублей, и я купила черную бархатную шаль на алой подкладке — купец просил 180 рублей, но мы сговорились на 170 рублях» [1].

В начале февраля 1840 года, покидая Москву, Листер сделала княгине подарок: «1 февраля — зашла к Сихлеру взять три заказанные у него шляпы. Я покажу их княгине, и она выберет себе ту, что ей больше понравится» [1, р. 193].

Собираясь на званые обеды, Анна приглашала к себе в отель лучших московских кауферов. Они расчесывали ее, завивали пряди и укладывали их в «бонтонном вкусе», овивали лентами, обсыпали цветами, сбрызгивали пряным парфюмом. Среди прочих Листер пользовалась услугами месье Галиси. Он стриг и завивал лишь *crème de la crème* московского бомонда. Брал дорого, держал ателье на престижной Неглинной, близ Кузнецкого моста. Анне он очень понравился — и бонтонностью, и быстротой, но, главное, умением торговаться:

«Как только он вошел к нам, я спросила цену — он ответил — 10 рублей. Я тут же запротестовала — готова заплатить не больше пяти. И он мгновенно согласился. Маленький, обходительный, делает свою работу тщательно и не скупится на время. Он остриг и уложил мои волосы очень хорошо. В Москву переехал восемь месяцев назад. Восемь дней добирался из Гавра в Кронштадт. Считает, что здесь, как и в Париже, аренда дорогая, но жить дешевле. Парфюмы здесь дорогие. Мой здесь стоит 3 рубля. Баночка помады от французского дома

Houbigant здесь стоит 5 рублей (и продается в баночках хуже качеством)» [1, р. 109].

К Анне приходил и младший брат месье Галиси, еще более проворный, услужливый и юркий: «Сделал укладку за 15 минут лучше, чем его брат». В декабре и январе ее волосами занимался другой модный парикмахер — месье Ламе. Брал дорого — десять рублей, но Листер сбила цену до пяти и тоже осталась довольна.

Об этикете и модных правилах, бытовавших в московском высшем обществе, путешественница узнавала от главной щеголихи, княгини Урусовой-Радзивилл. Та подробно сообщала, что сейчас принято носить, а что уже вышло из моды, как принято наряжаться зимой и каким мехам отдать предпочтение. Она, между прочим, объясняла, что следует надевать на бал:

«На балы не ходят в черном и сером. А только в белом. И даже если приглашенное лицо соблюдает полный траур или полутраур, даже если умерла мать, все равно должно приехать в белом. Выделяться из общества своими черными и серыми одеждами считается здесь неприличным. Ежели я не зачоху переодеваться, а решу остаться в моем черном платье, то я могу войти в бальное зало, но подняться на второй этаж, на балконы и оттуда наблюдать за танцующим и веселящимся обществом. Впрочем, княгиня предупредила: на балконах душно и мне будет некомфортно... Княгиня сказала, что на бал следует непременно надеть ток, то есть убор, украшенный одним пером или цветами» [1, р. 120].

Изучение этих записей, относящихся к светской жизни и моде, как и в целом дневника русского путешествия Анны Листер, выявило его значительную историческую ценность. Хочется надеяться, что он в будущем займет достойное место в историографии русской культуры повседневности и моды первой половины XIX века.

Примечания

1. Архив Западного Йоркшира. Коллекция документов семьи Листеров (SH): SH:7/ML/E/23.

УДК 687.01:391.2 (510) «1920/1940»

Ян Сянью
Yang Xiangyu

ЦИПАО — ЖЕНСКАЯ ОДЕЖДА В КИТАЕ 1920–1940-Х ГОДОВ

QIPAO — WOMEN'S CLOTHING IN CHINA DURING THE 1920S — 1940S

Аннотация. Ципао, или чонгсам, превратился из свободных одеяний, которые носили маньчжурские женщины во времена династии Цин, в облегающее платье, ставшее культовым символом китайской женственности и моды 1920–1940-х годов. Эволюция отразила изменение гендерных норм и появление современного национального стиля.

Ключевые слова: ципао, чонгсам, китайская одежда, женственность, мода, социальные изменения, гендерные роли, современность, национализм

Abstract. The qipao, or cheongsam, evolved from the loose robes worn by Manchu women during the Qing Dynasty into a form-fitting dress that became an iconic symbol of Chinese femininity and fashion during the 1920s to 1940s. The evolution reflected the changing gender norms and the emergence of a modern national style.

Keywords: qipao, cheongsam, Chinese dress, femininity, fashion, social change, gender roles, modernity, nationalism

Ципао произошло от традиционной одежды «ципао», которую носили маньчжуры во времена династии Цин в Китае. [1, с. 7]. Со временем сохранились только те ципао, которые носили женщины. Ципао Китайской Республики стало продолжением династии Цин. [1, с. 7]. В это время произошло ожесточенное столкновение китайской и западной культур, постепенно развивалось феминистское движение и популяризировалось женское образование.

18 апреля 1927 года Чан Кайши создал Национальное правительство в Нанкине. Последующий период с 1930 по 1940 г. стал золотым десятилетием правления Националистической партии, а также золотым веком ципао — самого яркого и блестящего периода современной китайской женской моды [2, с. 27]. Проникновение западной экономики и культуры в китайскую способствовало бурному развитию женской моды в Шанхае и других прибрежных районах в это десятилетие, что послужило ориентиром для женской моды во всем Китае. [3, с. 73]. Истоки этого модного фурора можно проследить в системе одежды ранней Китайской Республики.

В 1920-х гг. платье ципао в только что родившейся Китайской Республике носили следы женских халатов династии Цин: воротник-стойка, свободный халат длиной до щиколоток с широкими выше локтей рукавами. [1, с. 20]. По сравнению с периодом династии Цин, в платье ципао уменьшается количество вышивки, только на манжетах и подоле располагают одно или два узких кружева, в то время как с двух сторон в боковых швах имеются разрезы, имеющие определенную степень функциональности.

В этот период декоративные техники для ципао назывались «*xiang bian*» (нашивка полос ткани) и «*ling bian*» (окантовка скрученной тканью). Эти техники широко использовались в поздней цинской и ранней республиканской эпохе. Разница между ними заключалась в том, что в «*xiang bian*» использовали широкую ткань, пришиваемую скрытыми стежками к поверхности одежды [4, с. 15]. «*Ling bian*» — ткань, выкроенная по косой линии, которая оборачивалась и пришивалась вокруг края одежды или вставлялась между двумя слоями материи [4, с. 22]. Обычно *xiang bian* и *ling bian* использовались вместе для декорирования шелковой одежды.

Красота ципао заключалась в том, что оно придавало женщинам элегантность, подчеркивала их стройность и изящество. Высокий воротник ципао помогал акцентировать черты лица, создавая свежий и яркий образ. В начале Республиканского периода воротники ципао были высокими, потом низкими, а затем снова стали популярны высокие воротники, поскольку они помогали создать эффектную линию лица и подчеркивали стройность и длину шеи женщины.

В конце 1920-х гг. ципао стал невероятно популярным [3, с. 76], и женщины из высшего общества и интеллигенции очень его полюбили. Усовершенствованная ципао стала их первым выбором. Ципао больше не был таким же, как раньше в конце династии Цин — просторным, прямым, длиной до щиколотки. Он начал постепенно упрощаться, избавляясь от сложных украшений в технике *ling bian*. Стиль ципао непрерывно совершенствовался и обновлялся [5, с. 88].

К 1928 г. ципао начали затягивать талии [5, с. 92]. В 1929 г. правительство Китайской Республики издало «Правила ношения одежды», в которых женское парадное платье регламентировалось следующим образом: «с высоким воротником, с застежкой справа, длиной до середины между коленом и лодыжкой, ровно с нижним краем брюк, рукава длиннее локтя, до середины запястья, из шелковых, хлопчатобумажных, шерстяных или льняных тканей, синего цвета, с шестью пуговицами» [6, с. 139]. Нетруд-

но заметить, что к этому времени длина ципао начала укорачиваться, из длины до лодыжки в начале 1920-х гг. до длины до середины между коленом и лодыжкой к 1929 г. Кроме того, улучшение кроя ципао сделало его более облегающим, а широкие рукава начали уменьшаться, а нижний край постепенно стал подниматься выше [7, с. 76].

Около 1930 г. усовершенствованное ципао наделили буйной жизненной силой, постоянно внедряя инновации и изменения. В это время на ципао повлияли западные тенденции, и оно стало подчеркивать красоту изгибов в крое и производстве, изменив давнюю эстетику женских платьев. Ципао не только подчеркивает изгибы женского тела, но и излучает изящный темперамент [7, с. 99]. В это время характеристики ципао пришлись по душе европейцам и американцам, как видно на обложке 56-го номера известного журнала «Лянью» [8, с. 1], вышедшего в это время, воротник ципао стал выше, а форма более плотно прилегала к человеческому телу, а длина рукава была укорочена от локтя до примерно 4 см выше локтя, и появились разрезы на месте линии подола, длина разрезов составляла около 10 см [9, с. 117]. Появление более приятных для тела фасонов и увеличение высоты разрезов отражает социальную инклюзивность женской одежды и повышение уровня осознания женщинами красоты тела, закладывая основу для формирования образа женской одежды в новую эпоху.

В середине 1930-х гг. моду на одежду можно было увидеть в журналах и кино. Ежемесячные журналы, сигаретные пачки, реклама и т. д. показывали красивых людей, одетых по моде, и ношение ципао стало нормой [7, с. 100]. Стиль ципао значительно изменился: длина опустилась ниже колен, максимально до пяток, так что требовались высокие каблуки, чтобы подол не волочился, что придавало женской фигуре вытянутый вид. Крой также претерпел значительные изменения: он идеально сидит по изгибу талии, с узким подолом и разрезами до колена слева и справа. Впервые ципао стали популярны в Шанхайской концессии, несомненно, под влиянием западных вечерних платьев с их обнаженными изгибами. В 1930-х гг. появились ципао самых разных фасонов, разной длины, как короткие, так и длинные, некоторые длиной до босой ноги, а некоторые — до колена. В некоторых школах ципао использовались в качестве школьной формы для учениц. В этот момент ципао приобрел модный характер [10, с. 109].

В китайском фильме «Новая женщина» [11], вышедшем на экраны в 1935 г., ципао все чаще сшивался с подолом длиной до пола, отчего торс восточной женщины казался еще более изящным и удлинненным.

Чтобы было удобнее ходить, подол длинного ципао разрезали выше колена, и современные женщины того времени носили его с чулками, что редко встречалось в истории китайской женской моды [7, с. 99].

Примечания (на китайском языке)

1. Бао Минсинь. Записи о женской одежде в новейшем Китае. — Шанхай: Изд-во Восточно-китайского ун-та, 2004. — 199 с.
2. Китайское ципао / Бао Минсинь, У Жуань [и др.]. — Шанхай: Изд-во культуры Шанхая, 1998. — 150 с.
3. Лю Мэнсин. Исследование законов об одежде в период Китайской Республики с точки зрения принципа равенства: дис. — Уси: Цзяннаньский университет, 2019. — 105 с.
4. Ян Сяоцин. Исследование маньчжурских ципао декоративных ремесел и модных дизайнов: дис. — Шэньян: Шэньянский ун-т авиации и космонавтики, 2019. — 58 с.
5. Хуа Мэй. Китайская одежда. — Пекин: Учжоу Коммуникации, 2004. — 152 с.
6. Правила ношения одежды // Восточный журнал. — 1929. — 26 (8). — С. 139–142.
7. Хуа Мэй. История костюма в новейшем Китае. — Пекин: Изд-во китайской текстильной промышленности, 2008. — 209 с.
8. Лянью=Хорошие друзья. — [Б. м.: б. и], 1930. — 19 с.
9. Ся Даньцун. Реформа дизайна модернистского ципао шанхайского стиля через призму журнала «Лянью» / Ся Даньцун, Шао Синьянь, Ай Юйдун // Дизайн. — 2018. — № 3. — С. 117–119.
10. Сюй Хуалун. История костюма эпохи Китайской Республики. — Шанхай: Изд-во Шанхайского транспортного ун-та, 2017. — 290 с.
11. Цай Чжушэн. Новая женщина: фильм / в ролях: Жуань Линъюй, Чжэн Цзюньли, Фэй Бодин. — Китай: Кинокомпания Lianhua, 1935.

УДК 746.411:687.13 (470) «18/19»

Ярош О. А.
Yarosh O.**ДЕТСКИЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ КОСТЮМ
В МАТРОССКОМ СТИЛЕ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.****CHILDREN'S NATIONAL SAILOR STYLE COSTUME
AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES**

Аннотация. На основе анализа журналов мод 1890–1910-х гг. автор даёт описание детской одежды в матросском стиле, касается вопросов классификации, высказывает предположение об источниках заимствования фасонов для «матросок».

Ключевые слова: матроска, бескозырка, канотье, квартирмейстер, лацбант

Abstract. Based on the analysis of fashion magazines of the 1890s — 1910s, the author describes the children's sailor suit, touches upon the issues of classification, and asserts that the sources of the borrowed «sailor suits» styles.

Keywords: Sailor suit, sailor cap, straw boater, quartermaster, trouser bearer

В конце XIX — начале XX вв. заметное место в гардеробе детей занимали одежда и аксессуары в матросском стиле. Ниже они будут рассмотрены, а затем последуют выводы о специфике «матросок» в России в указанный период.

В первой половине 1890-х гг. под матросскими шляпами подразумевали прежде всего канотье и похожие на них шляпы бобá (фр. *bambin (m)* — разг. «мальчуган») со слегка приподнятыми полями [1, с. 239]. В середине XIX в. похожую форму имели шляпы моряков многих флотов, включая российский. К концу XIX в. от них повсеместно отказались, что не мешало долго считать их матросскими. Также к матросским относили береты с помпонами, похожие на головные уборы французских моряков.

Бескозырки стали появляться в журналах мод с середины 1890-х гг. [2, с. 222, 226], но настоящую популярность обрели лишь десятилетие спустя. Среди них выделялись «немецкие» и «английские». В классическом варианте «немецкие» бескозырки копировали форменные шляпы Кайзерлихе Марине. Они имели круглую трёхцветную кокарду на тулье и ленту с длинными концами. «Английские» не имели кокард; лента повязывалась бантом. Изрядное количество бескозырок не впи-

сывалось в указанные шаблоны: у них отсутствовали ленты и использовалась другая фурнитура, в частности, якоря.

Бескозырки, подобные тем, которые носили в Российском Императорском флоте, в журналах не публиковались. Это касалось всей периодики, включая отечественную. Студийные и любительские фотографии также свидетельствуют, что в России предпочитали бескозырки любых фасонов, кроме своего. Ситуация несколько изменилась в годы Первой Мировой войны: в ограниченном количестве появились русские кокарды и ленты с названиями кораблей, написанными кириллицей. Это явление носило стихийный характер, поскольку журналы по-прежнему игнорировали русскую флотскую униформу.

Матросский воротник — аналог «гюйса» нижних чинов. В области гражданского костюма сходство нередко было номинальным. Единственным критерием, по которому воротник причисляли к матросским, являлась прямоугольная форма его задней части. Что касается передней части воротника, допускалась любая фантазия, включая полное отсутствие его спереди.

Матросским галстуком называли треугольную косынку под отложным воротником. Аналогичные носили нижние чины большинства флотов кроме Российского Императорского.

Выделялись галстуки, повязанные по-немецки и по-английски (они же — «в американском жанре»). Концы галстуков, повязанных «на немецкий манер» подгибались и прятались под узел. Иногда, как на флоте кайзера, они крест-накрест связывались тесьмой. Английский и американский вариант — свободно ниспадающие концы. Такая же манера была принята во французском флоте, но упоминание Франции в названиях галстуков не прижилось.

Существовал и третий вариант — «узел с концами», т. е. гарнитура, имитировавшая галстук. Концы этой гарнитуры книзу расширялись и заканчивались мысом, либо были срезаны по косой. Подобный фасон не встречался ни на одном флоте, он был сугубо гражданским.

Матросский рукав — длинный втачной рукав, свободный от оката до запястья и затем суживающийся благодаря выточкам или манжете.

Матросская блуза, она же фуфайка-матроска, была близка по покрою к блузам моряков. Её отличали свободный покрой и уже упомянутый матросский воротник. Она надевалась через голову. Навыпуск её носить или заправленной, являлось делом вкуса. Традиционными цветами были синий и белый. Часто блузы изготавливали из ткани в полоску. Для девочек существовало ещё больше вариантов цветов и рисунков.

Матросскими блузами американского фасона называли матроски с кокетками. Форма кокеток и обязательное наличие на них карманов соответствовали их виду на флоте США.

Шейный вырез матроски заполнялся вставкой. Одной стороной она пристрачивалась к блузе, а другой пристёгивалась к ней кнопками. Также имелся вариант, когда роль вставки выполняла нижняя блуза (лифчик) со сменным пластроном.

Матроской «квартирмейстер» именовали жакет в матросском стиле с не смыкающимися полочками. Квартирмейстер — воинское звание, приблизительно соответствующее старшине 2 статьи в современном ВМФ РФ. Данный жакет копировал парадную куртку нижних чинов, которая в середине XIX в. имелась на большинстве флотов (но не на российском), однако к концу XIX в. сохранилась только у немцев [3, с. 39–49].

Кроме матросов, на немецком флоте подобные куртки носили фернихи и гардемарины [3, с. 38, 39]. Термин «матросский костюм морской кадет» следует понимать как матроску с жакетом «квартирмейстер», т. к. «морской кадет» — дословный перевод немецкого воинского звания «гардемарин».

Под «матросским костюмом кильского фасона» подразумевалась фуфайка, которая надевалась через голову. Название обусловлено тем, что в Киле была расположена немецкая военно-морская база Балтийского моря. Форма тех, кто на ней служил, ничем не отличалась от той, которую носили все остальные, и в этом отношении термин «кильский» лишён смысла. Им пользовались, чтобы подчеркнуть германский стиль матроски, но при этом отличить её от жакета «квартирмейстер».

Матросский жакет — это бушлат. Матросское пальто — длинный бушлат. И бушлат, и пальто нередко имели на лацканах знаки, идентичные германским петлицам. Всё перечисленное тем удивительней, что публиковалось во французских журналах мод, и уже из них, опосредованно, попадало в отечественную периодику. Отношения Франции и Германии в тот период не были дружественными, но, как выясняется, это не мешало германофилии в детском костюме.

С «матросками» носили короткие штанишки, на манер кюлот, реже — длинные. У самых маленьких их пристрачивали спереди к нижним блузам (лифчикам), сзади располагался лацбант. Таким образом, панталоны и нижняя блуза представляли собой подобие «комбинации» (комбинезона).

У девочек юбки тоже прикреплялись к нижним блузам. Длина юбок зависела от возраста: чем девочка была старше, тем юбка была длиннее.

Матросские знаки — это вышивки и фурнитура в морском стиле. Типичные мотивы — штурвалы, якоря, скрещённые сигнальные флаги, императорские короны и звёзды, а также всё перечисленное в разных сочетаниях. «Знаки» размещались на рукавах, пластромах и воротниках. Первое место по популярности занимали V-образные шевроны, увенчанные фигурами орлов, как на флоте США [4, с. 112].

Выводы

1. Детский костюм в матросском стиле — явление европейской и североамериканской культуры. Основными источниками идей для него служили немецкая и американская военно-морская форма.

2. Элементы, характерные для формы Российского Императорского флота, стали проникать в отечественный детский костюм в годы Первой Мировой войны, получили ограниченное распространение, не вышли за пределы Российской Империи и были проигнорированы всеми журналами мод, включая русские.

Примечания

1. Вестник моды. — Санкт-Петербург: Аловерт, 1904. — № 20.
2. Вестник моды. — Санкт-Петербург: Аловерт, 1896. — № 23.
3. Die Deutsche Marine in ihrer gegenwärtigen Uniformierung / neu bearb. von K. Schlawe. — Leipzig: Moritz Ruhl, 1899. — 102 с.: ill.
4. Bunkley, J. W. Military and naval recognition book. — New York: D. Van Nostrand Company, 1917. — 224 p.: ill. — URL: <https://www.loc.gov/item/18001112/> (дата обращения: 19.01.2024).

РЕКОНСТРУКЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА

УДК 391:687.1:7.067.3:351.852.14

Ван Вэньшань
Wang Wenshan

КИТАЙСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ КОСТЮМ: АНАЛИЗ КОЛЛЕКЦИИ ПЕКИНСКОГО МУЗЕЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА

CHINESE HISTORICAL COSTUME: ANALYSIS OF THE COLLECTION OF THE BEIJING NATIONAL COSTUME MUSEUM

Аннотация: Работа посвящена исследованию и сравнительному анализу коллекции китайских исторических костюмов, представленных в пекинском музее национального костюма. Автор показывает эволюцию костюма, его влияние на современную моду

Ключевые слова: музей, великие династии, ханьфу, монгольский костюм, маньчжурский костюм, культура

Abstract: The work is devoted to the study and comparative analysis of the collection of Chinese historical costumes presented at the Beijing Museum of National Costume. The author shows the evolution of the costume, its influence on modern fashion

Keywords: museum, great dynasties, Hanfu, Mongolian costume, Manchu costume, culture

Пекинский музей национального костюма Пекинского института технологий моды открыт в 2000 году. Это первый в Китае музей одежды и культурно-исследовательский институт, объединяющий коллекцию, экспозицию и научные исследования.

В настоящее время Пекинский музей национального костюма включает в себя семь выставочных залов: Зал костюмов этнических меньшинств; Зал костюмов Хань; Зал костюмов Мяо; Зал металлообработки и ювелирных изделий; Зал парчовой вышивки батика; Зал олимпийских костюмов. Костюмы в музее представлены в хронологическом порядке, начиная с древности и до современности. Это позволяет посетителям увидеть эволюцию национальных костюмов и понять их значение в различных периодах истории Китая.

Музей активно осуществляет такую деятельность, как преподавание и научные исследования в области национальной культуры одежды и дизайна современного костюма.

В Пекинском музее национального костюма собрано более 10 000 предметов одежды, аксессуаров, тканей, батика, вышивок и т. д. различных этнических групп Китая, а всего более 30 000 экспонатов.

Существуют различия между национальными костюмами севера и юга Китая. Стили одежды северных этносов, принадлежащих к равнинной культуре, имеют тенденцию быть едиными в своем богатстве. Большинство из них имеют широкие или косые лацканы. Халаты и материалы одежды изготавливаются преимущественно из меха, войлока и парчи, а украшения — преимущественно из золота, серебра, жемчуга и нефрита, коралла и бирюзы.

Костюмы различных этнических групп юга, принадлежащих к горной культуре, в основном выполнены в стиле топов и нижних юбок. Материалы одежды в основном хлопок и лен. Среди этнических групп на юге самой великолепной одеждой является вышитая серебром одежда народа Шидун Мяо.

Китайские национальные костюмы, богатые историческим наследием и культурными традициями, представляют разнообразие форм и стилей. Разделение форм китайских национальных костюмов на основные стили помогает исследователю лучше понять и оценить эти шедевры древнего китайского дизайна.

Один из наиболее известных и узнаваемых стилей китайских национальных костюмов — халаты.

Халаты имеют свободную и просторную форму, которая позволяет носителю легко двигаться. Они часто изготавливаются из высококачественных тканей, таких как шелк, и украшаются драконами, фениксами и другими символическими изображениями, которые отражают китайскую мифологию и верования.

Мантии являются другим популярным стилем китайских национальных костюмов. Они обычно имеют более плотную посадку и могут использоваться как повседневная одежда или для особых событий. Мантии обычно дополняются вышивками, вырезами и аппликациями, которые подчеркивают красоту формы и придают костюму элегантности.

Платья — третий основной стиль китайских национальных костюмов, часто служат символом женственности и изящества. Они могут быть различных фасонов и длин, от традиционных длинных до современных коротких. Китайские национальные платья часто отличаются

особой формой воротника под названием «*Mandarin collar*» и вниманием к деталям.

Не смотря на то, что существуют основные стили китайских национальных костюмов — халаты, мантии и платья, каждый стиль имеет свои уникальные варианты и вариации. Объектом для исследования и проведения искусствоведческого анализа выбраны коллекции костюмов времен правления Великих династий как наиболее полно отражающие знания и представления о национальной одежде Китая.

Таковыми костюмами являются знаменитый костюм ханьфу ханьской национальности, который претерпевая незначительные изменения, сохранился до наших дней и возродился в новом популярном ключе современной уличной моды Китая. Образ современного ханьфу отражает достояние традиционной культуры китайской нации [1, с. 18].

Народность Хань является доминирующей этнической группой в Китае. Ханьцы являются потомками племен Желтого императора и императора Янь в древние времена. В 206 г. до н. э. династия Хань сменила династию Цинь, а жителей Центральных равнин, ранее известных как Хуася, стали называть народом Хань.

Что касается одежды, ханьфу является одним из старейших этнических костюмов в мире. С точки зрения стиля он имеет две основные формы: верхнюю и нижнюю, а также комбинированную одежду. Различные династии в свои исторические периоды существования имели свои отличительные особенности. Основными особенностями ханьфу являются поперечный воротник стойка, правый лацкан и талия, завязанные поясом и крючками, что создает впечатление свободы и элегантности [2, с. 14]. Каждая династия имела свое уважение к цвету одежды. Как правило, одежда Ся черная, Шан Бай, Чжоу Чи, Цинь черная с алой отделкой, хань красная, а одежда Тан желтого цвета.

В династии Мин цвета были заимствованы согласно рангам у династий Чжоу, Хань, Тан и Сун. Символика цвета в одежде не всегда однозначна, но ярко-желтый/золотой цвет — это исключительная привилегия императора, его семьи и тех немногих, кому император даровал право носить какую-либо деталь одежды желтого цвета. Белый цвет — траурный, поэтому шить из ткани этого цвета стоит только нижнюю одежду. Красный — цвет парадных и праздничных одеяний, официальных облачений высших чиновников [3, с. 98].

История монгольской национальной одежды в Китае началась в период правления династии Северная Вэй (386-534) также известная как Тоба Вэй или Юань Вэй, когда монголы впервые появились на тер-

ритории Китая. В период правления династии Юань (1271-1368) монгольская национальная одежда приобрела особую популярность. В этот период была разработана основная форма монгольской одежды. Она включает в себя традиционный китайский халат, но с некоторыми особенностями, такими как широкие рукава и высокий воротник [4, с. 87].

Головные уборы в китайских национальных костюмах Внутренней Монголии играли важную роль и имели большое значение для местных жителей. Эти уникальные аксессуары служили не только средством защиты от холода и солнца, но и являлись символом статуса и богатства.

После завоевания Китая маньчжурами в 1644 году жизнь ханьцев понесла значительные изменения. Ханьфу постепенно исчезло из повседневной жизни ханьцев, и со временем было заменено маньчжурскими костюмами, введенным маньчжурским правлением.

Маньчжурский костюм в Китае имеет долгую и интересную историю, начинающуюся с приходом маньчжурской династии Цин (1644-1912) на престол Китая. История появления маньчжурского костюма, представляет особый интерес, как и его хронология, простирающаяся до наших дней, а также его ткани, обувь и аксессуары [5, с. 25]. В рассматриваемый период маньчжурский костюм стал символом власти и статуса. Он отличался от традиционного китайского костюма своими особенностями и стилем. Маньчжурский костюм включал в себя различные элементы, такие как халат, юбку, жилет и шапку.

До поздней династии Цин и ранней Китайской Республики мужчины обычно носили кардиганы и брюки в качестве внутренней одежды и платья с длинными рукавами, которые назывались «длинными халатами и мандариновыми куртками».

Женщины носили также и тканевые туфли украшенные изысканной вышивкой, имеют деревянную подошву с каблуком, расположенным по центру.

В период правления династии Цин маньчжурский костюм стал не только символом власти, но и модным в указанный период жизни китайского общества [6, с. 81].

Сравнительный анализ коллекций костюмов ханьской национальности, монгольского костюма и маньчжурского костюма в Китае позволяет увидеть различия в ношении указанной одежды по социальным слоям населения, включая императорский двор, чиновников разных классов и простой народ.

В процессе исследования коллекции Пекинского музея национального костюма был проведен анализ различных национальных костюмов. Особое внимание было уделено костюмам ханьфу, монгольскому и маньчжурскому костюму.

Изучение экспонатов по социальным слоям общества позволило сделать следующие выводы.

Во-первых, костюмы отражали социальный статус и богатство носителя. Более богатые и влиятельные люди могли позволить себе более роскошные и дорогостоящие костюмы, украшенные драгоценными материалами и деталями.

Во-вторых, костюмы также отражали культурные традиции и историю различных этнических групп. Коллекции музея содержат в себе весь спектр комплектов одежды, включая головные уборы, обувь и аксессуары.

Данное исследование раскрывает эволюцию китайского национального костюма, до настоящего времени, рассматривая его малоизученные аспекты и взаимосвязь с историческими и социальными факторами.

Опираясь на периодизацию, подтвержденную в процессе исследования, автор помогает разобраться во влиянии разных периодов развития китайской национальной одежды и общественных слоев на развитие китайского костюма, что стало подготовительным этапом к реминисценции костюмов Великих династий в современную моду в наши дни.

Исследование позволяет нам увидеть, как культура и традиции проявляются через костюмы, основываясь на исторических материалах, представленных в Пекинском национальном музее костюма.

В заключение, исследование коллекции костюмов Пекинского музея национального костюма позволило получить понимание значения и роли китайского исторического костюма, который не только отражал социальный статус и богатство, но и являлся символом культурных традиций и истории народа.

Примечания

1. Ван В., Хорошилова О. А. Национальный костюм ханьфу как фактор исторического развития китайского стиля одежды и его интеграция в современную моду. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2022. Серия 2, № 2. С. 16–21.
2. Ван Вэньшань, Движение возрождения современного костюма ханьфу как фактор культурной идентификации Китая. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2023. Серия 2, № 2. С. 12–17.
3. Мэн Сюли. Предварительное исследование о возрождении ханьфу. — Пекин: Feitian, 2011. № 11. С. 98–99.

4. Чжан Цзяо. Национальное культурное наследие и применение современного дизайна одежды в стиле ханьфу. Пекин: Технология окрашивания и отделки, 2016. № 11. С. 87–88.
5. Лю Да. Влияние и проникновение маньчжурской культуры на инновационный дизайн современных моделей. Пекин: «Wool Textile Technology», 2019. № 1. С. 24–28.
6. Дай Ю, Ци Сюэмэй, Инновационное применение элементов ханьфу в современном дизайне одежды. Пекин: «Fashion Color», 2019. № 3. 126 с.

УДК 391:7.025.4:069.44:069.017 (=161.1)

Глебушкин С. А.
Glebushkin S. A.

ОБРАБОТКА И ХРАНЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА НА ОСНОВЕ ОПЫТА РАБОТЫ ЧАСТНОГО КОЛЛЕКЦИОНЕРА

PROCESSING AND STORAGE OF TRADITIONAL COSTUME ITEMS BASED ON THE WORK EXPERIENCE OF A PRIVATE COLLECTOR

Аннотация. В статье рассматривается всеобъемлющий опыт работы с частной коллекцией русского традиционного костюма и преодоление трудностей реставрации и хранения, требующие правильного применения ранее изученных способов и методов. Приводятся примеры авторских способов обработки предметов костюма и их использования в хранении.

Ключевые слова. Традиционный русский костюм, способ, стирка, обработка, реставрация, сохранение, ткань.

Annotation. The article examines the comprehensive experience of working with a private collection of Russian traditional costumes and overcoming the difficulties of restoration and storage, which require the correct application of previously studied methods and techniques. Examples of the author's methods of processing costume items and their use in storage are given.

Keywords. Traditional Russian costume, method, washing, processing, restoration, preservation, fabric.

Как мы знаем, реставрационные мастерские широкого профиля действуют при крупных музеях. Малым музеям и частным коллекционерам приходится довольствоваться реставрацией предметов либо на специализированных предприятиях или в мастерских крупных музеев, в иных же случаях, у мастеров — прикладников или самостоятельно [1].

Во время проведения экспедиций удалось по рассказам старожилов «реставрировать», восстановить давно утраченные способы стирки и апробировать их на практике, что было целесообразно, т. к. использование современных синтетических средств приводит к разрушению и практической утрате образов.

1. Способы стирки

Предметы 100–150-летнего возраста требуют особого ухода. Одним из главных действующих способов является стирка. Как уже было ска-

зано, современные средства «раздражают» нити, что приводит к уничтожению всего предмета (дыры, роспуски). Проверенный годами в деревнях метод стирки с помощью хозяйственного 70%-го щелочного мыла, лучшего средства, которое, к сожалению, редко теперь встречается, был детально изучен и апробирован на практике [2].

Способ 1. 1. Стирка раствором мыла

Данный способ рассмотрим поэтапно:

1.1.1. *Обеспыливание.* Сухая очистка или обеспыливание включает обработку экспоната пылесосом, снятие посторонних частиц мягкими щетками, пинцетом, обработку слабым вакуумом. Такая чистка возможна при удалении загрязнений, не плотно держащихся на ткани, таких как пыль и личинки моли. Подобная чистка является необходимой, так как не удаленная, не затвердевшая пыль при смачивании разрушится либо от воды, либо от прочих растворителей и повторно осядет в виде тонко раздробленных частиц, которые в последствии будет гораздо труднее удалить. Даже очень хрупкую, слабую ткань можно обеспылить, если предварительно покрыть ее несколькими слоями марли или тюля.

1.1.2. *Подготовка к стирке.* Мыло, предварительно мелко нарезать или натереть на крупной терке и растворить в горячей воде, раствор взбить, до появления пены (саму же стирку осуществлять только в теплой воде).

1.1.3. *Проверка устойчивости красителей,* необходима на случай предотвращения линьки и определения стойкости краски декора, имеющегося на предмете. Для этого увлажненными пальцами или белым тампоном, необходимо осторожно потереть по декору на границе с полотном. Если декор хоть немного будет «выносить» (окрашивать) цвет на белое полотно, то этот предмет, ни в коем случае нельзя подвергать воздействию влаги.

1.1.4. *Стирка.* Костюмный комплекс часто состоит из нескольких предметов. Их необходимо стирать только по одному в отдельной емкости, исключив при этом внезапную линьку и закрашивание остальных фрагментов. Предмет надо опустить в мыльный раствор и легким движением уложить на дно, оставив его для замачивания на час-два. Затем осторожно отжав, раствор заменить. Эту операцию проделать 3–4 раза пока вода не станет чистой. При этом, после каждого отжима, предмет необходимо прополоскать, желательно в проточной воде. С каждым разом, вода будет все светлее, что означает очищение предмета от загрязнения. После такой щадящей стирки, предмет в последний раз необходимо прополоскать в подсоленной воде, чтобы «укрепить» красящие нити декора. Затем предмет надо завернуть в мягкую, хорошо

впитывающую влагу ткань, например — в махровое полотенце или фланель и слегка отжать.

1.1.5. *Сушка.* Просушивать предмет необходимо на плечиках, чтобы места декора не соприкасались с полотном предмета. После предварительной сушки или обветривания, предмет, с изнаночной стороны, осторожно прогладить утюгом, чтобы дополнительно исключить линьку декорированных частей. Затем предмет следует опять повесить на плечики до полного высыхания. Если предмет выполнен из льняной или конопляной дмотканины, то его предлагается предварительно прогладить, иначе потом его будет очень трудно разгладить. Это позволит не гладить его после полного высыхания и не подвергать ткань повторному воздействию высокой температуры.

Способ 1. 2. Стирка с помощью щелочного раствора:

1.2.1. Древесную золу (только лиственные породы дерева: береза, липа, дуб и др.) засыпать в подогретую воду на 3–4 дня, при оседании которой, получится щелочной раствор, мыльный на ощупь.

1.2.2. Вода сливается и процеживается, при этом мы исключаем попадания черных мелких угольков на ткань, что может повлечь окрашивание ткани.

1.2.3. Стирка производится после предварительного замачивания предмета на 2–3 часа. Льняное, конопляное полотно и хлопчатобумажная ткань стирается вручную, в отличие от шерстяной материи, которую можно только переворачивать, исключив при этом усадку предмета.

1.2.4. Вынув предмет из раствора, необходимо произвести легкий отжим, а затем разложить на мягкую ткань и закатать, немного отжать. Влажную мягкую ткань заменить на сухую и проделать так 2–3 раза до ощущения сухости.

1.2.5. При просушке, для быстрого испарения влаги (особенно в местах декора), можно использовать электрический фен, поставив на щадящий обдув, т. е. на безтемпературный режим. Предмет лучше разложить на плоскости, в виде натянутой сетки, что позволит выполнять обработку (продув) с двух сторон, будет способствовать быстрейшему высыханию.

Такой метод стирки, оправдан тем, что не приводит к усадке шерстяного полотна и дает меньший процент линьки, в случае, если это вышитое или тканое цветными нитями изделие.

Способ стирки в щелочной воде был изучен в Рязанской области и апробирован на предметах из шерстяной, льняной, конопляной и хлопчатобумажной ткани.

2. Авторский способ пропарки и проветривания образцов для последующего хранения

2.1. Способ пропарки в бане

В хорошо истопленной бане (80–100 градусов), предмет оставить на 1–2 часа на специально изготовленной решетке из лиственных, хорошо просушенных пород дерева. Хвойные породы не допустимы, потому что при высоких температурах происходит выделение смолы. Затем «пропарить», подливая на раскаленные камни раствор с добавлением экстракта лаванды, который является антисептическим средством от моли. При этом нити ткани пропитываются запахом лаванды, который остается после просушки предмета. Данный способ особенно эффективен для обработки шерстяных изделий.

2.2. Способ проветривания

Необходимость проветривания тканей обусловлена тем, что тканевые предметы, непосредственно изготовленные из натуральных волокон и хранящиеся в сложенном виде, слеживаются, а не очищенные, приобретают затхлость. Метод проветривания прост, но необходим. Предметы надо проветривать в хорошо продуваемых помещениях или на улице, в ветреную, но не влажную погоду. Для этого способа хорошо подходит летний период. Ни в коем случае нельзя вывешивать предмет под прямые солнечные лучи, что негативно сказывается на цвете ткани, она выгорает. После «пропарки» и проветривания, предмет необходимо пересыпать профилактическими народными средствами такими как: высушенными цветами лаванды, полыни, бутонами медицинской ромашки, листьями табака. Устаревший и ранее применяемый в деревнях, так называемый метод, «прокеросинить», в современных условиях не рекомендуется, так как костюмные комплексы часто используются в выставочных проектах и запах негативно влияет на посетителя. Но, опять же, если все же случится заражение личинками моли, то пропитка керосином вполне себя оправдывает.

И в заключении хочется отметить, что анализ методических рекомендаций и многочисленных документов, регламентирующих работу с музейными образцами, показал, что этот процесс является достаточно сложным, многоступенчатым и ответственным. Все это нельзя не учитывать при работе владельца коллекции, к которой должны предъявляться самые серьезные требования. [3]. В дополнение к анализу существующих методов реставрации и хранения подлинных образцов, автором был реконструирован ряд старинных способов ухода за ними,

а также предложены и успешно апробированы собственные эффективные способы реставрационных мероприятий по сохранению традиционного русского костюма.

Примечания

1. Зверев, В. В. Формирование теории и практики охраны и реставрации художественных памятников в дореволюционный период: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / В. В. Зверев. — Москва: Моск. гос. ун-т, 1984. — 32 с.
2. Глебушкин, С. А. Методические подходы к деятельности частного коллекционера русского традиционного костюма в современном социуме / С. А. Глебушкин, А. М. Упине // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — Москва: МГХПА, 2021. — № 1, Часть 1. — С. 341–350.
3. Глебушкин, С. А. Традиционный русский костюм: типология, региональные особенности и художественная целостность в контексте музейно-выставочных и творческих проектах: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10. 13: защищена: 30. 11. 2022/ С. А. Глебушкин. — Москва, 2022. — С. 162.

УДК 687.016:391:7.026.2:004

Жукова М. А., Кузьмичев В. Е.

Zhukova M. A., Kuzmichev V. E.

ФОРМИРОВАНИЕ КОНСТРУКТИВНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ БАЗЫ ДАННЫХ ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ РЕПЛИК ИСТОРИЧЕСКИХ КОСТЮМОВ [1]

FORMATION OF A DESIGN AND TECHNOLOGY DATABASE FOR OBTAINING REPLICAS OF HISTORICAL COSTUMES [1]

Аннотация: Приведена последовательность формирования конструкторско-технологической базы данных для изготовления реплики мужского армяка из музея К. Бальмонта (город Шуя Ивановской области) путем параметризации сохранившегося прототипа, получения разверток деталей кроя и использования 3D технологий для проверки правильности результатов.

Ключевые слова: армяк, оцифровывание, 3d визуализация, система «исторический комплекс-манекен»

Abstract: The sequence of formation of a design and technology database for the manufacture of a replica of a men's coat from the K. Balmont Museum (city of Shuya, Ivanovo region) is given by parameterizing the surviving prototype, obtaining scans of cut details and using 3D technologies to verify the correctness of the results.

Keywords: armyak, digitization, 3d visualization, «historical complex-mannequin» system

На территории нынешней Ивановской области, называемой фабрично-равнинной цивилизацией [2], проживали локальные группы русского народа, относившихся к крестьянству, населению промысловых районов и фабричных сел. Такая самобытная социальная среда, в которой существовали разные социальные сословия с высокой степенью дифференциации по материальному состоянию, создала условия для активного взаимопроникновения и смешения элементов крестьянского, т. н. работного и городского костюма. Этому способствовало наличие собственного промышленного производства хлопчатобумажных тканей (называвшихся по месту их производства: шуйские, ивановские, тейковские и др.) и возможность завоза тканей из других стран и регионов благодаря активной торговле. Кроме того, Ивановская область находится на границе Владимирско-Суздальского края и Ярославской области, в которых были явно выраженные признаки разных типов костюма — северного и южного. Поэтому изучение локаций разных костюмов внутри одного региона является интересным этнографическим проектом.

В ходе экспедиции «Хлопчатобумажный путь: от волокна к одежде» в рамках проекта «Открываем Россию заново» студенты кафедры конструирования швейных изделий в ноябре 2023 года изучали сохранившиеся исторические костюмы в муниципальных музеях малых городов области — Гаврилов Посада, Кинешмы, Шуи. Одной из целей экспедиции являлось изучения исторических костюмов для формирования конструктивно-технологической базы данных и получения реплик с последующей адаптацией к типологиям современных фигур. Конструкторско-технологическая база данных — это ресурс, необходимый для репликации исторических костюмов и отличный источник для анализа и выполнения других научных работ, посвященных изучению исторического костюма. Важную роль в изучении костюмных комплексов играет 3D их визуализация, которая дает более полное представление об объеме, форме, материалах и структуре костюмного комплекса.

Целью работы является демонстрация последовательности формирования конструкторско-технологической базы данных для получения реплик исторических костюмов.

Рассмотрим алгоритм работы с сохранившимися историческими артефактами на примере мужского пальто армяк из «Литературно-краеведческого музея Константина Бальмонта» городского округа Шуя.

Армяк мужской [3]

Период времени создания: конец XIX в.

Пальто большого объёма плоского кроя, трапецевидного силуэта с объёмным шалевым воротником и втачными рукавами. Перед армяка состоит из двух половинок, застёгивающихся на запах на одну притачную петлю и одну пуговицу на уровне линии груди. Спинка армяка цельнокроеная. Внизу по спинке в боковые швы втачаны треугольные вставки. Рукав двухшовный расширяющийся книзу. Воротник шалевый отложной с центральным швом. Подкладка пальто отлетная, до уровня талии. Срезы боковых швов изделия не обработаны, так как материал не осыпает. Нижний срез обработан кантом и швом вподгибку с открытым срезом. Отделочные строчки проложены на 2 см от края по низу изделия, по краю борта, низу рукавов, отлету воротника. По краю борта, отлету воротника и низу рукавов пальто декорировано волнистой и прямой строчками.

Нижний воротник выстеган по всей площади для придания ему большей формоустойчивости.

На первом этапе проводили параметризацию сохранившегося комплекса посредством измерения конструктивных участков, которые не-

обходимы для идентификации размерного варианта фигуры исторического потребителя и получения развертки пальто, Измеряли длины участков пальто, которые зависят от следующих размерных признаков, см: длина проймы Дпр — 50, Длина спинки Дсп — 135, Длина переда Дп — 135, Длина рукава Друк — 69, Ширина плеча Шп — 17,5, Ширина спины Шс — 50, Длина изделия Дизд.—135. В качестве ориентиров для проведения измерений использовали государственные стандарты [4, 5].

На втором этапе выбирали манекен для фотографирования армяка. Чтобы определить размерный вариант фигуры, для которой был предназначен армяк, измеряли участки Шс и Шп. На примере рассматриваемого армяка параметры измерений составили $Oг3=105$ и $Шп=17,5$ см. Соответственно размерный вариант фигуры для армяка с учетом ниже лежащего пакета материалов и воздушной прослойки был принят $Oг3=96$ см. Поскольку силуэт пальто трапецевидный, можно опираться только на параметр $Oг3$, что делает изделие более универсальным по отношению к другим размерным признакам, например $Oт$ и $Oб$. Соответственно полнотная группа фигуры может варьироваться от 1 до 4 полноты.

Для выбора манекена, соответствующего размерным признакам исторической фигуры, была изучена литература по конструированию одежды конца XIX в. [6]. В данной книге используются типовые параметры мужской фигуры, актуальные для изучаемого времени. На основании этих параметров, возможно провести сравнительный анализ по отношению к современной мужской типологии, схожего размерного варианта, внести корректировку в размер манекена для его адаптации под исторический костюм

Историческая типовая фигура по [6] с параметром $Oг3=96$ см имела размерный вариант 176-96-84, эти параметры приближены к современной типологии мужских фигур с параметрами 176-96-86 (2 полнота). Соответственно, параметры манекена откорректированы путем уменьшения значения $Oт$ на 2 см и манекен по опорным поверхностям соответствует размерным признакам исторической фигуры.

На третьем этапе детально исследовали все материалы армяка, чтобы подобрать аналогичные материалы для последующей реконструкции. Толщину пакета материалов измеряли с помощью толщиномера с ценой деления 0,1 мм.

На четвертом этапе изучали технологию изготовления армяка. В формировании конструкторско-технологической базы данных для получения реплик исторического костюма важнейшее значение имеет

технология изготовления, поскольку именно способ технологии изготовления влияет на внешний вид, детали кроя, подбор материалов и другие факторы, которые необходимо учитывать при подготовке к изготовлению реплик исторического костюма. Исследуемый армяк изготовлен из шерстяной ткани с малой осыпаемостью, поэтому все срезы обработаны стачным швом с открытыми срезами. Подкладка армяка отлетная до линии талии. Низ подкладки обработан швом вподгибку с закрытым срезом. По линии борта, низу рукавов, отлету воротника армяк декорирован строчкой имитирующей волнистую линию. Для придания жесткости воротник укреплен бортовкой и отстрочен фигурной строчкой по всему периметру.

На пятом этапе восстанавливали чертежи деталей армяка. Для построения чертежа конструкции и последующего воспроизведения реплики армяка полученных исходных данных недостаточно. Сбор недостающих данных проводили из [6], а также после изучения других исторических костюмов конца XIX в. Уточнение и более подробную проработку параметрических данных осуществляли с помощью плоскостного технического рисунка и составления описания на изделие.

Развертка деталей кроя была получена с помощью исторической литературы, внесения корректировок в соответствии с параметрическими данными армяка.

Детали исторического кроя, вписанные в базисную сетку современного чертежа базовой конструкции (БК), показали различия между историческим кроем и современной БК. Наибольшее различие выявлено в распределении конструктивных прибавок, расположении и направлении плечевого шва, конфигурации проймы, оката рукава и края борта. Учитывая все различия в формах конструкций, можно сделать вывод, что исторические детали кроя не вполне вписываются в базисную сетку БК. Соответственно, современные методики конструирования не могут быть использованы для получения деталей исторического кроя. Но путем конструктивного моделирования возможно воспроизвести детали исторического кроя. Необходимо провести конструктивное моделирование в несколько этапов:

1. Удлинение и понижение плечевой линии.
2. Перевод плечевой линии переда на спинку.
3. Коническое разведение полочки и спинки для расширения к низу.
4. Перераспределение прибавки в области проймы и оката рукава.
5. Изменение конфигурации проймы спинки и переда.

6. Увеличение угла наклона рукава за счет изменения его формы в области локтевого переката.

7. Коническое разведение рукава для расширения его к низу.

8. Увеличение высоты отлета воротника.

Полученная конструкция армяка имеет ряд конструктивных прибавок, обеспечивающих необходимую форму, см: к полуобхвату груди 9, к полуобхвату талии 25, к полуобхвату бедер 35, к ширине спины 3,5, к длине плечевого ската 5,5. Ключевое значение в получении аутентичной формы данного изделия имеет распределение прибавки по окату рукава, низу изделия и низу рукава.

На *пятом этапе* проводили 3D сканирование армяка и получение его 3D модели методом стереофотограмметрии с помощью датчика Lidar в приложении Policam. Для проверки правильности расчетов по выбору манекена и уточнения размерного варианта костюмного комплекса, получены 3D лекала армяка и аватар, параметрически подстроенный под типологию исторической мужской фигуры с необходимыми размерными признаками. 3D лекала сшиты в программе CLO 3D и проверены на мужском аватаре; после цифровой примерки внесены небольшие корректировки и уточнения в лекала. Итоговая 3D примерка показала корректность расчетов по выбору размерных признаков и параметров в системе «армяк-манекен».

Учитывая вышеперечисленные особенности, изготовление исторической реплики армяка является довольно трудоемким процессом, требующим времени, знаний об историческом костюме и информации об исторических методиках конструирования, размерных признаках людей выбранного исторического периода.

Полученная виртуальная реплика армяка соответствует исходной форме исторического костюма, а именно соблюдены пропорции длин и ширин изделия по конструктивным участкам.

Примечания

1. Статья написана в рамках гранта Студенческий стартап, «Разработка материальных и виртуальных костюмных иллюстраций к истории малых городов Ивановской области».
2. Равнинно-фабричная цивилизация. Книга первая: Время империи. — Иваново: Плёские ведомости, 2023. — 392 с.
3. Кузьмичев, В. Е. Художественно-конструктивный анализ и проектирование системы «фигура-одежда»: учеб. пособие / В. Е. Кузьмичев, Н. И. Ахмедулова, Л. П. Юдина. — Иваново: ИГТА, 2010. — 300 с.

4. ГОСТ 4103–82. Изделия швейные. Методы контроля качества. — Москва: Стандартинформ, 2007.
5. ГОСТ 25295–2003. Одежда верхняя пальтово-костюмного ассортимента: общие технические условия. — Москва: Стандартинформ, 2006.
6. Беррис, К. Школа кройки мужского и дамского платья / К. Беррис. — Ми-тава, Курляндской губ.: Контора изданий «Школа Кройки» Карла Беррисъ, 1898–1906. — 228 с.

УДК 391:746.41:7.026.2:069.4

Зверева А. Н.

Zvereva A. N.

ОСНОВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К РЕКОНСТРУКЦИИ

BASIC REQUIREMENTS FOR RECONSTRUCTION

Аннотация: В статье раскрывается смысл основных принципов исторической и этнографической реконструкции на примере предметов бытовой культуры якутов. Подчеркивается научная и практическая ценность проведения этих реконструкций как факторов этнокультурной идентичности народов Якутии. **Ключевые слова:** реконструкция, первоисточник, канон, предметы бытовой культуры якутов.

Abstract: The article reveals the meaning of the basic principles of historical and ethnographic reconstruction using the example of objects of everyday culture of the Yakuts. The scientific and practical value of carrying out these reconstructions as factors of the ethnocultural identity of the peoples of Yakutia is emphasized.

Keywords: reconstruction, primary source, canon, items of everyday culture of the Yakuts.

Как известно фундаментальной основой самосознания нации выступают язык, костюм и национальная кухня. Формирование этнических стереотипов происходит в тесной связи с мировоззренческими представлениями о месте человека в природе. Эти представления со временем меняются, порой нарушая былую гармонию. Сегодня пришло новое поколение, выросшее в других условиях и сформировавшееся вследствие перемены эпох, в периоды классовых обострений, войн, разломов и противостояний, переориентации ценностей. В связи с этим, особое значение имеет опыт, когда осуществление задуманного проходит длинный и сложный путь от первоначального замысла до реализации. Необходимо, в первую очередь, определить цели и задачи реконструкции, Изучение истории и традиции, обращение к музейным коллекциям, прямое прикосновение к предмету дает больший эффект в понимании значения исторических памятников. В авторской школе реконструкция предметов старины — обязательная часть программы даёт возможность с первого взгляда определить «какого ты роду-племени, кто твои отцы-матери». Рост этнического самосознания становится стимулом сохранения, неисчерпаемым источником вдохновения для существования традиционной одежды у многих народов Севера. Традиционная одежда является одним из наиболее устойчивых компонентов этнического само-

сознания. В устройстве костюма важное место занимает владение рукотворными технологиями декорирования одежды. Старшее поколение мастеров, сохранившее в памяти образы народной одежды, считало обязательным владение всеми этапами и приемами «hand made» (ручная работа). Изобилие материалов и совершенствование технического арсенала затрудняет выбор нужных качественных материалов: тканей, меха, кожи, бисера, ниток, бляшек и другой фурнитуры. Нередки случаи проникновения чуждых элементов, изменение силуэта, когда наблюдается вольная трактовка цветовых сочетаний, использование ярких укрупненных декоративных деталей и фактуры приводит к тому, что выполненное изделие может считаться в лучшем случае отдаленной репликой традиционного костюма.

При реконструкции костюма остро встает вопрос границ дозволенного и табу, проблема аутентичности, сохранения основополагающих канонических принципов конструктивного построения. Необходимо соблюдать устойчивость традиционных канонов, характер и стиль (парадный, нарядный, повседневный). Легко запоминающимся также является колористический образ костюма, который задается общей цветовой гаммой, контрастным или тональным соотношением различных его частей. Завершают образ костюма украшения и аксессуары.

Типологические особенности традиционного костюма якутов определяют общая конструкция, композиционное построение, силуэт, фасон, крой одежды в соответствии с пропорциями человеческого тела, правильный выбор нужных материалов, подбор цветового сочетания, характерных элементов декоративной отделки деталей и технология исполнения узлов и соединений позволяют выдержать единый принцип построения ансамбля (комплекта).

Конструкция и силуэт одежды были приспособлены к рельефу человеческого тела, при этом соблюдалась рациональность народного кроя, его простота. Асимметричность запаха в якутской верхней одежде обнаруживает бережливость и функциональность, имея ввиду параметры фигуры владельца костюма. Традиционный парадный костюм изготавливался в связи со значимым событием в жизни человека и учитывал возрастные изменения во внешнем облике хозяина. Костюм отражал разницу имущественного положения в обществе. Внешний вид обладателя нередко «настраивал» на определенную манеру общения. Главное — правильно носить костюм, так как это надо, в соответствии с обычаем.

Основные принципы:

Произвольный, без предварительной подготовки, где при изготовлении костюма действует точка зрения — «это я хочу», «это мне нравится», когда руководствуются личными представлениями;

В случае, когда аутентичные образцы изготавливают непосредственные носители традиций, которым как бы подсказывает неосознанный «голос предков» сохранившейся в памяти: «это носили», «это мы видели», «так делала моя бабушка, мой дед».

Интересу к предмету через воображаемый мир от легенд и преданий, может способствовать также просмотр архивных фотографий и т. д. Случайное «открытие» вещи может произойти и во время осмотра музея, желание еще раз увидеть их, привлекает цельность предмета, эстетическая гармония и исполнительское мастерство, любование приводит к желанию потрогать, примерить и попробовать самому сделать что-то подобное.

Историческая реконструкция осуществляется на основе изучения исторических памятников археологии по сохранившимся фрагментам или старинным описаниям, архивным фотографиям, изобразительным материалам (находки одежды в погребениях, фрески, наскальные рисунки, архивные фотографии), сохранившимся образцам в музейных коллекциях и частных собраниях. Историческая реконструкция возможна с использованием материалов природного происхождения (дерева и береста, кожи и меха), так как неизменным остается техника изготовления, в том числе, использование клеевых компонентов натурального происхождения. Якуты — непревзойденные мастера по обработке этих материалов и изготовлению бытовых изделий. Обязательным условием народного мастера является владение традиционными технологиями при изготовлении вещи, максимально соответствующей образцу-оригиналу.

Этнографическая реконструкция. Для этнографической реконструкции одежды важным фактором является неукоснительное соблюдение установленных канонов: силуэта, пропорции, цветовых сочетаний, символики, фактуры ткани. В силу отсутствия материалов старого образца ткани заменяются современными, но натурального происхождения (сукно, тафта, жаккард и т. д.). При подборе материи необходимо учитывать фактуру, толщину ткани, благодаря чему, при правильном подборе легче всего удастся выполнить выкройку. Технология изготовления новых образцов тканей, которые сохраняют выработанные веками навыки получения натуральных волокон, способов плетения, использо-

вание красителей растительного происхождения (сукно, тафта, жаккард и т. д.) требует от исполнителя основательной предварительной подготовки. Сопоставление различных информативных источников, позволяет использовать все, что вложено в художественное ремесло мастерами на протяжении многих столетий, предполагает получение нового восстановленного по образцу-подлиннику изделия. Предварительно сделанный точный макет будущей работы в натуральную величину по разработанному заранее эскизу позволяет приступить к изготовлению вещи, максимально соответствующей образцу-оригиналу. Во время командировки в дальние улусы в своей работе, я придерживаюсь итальянской технологии: будь это одежда или вещь готовлю макет в натуральную величину, и считаю, что это является одним из эффективных методов подготовительной работы.

В качестве примера этнографической реконструкции хочу привести изготовление якутского головного убора дьябака, который среди различных типов традиционных головных уборов якутов занимает особое место. Для выполнения реконструкции была изучена характерная коническая форма дьябака, определены виды меха (росомаха, тарбаган и выдра), которым отделявали такие головные уборы, проведены замеры, в том числе, трапециевидного навершия, выполнявшегося из сукна и вышитого серебряной нитью. Строгое соблюдение канонов дьябака, позволили выполнить головной убор, формы которого передавалась из поколения в поколение и которое было создано безымянным коллективным конструктором, имя которому народ.

УДК 391.1:7.026.2:930.85:069.4 (470+571) «15»

Коренев Д. М.
Korenev D.

ХАЛАТООБРАЗНЫЙ КРОЙ В РЕКОНСТРУКЦИИ ВЕРХНЕЙ МУЖСКОЙ ОДЕЖДЫ XVI В.

THE ROBE-LIKE CUT IN THE RECONSTRUCTION OF MEN'S OUTERWEAR OF THE XVI CENTURY

Аннотация: Рассматривается проблема использования халатообразного кроя кафтана царевича Ивана Ивановича для реконструкции верхних одежд XVI в. Делается предположение о СХОДСТВЕ схожести конструкции охабня XVI в. и армяка XIX в..

Ключевые слова: опашень, армяк, охабень, кафтан царевича Ивана.

Abstract: The problem of using the robe-like cut of the caftan of Tsarevich Ivan Ivanovich for the reconstruction of outerwear of the XVI century is considered. An assumption is made about the similarity of the design of the XVI century okhabnya and the XIX century armyak..

Keywords: opashen, armyak, okhaben, kaftan of Tsarevich Ivan

Реконструкция костюма опирается, прежде всего, на подлинные предметы, позволяющие понять логику кроя, «анатомию» вещи и технологические приёмы сборки. Однако репрезентативность в музейных собраниях и археологических коллекциях, упоминаемых в документах видов русской одежды XVI в., к сожалению, крайне низкая. В известной степени эта проблема решается принятием в качестве аксиомы наблюдения за спецификой построения одежды в социумах, где «мода» обусловлена традицией, а красота вещи и рациональность кроя не вступают в конфликт, давая в итоге, как того и требует традиция, своеобразный ситуации «чинный» функциональный объём и не более.

В отечественной реконструкции мужского костюма XVI в. принят универсальный крой одежды на основе ферязи, приписываемой Ивану Грозному, из собрания ГИМа [1, с. 10–11]. Экономичность с точки зрения расхода ткани, репрезентативность как с позиции этнографии (причём не только восточных народов, но и народов России), так и синхронного культурного контекста, сделала крой «а-ля ферязь Грозного» единственно научно обоснованным, что позволяет его применять к пошиву чуть ли не всех основных видов мужской одежды.

Вроде бы всё хорошо, однако, практика эксплуатации одежд, пошитых по такой «классической» для реконструкции XVI в. схеме (т. н. туникообразная), невольно заставляет искать иные подходы к формированию объёма одежды. Особенно это касается верхних повседневных одежд, чья функция «охабить» своего владельца от непогоды. В этих условиях сравнение функциональности костюма XVI в. и XIX в. складывается не в пользу одежд «грозного века». Наличие халатообразного армяка с его удобным в непогоду шалевым воротником порождает поиск его «предка» в XVI столетии. Известны опашни, охабни, однорядки, но какова их генетическая связь с поздними верхними одеждами, сказать пока сложно. Явно наличие проблемы не столько источниковой базы, сколько методики её использования для реконструкции предметов одежды, не имеющих прямых отсылок. Методы экстраполяции и аналогии дают высокую степень гипотетичности выводов и оттого видятся вторичными, однако, на наш взгляд, они всё же позволяют создать научно обоснованную гипотезу. Рассмотрим это на примере реконструкции облика горожанина конца XVI в. Цель — возможность использования кроя кафтана царевича Ивана Ивановича для построения верхней одежды с визуальными характеристиками, близкими к изобразительным источникам.

Кафтан из персидского атласа, хранится в коллекции Оружейной палаты Московского Кремля и датируется последней четвертью XVI в. [2, с. 342, 344]. Кафтан имеет халатообразный крой, полочки которого выкроены из одного ткацкого куска, с подклинками. Что побудило мастера так поступить? Достаточная ширина материи или канон построения выкройки для конкретного вида одежды?

М. Н. Левинсон-Нечаева определяет данный образец русского мужского костюма как «кафтан восточного покроя», но при этом, предпринимая попытку проследить историю вещи, ссылается на описание одежд царевича Ивана Ивановича, где числился: «Спорок ферезной, камка кызылбашская, на голуби розные шелка, без золота, мужики и птицы» [2, с. 342]. Описание Московской Оружейной палаты за 1884 г. определяет данную одежду как опашень [3, с. 202]. Именно последняя атрибуция для нашего эксперимента представляет интерес, так как опашень принято считать одеждой верхней. Попробуем ответить на вопрос о том, что это всё-таки за вид одежды, с помощью исследования «анатомии» кроя...рукава.

Из текста описи Оружейной палаты ясно, что основа каждого рукава — это кусок ткани, длина и объём «в корени» которых были добраны из многочисленных кусков. И если для формирования необходимой ширины рукава в пройме при ограниченной ширине куска такой приём

оправдан, то не совсем ясно, зачем понадобилось портному подшивать дополнительные куски к запястью.

На наш взгляд, логика поведения портного вполне оправдана тем, что его задачей было создание именно верхней одежды — ферязи или опашня, а не кафтана, для которого крой и более узкого, и более короткого рукава — большая необходимость. Но исследуемый нами образец скорее принадлежит к одеждам верхним. В пользу этой версии свидетельствует и её достаточно большая длина (144 см.), и отсутствие следов застёжки, и «рукава с приставными снизу клиньями по аршину». Диссонансом выглядит относительно небольшой объём подола (193,5 см.), характерный всё-таки более для кафтана [3, с. 202].

Исследователь русского костюма И. Е. Забелин считал, что термин «ферязь» происходит от латинского *forensis* — нарядное одеяние — и относил её к разряду средних одежд. Он отмечает, что особенностью ферязи является длина рукава в 1 арш. 5 или 6 вершков [4, с. 841–842]. Именно такую длину — 1 арш. 6 в. имеет рукав данной ферязи без учёта «притачек» — надставленной длины. С ними длина рукава доходит до 1 арш. 9 в., что, опять-таки по мнению исследователя, характерная черта, но теперь уже опашня [4, с. 847]. В итоге можно выдвинуть следующую гипотезу. Первоначально это была ферязь, предназначавшаяся для ношения с лёгкими одеждами под ней, отчего ширина подола скорее характерна для средних одежд. В дальнейшем её перекроили в опашень (прибавили длину и, возможно, увеличили ширину рукава). Если принять логичность этих рассуждений, то «кафтан» царевича Ивана можно использовать как методическую основу при пошиве реплик опашня и схожих по функциям иных верхних одежд, например, однорядок, армяков, охабней, однако учитывая разницу в размерах воротников этих одеяний, о чём известно по письменным и изобразительным источникам. И если первые дают нам только констатацию факта наличия или отсутствия указанной детали (воротника) в «анатомии» того или иного вида одежды, то изобразительные источники подвигают исследователя к поиску аналогий в более позднем русском мужском костюме. Таковым автору видится мужской армяк.

Классический армяк представляет собой одежду халатообразного кроя с воротником шалевого типа, который имеет характерную посадку на фигуре человека [5]. Армяки, как правило, не имеют застёжки или застёгиваются на одну пуговицу у ворота. Соответственно, носят их либо распахнутыми, либо подпоясанными кушаком в зависимости от погодных условий. Конструкция армяка обусловлена той функцией, которую ранее обозначили бы словом «охабить», т. е. «отстранить» [6, с. 175]. В ис-

пользовании этого термина нам видится обозначение такой специфической функции как «исключение» человека из непогоды, не нарушая «чина», заданного «средними» одеждами. Отсюда халатообразный крой как наиболее оптимальный для верхних одежд, и как «укутывающих» *во время*, и как «отстраняющих» *на время* непогоды, и оптимальная конструкция воротника, который в непогоду отворачивался наверх, а в остальное время распалывался по плечам при распашном варианте ношения. Именно такой характерный для армяка воротник мы видим на гравюре немецкого художника Г. Бургмайра, где изображено посольство 1518 года от великого князя московского Василия III в Инсбрук к императору Священной Римской империи Максимилиану I [7, с. 11–12, илл. № 38]. Отсутствие пуговиц, ношение в распашку и, главное, широкий шалевый воротник — всё указывает на близкое родство верхней одежды главы русского посольства дьяка В. С. Племянникова с более поздними крестьянскими классическими армяками.

Таким образом, можно не без оснований предполагать, что халатообразный крой ферязи-опашня царевича Ивана Ивановича демонстрирует сложившуюся к последней четверти XVI в. практику пошива верхней одежды с учётом её места и роли в составе костюма, что было обусловленного этими факторами запроса на функциональность и эстетику.

Примечания

1. Ефимова, Л. В. Костюм в России XV — начала XX века: из собрания Государственного исторического музея / Л. В. Ефимова, Т. С. Алешина, С. Ю. Самонин. — Москва: Арт-Родник, 2000. — 231 с.
2. Левинсон-Нечаева, М. Н. Костюмы XVII в. // Музей Оружейная палата. — Москва: Оружейная палата, 1930. — 15 с.
3. Опись Московской Оружейной палаты: в 7 частях. Ч. 2. Кн. 3: Посуда раковинная, костяная, каменная, кокосовая и проч. Древняя домашняя утварь. Мебель и одежда. Москва: Тип. Общества распространения полезных книг, 1884. — 264, XXX с. — С атласом рисунков.
4. Забелин, И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. — Москва: АСТ, 2005. — 1129 с.
5. Армяк русский. Нач. XX в. Местонахождение: ФГБОУК «Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник» // Goskatalog.ru: [портал]. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=45839536> (дата обращения: 20.01.2024).
6. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 3. (Муза — Сят). М.: Прогресс, 1986. 832 с.
7. Ровинский Д. А. Достоверные портреты московских государей Ивана III, Василия Ивановича и Ивана IV Грозного и посольства их времени. Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления гос. Бумаг, 1882. 20 с., 25 л. ил.

УДК 391:7.026.2:069.4 (=135.2)

Макарова М. П., Шадрина Т. Н.

Makarova M., Shadrina T.

АСПЕКТЫ КОПИРОВАНИЯ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ

ASPECTS OF COPYING MUSEUM OBJECTS

Аннотация: В статье авторы рассматривают важность и актуальность копирования текстильных предметов на примере работы этнологического клуба «Параскева»

Ключевые слова: Копия, реплика, текстиль, мастер, венок.

Annotation: In the article, the authors discuss the importance and relevance of copying textile items using the example of the work of the ethnological club «Paraskeva»

Key words: Copy, replica, textile, master, wreath.

Вопрос копирования музейных предметов до сих пор остается неоднозначным. Очевидно только, что обсуждение данной темы по разным причинам всё более актуально. Мы, члены этнологического клуба «Параскева», остановимся на аспектах копирования текстильных предметов с точки зрения мастеров, занимающихся традиционным текстилем. Понятие «копирование» нами понимается как создание копий, реплик и реконструкций текстиля. В клубе сформированы понятия: *копия* — это точное повторение оригинала с сохранением материалов, техник, пропорций. *Реплика* — это повторение оригинала, которое может отличаться от него размерами, материалами или отдельными деталями. *Реконструкция* текстиля — это восстановление, воссоздание первоначального вида, облика чего-либо по остаткам, письменным источникам и т. п.

Что дает работа с музейными предметами мастерам? Копирование создает возможность для художников и ремесленников изучения и воссоздания текстильных техник, зачастую забытых, не описанных в экспедициях, не известных по литературе. Копирование件 полезно для дальнейшего обучения ремеслам и их популяризации. Кроме того, работы мастеров позволяют широкому кругу людей увидеть предметы, которые не попадают на выставки (не все предметы коллекций экспонируются на выставках).

Так, российскими мастерами восстановлены практически все техники узорного ткачества и ткачества поясов, старинных техник золотной вышивки и вышивки сажением по бели. Кубовой набойкой в совершенстве

владеют мастера во многих регионах. Уже раскрыт секрет вытравной набойки, кубовой набойки с расцвечиванием.

Создание текстильных копий, в отличие от предметов из металла, росписи по дереву и др., усложняется выбором материалов. К сожалению, качественные характеристики многих современных материалов: шерсти, парчи, материалов для золотной вышивки (нитки, блёстки, тунцал и пр) и даже льна, очень сильно отличаются от оригиналов. Мастерам приходится кропотливо, длительно по времени и финансово затратно искать подходящие исходники.

Но тем не менее, чем мы могли бы быть полезными музеям? Создание копий музейных экспонатов может помочь защитить и сохранить оригиналы. Использование копий вместо оригиналов во время выставок и экскурсий может снизить риск повреждения или потери ценных экспонатов. Это особенно важно для уникальных, уязвимых или хрупких объектов, которые могут быть подвержены износу или разрушению при частом экспонировании.

Приведём один из примеров сотрудничества клуба и музея по созданию реплики «Венок невесты» для экспозиции «Молдаване. XIX-начало XX в. в.». «Венок невесты» поступил в музей в составе коллекции, собранной художником, преподавателем рисования Александром Михайловичем Высоцким по поручению Этнографического Отдела Русского музея Императора Александра III летом 1907 г. Венок входил в состав комплекса «Костюм невесты». Место сбора: Подольская губерния, Ольгопольский уезд, село Подоймица. Народ: молдаване.

С 1972 года экспонат «Венок невесты» находился на постоянной экспозиции «Молдаване. XIX-начало XX в. в.», представляя в сцене «Молдавская свадьба» обязательный атрибут невесты — венок, который посаженная мать надевала на голову девушке. За 52 года экспонирования появилась утрата и повреждения и возникла настоятельная необходимость в изготовлении реплики с такого важного артефакта свадебной обрядности каким является свадебный венок.

Опись венка оказалась очень скромной — одно предложение. *(«Кода» — женский головной убор, венок из искусственных тряпичных цветов розового и лилового цвета с зеленью, верхний край украшен павлиньими перьями и тремя бумажными цветками ярко-розового цвета; завязывается сзади короткими завязками из бумажной ткани).* После осмотра экспоната и знакомства с описанием были сделаны зарисовки и рабочие схемы. Сняты размеры венка и его отдельных деталей. В результате было выделено 77 элементов:

- основа венка (каркас) из виноградной лозы;
- льняной холст, обтягивающий каркас;
- ткань (кумач), обтягивающая и закрывающая основу;
- завязка из клетчатой ткани;
- цветы из хлопчатобумажной ткани различных оттенков (42 шт.);
- павлиньи перья (6 шт.);
- декоративные элементы, сплетенные из сухих кукурузных листьев (10 шт.);
- перо желтого цвета;
- цветы из жесткого материала с металлическими вставками (2 шт.);
- «бутоны» из ваты и папиросной бумаги (3 шт.);
- листья из плотной ткани (4 шт.);
- элементы из синели (2 шт.);
- кусочки тонкой плоской проволоки (2 шт.);

Работа велась поэтапно. Первым делом был изготовлен каркас венка. Для этого стебель сухой виноградной лозы был вымочен в воде в течение нескольких суток, затем согнут в кольцо, обрезан до нужного диаметра, скреплен, зафиксирован на основе (шляпной болванке) и высушен. Определенная сложность возникла с созданием растительных элементов. Установили, что они особым образом сплетены из листьев кукурузы. Самым длительным процессом оказалось изготовление цветов из хлопчатобумажной ткани. При рассмотрении музейного экспоната было выделено четыре их типа:

- цветы, напоминающие мак, из ткани в 3–5 слоев с шестью лепестками в каждом, диаметром 8 см;
- цветы, напоминающие мак, из ткани в 5 слоев с шестью лепестками в каждом, диаметром 5 см; цветы, состоящие из 9 лепестков;
- маленькие шестилепестковые цветы, напоминающие фуксию.

Для начала работы изготовили четыре бумажных шаблона соответствующих размеров и формы. Белую ткань предварительно тонируют в растительном отваре для создания эффекта «состаривания». Затем по шаблонам из ткани выкроили необходимое количество деталей. Каждую деталь покрасили художественной акриловой краской по ткани в два-три слоя, чтобы добиться нужного оттенка — розоватого, красноватого, лилового, фиолетового. Светлые лепестки для придания жесткости дополнительно покрыли клеем ПВА. Цветы, состоящие из девяти лепестков, скрепили льняной нитью и проволокой. Внутри некоторых из них вшили прозрачную бусину похожую на стеклярус. Для цветов, напоминающих маки, изготовили «сердинки» из мятой

фольги, проволоки и папиросной бумаги. Все эти детали также тони- ровали акриловой краской. Для маленьких цветов, похожих на фуксию, сделали «серединки» из окрашенных акрилом пучков сизаля. После высыхания деталей каждый цветок был собран и скреплен льняной нитью и проволокой. Маленькие цветы дополнительно обмотали окра- шенной в красный цвет папиросной бумагой. Кроме того, из этой же папиросной бумаги и скрученных кусочков ваты, покрытых клеем ПВА, сделали три элемента, похожие на бутоны.

После того как текстильные цветы, «бутоны» и «зелень» были гото- вы, приступили к изготовлению оставшихся элементов. Гусиное перо и павлиньи перья подрезали до нужного размера. Кусочки проволочной синели согнули и покрасили акриловой краской в голубоватый и розо- ватый цвета. Канитель слегка растянули, тонировали акриловой краской и собрали в пучки. Заготовки-листки из искусственной ткани обреза- ли в соответствии с размером и формой деталей оригинала и в несколь- ко слоев покрасили акриловой краской.

Поиск цветов из плотной жести ни к чему не привёл, поэтому было решено вырезать цветы и листочки из готовых искусственных тканевых цветов и покрыть густо красной и зеленой акриловой краской, чтобы по жесткости и блеску они были похожи на жестяные. Для металличе- ских серединок цветов использовали детали, вырезанные из тонкого латунного листа и фабричную фурнитуру, предназначенную для изго- товления бус. Все детали цветков соединили с помощью тонкой прово- локи, в середине каждого прикрепили небольшую бусину.

В завершении каркас венка обшили полосой красной хлопчатобу- мажной ткани, на одном конце сделана завязка-петля из этой же ткани, на другом — пришита завязка их клетчатого хлопка/льна.

Надеемся, что ещё, как минимум, последующие пятьдесят лет ре- плика будет радовать посетителей музея.

УДК 391.2:391.4:069.4:7.026.2:671.12 (470.61)

Николаева И. О.
Nikolaeva I.

ЖЕМЧУЖНЫЕ ПОЯСА ДОНСКИХ КАЗАЧЕК И ИХ РЕКОНСТРУКЦИЯ

THE PEARL EMBROIDERED BELTS OF THE DON COSSACK WOMEN AND THEIR RECONSTRUCTION.

Аннотация. В статье рассматриваются варианты узоров на шитых жемчугом поясах из костюма казачек области Войска Донского XIX — начала XX вв., а так- же приводится пример реконструкции таких поясов.

Ключевые слова: пояс, узор, жемчуг, жемчужное шитье, сажение по бели, бель

Abstract. The article discusses the pattern variants on the pearl embroidered belts of the women's dress of the XIX — early XX century, existing in the Region of the Don Cossack Host, as well as recon- struction of these belts.

Keywords: belt, pattern, pearl, embroidery, couching on the white cord, white cord

Бархатные пояса с жемчужным шитьем служили частью кубелечно- го костюма богатых казачек в низовьях Дона. Подробных сведений об этих поясах нет. Где их изготавливали, у кого покупали или заказы- вали — неизвестно. В разных статьях и изданиях при описании одежды донских казачек лишь коротко упоминается, что кубелек подпоясывали жемчужным поясом, сшитым из бархата. Так, например, у В. Б. Бронев- ского читаем: «...пояс бархатный, выложенный жемчугомъ, камнями, золотыми или серебряными бляхами, застегивается крючками» [1, с. 174.].

Представление о том, как выглядели эти пояса, какими узорами и ка- кими способами расшивались, дают те немногие экспонаты, которые хранятся в музейных коллекциях, а также живописные портреты богатых казачек, жен атаманов. Предметом рассмотрения данной статьи являют- ся 7 реальных поясов, 8 живописных и 2 черно-белых изображения.

В коллекции Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге имеется 5 жемчужных поясов (РЭМ 3591–1, 1040–10, РЭМ 8762–2553, РЭМ 2755–1, один номер найти не удалось).

В Государственном историческом музее в Москве хранится один пояс (ГИМ 53054/1359 ТИ-268). Его фрагмент опубликован в книге Л. И. Якуниной «Русское шитье жемчугом», где подписан как мужской [2, с. 113]. Еще один жемчужный пояс находится в экспозиции Ново-

черкасского музея истории донского казачества в Ростовской области (НМИДК КП 2854, Тк-407).

Все эти пояса относятся к первой половине XIX — началу XX века и происходят из области Войска Донского и Херсонской губернии.

Портреты казачек в кубелеках с жемчужными поясами, написанные неизвестными художниками, относятся к периоду с конца XVIII по конец XIX века. Семь портретов хранятся в музеях Ростовской области: Старочеркасском историко-архитектурном музее-заповеднике, Ново-черкасском музее истории донского казачества и Ростовском областном музее краеведения. Один портрет обнаружился в Национальной галерее Армении [3]. Также имеется еще два черно-белых изображения поясов, по всей видимости из дореволюционного издания, судя по шрифту подписей: «Украшение из жемчуга на пояс (низано по-«казацки»)» и «Украшение из жемчуга на пояс» [4].

Из кратких пояснений к поясам на сайтах музеев и в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации следует, что они были узкими, шириной 2–2,8 см, длиной в обхват талии, имели фигурную пряжку, изготавливались из кожи или плотной ткани, обшивались бархатом разных цветов и расшивались мелким речным жемчугом, а также искусственным жемчугом, украшались камнями (изумруды, рубины) [5] или красными и зелеными стеклами в кастах.

Техника шитья жемчугом на всех поясах — это известное у нас с давних времен сажение по бёли, которое широко применялось в шитье церковных облачений и литургических тканей и в народных головных уборах, когда узор выкладывается льняным или хлопчатобумажным шнуром, а поверх него пришивается (сажается) жемчуг, предварительно нанизанный на нитку. Способы шитья: 1) сажение *веревкой в одну прядь* [6, с. 144], т. е. непрерывной жемчужной нитью в один ряд по линейному настилу (прямые и изогнутые линии); 2) сажение по сплошному (или глухому) настилу, когда бель, а затем и жемчужная нить прокладываются параллельными рядами или же по кругу, заполняя или повторяя форму элемента соответственно.

Общий принцип построения узора поясов сформулирован в статье Алёны Яблоковой «Жемчужные украшения казачек Нижнего Дона», где она называет два типа: единый растительный узор и чередование отдельных сегментов с «геометрическими орнаментами, узорами в виде стилизованных птиц или цветов, иногда обрамленных жемчужной

рамкой» [7]. Один из основных элементов узора жемчужных поясов можно принять за птиц, обращенных друг к другу головами, однако вероятнее всего, что это стилизованный цветок тюльпана, который на Дону называли «лазорики» [8]. Дикорастущий степной тюльпан был важным символом для донских казаков [9].

Рассматриваемые в данной статье образцы жемчужных поясов, как реальные, так и живописные, позволяют выделить и систематизировать восемь композиций узора.

Композиция 1 — выстроенные в единый ряд крупные «лазорики». Способ шитья элементов: сажение по сплошному настилу.

Композиция 2 — чередование крупных «лазорики» с косыми крестами, похожими на контур цветка с четырьмя лепестками. Способ шитья: сажение по сплошному настилу («лазорики») и линейному настилу (кресты).

Композиция 3 — чередование маленьких «лазорики» в виде двух листиков, соединенных сверху наподобие сердечка, и косых крестов. Способ шитья: сажение по сплошному настилу (листки) и линейному настилу (кресты и верхняя часть «лазорики»).

Композиция 4 — рамка с сегментами, в которых чередуются маленькие «лазорики» и косые кресты. Способ шитья: сажение по сплошному настилу (листки) и линейному настилу (рамка, кресты и верхняя часть «лазорики»).

Композиция 5 — рамка, разделенная на сегменты, в которых косые кресты чередуются со стилизованным цветком с пятью лепестками разного размера и двумя отростками. В узких сегментах, прилегающих к пряжке, изображены неповторяющиеся маленькие круги с четырьмя отростками. Способ шитья: сажение по сплошному настилу (два лепестка) и линейному настилу (остальные части цветка, рамка, кресты и два элемента около пряжки).

Композиция 6 — выстроенные в ряд отдельные рамки, внутри которых овалы или круги, как обрамление камней/стекол в кастах или одной жемчужины. Способ шитья: сажение по линейному настилу.

Рамочные композиции, возможно, повторяют структуру женских металлических поясов «татаур» (от монг. *tatagur* — «широкий пояс») [10], состоящих «из серебряных, вызолоченных и чеканенных звеньев» [11, с. 121].

Композиция 7 — непрерывная волнообразная ветка с небольшими бутонами (завитками) и мелкими листиками. Способ шитья: сажение по линейному настилу.

Композиция 8 — непрерывная волнообразная линия с крупными завитками — «улитками». Способ шитья: сажение по сплошному настилу («улитки») и линейному настилу («волна»).

В Творческой Мастерской «ДРЕВО», руководителем и преподавателем которой является автор данной статьи, с 2013 года ведется очное обучение по авторскому курсу «Жемчужное шитье», а с 2021 года запущен краткий онлайн-курс. В оба курса входит знакомство с казачьими жемчужными поясами. Выпускница очного курса, а ныне мастер ТМ «ДРЕВО» Ольга Шолудько в 2019 году изготовила реплики двух поясов.

Из восьми вариантов узора для реплик были выбраны *композиции 7 и 8*: непрерывная ветка с листиками с одного из портретов и волнообразная линия с завитками-«улитками». Этот последний опубликован в альбоме «Русский народный костюм. Из собрания Государственного музея этнографии народов СССР» [12, № 149] и находится в экспозиции Особой кладовой РЭМ. Он вышит очень мелким жемчугом и имеет ширину всего 2 см. В распоряжении О. Шолудько был 2-миллиметровый жемчуг, поэтому рисунки обоих поясов были рассчитаны на ширину 3 см. Пояса выполнены на темно-синем бархате, с подкладкой из синего шелка, с латунными пряжками (работа московского кузнеца Сергея Бурова). Так как ткань запыленной основы (домоткань) и бархат дают достаточную толщину, то пояса ничем дополнительно не прокладывались.

В 2023 году О. Шолудько изготовила еще два пояса из красного бархата, с подкладкой из красного узорного шелка. В одном поясе снова была повторена *композиция 7* с завитками-«улитками», но уже с более мелким жемчугом — 1,2 мм, поэтому этот пояс выглядит наиболее близко к оригиналу. Его ширина 2,3 см. В другом поясе использована *композиция 5* с одного из портретов, но в авторской переработке. В чередование включен элемент, который в оригинальном поясе расположен только около пряжки. По эскизам О. Шолудько у ювелира были заказаны серебряные касты круглой, овальной и квадратной формы с подлочными камнями (везувианит, аметист и гранат). Ширина пояса 3 см, размер жемчуга 2 мм.

Несмотря на небогатую типологию жемчужных поясов, входящих в костюм донских казаков, композиционная вариативность узоров достаточно разнообразна и представляет интерес для повторения, а также создания на ее основе авторских изделий.

Примечания

1. Бронеvский, В. Б. История Донского Войска, описание Донской земли и Кавказских минеральных вод. Часть третья. — Санкт-Петербург, 1834.
2. Якунина, Л. И. Русское шитье жемчугом. — Москва, 1955.
3. Միևիշյան ընկերություն // Национальная галерея Армении: [сайт]. — URL: <http://www.gallery.am/ru/database/item/7252/> (дата обращения: 30.01.2024).
4. Эти изображения были в сети Интернет без указания источника и на сегодняшний день в поиске больше не отображаются.
5. Пояс женский. Русские // Российский этнографический музей: [сайт]. — URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/378205?query=2755-1&index=0> (дата обращения: 02.04.2024).
6. Винниченко, Т. В. Лексика художественного шитья и украшения ткани в русском языке XVI — первой половины XVIII в. XVIII вв.: дис.... канд. филол. наук: 10.02.01. — Вологда, 1999. — 223 с.
7. Яблокова Алёна. «Жемчужные украшения казачек Нижнего Дона» // Мы — казаки: этноблог Екатерины Гобозовой. — URL: https://vk.com/wall-85665912_7239 (дата обращения: 29.01.2024).
8. Губарев, Г. В. Казачий словарь-справочник. — Сан-Ансельмо, Калифорния, США, 1966–1970 // Academic.ru: [сайт]. — URL: <https://kazak.academic.ru/1009/ЛАЗОРИК> (дата обращения: 30.01.2024).
9. Голодова, А. П. Символика цветка «Лазорик» в фольклоре казаков // Научно-издательский центр «Открытое знание». — URL: <https://scipress.ru/philology/articles/simvolika-tsvetka-lazorik-v-folklore-kazakov.html?ysclid=lrzgyfp6y6622839540> (дата обращения: 30.01.2024).
10. Paulus. Монгольские слова, оставшиеся в русском языке // ARD: [портал деловой информации]. — URL: <https://asiarussia.ru/blogs/22815/> (дата обращения: 30.01.2024).
11. Сухоруков, В. Д. Статистическое описание земли Донских казаков, составленное в 1822–1832 годах. — Новочеркасск, 1891.
12. Молотова, Л. Н. Русский народный костюм: из собрания Государственного музея этнографии народов СССР / Л. Н. Молотова, Н. Н. Соснина. — Ленинград, 1984.

УДК 739.5:903.05:903.25:069.4:7.026.2 (571.1)

Сваткова Н. Г.
Svatkova N.

**ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
РЕКОНСТРУКЦИЯ ТРЕХБУСИННЫХ ВИСОЧНЫХ КОЛЕЦ
ИЗ ПОГРЕБЕНИЯ 31, МОГИЛЬНИКА САЙГАТИНСКИЙ III
EXPERIMENTAL ARTISTIC RECONSTRUCTION
OF THREE-BEAD TEMPORAL RINGS FROM BURIAL 31,
BURIAL GROUND SAIGATINSKY III**

Аннотация: Статья посвящена возникновению, генезису и распространению трехбусинных височных колец на территории славянских и финно-угорских племен. Описываются технологические приемы выполнения реконструкции трехбусинных колец.

Ключевые слова: трехбусинные височные кольца, погребение 31, могильник Сайгатинский III, эксперимент, реконструкция, ювелир, зернь, скань.

Abstract: The article is devoted to the origin, genesis and distribution of three-bead temporal rings on the territory of Slavic and Finno-Ugric tribes. Technological techniques for performing reconstruction of three-bead rings are described.

Keywords: three-bead temporal rings, burial 31, Saigatinsky III burial ground, experiment, reconstruction, jeweler, grain, scan.

В процессе изучения комплексов украшений из археологических памятников Югры, обнаружено не характерное украшение для обских угров — трехбусинные височные кольца. Поставлен вопрос о происхождении височных колец и их проникновении на территорию Западной Сибири.

Височные кольца — традиционное женское украшение, бытовавшее у славянских и финно-угорских племен в Средние века. Носили их молодые девушки, невесты и замужние женщины, которые особенно нуждались в усиленной защите, как продолжательницы рода. Костюмный комплекс молодых был наряден, украшения многочисленны, создавая неповторимый шум, звон и блеск. Височные кольца занимали особое место: их вплетали в основание кос на висках или подвешивали на шнурах к головным уборам — венцам, очелью. Часто подвешивали по несколько штук в ряд вдоль головного убора или в вертикальный ряд, создавая «грозди». Кольца закрывали виски, уши, иногда опускались вдоль шеи до плеч, таким образом «закрывая» женщину от «косого»,

чужого взгляда. Голова, лицо и сердце — главная сущность человека, центр сосредоточия жизненных сил, а значит необходима и сильнейшая магическая защита. Кто смотрел на лицо женщины, видел и красивое, богатое, блестящее украшение, которое «уводило» взгляд в сторону. Б. А. Рыбаков предполагает, что височные кольца — это солярный символ, а расположение бусин соотносилось с движением Солнца по орбите [7, с. 521–535].

Выдвигались предположения о византийском происхождении бусинных височных колец, но на территории Византии подобного типа украшений не обнаружено, зато многочисленны находки среди древних украшений Ирана, находившегося под влиянием Византии. Само влияние не было односторонним, происходило непрерывное взаимопроникновение культур между странами. Серьги с бусинами были широко распространены в Римское время, на территории Фив в I–III вв. Носили серьги таким образом, что бусины располагались не в нижней, а на боковой части дужки. Это подтверждается изображениями с саркофагов египетских фаюмских портретов I–II вв. Красавицы того времени носили золотые или серебряные серьги, украшенные бусинами из металла, жемчуга. Бусины закреплялись на дужке под мочкой уха [6, с. 228; 33].

В X веке происходит своеобразный «ренессанс» античного ювелирного искусства. Появляется интерес к забытым и утраченным украшениям, в том числе и бусинным височным кольцам. Ученые выделяют пять типов височных колец, в которых отражены их территории возникновения и распространения: Византийско-Иранский, Карпато-Балканский, Польско-Тюринский, Древнерусский и Булгарский, которые непрерывно производили влияние друг на друга в процессе межкультурных коммуникаций [6, с. 234].

В конце X — начале XI веков, трехбусинные височные кольца получили массовое распространение на территории Руси. Наиболее близкими прототипами для трехбусинных украшений из славянских памятников, являются одно и трехбусинные кольца VII–VIII вв. из аварских памятников в Венгрии, имеющие форму круглых и овальных бусин, выполненные в технике тиснения, обрамленные рельефным пояском по центру. В свою очередь, предполагается, что подобный тип колец вышел из византийской и арабской ювелирных школ. Формируется свой особый тип бусин, славянский: с тисненными бусинами (гладкие, ложчатые, ажурные с прорезными отверстиями); с каркасными бусами (рыхлый или плотный каркас); с проволочными бусинами (ажурными или узелковыми); с бусинами из зерни; нанизанными жемчужинами.

Еще одна интересная особенность древнеславянских трехбусинных височных колец, отличная от других видов украшений, это их широкое распространение в среде сельского и городского населения. И только после «покорения» рядового населения, украшение вошло в обиход богатых горожанок и «парадный убор» знати [6, с. 210].

У славян височные украшения имели множество названий, наиболее распространенное — «*усерязи*» и, в зависимости от территории и племени, ушная украса, наушницы, ушники, ушнички, заушники, воушесца, чуса и чуски (мезенское, вологодское, устюжское), височная серьга. Собственное производство трехбусинных височных колец на Руси заканчивается в XIV веке, но вплоть до XVI века продолжают встречаться украшения, изготовленные в поздней карпато-балканской традиции.

Мода на височники распространяется и на территорию Волжской Булгарии, где создаются свои ювелирные центры и появляются новые типы трехбусинных височных колец с тиснеными бусинами, обильно украшенными зернью, внешне похожие на древнерусские бусины, но отличающиеся от них конструктивными решениями. Отсюда идет массовое распространение украшения на территории проживания финно-угорских племен, вплоть до Урала. По мнению С. А. Рябцевой по форме и орнаментации, болгарские височные кольца ближе не к Древнерусскому и Иранскому типам. Болгарские мастера активно применяли удачные решения, использованные древними мастерами-славянами, например, тип застежки на височных кольцах [6, с. 226].

Височные кольца являются достаточно распространенной находкой в погребениях на территориях Западной Сибири, расположенных в Средней и Нижней Оби, Прииртышье. Известны находки простых колец различного размера, а также одно-, двух-, трех-, пяти-, девяти- и двенадцати — бусинных височных колец, датированных XI–XVI вв. [3, с. 106–108; 4, с. 9]. Исследователи, историки и археологи, сходятся во мнении, что височные кольца с тремя бусинами XI–XIII вв., где форма бусин круглая и сложнокруглая, а все бусины одного размера, являются славянским или древнерусским типом, именно они являются прототипом височных колец болгарского типа [9, с. 82; 34]. А. П. Смирнов пишет: «Есть все основания полагать, что славянские кольца этого типа послужили основой, из которой развились болгарские кольца с тремя бусинами, сплошь покрытые зернью; кольца с тремя бусинами и с привесками, прикрепленными к средней бусине...» [10, с. 100–102]. Такого же мнения придерживаются историки и археологи, изучавшие археологические памятники Западной Сибири, В. П. Левашова и В. И. Семенова [5; 9, с. 82].

Другого мнения относительно генезиса болгарских височных колец придерживается А. М. Белавин: «Возможно, что появление височных колец с полыми бусинами в Волжской Булгарии следует возводить к арабской традиции ювелирного дела, воспринятые у арабов ранними болгарскими эти кольца достаточно быстро были освоены местными ювелирами, стали традиционными, а через Булгарию проникли и на Русь...» [1, с. 73]. Он указывает на принятые различия среди изделий двух центров — основное отличие заключается в форме бусин: шаровидные, «сложнокруглые» бусины — это русские изделия, а бочонковидной или биконической формы — болгарские.

Такое расхождение во взглядах возникло, прежде всего, из-за схожих технологических и декоративных приемов, которые использовали ювелиры.

При этом необходимо отметить, что культура Волжской Булгарии изначально являлась результатом синтеза различных культур. Нередко среди болгарских мастеров были выходцы из финно-угорских, прикамских племен, внесшие присущие их материальной и духовной культуре формы и образы. В результате этого изделия, богато украшенные филигранными узорами, покрытые позолотой, широко распространяются на других территориях. Кроме того, болгары прекрасно знали предпочтения народов, с которыми торговали и максимально пытались адаптировать предметы, близкие по формам и сюжетам покупателю [4, с. 10; 5]. В связи с бурным культурным обменом, взаимопроникновением культур в тот период, украшения изменялись и усложнялись, стали изготавливаться более утонченными и красивыми. Уровень мастерства повышался. Основными материалами для изготовления были бронза, серебро и золото. Таким образом, становится понятным появление трехбусинных височных колец на территориях Приуралья, Прикамья, Приобья.

Нами предпринята попытка выполнения экспериментальной художественной реконструкции пары трехбусинных височных колец из погребения 31, могильника Сайгатинского III [4, с. 83–84; 11]. В работе использовали белую медь (*накфонг*-китайск., *мельхиор*-нем.). Основодрот изготавливалась из проволоки круглого сечения в виде кольца, на ее нанизывали три полых бусины. Каждая бусина состоит из двух полусфер и кольца из полосы тонкого металла. Места пайки полусфер и полосы закрывались витой сканной проволокой. На центральной бусине — в один ряд, на крайних — в два ряда, «ёлочку». Кольцами из витой проволоки оформлены отверстия бусин. Средняя бусина крупная, украшена двумя рядами зерни в ряд и пирамидками зерни на полу-

сферах. Скannая проволока обмотана вокруг основы, фиксируя бусины на равном расстоянии.

В процессе работы были применены техники: скань, зернь, выколотка, гнутые, пайка и чернение. Все технологические приемы сложные, комбинированные, которые трудно повторить мастеру-ювелиру без специальной подготовки и обучения, что подтверждает мнение о высоком профессиональном уровне древних мастеров [2; 8].

Примечания

1. Белавин, А. М. Камский торговый путь. Средневековое Предуралье в его экономических и этнокультурных связях. — Пермь, 2000. — 200 с.
2. Бубновене, О. Д. Реконструкция украшений могильника Киньяминский II / О. Д. Бубновене, Н. Г. Сваткова // Искусство Евразии. — 2020. — № 4 (19). — С. 11–20. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44454587> (дата обращения: 02.04.2024).
3. Угорское наследие: Древности Западной Сибири из собраний Уральского университета / А. П. Зыков, С. Ф. Кокшаров, Л. М. Терехова, Н. В. Федорова. — Екатеринбург: Внешторгиздат, 1994. — 159 с.
4. Комова, Н. Г. Серебро древней Югры: Каталог / Н. Г. Комова, О. И. Приступа. — Ханты-Мансийск; Екатеринбург, 2012. — 140 с.
5. Левашова, В. П. О сходстве височных украшений волжских болгар с великоморавскими // Древности Восточной Европы. — Москва, 1969. — С. 125.
6. Рябцева, С. С. Древнерусский ювелирный убор. — Санкт-Петербург, 2005. — 384 с.
7. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси. — Москва: Наука, 1987. — С. 521–535. // Институт археологии РАН: [сайт]. — URL: https://archaeolog.ru/media/books_1980s/rybakov_1987.pdf (дата обращения: 02.04.2024).
8. Сваткова, Н. Г. Художественная реконструкция средневекового угорского ювелирного убора из могильника Киньяминский II // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. — 2022. — № 1 (6). — С. 58–61. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-rekonstruktsiya-srednevekovogo-ugorskogo-yuvelirnogo-ubora-iz-mogilnika-kinyaminskiy-ii> (дата обращения: 02.04.2024).
9. Семёнова, В. И. Средневековые могильники Юганского Приобья: монография. — Новосибирск: Наука: Сибирская издательская фирма РАН, 2001. — 296 с.
10. Смирнов А. П. Русский элемент в культуре волжских болгар // Историко-археологический сборник. — М., 1948. С. 93–110;
11. Экспериментальная художественная реконструкция трехбусинных височных колец. Художник-конструктор Сваткова Н. Г. Мельхиор, скань, зернь. URL: https://vk.com/album161521335_279841668?z=photo161521335_457244341%2Falbum161521335_279841668%2Frev.

УДК 391.4:687.45:069.4:7.026.2 (470.313)

Соколова Е. В.

Sokolova E.

РЕКОНСТРУКЦИЯ РОГАТОЙ КИЧКИ МИХАЙЛОВСКОГО УЕЗДА РЯЗАНСКОЙ ГУБЕРНИИ

RECONSTRUCTION OF THE HORNED KITCHKA OF THE MIKHAILOVSKY DISTRICT OF RYAZAN PROVINCE

Аннотация: Описание опыта реконструкции и основных этапов технологического процесса изготовления твердой основы рогатого головного убора «кичка», который носили женщины на праздник в Михайловском уезде Рязанской губернии XIX века.

Ключевые слова: кичка, женский рогатый головной убор, реконструкция, технология изготовления.

Abstract: Description of the experience of reconstruction and the main stages of the technological process of manufacturing the solid base of the horned headdress «kichka», which was worn by women for a holiday in the Mikhailovsky district of the Ryazan province of the 19th century.

Keywords: kichka, women's horned headdress, reconstruction, manufacturing technology.

«Рязанские рога не кину никогда,
Буду есть одну мякину,
А рогов своих не кину!»

Эта частушка созвучна костюму Михайловского уезда Рязанской губернии XIX в. и отражает тематику данного доклада. Традиционный праздничный ансамбль женского костюма «молодухи» этого уезда, состоял из многочисленных элементов и деталей южнорусского понёвно-го комплекса: рубаха с прямыми поликами, шерстяная тёмно-синяя клетчатая понёва, пояс, передник-«завеска», распахной шерстяной наверхник-«юпа». Завершал этот образ комплект украшений и много-составный головной убор — «рогатая кичка».

Ансамбли костюмов Михайловского уезда с вариативными составами, хранятся в рязанских (РИАМЗ и РГОХМ) [1] и ведущих музеях России (ВМДПНИ, ГИМ, ГРМ, РЭМ, СПГИХМЗ, «Музей сословий России» и т. д.) [2]. На экспозициях костюм можно рассмотреть детально. он неоднократно опубликован в альбомах, есть фотографии в Госкаталоге музейных коллекций [3], фотографии начала XX века, описанные искусствоведами, этнографами и краеведами. На тематических выстав-

ках периодически экспонируются и отдельные элементы, входящие в костюмный комплекс, в том числе и головной убор — «рогатая кичка».

Однако, при воссоздании женских праздничных костюмов для этнографического проекта Михайловского района в 2022 году, возникло несколько трудностей, связанных с отсутствием информации о технологии изготовления отдельных деталей одежды. Так, за пределами исследовательских работ оказался один элемент, создающий форму головного убора рогатой «кички», а именно — «кичное чело» с «волосником». В связи с тем, что «кички» у носителей традиции Михайловского уезда вышли из обихода к концу XIX века, технология её изготовления в XX веке была утрачена. Кроме кратких, обрывочных сведений о формах и материалах в научных трудах Д. К. Зеленина [4, с. 322], Н. И. Лебедевой [5, с. 152 м], Т. М. Панковой [6, с. 89], Г. В. Соколовой [7, с. 53] и других исследователей, более подробной информации нет.

В фондах РГОХМ и РИАМЗ есть образцы «кичного чела» хорошей сохранности. Они без повреждений, что не даст ни малейшей возможности приоткрыть завесу тайны их создания. Мало того, технологические особенности изготовления, сочетающие стёжку с последующей пропиткой «молозивом» или конопляным маслом, придали «рожкам» жёсткую неразделимую конструкцию.

Своеобразным вызовом стала задача разгадать логику «неграмотной» крестьянки, которая моделировала эту изящную скульптурную форму «кичного чела» и реконструировать технологию ее изготовления. Были изучены различные ресурсы. Все кички Михайловского уезда (опубликованные, экспонировавшиеся) выполнены из серого неотбелённого льна и простёганы.

Основным источником для реконструкции стали сведения, полученные при исследовательской работе в фондах рязанских музеев [8]. Возможность не только видеть, но и держать в руках (естественно с соблюдением всех музейных правил) этнографический артефакт — существенное подспорье в исследовательской экспериментально-практической работе. В фондах рязанских музеев была проделана основная исследовательско-практическая работа: замеры, фото и видео фиксация разных ракурсов, отдельных узлов, швов, обработки краёв; проанализированы направления нитей переплетения в ткани при изменении формы, направление и размер стежков, толщина нити. Выяснилось, что в конструкции рогов кички никаких твёрдых вставок типа палочек, или дощечек нет. Остальное предстояло выяснить эмпирическим путём.

Помогли отдельные технические нюансы, рассмотренные в мастер-классе по изготовлению (безрогой) кички у нынешних семейских Забайкалья [9]: последовательность работы (первым формируется налобная часть, затем «рожки»), и современный способ пропитки клеем ПВА (вместо «молозива» или конопляного масла).

Подробно изучены старинные фотографии начала XX века, на которых видны способ ношения михайловской кички и его правильная посадка. Что невозможно понять, опираясь только на музейные экспозиции, где головной убор надевается на «безволосый» манекен.

Основа «кики» состоит из двух частей: твёрдой рогатой стеганной — «кичного чела» и «волосника», под который убираются волосы. Своеобразие этой изящной красивой формы «кичного чела» состоит в том, что формируется или «лепится» она, словно скульптура, из одного куса домотканины. Логика проста — принцип проектирования всех предметов традиционной одежды, основан на рациональности кроя.

Предполагаемый способ моделирования конструкции «рожек» из одного куса ткани, в процессе работы подтвердил свою обоснованность. При выполнении первого образца, стало ясно — выбор материала имеет значение: качество, плотность, структура переплетения. Для следующего этапа были взяты материалы, соответствующие аутентичным: серый домотканый лён (произведённый в Рязанской области в послевоенные годы) и толстые льняные нитки. Подробно в данном формате сборника докладов конференции описать технологию без необходимого схематичного иллюстрирования не представляется возможным. Поэтому остановлюсь на кратком описании принципа моделирования.

Прямоугольный кусок домотканого льна складывается по утку пополам. В месте сгиба перпендикулярно краю производятся два надреза для создания налобной части «кичного чела» и делается горизонтальная параллельная стёжка. Следующий этап — формирование «рогов» из всей оставшейся ткани, путём складывания четырёх углов по диагоналям к центру. После этого по утку ткань перегибается пополам, соединяясь противоположными диагональными сторонами — получается трапеция, которая своей более узкой стороной стоит на прямоугольнике. Это будущие рога и налобная часть. Затем большее основание трапеции соединяется с ее противоположным параллельным более коротким основанием и боковыми сторонами. Далее стегается и моделируется нужный объём. Направление стежков меняется в соответствии с формой. В центральной внутренней части рогов ткань стягивается таким образом, чтобы рога сблизились параллельно друг другу, образуя дугу. Уже на этой

стадии «кичное чело» держит форму и визуально выглядит убедительно. Необходимо учитывать, что на эту основу приспособляются многочисленные элементы. Жёсткость «рогам» придаёт пропитка («молозивом» или конопляным маслом), в данном случае клеем ПВА, одновременно формируется их пластика. Процесс длится несколько дней. Пропитывают исключительно «рога», при этом «налобник» остаётся мягким и пластичным.

Следующий этап — соединение с «волосником», который представляет собой прямоугольный кусок домотканины. По коротким вертикальным боковым сторонам прямоугольник присборивается и пришивается к двум сторонам налобной части «кичного чела». Верхний свободный край собирается на вздёржку над макушкой и «волосник» приобретает подобие «шапочки», под которую прячутся волосы. Нижний край подгибается и подшивается, образуя кулиску. Через неё протягивается длинный льняной шнурок, которым кичка фиксируется на голове при надевании. Таким образом, «кичное чело» с «волосником» воссоздано.

В дальнейшем, точно по этой конструкции делается «сорока», которая должна плотно обтягивать «рожки».

К слову сказать, «кичка» как общеславянский термин, обозначавший головной убор замужней женщины — уменьшительно-ласкательное производное от слова «кика», обозначавшее первоначально — «собранные на макушке волосы, пучок, собранная прядь волос», затем — «вид женской причёски» и «головной убор» [10].

Процесс надевания михайловской кички начинается с создания причёски из заплетённых и плотно уложенных спереди кос (ближе ко лбу). Затем надевается «кичное чело» с «волосником» так, чтобы было видно линию роста волос надо лбом. У основания рогов прикрепляются многочисленные детали: «заушники» (бисерные и шерстяные кисти), «пушки» (с монетками, ракушками «каури», медными пуговицами), «снур» (с широкой кистью из бахромы) и «позатылень» (с длинной бисерной поднизью). Поверх всего — «сорока». Сзади к «рожкам» пристёгивается «увивка» (в виде подковы с бахромой и длинными разноцветными лентами).

Традиционный костюм вобрал в себя множество разнообразных технологий художественной обработки текстиля, часть из которых утрачены. Интерес к их восстановлению растёт и востребован в осуществлении различных проектов сфер научной и творческой деятельности. Скрупулёзная работа с аутентичными образцами в фондах и правильно подобранные материалы являются залогом качественной

реконструкции. Полученный опыт, описанный более подробно и отражающий визуально все этапы технологического процесса, пригодится исследователям, реконструкторам и дизайнерам.

Примечания

1. РИАМЗ — Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник; РГОХМ — Рязанский государственный областной художественный музей.
2. ВМДПНИ — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства;
3. ГИМ — Государственный исторический музей; ГРМ — Государственный Русский музей;
4. РЭМ — Российский этнографический музей; СПГИХМЗ — Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник; «Музей сословий России» — экспозиция Галереи Ильи Глазунова.
5. Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации.
6. Зеленин, Д. К. Женские головные уборы восточных (русских) славян // *Slavia: журнал*. Rocnik V, Sesit 2, Praze 1926. Главы 1–7, С. 303–338; Sesit 3, 1927. Главы 8–13, С. 535–556.
7. Лебедева, Н. И. Научные труды. Т. 2: Рязанский этнографический вестник. — Рязань: Рязанский областной центр народного творчества, 1996. — 200 с.
8. Панкова, Т. М. Рязанский традиционный народный костюм. — Рязань: Рязанский областной центр народного творчества, 1992. — 123 с.: ил.
9. Соколова, Г. В. Традиционная одежда Рязанской губернии 19–20 вв. в собрании Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника: альбом. — Москва: Северный паломник, 2021. — 292 с.: ил.
10. Выражаю огромную благодарность научным сотрудникам и хранителям фондов: А. С. Дульневой (РИАМЗ) и С. Н. Есениной (РГОХМ).
11. Изготовление кички // Семейская Круговая: [канал на видеохостинге «Ютуб»]. — URL: https://youtu.be/QcW64409uQI?si=Y-oYPk_kkpdlL169 (дата обращения: 03.01.2022).
12. Этимологический словарь Шанского // GUFO. ME: [сайт]. — URL: <https://gufo.me/dict/shansky?page=3&letter=к> (дата обращения: 10.01.2023).

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН БЛИЖНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ

УДК 391.2:391.4 (571.17)

Абрамова П. В., Кимеева Т. И.

Abramova P., Kimeeva T.

ЖЕНСКИЙ НАГРУДНИК ТЕЛЕУТОВ КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ

THE FEMALE CHEST ACCESSORY OF TELEUTS AS AN OBJECT OF ARTISTIC HERITAGE

Аннотация. В статье рассматривается уникальный элемент традиционного костюма бачатских телеутов — женский нагрудник. Его создание аккумулирует женские и мужские художественные ремесла. Анализ технологий изготовления, семантики нагрудника позволяет выявить традиционность и устойчивость его бытования в естественной социокультурной среде.

Ключевые слова: традиционная культура, женский нагрудник, телеуты, художественное наследие.

Abstract. The article considers a unique element of the traditional costume of the Bachat Teleuts — the female chest accessory. Its creation accumulates women's and men's artistic crafts. The analysis of manufacturing technologies and the semantics of the chest accessory allows us to identify the traditionality and stability of its existence in a natural socio-cultural environment.

Key words: traditional culture, the female chest accessory, Teleuts, artistic heritage, actualization.

В лесостепной части современной Кемеровской области проживает коренной малочисленный народ Сибири — телеуты, получившие по месту своего расселения в долинах рек Большой и Малый Бачаты название бачатские телеуты. Этот народ, численностью чуть более 2600 человек, неизменно привлекает исследователей самобытностью традиционного женского костюма и удивительной устойчивостью во времени его элементов. Это касается рубахи-платья «кунек» и его атрибута, подчеркивающего статус замужней женщины — нагрудника «тёштёк». Такой нагрудник обязателен в составе праздничной рубахи-платья замужней женщины, сшитого из китайского шелка, парчи или других тканей ярких расцветок, приобретаемых у торговцев. Телеутские «кунек» с нагрудником «тёштёк», датированные к. XIX — н. XX вв., хранятся в коллек-

циях российских музеев, включая Государственный исторический музей, Российский этнографический музей и др.

Особый интерес представляет именно нагрудник, декоративные элементы которого не находят аналогий в культуре других народов Сибири. Этот элемент женского костюма неоднократно привлекал внимание этнографов. В 1920-е гг. фотофиксация нагрудника была осуществлена А. Г. Данилиным и Л. Э. Каруновской [1]. В середине XX в. Л. П. Потапов, описывая костюм алтайцев, охарактеризовал и телеутский «тёштёк» [2, с. 32–33]. В 1990-е гг. Д. А. Функ на основе сравнительных данных Л. П. Потапова и собственных полевых материалов также привел характеристики женского нагрудника с описанием отдельных технологий выполнения его декоративных элементов [3, с. 143–148].

Примечательно, что технологии изготовления данного костюмного декоративного элемента практически были окончательно утрачены в среде бытования, а сегодня происходит их активная актуализация. В августе 2023 года в рамках работы фольклорно-этнографической экспедиции как части российского проекта «Цикл фольклорных экспедиций по выявлению объектов нематериального этнокультурного достояния народов России» авторами статьи были зафиксированы технологии изготовления женского нагрудника «тёштёк», что свидетельствует о значимости данного объекта культурного наследия и непрерывности традиций домашних художественных ремесел.

Визуально нагрудник «тёштёк», согласно описаниям этнографов, материалам музейных собраний и данных фиксации 2023 г., прямоугольной формы с V-образной выемкой, обеспечивающей удобство крепления к пазушному разрезу в верхней части, и треугольным или полукруглым завершением внизу. Длинный пазушный разрез немного не доходит до нижнего края, что позволило Л. П. Потапову охарактеризовать нагрудник как составной из двух половинок. Жесткую форму нагруднику придает прокладка из бересты или кожи, расположенная между подкладкой из хлопчатобумажной ткани с изнанки и сукном красного цвета — с лицевой стороны.

По красной поверхности сукна вдоль края по всему периметру нагрудник обшивается черным кантом, который укладывается так, чтобы при его пришивании иглой прихватывалась и подкладка на изнаночной стороне. Кант декорируется в технике перевити золотной нитью, что эффектно выделяет его на фоне яркого сукна. Вдоль канта параллельно ему нашивается широкая полоса золотого галуна, который в более поздних по времени изготовления вариантах заменен полосой парчи.

Параллельно разрезу вдоль него вертикально в ряд располагают прямоугольники «акча», имеющие благожелательное значение (акча — монеты). «Акча» имеют берестяную основу в виде прямоугольников, по которым выполняется вышивка в технике плоской глади золотной нитью, что визуально делает «акча» выпуклыми. Под каждый прямоугольник «акча» со стороны пазушного разреза с левой стороны вшиваются воздушные петли из сплетенного вручную на специальной вилке шелкового шнура. Справа таким же образом вшиваются петли с нанизанной на каждую из них пуговицей «топчы».

Пуговицы «топчы» сферической формы. В отдельных случаях они попадали к телеутам через торговлю, но материалы экспедиционных исследований подтверждают изготовление различных вариантов «топчы» самими носителями традиции. У телеутов в рамках как мужского, так и женского домашних ремесел имело место производство пуговиц двух типов: 1) полых кованых из серебряных или медных сплавов и 2) пуговиц с основой из бусин.

Пуговицы первого типа изготавливались телеутами с использованием специальной каменной или металлической матрицы с полусферическими выемками и бойков. Полученные полусферы спаивались, припаивалась петля для крепления пуговицы на шнуре пазушного разреза.

Пуговицы второго типа состояли из бусины, сквозь отверстия которой продевалась серебряная или медная проволока и с обеих сторон нанизывались полусферические накладки из серебряного сплава (или других ковких металлов, или покупной фурнитуры), укрепленные петлями, более крупная из которых служила для нанизывания на шнур. Накладки производились на той же матрице, только в более мелких углублениях.

Декоративное оформление позволяет отнести «тöштöк» к объектам этнического художественного наследия, так как при его изготовлении использованы художественные технологии вышивки по подложке, перевити по декоративному шнуру и плетение тесьмы, которыми владели женщины в рамках домашнего ремесла. В декоре нагрудника отразились также результаты мужских художественных ремесел — штамповка серебряных и медных пуговиц «топчы».

На сегодняшний день данная традиция не только не утрачена в среде бытования, но, напротив, активно возрождается. Технологии изготовления пуговиц реконструируются и транслируются молодыми носителями традиции, способы вышивки и плетения декоративных шнуров активно осваиваются в рамках занятий по декоративно-прикладному искусству.

Практически каждая жительница села имеет традиционный костюм, который надевает по значимым сельским праздникам.

В отношении к актуализации традиционного костюма и его элементов часто используется метод конструирования — элементами нагрудного украшения «акча» декорируются женские платья в современном стиле, а плетеные в традиционной технике шнуры и пуговицы из бусин используются для изготовления браслетов, создаваемых на мастер-классах или распространяемых в качестве сувениров.

Традиционные технологии изготовления телеутского нагрудного украшения актуализируются и в региональных инклюзивных практиках. Так, в рамках сотрудничества с Лабораторией по адаптации регионального художественного наследия для лиц с нарушением зрительного анализатора, для тактильной станции к картине А. Кирчанова «Телеутская невеста» носителями традиции был изготовлен выносной элемент — нагрудное украшение «тöштöк», который не только помогает раскрыть замысел картины, но и способствует репрезентации анализируемого объекта художественного этнического наследия.

Таким образом, нагрудное украшение телеутов «тöштöк» является уникальным объектом художественного наследия, который продолжает сохраняться в среде бытования, а частично утраченные технологии возрождаются вновь. Значимость данного объекта подтверждается включением его в Реестр объектов нематериального культурного наследия народов Российской Федерации, а ценность для носителей культуры тем, что традиционные технологии ревалоризируются и ревитализируются в среде бытования, переосмысливаются, включаются в адаптивно-адаптирующие механизмы культуры и активно транслируются.

Примечания

1. Данилин, А. Г. Телеуты: фотоколлекция МАЭ 4120; 4123; 4125 / А. Г. Данилин, Л. Э. Каруновская // Кунсткамера: [сайт]. — URL: <http://collection.kunstkamera.ru/entity/OBJECT?person=3552125ðnos=3507005> (дата обращения: 15.01.2024).
2. Потапов, Л. П. Одежда алтайцев // Сб. МАЭ. — Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1951. — Вып. 13. — С. 5–59.
3. Функ, Д. А. Бачатские телеуты в XVIII первой четверти XX века: историко-этнографическое исследование. — Москва: ИЭиА РАН, 1993. — 325 с.

УДК 391:7.041:75 (=161.1) Pavlov

Гатина-Шафикова Д. Ф.
Gatina-Shafikova D.

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА ТЕМНИКОВСКО-АЗЕЕВСКИХ МИШАРЕЙ В АКВАРЕЛЯХ С. П. ПАВЛОВА

**VISUALIZATION OF THE WOMEN'S COSTUME
OF THE TEMNIKOV-AZEEV MISHARS IN
WATERCOLOR WORKS OF S. P. PAVLOV**

Аннотация С. П. Павлов один из первых визуализировал через рисованное изображение усреднённую женскую повседневную и праздничную одежду темниковско-азеевских мишарей характерную для данного региона и бытовавшую в период их исполнения.

Ключевые слова темниковско-азеевские мишари, женский костюм, художник, источник.

Abstract by S. P. Pavlov was the first to visualize, through a drawn image, the average women's everyday and festive clothing of the Temnikov-Azeev Mishars, characteristic of this region, which existed during the period of their creation.

Keywords Temnikov-Azeev Mishars, women's costume, artist, source.

К визуальному воспроизведению и сохранению материального наследия все чаще стали обращаться за получением недостающих частей научного знания. Мир визуальной культуры, о формировании которого настойчиво твердят социологи, искусствоведы и культурологи, оказывает влияние и формирует не только массовое сознание, но и науку, порождая новые научные направления, теории и практики [4, с. 163]. Благодаря этому, появилась другая составляющая исследования, которая ранее не была задействована в историко-этнографических науках. Изображения стали использоваться не только как вспомогательный материал в научной работе, а как непосредственная основа для получения научного знания. Соответственно, для современных исследователей изображение получило новый статус — источник.

Художник Сергей Павлович Павлов (1828–1873 гг.) окончив Строгановское училище, с 1845 года преподавал рисование в Воронежском кадетском корпусе. Активно участвуя в общественной жизни края, он входил в литературно-общественный кружок Н. И. Второва и выставлялся на этнографических выставках в Москве и Санкт-Петербурге [1, с. 15].

В Научной библиотеке Российской академии художеств, в альбоме «Рисунки костюмов и типов народов, обитающих в России» хранятся две акварели: «Татары Темниковского уезда» д. Караево 1863 г. и «Татары Елатомского уезда» с. Толстикова 1863 г. Судя по подписям, выполнены они в разных населённых пунктах, но со схожим ландшафтом, деталями одежды, украшениями, головными уборами и обувью у изображённых.

В обеих художественных работах показаны группы людей мужского и женского пола. Однако, в границах этой статьи приоритетны женские образы. В акварели «Татары Темниковского уезда», изображены четыре женщины. Крайняя женская фигура слева повернута к зрителю спиной. Художник даёт возможность более подробно рассмотреть особенности одежды с разных сторон. Повязанный на голове платок свободно спускается одним из углов. На спине также видна часть прямоугольного головного покрывала *тастар* с узкой полосой накосника, заканчивающегося металлическими подвесками. Верхняя одежда представлена приталенным и удлинённым камзолом или *кыска бишимэт* (среднее между *камзолом* и *бишимэтом*) с удлинёнными рукавами, выполненными на $\frac{3}{4}$ из ткани адрас. Руки полностью прикрыты рубахой из пестрого фабричного производства полотна с длинными рукавами. Средний слой одежды частично виднеется полосой бордовой ткани, из-под верхней одежды. Рядом стоящая женщина обращена лицом к зрителю. Её головной убор состоит из нескольких элементов. Этот ранее описанный *тастар*, только вид спереди — укрывающий всю голову и подбородок. Верхний платок скручен вокруг головы и подвязан сверху. Подобное ношение было описано Р. Г. Мухамедовой: «большой кашемировый платок черного или красного цвета, сложенный на угол. Середину его спускали на лоб и двумя свободными концами завязывали на макушке двойным узлом (*кукеи*)» [5, с. 113]. В височной области, парно спускаются подвески, состоящие из круглых элементов по типу монет, напоминающие околорушное украшение мордвы-мокша. Рубаха белого цвета, рукава длинные, собранные у кисти на узкую обшивку или на широкий манжет, что перекликается с южнорусским комплексом [3, с. 107]. Схожие образцы подобных рубах наиболее полно представлены в альбоме из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника [2]. Шея и нагрудная часть украшены в несколько рядов ожерельями. Поверх рубахи надета распашная верхняя одежда из адраса, рукава $\frac{3}{4}$, на подкладе из двух видов фабричного производства ткани. Средний слой показан удлинённым бордовым с растительным узором того же

цвета камзолом, с декоративной металлической застёжкой *каптырма*. Камзол по краям и по линии «кокетки» украшен полосой золотого позумента. Грудной разрез нетипичный для татарского камзола, напоминает покрой глухого косоклинного сарафана, представляющий собой древнейший тип, генетический связанный с распашной одеждой. Передняя часть данного типа сарафанов состояла из двух полотнищ, сшитых друг с другом или соединённых застёжкой, заднее полотнище выкраивалось из цельного куска ткани. К переднему и заднему полотнищу пришивали клинья [8, с. 48,50]. На ногах обувь на низком каблуке, украшенная по краю геометрическим узором, возможно это кожаные калоши или сапоги. Относительно орнаментальной композиции на обуви, то учитывая особенности традиций декорирования у татар кожаной мозаикой, где в основе были плавные, цветочно-растительные мотивы можно констатировать, что это не соотносится с изображенным в акварели орнаментом.

Две женские фигуры с правой стороны в менее праздничной одежде. Обе в рубашках, из пестрого фабричного полотна и длинными широкими рукавами. Одна в камзоле, по типу описанного выше, но синего цвета, другая — в одной рубашке с грудным разрезом проймы горловины по середине. Головные уборы однотипны. Однако, в одном из вариантов два конца платка завязанные впереди узлом, скручены и заправлены на висках, в отличие от других женщин, у которых концы вободно свисают. Данный тип ношения платка фиксировала С. В. Суслова в Окско-Сурском междуречье [6, с. 149].

Вторая акварель «Татары Елатомского уезда», представляет собой симбиоз образов предыдущей акварели, лишь с небольшими различиями в цвете одежды двух центральных женскими фигур.

Женщина, располагающаяся левее, с головой, покрытой покрывалами и платками в несколько слоёв. Шея и грудь практически полностью скрыты ожерельями на тканевой основе, в виде — узкой полосы красного цвета с металлическими круглыми жетонами/монетами, по типу *таңкале буенса* или *сапма яга*, описанного Р. Г. Мухамедовой [5, с. 115]. Рубашка с длинными широкими рукавами, поверх которой синий камзол и фартук без «грудки», завязанный на поясе. Совмещение украшений, камзола и фартука, даёт возможность предположить, что художник нарисовал молодую женщину/девушку в праздничной одежде. Женский образ, воспроизведённый рядом, в схожем головном уборе, однако, лицо прикрыто платком, сложенным на угол, и завязанным на затылке. Интересно отметить, что бытование подобного сокрытия лица было за-

фиксировано в этнографических экспедициях в 1980-х гг. [7, с. 175]. Помимо головы, лица и шеи, фигура практически до пояса скрыта большой шалью с кистями. Поверх рубахи надет камзол из однотонной красной ткани без рукавов. На ногах у обеих женщин — обувь, как и в предыдущем изображении темного цвета с геометрическим разноцветным узором.

Таким образом, в изображении одного художника показаны этнотерриториальные и субэтнические особенности женского костюма тамбовско-азеевских мишарей, давая возможность исследователям увидеть разнообразные вариации ношения одежды. Художник, отобразил влияние и контакты с другими этносами края, через проникновение в повседневный обиход элементов материальной культуры соседствующих народов, к примеру — камзол с нетипичным разрезом, рукава, подвязанные по краям, и олоушные подвески. Однако, необходимо учитывать и такой аспект, как художественная составляющая или авторский вымысел при визуализации костюмного комплекса.

Примечания

1. Афанасьевский сборник: материалы и исследования. Выпуск XI: Фольклорно-этнографические материалы из архива Русского географического общества XIX века по Воронежской губернии. — Воронеж: Научная книга, 2012. — 350 с.
2. Жигулева, В. М. Собрание русской традиционной одежды Тамбовской губернии конца XIX — начала XX в.: каталог. — Москва: Северный паломник, 2018. — 480 с.
3. Калашникова, М. Н. Народный костюм (семиотические функции): учебное пособие. — Москва: Сварог и К, 2002. — 372 с.
4. Мазур, Л. Н. Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического познания / Л. Н. Мазур // Quaestio Rossica. — 2015. — № 3. — С. 161–178.
5. Мухамедова, Р. Г. Татары-мишари: историко-этнографическое исследование. — Москва: Наука, 1972. — 248 с.
6. Суслова, С. В. Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX — начало XX вв.): историко-этнографический атлас татарского народа / С. В. Суслова, Р. Г. Мухамедова. — Казань: Фэн, 2000. — 312 с.
7. Суслова, С. В. Татарский костюм: историко-этнологическое исследование. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2018. — 239 с.
8. Толкачева, С. П. Народный костюм Воронежской губернии конца XIX — начала XX века. — Воронеж: Центр духов. возрождения чернозем края, 2007. — 224 с.

УДК 391.4:391.7 (470.344) (=512.145)

Герасимова Н. В., Шкляева Л. М.

Gerasimova N., Shklyayeva L.

ОСОБЕННОСТИ НАГРУДНОГО УКРАШЕНИЯ «КУКРЯКЧЕ» У ТАТАРОК, ПРОЖИВАЮЩИХ В РЕСПУБЛИКЕ ЧУВАШИЯ

FEATURES OF THE CHEST ACCESSORY «KUKRYAKCHE» OF TATARS LIVING IN THE REPUBLIC OF CHUVASHIA

Аннотация. В статье рассматриваются особенности кроя и декора татарского женского нагрудника «кукрякче», бытовавшего в татарских деревнях Республики Чувашия. Статья написана на материалах, собранных в ходе научно-исследовательских экспедиций, организованных Институтом языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.

Ключевые слова: культура, татарский женский народный костюм, кукрякче, искусство вышивки, мода.

Abstract: The article considers the features of the cut and decor of the Tatar women's chest accessory kukryakche, which existed in the Tatar villages of the Republic of Chuvashia. The article is based on materials collected during scientific research expeditions organized by the G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan.

Key words: culture, tatar women's folk costume, kukryakche, embroidery art, fashion.

В 2022 году Институт языка литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан организовал комплексную научную экспедицию в места компактного проживания татар в Батыревском и Комсомольском районах Республики Чувашия [1]. Татары, населяющие данные территории, относятся к этнографической группе мишарей, являющихся коренными жителями Среднего Поволжья. Исследование охватило 19 татарских деревень, в некоторых из которых в последней четверти XX в. были организованы краеведческие музеи, существующие до настоящего времени.

Значительную часть музейных коллекций составляют женские костюмные комплексы и их элементы — платья, платки, камзолы, фартуки, штаны и текстильные нагрудники — кукрекче, созданные местными мастерицами в 1930–60-е годы. В это время в татарских селениях Чувашии получил распространение своеобразный костюмный комплекс, сочетающий традиционные элементы, с новыми, соответствующими тому времени деталями и материалами. Так, например, появились уко-

роченные по длине (до середины икры), отрезные по талии фасоны платьев, украшенные отложными воротничками. Платья продолжали носить в сочетании с традиционными штанами, сшитыми из той же ткани. Фартуки были дополнены скроенными по косой широкими крыльями. Облик женщины дополнялся фабричными черными калошами или туфлями, надетыми на белые шерстяные носки ручного вязания. Костюм татар, проживающих в Республике Чувашия, на сегодняшний день еще не вызывал пристального внимания ученых. При этом костюм казанских татар серьезно изучался. Среди них в первую очередь отметим труд Н. И. Воробьева, раскрывшего этнографические особенности одежды указанной этнографической группы татар [2]. Значительный вклад в изучение костюма внес Ф. Х. Валеев, обративший особое внимание на средства художественной выразительности и семантику декора костюмных комплексов [3]. Их исследования продолжили и дополнили С. В. Суслова и Р. Г. Мухамедова, которые рассмотрели народные костюмы многих этнографических групп татар Поволжья и Урала, выявив их локальные особенности [4]. Л. Л. Сперанская изучила и представила в богато иллюстрированном альбоме традиционный костюмный комплекс казанских татар, сложившийся ко второй половине XIX — началу XX вв. [5].

Данная статья посвящена рассмотрению уникальных нагрудников кукрякче, обнаруженных в ходе экспедиции ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Кукрякче — нагрудник, надеваемый татарскими женщинами под платье («нижний или нательный нагрудник» [6, с. 180]), который использовался до середины XX века. Как свидетельствуют большинство исследователей, данные изделия появлялись в гардеробе женщины после замужества [6, с. 180; 4, с. 231]. Так как кукрякче закрывался платьем, то зачастую выглядел он достаточно просто, представляя собой прямоугольное изделие размером примерно 20х35 см, или 30 х 40 см. со срезанными верхними углами и шейными завязками или заплочными лямками, которые удерживали его на теле под грудным разрезом платья. Нагрудники шили из разноцветных лоскутков ситца или их украшали аппликацией из тех же лоскутков, расположенных горизонтально в несколько рядов. В то же время нередко можно было встретить кукрякче, декорированное тамбурной вышивкой или гладью. Узоры на нагруднике воспроизводили как сложные букетные композиции, так и отдельные цветы трилистника, ветви, другие цветочно-растительные элементы орнамента, а также солярные розетки. Нередко на кукрякче вышивалось изображение «древа жизни или степного куста с обязательным стили-

зованным изображением корней, симметрично отходящими в обе стороны ветвями в виде цветочных мотивов» [7]. Образ корня относится к растительным мотивам, имеющим охранительное значение. Считается, что нагрудник с данным декором является одним из древнейших элементов татарского женского костюма, который кроме практического применения выполнял защитные функции, оберегая женщину от злых духов — этим целям служили как традиционные узоры, так и вшитые тексты молитв. Такие нагрудники хозяйки раздавали в качестве подарков помощницам по устройству званых обедов, либо невесты дарили их приглашенным на свадьбу женщинам [6, с. 180, 181, 183].

Нагрудники, представленные в музеях сельских татарских населенных пунктов, располагающихся в Чувашской республике, отличаются локальными особенностями. Следует указать, что представляемые в данной статье изделия пользовались устойчивой популярностью у местных татарок в период с 1930 по 1950 гг. Далее их востребованность стала уменьшаться, поскольку все более доступными стали товары фабричного производства. Однако и в настоящее время пожилые женщины продолжают носить именно такие кукрекче с соответствующим костюмным комплексом.

Примечательными являются своеобразные покрой и узорная отделка этого предмета одежды, состоящего из трех текстильных элементов — собственно нагрудника, шейной застежки и декоративной отделки. Местные женщины использовали для изготовления нагрудника не только ситец, но и льняное полотно. При этом следует отметить белый цвет или светлый пастельный оттенок изделий, что является нетипичным для кукрекче (у других локальных групп наблюдаются нагрудники насыщенных тонов). Аналогии фасону и оформлению в других регионах не встречались. Уникальную изысканность представляемым кукрекче придает вышивка тамбуром, выполненная из нитей нежных пастельных тонов на шейной застежке, а также на воланах и рюшах, дополняющих внешний облик изделия.

Первым типом декора нижнего нагрудника татарок, живущих в Чувашии, является создание воротника-стойки, оформленном складками в виде рюш, которые располагаются над шейной застежкой. Складки в третьей четверти длины собраны образующим геометрический узор швом, состоящим из трех рядов нитей, что дополнительно скрепляет воротник, не давая рассыпавшимся рюшам обнажить шею женщины.

Второй тип характеризуется созданием одного, но чаще двух рядов воланов на основном поле нагрудника. Воланы богато декорированы

тамбурной вышивкой сочетающей стилизованные элементы растительного и геометрического орнамента. Особенно интересны изделия, в которых цветы стилизованы настолько, что их можно ассоциировать с солярным орнаментом. Подобное оформление, на наш взгляд, усиливало охранительные функции кукрякче.

Третий тип представляет нагрудник, поле которого украшено нашитым лоскутом ткани, собранной вертикальными складками, имитирующими плиссе. Подобные нагрудники являются одним из наиболее поздних вариантов, использовавшихся ближе к середине XX века, так как его основой послужили фабричные ситцевые платки, массовое производство которых осуществлялось в Советском союзе.

В заключение отметим, что нам не удалось определить базовый прообраз, послуживший изначальным первоисточником, когда-то вдохновившим женщин-мишарок на создание изысканно нарядных нижних нагрудников, которые они носили, позволяя краю изделия выглядывать из-под воротника платья, что придавало ему особую выразительность. Данный кукрякче стал одним из вариантов текстильных шейно-нагрудных украшений и важнейшим элементом декора самобытного костюма татарских женщин, проживающих в Республике Чувашия.

Примечания

1. С 2008 г. ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова возродил широко развитую в советское время практику организации научно-исследовательских экспедиций. Ежегодно сотрудники института выезжают в районы Татарстана и места компактного проживания татар в различных регионах Российской Федерации с целью изучения диалектологических особенностей языка, фольклора и народного искусства.
2. Воробьев, Н. И. Материальная культура казанских татар: (опыт этнографич. исследования). — Казань: Татаполиграф, 1930. — 464 с.
3. Валеев, Ф. Х. Татарский народный орнамент. — Казань: [б. и.], 2002. — 295 с.
4. Суслова, С. В. Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX — начало XX вв.): историко-этнографический атлас татарского народа / С. В. Суслова, Р. Г. Мухамедова. — Казань, 2000. — 312 с.
5. Сперанская, Л. Л. Костюм казанских татар. — Казань: Тат. книг. изд-во, 1972. — 95 с.
6. Рамазанова, Д. Б. Названия одежды и украшений в татарском языке. — Казань: Мастер Лайн, 2002. — 352 с.
7. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Кукрякче // Альметьевская энциклопедия: [сайт]. — URL: <https://almet-history.tatneft.ru/istoriya/traditsionnaya-kultura/odezhda/k-s/kukrekche?lang=ru> (дата обращения: 02.04.2024).

Гладышева О. Ф
Gladysheva O

ЖЕНСКИЕ ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ ВИЛЕЖАНОК СОЛЬВЫЧЕГОДСКОГО УЕЗДА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

HEADRESSES OF THE WOMEN OF SOLVYCHODSKY DISTRICT OF VILED FROM THE 19TH — EARLY 20TH CENTURY

Аннотация: Статья посвящена головному убору «мархатка», характерному для костюмного комплекса молодой замужней вилежанки. Рассмотрена история появления, символическое значение, конструктивные и декоративные особенности, которые представляют значимый интерес для исследователей традиционной народной культуры Русского Севера.

Ключевые слова: Виледь, вилежанка, мархатка, золотное шитье, платок, Русский север

Abstract: The article is devoted to the headdress «marhatka», characteristic of the costume set of a young married girl of Viled. The article considers the history of its appearance, symbolic meaning, constructive decorative features, that have become an interest to researchers of the traditional folk culture of northern Russia.

Keywords: Viled, Viled girl, marhatka, gold embroidery, headscarf, northern Russia

Головной убор является одной из важных составных частей народного костюма и завершает весь ансамбль. Головными уборами крестьянок Русского Севера были повязки, кокошники, повойники, шамшуры, конуры, платки, которые давали исчерпывающую информацию о возрасте, социальном положении, местности проживания его владелицы. При общей изученности головных уборов Русского Севера, недостаточно изучен головной убор вилежанок *мархатка*, по причинам удаленности локальной территории от областных центров г. Архангельска и г. Вологды, а также смены территориальной, а не культурной принадлежности района в начале XX века.

На территории Виледи (в настоящее время Вилегодский муниципальный округ Архангельской области, граничит с республикой Коми и Кировской областью, до 1924 года входил в состав Сольвычегодского уезда Вологодской губернии) бытовал головной убор, который называли *мархатка* или *морхатка* в виде шитой золотными нитями шапочки с выступом над челом козырьком. Носили ее в основном молодые замужние женщины, да еще под венец надевали [2].

Сборник (борушка, мархатка, моршень, шамшура) — головной убор, относящийся к типу кокошников — сборников, был распространен на разных территориях Вологодской губернии. Такого вида кокошник имел множество имен и несколько вариантов пошива. Сборники из разных территорий могли отличаться размером, видом сборчатого выступа над очельем и декоративным оформлением. Также следует отметить, что кроме Вологодской губернии сборник был известен и на других территориях. Область распространения этих кокошников в основном совпадает с древней новгородской землей.

В конце XIX начале XX века в Сольвычегодском уезде сборники были самыми распространенными среди праздничных головных уборов и состояли из двух деталей: очелья (околыша) на твердой основе и донца (четверть, задник). Донце полуовальной формы собирали в сборку и пришивали к очелью таким образом, что сборка выступала над очельем. Подклад донца часто выполняли из домотканого льна или красного, розового (однотонного) ситца, возможно с мелкими узорами. По краю очелья обычно проходил кант, а сзади, внизу пришивали полосу, чаще всего из красного кумача, через которую продевали завязку, вздержку. Некоторые молодые женщины так же украшали сборник сзади шелковыми или атласными лентами в виде банта.

Внутри под сборкой для поддержания формы прокладывали куделью или имелся твердый околыш, напоминающий полумесяц, который выполняли из бересты, а также холста, плотно простеганного и сложенно-го в несколько слоев. «Если сравнить сборку у сольвычегодских сборников от других уездов, то можно отметить что она средних размеров и плавно уменьшается к боковым сторонам. Особо следует отметить сборники, бытовавшие в Ильинско-Подомской и Бежовской волостях (территория современного Вилегодского района). Отличительной чертой является сборка, которая плоско выдвинута вперед» [5, с. 227].

Большой интерес представляет техника золотного шитья, которую использовали для декорирования головных уборов. Так, изучая музейные фонды Вилегодского краеведческого музея, Великоустюгского государственного музея-заповедника, выставку «Традиционный костюм Сольвычегодского уезда XIX — начала XX вв.» Сольвычегодского историко-художественного музея, где представлены сборники в технике золотного шитья, которые можно разделить на группы: сборники, расшитые сплошным золотным шитьем; сборники (донце и очелье из ткани парчи или кумача), украшенные узорами золотного шитья; сборники, очелье которых украшено галуном; сборники без золотного

шитья. Большинство экспонируемых головных уборов сборников праздничные, некоторые из них дополнительно декорированы речным жемчугом и бусинами. Многие крестьянки, которые не могли себе позволить сборники с золотным шитьем, шили их из другой ткани, аналогичные по форме.

Известно, что золотное шитье в золотошвейных мастерских — светлицах Строгановых в городе Сольвычегодске особенно процветало в XVI–XVII веках. Оно была востребовано, потому что вышивкой украшали убранства храмов, ткани, предметы домашнего обихода и костюм богатых и знатных людей. Строгановские мастерские прекратили свое существование в начале XVIII в., что объяснялось, прежде всего, утратой традиции украшения храмов богатым «тканым убором», и переходом представителей знати на ношение европейского костюма. Однако, это искусство продолжало сохраняться среди крестьян Русского Севера и особенно было развито вплоть до середины XIX в. в Сольвычегодском уезде и его монастырях. Купчихи и крестьянки с удовольствием носили красивые головные уборы, вышитые золотной и шелковой нитями жемчугом и перламутром [10].

Орнаментальных мотивов украшения головных уборов как по технике сплошного золотного шитья, так и по фону — множество, при этом в основном преобладают цветочные и растительные узоры с ветвями, завитками, плодами, птицами. Исследовательница народного искусства С. В. Жарникова считает, что некоторые вышивки на подобных головных уборах, имели стилизованное до неузнаваемости изображение богини Роженицы, относящиеся к миру языческих представлений, в котором жили наши предки задолго до введения христианства на Руси. Как правило, эти изображения условны, зачастую превращены в трудно читаемый узор, но везде для них характерно четкое построение распластанной стилизованной фигуры женщины-лягушки, женщины древа и женщины вазона [6].

Анализируя женский головной убор *мархатка* из частной коллекции А. А. Моленовой (с. Ильинско — Подомское, Вилегодский район), следует отметить, что головной убор представляет технику сплошного золотного шитья в прикреп, на очелье вышиты симметрично изогнутые ветви, а на донце располагается условное изображение «лягушки», выполненное позолоченным пряженным серебром, золотным шнуром. Позатылен, кант на очелье и подклад — из красного кумача. *Мархатка* была приобретена в конце XX века в д. Дьяконово Вилегодского района.

Наиболее крупное владение вилегодской вотчины Строгановых располагалось в Ильинском приходе, куда входила и деревня Дьяконово, название которой произошло от дворовой строгановской интеллигенции — «дьячков писцевых дел». Селение считалось богатым, поэтому предположительно *мархатка* — сольвычегодское золотное шитье. Но и версия устюжского происхождения этого головного убора имеет право на существование, так как приходы Вилегодской волости принадлежали духовенству Великоустюжской епархии. [3].

В отчете экспедиций Дома народной культуры за 1993–2007 годы (сотрудники Байбородина Е. Г., Незговорова Е. А.) по деревням Вилегодского района можно прочесть: «Девичьи головные уборы — повязки, молодые девушки также украшали голову атласными лентами. *Мархатка* — женский головной убор, надевали его по праздникам, обычно покрывали шалью, платком. Головные уборы передавали по наследству, они входили в состав приданого». [1]. К. С. Меньшакова (1911–2003, д. Самино, Вилегодский район) вспоминает: «Раньше ведь на Виледи за нарядами в магазин не бегали, а сами ткали, да шили. Да, замужние бабы шибко наряжались, любохочко было посмотреть! Выйдет к примеру вилежанка на люди (праздник). Сарафан на ней заря, *мархатка* — солнышко, платок цветастый, лебединому крылу подстать» [1].

В конце XIX века общераспространенным головным убором стал платок. Платки и шали покрывали поверх головной убор — *мархатки*, а также носили самостоятельно, по разному завязывая их на голове. Как отмечает в своих записях этнограф, князь В. Н. Тенишев «В Сольвычегодском уезде самый парадный головной убор у баб — морхатка. В морхатке венчаются и после свадьбы ее носят только при самых торжественных случаях. Девки же на голове носят платок, причем завязывают его так, как и бабы, под горло, и на самой верхушке головы прямо против носу платок приподнимают. По праздникам, как бабы, так и девки вместо платка ситцевого надевают полушалки, это те же платки, но только шерстяные, кашемировые, шелковые, репсовые с кисточками по краям» [9, с. 611].

Народный костюм вилежанки невозможно представить без головной убора. Особый интерес на Виледи представляет женский головной убор *мархатка*. С XVI века территория Виледи входила в состав Сольвычегодского уезда, возможно, поэтому на его распространение и декорирование способствовало влияние сторогановских золотошвейных мастерских. *Мархатка*, особенно в технике сплошного золотного шитья и с символической орнаментикой по фону, использовалась в свадебных

обрядов венчания, головной убор носила молодая замужняя вилежанка по праздникам, в основном в течение репродуктивного периода своей жизни или до рождения первенца. Вилегодская мархатка имела конструктивные отличия от других видов сборника, сборка донца, выступающей части над очельем высокая, часто плоско выдвинута вперед. Распространенным повседневным и праздничным головным убором в разное время года у молодых и замужних женщин Виледи был платок. Возрастные отличия проявлялись в использовании материала, цвета, декора.

Примечания

1. Архив Муниципального бюджетного учреждения «Вилегодский краеведческий музей» // Экспедиции Дома народной культуры (сотрудники: Байбородина Е. Г., Незговорова Е. А.).
2. Байбородина, Е. Г. «В пир, и в мир, и в добрые люди» (о Вилегодском народном костюме) / Е. Г. Байбородина, Т. В. Юдина // Знамя труда. — 2007. — 17 ноября (№ 87).
3. Вилегодский край: сборник статей и материалов / сост. Н. И. Редькин. — Архангельск: Правда Севера, 1999. — 120 с.: ил.
4. Головные уборы Русского Севера в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера»: каталог / авт. вступ. ст., сост. Г. А. Григорьева. — Архангельск: Правда Севера, 1999. — 154 с.
5. Григорьева, Г. А. Типологические особенности головных уборов Сольвычегодского уезда (по музейным коллекциям Архангельской области) // Культурное наследие Русского Севера: память и интерпретации: к 90-летию Сольвычегодского историко-художественного музея. — Санкт-Петербург: Пушкинский дом, 2009. — 26 с.
6. Жарникова, С. В. Золотая нить / Областной науч.-метод. центр культуры и повыш. квалификации. — Вологда, 2003. — 221 с.; 24 с.: ил.
7. Женский головной убор XIX — начала XX веков из фондов Республиканского историко-краеведческого музея / сост. В. П. Зеновская. — [Б. м.], 1993.
8. Пармон, Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества: моногр. — Москва: Легпромбытиздат, 1994.
9. Русские крестьяне. Жизнь, быт, нравы: мат-лы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. Т. 5: Вологодская губерния, ч. 3: Никольский и Сольвычегодский уезды / сост.: Д. А. Баранов, О. Г. Баранов. — Санкт-Петербург: Деловая полиграфия, 2007. — 683 с.: ил., портр.
10. Шаньгина, И. И. Золотошвейное искусство Сольвычегодска. XVI–XVII вв. // Лекторий Российского этнографического музея: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — 2020. — 09 июля. — URL: <https://vk.com/event105178732> (дата обращения: 05.04.2024).

УДК 069.5:391:77.041.6 (477.86) Goberman

Дьякова Е. В.

Dyakova E. V.

ГУЦУЛЬСКИЙ КОСТЮМ НА ФОТОГРАФИЯХ

Д. Н. ГОБЕРМАНА

HUTSUL COSTUME IN THE PHOTOGRAPHS BY D. N. GOBERMAN

Аннотация: Статья посвящена фотографиям Д. Н. Гобермана с изображением предметов гуцульского костюма, сфотографированных им с исследовательскими и издательскими целями.

Ключевые слова: гуцулы, гуцульский костюм, Д. Н. Гоберман, этнографическая фотография.

Abstract: The article is devoted to photographs by D. N. Goberman depicting pieces of Hutsul costume, photographed by him for research and publishing purposes.

Keywords: Hutsuls, Hutsul costume, D. N. Goberman, ethnographic photography

Давид Ноевич Гоберман, известный советский художник и искусствовед в 1975–1976 гг. совершил несколько поездок в этнографический регион проживания украинцев-гуцулов — Гуцульщину (в настоящее время — Верховинский, Яремчанский, южные части Косовского и Надворнянского районов Ивано-Франковской области Украины). Целью экспедиций было изучение традиционной культуры и быта гуцулов, сбор экспонатов, фотофиксация. Часть собранных предметов и выполненных фотографий дополнили собрание Российского этнографического музея [5].

При выборе сюжетов для фотофиксации Д. Н. Гоберман обращал внимание, прежде всего, на этнически маркированные предметы с ярко выраженным декором, отражающим художественный талант народных мастеров. Одним из критериев отбора было бытование изделий непосредственно в личных хозяйствах гуцулов. Более точный выбор вещей был осуществлен по время работы в музеях Украины среди уже собранных гуцульских коллекций. Изучая гуцульский костюм, Д. Н. Гоберман фотофиксировал его составляющие, находящиеся в городских и сельских музеях, частых собраниях, непосредственно в хозяйствах гуцулов, а также на праздниках и ярмарках. Состав костюма гуцулов он изучал в процессе подготовки к экспедициям, исследуя музейные коллекции, а также во время полевой работы. Точное описание комплек-

сов мужской и женской одежды содержится в книге Д. Н. Гобермана «Искусство гуцулов» [4; 35–42], посвященной народному искусству небольшой группы украинцев, населяющей район Восточных Карпат (Ивано-Франковской, Черновицкой и Закарпатской обл.).

Нательной мужской одеждой была подпоясанная ремнем рубаша с прямыми рукавами и ластовицами. Женщины носили длинную рубашу, присборенную у ворота. Поясной одеждой у мужчин были полотняные штаны *поркеницы*, белые шерстяные *холошны*, заправляемые в чулки или расшитые понизу красные суконные *крашеницы*, которые носили на выпуск. Женщины поверх рубахи надевали запаску, состоящую из двух частей наподобие передников, которые закрепляли спереди и сзади на талии поясом. Верхняя одежда и обувь мужчин и женщин была одинакова по крою, но различалась размером. Самой декоративной частью костюма была распахнутая овчинная безрукавка *кептарь*, который обильно декорировали вышивкой, аппликацией, плетенкой из кожи, кистями-*дармовисами* и блестящими латунными колечками *капслями*. Д. Н. Гоберман выделял локальные разновидности *кептарей*. Так, гуцулки села Верховина Ивано-Франковской отделяли их понизу пышной полосой рельефного шитья. В селе Космач Косовского района их украшали каплями по аппликации, а в селе Пистынь декорировали узором «рачки». По завиткам из ярко-красного сафьяна — «кучерям» определяются кептари из села Ростоки Косовского района Ивано-Франковской области. В холодную погоду поверх них надевали укороченный суконный кафтан свободного покроя *сердак*, украшенный яркими шнуровыми петлями и помпонами. Черные сердаки были вышиты алым цветом, а красные кафтаны *байбараки* — нитями золотистого цвета. Также зимой носили овчинные кожаные и длинные суконные *манты* с высоким воротником или капюшоном. Мужчины пользовались широким кожаным поясом *чересом* с узорным тиснением и стройным рядом фигурных пряжек. На приделанных к поясу крючках можно было носить складной нож, огниво, протычку для трубки, инструмент из рога *сугак* для прокалывания дыр и распутывания узлов. За пояс гуцулы закладывали пистолет, топорик, кисет, люльку. Носили также сумки табивки и ташки. На ноги и женщины, и мужчины надевали вязаные чулки-*капчуры* и кожаные постолы, сшитые из цельного лоскута. Мужской костюм дополняли фетровые шляпы, вокруг тульи которых оборачивали тонкую латунную ленту с просечным узором, и черные шляпы *кресани*, обвитые пушистыми гарусными «червячками». Основным женским головным убором был платок, красного или оранжевого цветов.

Девушки украшали голову полоской с кисточками или веночком-*чильцем*. И мужчины и женщины носили латунные украшения. Женщины носили кольца и серьги, различные шейные украшения, среди которых были *згарды* — ожерелья из крестов. Часть украшений застегивались сзади металлическими застежками *чепрагами*. Мужчины предпочитали массивные латунные перстни.

Внушительен список музеев, где Д. Н. Гоберман фотографировал предметы гуцульского комплекса, которые стали частью его фотоархива. Это Коломыйский музей народного искусства Гуцульщины (г. Коломыя, в наст. время — Музей народного искусства Гуцульщины и Покутья им. И. Кобринского), Музей народного искусства и быта (г. Косов), Музей техникума народных художественных промыслов (г. Косов), Государственный музей этнографии и художественного промысла АН УССР (Львов), Музей народной архитектуры и быта (г. Львов), Ивано-Франковский краеведческий музей (г. Ивано-Франковск), музей в селе Ричка.

Д. Н. Гоберман зафиксировал на фотографиях предметы верхней одежды: кептари из сел Брустуры, Рахов, Ясиня и Космач, фрагменты *гугли* из сел Жабье и Верховины, *сердаки* из города Рахов и сел Брустуры и Яворов, а также сердаки из Ворохты и Верховины, *манту* из с. Жабье и кожух из Яворова.

В музейных собраниях Д. Н. Гоберман также фотографировал пояса, головные уборы, постолы, сумки, кошельки, нагрудные кресты, перстни и згарды. Костюмы присутствуют на фотографиях с экспозиции Музея народного искусства Гуцульщины и Покутья им. И. Кобринского (г. Коломыя), а также на портретах сельских жителей и сюжетных фотографиях, выполненных на праздниках и ярмарках. На этих фотографиях запечатлены локальные особенности костюмов гуцулов из сел Верховина и Космач.

Часть фотографий, сделанных по время экспедиций, вошла в издания автора: «Гуцульщина — край искусства» [2], «Росписи гуцульских гончаров» [4], «По Гуцульщине» [3], «Искусство гуцулов» [4].

Все отпечатки из фотоархива Д. Н. Гобермана содержат необходимую для атрибуции изображенных предметов информацию. Это подпись с названием предмета и аббревиатура музея, где они были сфотографированы. Следует отметить, что в полевых записях автора дается расшифровка аббревиатуры. Таким образом, фотографии Д. Н. Гобермана являются важным источником для изучения материальной культуры гуцулов, в том числе их традиционной одежды, продолжавшей бытовать в 70-е годы XX века. Разделение фотографий на тематические группы

с типами одежды позволяет провести сравнительный анализ изображенных вещей или их деталей, и выявить особенности орнаментики гуцульского костюма и его локальных разновидностей.

Примечания

1. Гоберман, Д. Н. Гуцульщина — край искусства. — Москва; Ленинград: Искусство, 1966. — 92 с
2. Гоберман, Д. Н. Искусство гуцулов. — Москва, 1980. — 160 с.
3. Гоберман, Д. Н. По Гуцульщине: путеводитель. — Ленинград: Искусство, 1979. — 168 с. — (Дороги к прекрасному).
4. Гоберман, Д. Н. Росписи гуцульских гончаров. — Ленинград: Искусство, 1972. — 198 с.
5. Коллекция фотографий № НВ 13785. Включает 16 отпечатков с изображением застёжек-чепраг. Украинская ССР, Ивано-Франковская область; Коллекция фотографий № НВ 13787. Включает 24 отпечатка с изображением пряжек. Украинская ССР, Ивано-Франковская область.

УДК 745:746.346:069.5:069.013 (575.146)

Емельяненко Т. Г.

Emelyanenko T.

ЗОЛОТОШВЕЙНЫЕ ИЗДЕЛИЯ БУХАРЫ В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

GOLD EMBROIDERY PRODUCTS OF BUKHARA IN THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY

Аннотация. В статье на основе золотошвейных предметов из собрания Российского этнографического музея анализируется развитие этого вида народного искусства на протяжении последней трети XIX — 1990-х гг. Рассматривается эволюция форм организации ремесла, ассортимента и технологических особенностей золотошвейных изделий.

Ключевые слова: золотное шитье, ремесло, декоративно-прикладное искусство, Бухара, Российский этнографический музей

Abstract. The article, based on gold-embroidered items from the collection of the Russian Museum of Ethnography, analyzes the development of this type of folk art during the last third of the 19th — 1990s. The evolution of forms of organization of crafts, assortment and technological features of gold embroidery products are considered.

Keywords: gold embroidery, craft, decorative and applied arts, Bukhara, Russian Museum of Ethnography

В собрании Российского этнографического музея (РЭМ) насчитывается около 150 произведений бухарского золотошвейного искусства, датированные последней третью XIX в. — 1990-х гг. В прошлом Бухара являлась единственным центром в Средней Азии, где сохранялось это ремесло, хотя согласно историческим свидетельствам в эпоху средневековья оно имело в регионе более широкое распространение. До революции золотошвейные мастерские (*касаба*) находились в ведении непосредственно эмира Бухарского эмирата, а золотошвей (*зардуз*) занимали самое почетное место в ремесленной иерархии. В 1930-х гг. в Бухаре при некоторых кооперативных (промысловых) артелях были созданы золотошвейные цеха, которые в 1939 г. объединились в одну золотошвейную артель «40 лет Октября», реорганизованную в 1960 г. в Бухарскую золотошвейную фабрику. В 1990-х гг. фабрика была закрыта и золотошвейное ремесло как высокохудожественное искусство практически прекратило свое существование, хотя и не исчезло вовсе. Дело стали продолжать многие женщины в домашних условиях, ис-

пользуя дешевую мишуру и украшая такой вышивкой мужские и женские праздничные халаты, детские одежды для обряда *суннат той* (обрезание), принадлежности колыбели для обряда *бешик той* (первого положения ребенка в колыбель) и др. Подобные изделия были эффектны, но по своим свойствам не принадлежали к произведениям искусства. Лишь в 2010-х гг. благодаря энтузиазму старых мастеров золотное шитьё начало возрождаться в своих лучших традициях, а в 2023 г. от Узбекистана была подана заявка на включение его в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО с целью не только международного признания его историко-культурного значения, но и для перспектив дальнейшего развития. Основой для этого стали золотошвейные предметы в музейных собраниях, среди которых собрание РЭМ является одним из самых представительных.

Среди золотошвейных предметов XIX — начала XX в. в его коллекциях большинство составляют мужские халаты («джомы»), конские попоны («даури») и другие детали конской упряжи. В то время они представляли основной ассортимент дворцовых золотошвейных мастерских, выполнялись исключительно по заказу эмира (как и другие детали мужского костюма, кроме тюбетеек) и, с его разрешения, высокопоставленных чиновников. Предназначались для личного пользования («хосаги») и для подарков («иноми»), но в любом случае отличались высоким качеством работы. Вышивка выполнялась волоочными и пряжеными серебряными нитями (84 пробы) и позолоченными (по серебру), в которых чистое золото, иногда червонное, составляло от 10 до 20 процентов. С середины XIX в. они поставляли продукцию в Россию (фабрика «Т-во В. Алексеев и К^о», основанная дедом К. Станиславского и впоследствии принадлежавшая ему). Шили швом «гладь вприкреп», при котором металлические нити крепились к поверхности ткани шелковыми (с 1890-х гг. хлопчатобумажными) нитками мелкими стежками с изнаночной стороны. Дополняли золотое шитьё вышивкой отдельных фрагментов цветным шелком и аппликацией из бархата, металлическими круглыми куполками «кубба», блестками «пулакчи» («денежка») и вставками из драгоценных и полудрагоценных камней.

Зашив делался двумя основными способами: *заминдуди* («замин» — земля, «дузи» — шить) — металлическими нитями по настилу из хлопчатобумажной ткани покрывалась вся поверхность изделия и *гулдузи* («гул» — цветок) — зашив по трафарету рисунка, свободно располагающегося на поверхности ткани (шелк, чаще бархат) [подробно о технологии см.: 1, с. 13–21; 2, с. 21–39].

Предметы категории «иноми» в собрании музея имеют не только художественную, но и историческую ценность, так как они входили в состав даров эмиров бухарских императорской семье. В архивных документах сохранились даты дарения лишь отдельных предметов. В основном это касается парадного конского снаряжения, в котором бухарские правители отправляли в Петербург породистых лошадей. Большинство таких даров было сделано эмиром Абдуллахад-ханом Александру III и императрице Марии Федоровне, которая, как и сам эмир, увлекалась конными выездами.

В отличие от изделий «мужского» назначения — одежды и конского убранства, производство и бытование золотошвейной женской одежды и аксессуаров, предметов домашнего обихода в прошлом не имели словесных ограничений — их выполняли в частных мастерских по заказу состоятельных горожан. Однако начиная с 1930-х гг., как показывают материалы музея, предметы женской одежды и декорирования интерьера, напротив, получают первостепенное значение. В этот период из бытования в мужском костюме выходят не только дорогостоящие золотошвейные халаты, но и тюбетейки. Вместе с тем, тюбетейки — в прошлом недопустимый для женщин головной убор — получают широкое распространение в женском костюме, а золотошвейные становятся обязательным атрибутом праздничного наряда девушек и молодых женщин. В моду входят также женские безрукавки, золотошвейные варианты которых должны были дополнять свадебный костюм невесты. Однако качество золотого шитья, особенно в довоенное время, снизилось из-за использования не таких ценных (по содержанию драгоценных металлов), как в прошлом, нитей, более простых и менее трудоемких узоров, доступных даже мало квалифицированным золотошвеям, почти перестали применять зашив «заминдузи», требовавший много нитей, а золотошвейным узором в стиле «гулдузи» стали отделывать преимущественно борта одежды (безрукавок, халатов). Тем не менее, бухарским мастерам удалось сохранить традиции старой школы и продолжать их если не в предметах массового бытования, то в выставочных и эксклюзивных образцах, таких как уникальный занавес в театре им. А. Навои в Ташкенте (1946 г.) или декоративных панно для украшения общественных интерьеров, создание которых стало одним из ведущих направлений развития золотошвейного искусства в советский период.

Как показывают предварительные наблюдения, в XXI в. золотое шитьё переживает новый этап, в котором пересекутся традиции разных

эпох, и, возможно, включение его под охрану ЮНЕСКО, позволит произведениям бухарского золотошвейного искусства занимать достойное место среди лучших образцов культурного наследия Узбекистана.

Примечания

1. Гончарова, П. А. Золотошвейное искусство Бухары. — Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1986. — 112 с.
2. Сидоренко, А. И. Золотое шитье Бухары / А. И. Сидоренко, А. Р. Артыков, Р. Р. Раджабов. — Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1981. — 111 с.

УДК 391.2:391.7 (470.4/.5) «16/18»

Засецкая М. Л.

Zasetskaia M.

ОЧЕНЬ ЗАГАДОЧНОЕ УКРАШЕНИЕ...

A VERY MYSTERIOUS JEWELRY...

Аннотация: Статья посвящена проблемам атрибуции и классификации женских украшений, бытовавших у чувашей и мари, которые в процессе эволюции народного костюма XVII–XIX вв., трансформировались в самобытные полифункциональные нагрудные (шейно-нагрудные) украшения.

Ключевые слова: этнография, Волго-уральский регион, традиционные костюмные украшения, классификация.

The Abstract: The article is devoted to the problems of attribution and classification of women's jewelry that existed among Chuvash and Mari, which in the process of evolution of folk costume of the XVII–XIX centuries, transformed into original multifunctional breast (neck-chest) jewelry.

Keywords: ethnography, Volga-Ural region, traditional costume jewelry, classification.

В статье речь пойдет об этнических украшениях Волго-уральского региона, которые трудно вписать в рамки классификации, общепринятой в истории костюма или ювелирного искусства.

Особым фактором, осложняющим атрибуцию предмета в этнографии, нередко оказывается народное название, возникновение которого связано с первоначальными функцией или конструкцией, которые в процессе эволюции были утрачены или претерпели существенные изменения. На сложные взаимосвязи между предметами, бытующими у народов Волго-уральского региона, и их наименованиями еще в 1960-е гг. указывала Н. И. Гаген-Торн: «Нужно особо отметить для шейных и нагрудных украшений несоответствие между бытованием названия и самого предмета...» [1, с. 86] К этому выводу Нина Ивановна приходит, анализируя историю бытования чувашского украшения шўлкеме (русс. шюльгеме — «старинное нагрудное женское украшение из мелких бус и монет» [2, с. 625]).

«Нагрудное украшение под названием «шўлкеме» <...> прямоугольный кусок кожи <...>, который носился длинной стороной поперек груди <...> сплошь зашит, как чешуей, мелкими монетами <...> К верхним концам пришита широкая петля, одеваемая через шею у девушек и скрепленная со вторым верхним куском кожи, тоже зашитым монетами, у замужних женщин. Верхняя часть этого составного украшения

носит название «сурпан саки» (чув. сурпан сакки — прим. М. З.), т. е. подвеска к «сурпану» — головному полотенцу замужних женщин. Нижняя же часть, как и все украшения в целом называется <...> «шулкеме». Слово «шулкеме», несомненно, связано с «ширкама» марийцев, «сюльгам» мордвы (финно-угорская версия названия — прим. М. З.). И то и другое обозначает застежку, скрепляющую рубашку 1-го типа. Шулкеме же чуваш отнюдь не является застежкой и не имеет ее рудимента. Рудимент застежки, называемый «сестенкё» (чув. сестенкё — прим. М. З.), пришивается к верхней части украшения сурпан сакки. Слово «шулкеме», потеряв свой смысл, перешло на украшение, прилегающее к группе нагрудников, сделанных из кожи и покрытых монетами. В то же время «сестенкё» — рудимент нагрудной застежки — получил связь с головным полотенцем сурпаном. Подвешенное к сурпану, это украшение у чуваш и у мари служит тому, чтобы оттянуть на грудь обертывающее шею головное полотенце» [1, с. 83, 84].

Отметим, что, помимо финно-угорской версии, упомянутой Н. И. Гаген-Торн, по поводу происхождения наименования «шулкеме» существует еще несколько: 1 — немецкая: «происходит, <...> от шиллинга, потому что *шульгам* 'ы унижены мелкими монетами»; 2 — от «татарского *шэл*-, 'эмэ, *шалгама* <...> все эти лексемы связаны со звенящими подвесками, их происхождение логично связать со следующей тюркской моделью словообразования: подражательное слово (по Г. Е. Корнилову — имитатив)+аффикс -ма. Например, в чувашском языке есть слово *шёлтёр* «звук, который получается от соприкосновения монет»+ -ме = *шёлтёрме* «то, что звенит» <...> Мы считаем, что последнее слово образовано именно на основе данного имитатива <...> *шёлтёрме* > *шёлтёме* > *шёлкеме* <...> Таким образом, название чувашского девичьего нагрудного украшения *шёлкеме/шулкеме* следует связать с его охранительной функцией: чешуйчато сложенные монеты на прямоугольной коже оберегали тело девушки от злых духов» [3, с. 123–125].

Важными для понимания генезиса чувашского нагрудного украшения являются истории происхождения названий сурпан сакки и сестенкё. По мнению доктора филологических наук В. Г. Радионова, сурпан сакки — «персидское слово, означающее “головная повязка”, проникло в чувашский язык через соседей (скорее всего от кыпчакских мигрантов конца XIII — первой половины XIV в. <...>) в форме *сарпан*, а в дальнейшем <...> обрело современный вид» [3, с. 125]. «*Сес тенки* дословно переводится как «монета сес» <...> По направлению с пограничья верховых и средненизовых чувашей на восток *сестенкё* обретает се-

мантику «монеты на *сурпан дакки*», а также начинает означать само нагрудное украшение» [3, с. 126].

Описание Гаген-Торн конструктивных особенностей шулкеме [1, с. 83, 84], вкупе с этнолингвистическим анализом филологов, свидетельствует о том, что данное украшение сформировалось в процессе развития межкультурных связей и эволюции чувашской культуры Средневековья на основе уже существовавших женских нагрудных украшений, как особый вариант нагрудника-апотропоэя, первые прототипы и образцы которого, вероятно, появляются в XVII–XVIII вв. О причастности к защитной магии рассказывают этнографические материалы XIX в.: «Свекровь стелет перед невесткой войлок, на войлок кладет деньги или же *шёлкеме*. Молодка <...> крестится, и, забирая подарок свекрови, входит в дом» [3, с. 125]. Подобный обряд в 1850-е гг. был зафиксирован С. М. Михайловым (Яндышем) у горных марийцев: «Едва только тронется молодая с места, мать жениха тотчас бросает на землю *шалкам* 'у, на которую новобрачная прежде ступает ногою, а потом берет в руки» [4, с. 144]. Анализируя эти свидетельства, В. Г. Радионов высказывает интересную гипотезу о причине ношения молодухой «двух четырехугольных украшений»: «верхнее *шёлкеме* <...> дарится невесте матерью жениха <...> символизирует род мужа <...> нижнее *шёлкеме* <...> девичье украшение символизировало род невесты. Получается, что в дальнейшем молодую женщину будут защищать предки двух родов» [3, с. 126].

Из всех приведенных выше цитат следует, что украшения, подобные шулкеме, «типа нагрудника», имеющее то же «утилитарное значение для оформления» определенного типа одежды [1, с. 76] бытовали в составе марийского женского комплекса [см.: 4, с. 137].

В качестве примера приведем описания (в сокращении — прим. М. З.) марийских экспонатов из фонда Российского этнографического музея (РЭМ 1069–156, 203), которые были составлены, на основании полевых материалов экспедиции 1905–1906 гг. И. К. Зеленова [5]: «Шыркама — нагрудное украшение замужней женщины — четырехугольный кусок толстой кожи, покрыт нашитыми друг на друга серебряными монетами <...> на середине верхнего края пришта медная бляшка с кольцом и железной заколкой; посередине нижнего края прикреплено небольшое медное кольцо <...> шыркама заколкой прицепляется к шарпану (полотенчатый головной убор — прим. М. З.) около шеи, спускается на грудь; к нижнему кольцу довольно часто прикрепляется ремень или тесьма, которая привязывается к поясу». [6, №/п 156].

«Шыркама («Пычкама») [этимологию названий см.: 3, с. 124] — нагрудное украшение замужней женщины; кусок кожи сердцевидной формы <...> середина сплошь заполнена мелкими серебряными монетами <...> у верхнего края <...> металлический треугольник с кольцом и железной заколкой <...> у нижнего края пришит ремешок с медной пуговицей на конце». [6, №/п 203].

Собрание чувашских и марийских украшений данного вида в РЭМ подтверждает общую для них вариативность форм каркаса (прямоугольную, трапециевидную, «сердцевидную»), материалов, конструкции, характер декора — ряды мелких монет, создающих эффект серебристой «чешуи». Кроме того, шўлкеме и ширкама имели целую систему вспомогательных креплений: 1 — их надевали на шею с помощью шнура, тесьмы, ремешка (РЭМ, колл. № 4876–1, мари; № 8763–775, 781 чуваш), низки бус (РЭМ, колл. № 7077–104, чуваш); 2 — крючками, пришитыми к оборотной стороне, могли прикреплять к одежде (РЭМ, колл. № 4876–1), 3 — использовали ремешки для соединения с поясом (см. у чувашей название: «шўлкеме ҫыххи — пояс к шюльгеме» [2, с. 625]). Самые разнообразные варианты креплений чувашских и марийских украшений можно увидеть на сайте Государственного каталога музейного фонда РФ [7], а также на сайте РЭМ в онлайн альбомах [8].

Однако большая часть украшений поступила в музей без дополнительных креплений, и они были причислены к нагрудным украшениям, а небольшое количество аналогичных предметов с шейными креплениями — к шейно-нагрудным. В 1980-е гг. к этому добавились разночтения относительно видовой принадлежности украшений. Наряду с определениями: нагрудник, подвеска к головному убору, застежка, появилось новое: фибула с подвеской.

По мнению автора, данный феномен поисков и разногласий косвенно является отражением многолетней дискуссий филологов, историков, археологов, этнографов, культурологов, связанных с вопросами этногенеза народностей Волго-уральского региона.

Примечания

1. Гаген-Торн, Н. И. Женская одежда народов Поволжья: (материалы к этногенезу). — Чебоксары: Чувашгосиздат, 1960. — 228 с.
2. Чувашско-русский словарь / И. А. Андреев, А. Е. Горшков, А. И. Иванов [и др.]; под ред. М. И. Скворцова. — Москва: Русский язык, 1985. — 712 с.
3. Родионов, В. Г. Загадка вокруг треугольной пластины женского нагрудного украшения чувашей // Вестник Чувашского университета. — 2018. — № 4. — С. 121–133. Главной целью статьи является «поиск этимологии названий

шўлкеме/шёлкеме, сурпан ҫакки, сёстенкё) [3, 121]. **Этимологии названия почкама/пычкама:** «не зная истинного значения и ложно понимая происхождение лексемы *ширкама* (*шер* «бусы»+*кама*), они переименовали его в *поч* «хвост»+*кама* (зная происхождение и связывая этимологию слова с накосником)» [3, с. 124].

4. Михайлов, С. М. Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. — Чебоксары: [б. и.], 1972. — 423 с. Цитата по «Свадьбы горных черемис Казанской губернии» (1854): «У женщин наряд, как и у чуваш <...> 5) На грудь подвязываются две большие шалькамы <...> они унизаны в несколько рядов плотно чешуйчатым образом по толстой коже серебряными мелкими монетами <...> у черемисской молодки покрывают всю грудь» [4, с. 137].
5. Архив РЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 280. Зеленов Иван Константинович (1878–1942). Подробнее см.: сайт РЭМ — URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/PERSON/810912?page=2&index=57>; на сайте МАЭ НИИ РАН — URL: <http://collection.kunstkamera.ru/entity/PERSON/3528618> (дата обращения: 03.02.2024).
6. Научная опись РЭМ. Коллекция №№ 1069–682.
7. Предметы прикладного искусства, быта и этнографии: сурпан сакки / Государственный каталог музейного фонда РФ: [сайт]. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=сурпан%20сакки&imageExists=null&typologyId=13> (дата обращения 03.02.2024); почкама — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=почкама&imageExists=null> (дата обращения: 03.02.2024).
8. Украшения России и Евразии // РЭМ: [сайт]. — URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/ARTICLE/2326>; Украшения финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. — URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/ARTICLE/2372>; Монеты в костюме и украшениях народов Евразии. — URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/ARTICLE/2351> (дата обращения: 03.02.2024).

УДК 391.2:391.4:069.5:061.48 (=161.1)

Зими́на Т. А.

Zimina T. A.

**ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА
ПОЛЕХОВ И МЕЩЁРЫ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ «МЫ РУССКИЕ.
ЛОКАЛЬНЫЕ ГРУППЫ РУССКОГО НАРОДА»)**

**FEATURES OF THE WOMEN'S COSTUME POLEKHOV AND
MESCHERY» (BASED ON THE MATERIALS OF THE EXHIBITION
«WE ARE RUSSIANS. LOCAL GROUPS OF THE RUSSIAN PEOPLE»)**

***Аннотация.** Материалы статьи знакомят с женскими костюмами и элементами традиционной одежды двух крупных локальных групп Восточно-Европейской равнины, которые позволяют акцентировать внимание на специфичных особенностях, характеризующих каждую группу.*

***Ключевые слова:** традиционный костюм, костюм молодой женщины, предметы костюма, локальные группы, локальная специфика и своеобразие*

***Abstract.** The materials of the article introduce women's costumes and elements of traditional clothing of two large local groups of the East European Plain, which allow us to focus on the specific features that characterize each group.*

***Keywords:** traditional costume, young woman's costume, costume items, local groups, local specificity and originality*

На выставке «Мы русские. Локальные группы русского народа» (вторая половина XIX — начала XX века) наиболее ярким знаком самобытности традиционной культуры каждой представленной группы выступил костюм молодой женщины. Элементы именно женского костюма, как самые специфичные, были выделены соседями группы, русскими по происхождению, и обозначены ими как необычные, удивительные, но в то же время нехарактерные и даже неприемлемые для них самих. Предлагаем рассмотреть праздничные костюмы молодых женщин полехов и мещёры, т. е. тех локальных групп русского народа, которые на выставке «Мы русские. Локальные группы русского народа» представляли южнорусский вариант народной традиции. Для последнего характерен комплекс с поневой, который исследователи считают наиболее древним и полагают, что его составляющие входили в костюм славянских племен Восточно-Европейской равнины, о чём свидетельствуют и археологические данные VI–VII вв. И этот комплекс «дожил»

до XXI века. Несмотря на общие черты, определяющие русский поневный комплекс, отличительные особенности женских костюмов полехов и мещёры настолько ярки, что на выставке одежда молодых женщин этих групп и её детали демонстрировались как единственный компонент локального колорита.

Полехи и мещёра — крупные локальные группы, сформировавшиеся в ходе сложных исторических процессов на территории Восточной Европы. Полехи — жители юго-западной её части, Калужско-Брянского Полесья, поселения мещёры располагаются на левобережье реки Оки и в бассейне ее притоков Пры и Мокши, на территории современных Пензенской, Рязанской, Тамбовской областей, т. е. на юго-востоке Восточно-Европейской равнины. В женском костюмном комплексе можно наблюдать общие черты, характеризующие особенности каждой этно-территориальной группы. Если мы говорим, о особенностях традиционной одежды полехов, то она включает в себя украинские, белорусские, литовские компоненты и архаические черты культуры славянских племен домонгольского периода. В женском костюме мещёры, особенно в костюме молодых женщин, можно наблюдать соединение компонентов славянской традиции с культурой финно-угорских народов Поволжья.

Отметим, что в силу длительного исторического процесса формирования обеих групп каждая из них имеет свои территориальные подразделения, костюмы которых также экспонировались на выставке в РЭМ. Они наглядно демонстрировали тезис, что в южнорусской традиции, что не деревня, то «свой наряд»: конструктивные детали, покрой, форма, материал, техника, декор одежды, головного убора и украшений, атрибутов и дополнительных деталей четко отличали жительниц разных населенных пунктов; но общие характерные черты также хорошо были видны.

Группу полехов на выставке представлял праздничный костюм молодой крестьянки Трубчевского уезда Орловской губернии [1]. Он включает рубаху, поневу-плахту, пояс, передник «запаску», полотенчатый головной убор под названием «головное» и бисерные украшения. Почти все предметы одежды изготовлены в домашних условиях. Уделим внимание двум составляющим костюма — поясной одежде в виде плахты и головным полотенцам, предметам, которые роднят культуру полехов с культурой соседних народов.

Поясная одежда, похожая на украинскую плахту, входила в костюм полехов некоторых местностей, как правило, граничащих с поселениями украинцев. Эта одежда состоит из двух длинных орнаментирован-

ных полотнищ браной ткани, которые сшиты между собой до половины. Плахту одевали с помощью пояса, продетого в изгиб предварительно сложенной пополам одежды, который завязывали на талии; при этом сшитая часть одежды прикрывала тело сзади, а расхоdivшиеся концы полехи, в отличие от своих украинских соседок, подтыкали под пояс, — в результате жесткая поневная ткань складывалась сзади и по бокам «кулем». У молодых крестьянок края несшитых полотнищ праздничной плахты были украшены вышивкой, шелковыми лентами, позументами, пуговицами, шерстяной или шелковой бахромой. Внутри группы орнаментация ткани и нашивные украшения отличали праздничную одежду молодой женщины, а при сравнении поясной одежды полевых с украинской плахтой основными отличительными признаками были способ ношения и крепления, название поясной одежды, — а русские называли её «понёвой», и яркие декоративные элементы.

Другой важной частью женского костюма полевых было головное полотенце, которое встречается и в костюме белорусов и украинцев. Оно могло быть внешне похожим на обычное полотенце — длинная полоса отбеленного тонкого льна с украшенными тканым узором или вышивкой концами, а могло представлять собой сложносоставной предмет, отчасти похожий на традиционное полотенце. Декор головных полотенец молодых женщин был более насыщен, в нём преобладал красный цвет; нередко они отличались также значительной длиной, употреблением тонких фабричных тканей из хлопка. Полотенце складывали вдоль в 3–4 слоя, скручивали жгутом и повязывали по лбу, закрепляя узлом сзади; украшенные концы при этом свешивались по спине. Таким образом повязывали полотенце девушки, но у них оно являлось единственным головным убором. Молодые женщины обвязывали полотенцем кичку или другой головной убор, закрывавший волосы. В других местностях полехи наматывали длинные полотнища полотенца, также сложенные вдоль, вокруг головы на холщовую кичку таким образом, чтобы концы опускались на спину, свисали по бокам, или их затыкали за один из слоёв ткани. В XIX — начале XX века в некоторых местах в праздничном костюме молодых женщин кичку заменил «кокошник», поверх которого также, как и прежде повязывали полотенце или заменивший его сложенный по диагонали платок.

Своеобразие женского костюма мешёры заключается в форме, цветовой насыщенности, использовании домашних и покупных тканей, особых технологических приемов при тканье. В качестве примера предлагаем познакомиться с предметами женской одежды из Керенского

уезда Пензенской губернии [2]. С одной стороны, это типично южно-русский вариант женского костюма. Он включает рубаху, поневу «поньку», передник «запон», головной убор с рогатым чепцом и бисерные украшения. Но в этом костюмном комплексе появляется особая одежда под названием «нагрудник»; в народной традиции других местностей она известна как «навершник», «насова», «шушпан». Её носят дома и на улицу, в будни и в праздники, молодые женщины и старухи. Нагрудник закрывал рубаху, оставляя видным только ее ворот и рукава, и верхнюю часть передника; его длина могла быть незначительной или достигать середины бедра. Современники описывали нагрудник как «четырёхугольный мешок с отверстиями для головы и рук». Однако цветное решение и узорное наполнение этой одежды, особенно в костюме молодых женщин, поражает техникой исполнения, яркой пестротой, изысканностью материалов и орнаментальными композициями. В отличие от женщин девушки не носили нагрудную одежду, а поверх рубахи надевали распашную одежду «цупрун», которая значительно длиннее, чем нагрудник, но её также обильно украшали цветными нашивками.

Техника исполнения и орнаментальная насыщенность объединяет нагрудник с другой важной частью костюма молодухи — поневой. У мешёры Керенского уезда Пензенской губернии поневу шили из трех полотнищ специальной очень плотной «поневной» ткани. Поневы мешёры отличаются от классических клетчатых русских понев и техникой исполнения тканей, и колоритом, и орнаментом; а кроме того, они были довольно тяжелыми, отсюда одно из их наименований «тяжелые» поневы. Сложная техника ткачества полотнищ понев мешёры схожа с техникой тканья поясной одежды хурстуксет, принадлежавшей ижоре, финно-угорскому народу Ленинградской области.

Как и понева, так и нагрудник, их расцветка, способ и материал изготовления, орнаментальное наполнение, как правило, наподольной части заключали важную информацию о своей хозяйке. Так, количество орнаментальных полос на подоле, которые называли «ярга» всегда было нечетно и менялось в зависимости от возраста. Понева из нашей коллекции содержит 5 полос с ярким геометрическим орнаментом, что говорит о принадлежности понева к праздничному комплексу. Однако согласно описи, молодуха носила красную поневу с аналогичным подподольником, а синяя — принадлежность «женщины средних лет». Другие предметы женской одежды из представленной коллекции входили в костюм молодой женщины, недавно вышедшей замуж. Это,

например, головной убор сорока, основу которого составляет чепец из красной хлопчатобумажной ткани с длинными направленными вверх рогами.

Примечания

1. РЭМ. Коллекция 337; собиратель Н. М. Могилянский
2. РЭМ. Коллекция 5156; собиратель Н. Ф. Прыткова

УДК 391.2 (574.11) (470.43)

Игнатова М. И., Степанова И. Г.

Ignatova M. I., Stepanova I. G.

РАЗЛИЧИЯ ЖЕНСКОГО ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА УРАЛЬСКИХ И САКМАРСКИХ КАЗАЧЕК

DIFFERENCES IN THE TRADITIONAL WOMEN'S COSTUME OF THE URAL AND SAKMARA COSSACKS

Аннотация: В статье формулируются отличия женских традиционных костюмов Уральских и Сакмарских казачек. Источником послужили коллекционные собрания РЭМ и музеев Оренбургской области, а также экспедиционные материалы ансамбля «Перегида».

Ключевые слова: рубаха, пояс, ширинка, косынка, Сакмара, оренбургские казаки, уральские казаки.

Abstract: The article is devoted to the differences between the traditional women's costumes of the Ural and Sakmara Cossacks. The basis of the article is study of the funds of the Russian Ethnographic Museum, Orenburg Oblast's museums and expeditionary materials from the folk ensemble «Peregoda». **Key words:** women shirt, belt, «shirinka»-headscarf, «kosynka»-headscarf, Sakmara, the Orenburg Cossacks, the Ural Cossacks

Сарафанные комплексы Уральских и Сакмарских казачек похожи. Это неслучайно: сакмарцы — это казаки Уральского казачьего войска, переселённые на территорию Оренбургской области и введённые в состав Оренбургского казачьего войска. С первого взгляда различия не видны: рубаха с пышными рукавами, широкий перекаточный сарафан, подпоясанный поясом. Но при общей схожести есть довольно важные различия, которые позволяют более точно атрибутировать вещь, назвать регион и период её бытования.

Прежде, чем говорить о различиях двух комплексов, хочется обратиться к газете «Уральские войсковые ведомости», чтобы визуализировать образ казачки: «В основе одежды казачек были ... «сарафан» и «рубашка». Сарафан казачий шьётся под горло с широкими проймами. Ворот и проймы ... обшиты галуном. Спереди, начиная от шеи до подola, идёт двойной ряд галуна, который внизу, по подолу расходится вершков на пять в каждую сторону. ... Между двумя рядами галуна, от шеи до подola, нашивается ряд высоких, золотых или серебряных пуговиц. ... Покрой прежней рубашки, надеваемой при сарафане был тот же что и ныне. К ситцевому низу пришивались широкие в плечах

и суженные у кисти «рукава», ... на которые нашивался галун» [1]. Автор статьи в газете обозначил единые элементы костюма. Различия же заключаются в головных уборах казачек, поясах, а также в особенностях кроя рубахи и выборе материала для неё.

Рубаха-«рукава»

Материал. Изучив рубахи уральских казачек из коллекции музея «Старый Уралск» (г. Уралск), а также рубахи фонда РЭМа, мы пришли к выводу, что основная часть «рукавов» сшита из шёлка светлых тонов: белого, телесного, кремового, персикового. Рукава таких рубах часто были украшены вышивкой битью золотого цвета. Для пошива был использован мягкий шёлк, в том числе, газовый.

Рукава же рубах сакмарских казачек часто сшиты из яркой цветной плотной ткани с контрастным узором [2]. Контраст усиливался тем, что полик рубахи мог быть сшит из ткани, отличной от ткани рукава. Ткань на рукавах редко украшалась вышивкой. Так в частной коллекции И. Г. Степановой хранится редкая рубаха, рукава которой сшиты из синего шёлка, по которому вышиты цветные букетики в технике «тамбур».

Конструкция. Среди рубах уральских казачек можно встретить рубахи, состоящие из двух несшитых между собой рукавов. Такие рукава завязывались у шеи и на спине по горловине. Другой пример кроя: 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 музея в Уралске. Рубахи с таким же способом сборки горловины мы видели в музее посёлка Первомайский Оренбургской области, бывшей станицы Уральского казачьего войска.

Во всех рубахах, изученных в ходе экспедиций по Сакмарскому району Оренбургской области [3], рукава были пришиты к станушке, все детали станушки сшиты. Станушка у горловины была собрана частыми мелкими складками, которые «наплывали» друг на друга. Край сборки был обработан кантом из хлопковой ткани. Разрез рубахи фиксировался плоской маленькой пуговицей на воздушную петлю.

Пояс

Вот как описан пояс уральских казачек в газете «Уральские войсковые ведомости»: «Надетый на рубаху сарафан повязывался в свою

очередь поясом из крученого шёлка, тканого золотом и серебром. На фоне его ткалось черным шёлком имя, отчество и фамилия владельницы пояса. Работа этих поясов, которых концы украшались кистями, производилась самими казачками...» [4]. И, действительно, чаще всего уральские казачки подпоясывались длинными, ткаными поясами, закреплёнными маленькой пряжкой. Пояс также мог быть сшит из тонкого фабричного галуна. Концы таких поясов украшались кистями.

Сакмарские казачки, в основном, подпоясывались поясами, изготовленными из широкого позумента с узорной разработкой. Такие пояса застёгивались крупными металлическими пряжками. Кистей не было [5]. Также можно встретить тканевые пояса, украшенные в технике «крест», например, пояс 2301/3 ОГИКМ, или пояса, украшенные машинной вышивкой.

Головной убор

Уральские замужние казачки носили головной убор, называемый сорокой: «Начнём с головного убора, который у замужних женщин назывался «сорокою»; это был род глухого кокошника с покрывшью малинового или темно-зелёного бархата. Перед сороки, называемый «налобником», вышивался жемчугом и драгоценными камнями. ... Покрывшка и бока сороки, или лопасти её, обшивались золотым галуном. ... Сверх её повязывался длинный, кисейный, расшитый золотом, серебром, а иногда шёлком платок, концы которого слабым узлом завязывались под горлом» [5]. Такой головной убор был представлен на Этнографической выставку 1867 года и ныне хранится в коллекции РЭМ. Позже уральские казачки стали носить косынки. Уральская косынка — кусок шёлковой ткани, треугольной формы, надеваемый на повойник. Лобная часть и противоположный ей конец косынки, ниспадающий на спину, украшались вышивкой битью. Такая косынка завязывалась бантом, также вышитым битью.

Сакмарские казачки же носили ширинки поверх повойников. Сакмарская ширинка — прямоугольный кусок яркой однотонной шёлковой ткани, украшенный по периметру или с трёх сторон кружевом [6]. Угол ширинки, который подгибали на повойник, чаще всего кружевом не обшивали.

Таким образом, рассмотренные в статье особенности элементов костюма позволяют более точно идентифицировать место бытования элементов костюма, а также соотнести их с традицией Уральского или Оренбургского казачьего войска.

Примечания

1. Уральские войсковые ведомости // Российская газета. — 1867. — 29 янв. (№ 5 (5)). — С. 5–6.
2. Экспонаты фонда Государственного автономного учреждения культуры «Оренбургский губернаторский историко-краеведческий музей» ОРОМ 13789, 2303/3, 2301/1, 18566 и другие.
3. Экспедиционные материалы ансамбля «Перегода» (Состав экспедиции: И. Г. Степанова, А. А. Петрова, О. Н. Зверева, И. В. Карнаухова). Село Санково, Сакмарский район, Оренбургская область, 1998. Информанты — Е. С. Комиссарова, К. И. Филиппова, Т. Г. Мануилова, К. И. Дубская.
4. Уральские войсковые ведомости // Российская газета. — 1867. — 29 янв. (№ 5 (5)). — С. 6.
5. Экспонаты фонда Государственного автономного учреждения культуры «Оренбургский губернаторский историко-краеведческий музей» ОРОМ 13792, 2302/6, ОРОМ 1638 и другие.
6. Уральские войсковые ведомости // Российская газета. — 1867. — 29 янв. (№ 5 (5)). — С. 4–5.
7. Экспонаты фонда Государственного автономного учреждения культуры «Оренбургский губернаторский историко-краеведческий музей» ОРОМ 13790/3, 7141/3, 2300/3, 7141/4 и другие.

УДК 7.031.2:391:003 (470.57)

Камалиева А. С.

Kamalieva A.

МИФОЭПИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА КАК ИСТОЧНИК РАЗВИТИЯ СЕМИОТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ БАШКИРСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

THE MYTHOLOGICAL PICTURE OF THE WORLD AS A SOURCE OF DEVELOPMENT OF THE SEMIOTIC SYSTEM OF THE BASHKIR FOLK COSTUME

Аннотация. Статья посвящена исследованиям башкирского народного костюма как «картины Вселенной». Опираясь на текст древнего башкирского эпоса «Урал-батыр», автором раскрывается семантика некоторых видов одежды башкир и костюма в целом.

Abstract. The article is devoted to the study of Bashkir folk costume as a «picture of the Universe». Based on the text of the ancient Bashkir epic «Ural-batyr», the author reveals the semantics of various types of Bashkir clothing and costume in general.

Ключевые слова: башкиры, костюм, одежда, Башкортостан, Урал-батыр, кашмау, сарык, Хумай, Шулган-таш.

Key words: Bashkirs, costume, clothing, Bashkortostan, Ural-batyr, kashmau, saryk, Khumay, Shulgan-tash.

Изучение народного искусства как особой синкретической формы человеческой деятельности [1, с. 22] открывает широкие возможности для восстановления глубинных смыслов старинного наследия. Сакральные образы древности в числе других категорий определявших сердцевину любой культуры, живо воплощались народом, как в поэтике, так и предметной среде. В связи с этим поиски недостающих звеньев цепи, ведущей к первоисточнику смыслового значения того или иного материального объекта народного искусства целесообразно сосредоточить на богатейшем фольклорном материале.

Исследования башкирского народного костюма последних лет выявили тесную связь между семантикой, структурой одежды и древней мифологией. В свое время большой вклад в изучение костюма «как семиотической системы повседневной жизни людей, объединяющей в себе внутренний мир человека и внешние факторы бытия посредством знаков», внесла Г. Х. Казбулатова [2]. Вывод о том, что общий строй башкирского наряда организован в соответствии с древними представ-

лениями башкир о трехчастности мироздания, нашел подтверждение в работах автора настоящей статьи [3, 4]. Принципиальными для нашего исследования являются работы З. Г. Аминова, посвященные раскрытию космогонических основ мировоззрения башкир. [5].

Строгая упорядоченная система мироздания, возникшая ещё в древние эпохи, легла в основу неповторимой композиции башкирского костюма. Народный костюм — микрокосм, образ Вселенной (в данном случае понимаемой нами как «все миры»). Структура огромного пространства, в котором протекала жизнь народа, имела четкое вертикальное деление на три мира: верхний, средний и нижний [6]. Таким же представляли мир и другие народы [7, с. 103; 8, с. 5]. Верхний мир в башкирской одежде олицетворялся в головных уборах и верхней части спины. Средний мир в костюме башкиры представляли на участке от верхней части спины до подола одежды. А преисподняя переносилась на обувь (от подола платья или халата до подошвы).

В настоящее время этнографической наукой выделено семь башкирских костюмных комплексов [9, с. 158–171], остановимся на одном из них, принадлежащем юго-восточным горным районам Башкортостана. Самой выразительной частью костюма является головной убор — *кашмау*, состоящий из шапочки, плотно облегающей голову и длинной наспинной детали, пришиваемой к нижнему краю шапочки. Последнюю называли «*койрок*», что означает на башкирском языке «хвост». Особенностью головного убора является заметное несоответствие декоративного оформления самой шапочки и койрок, на что в своих исследованиях обращала внимание С. Н. Шитова [10, с. 56]. Шапочка украшалась по всей поверхности низками из крупного кораллового бисера, которые располагали ровными рядами от отверстия на макушке до переднего края, облегающего вкруговую лицо. Низки пришивались плотно друг к другу с небольшим провисанием по бокам. Затылочное отверстие тщательно орнаментировали рядами коралла и серебряных монет. *Койрок* представляет собой полосу ткани длиной примерно до колена, украшенную рядами ромбиков, вышитых разноцветным бисером.

Семантика башкирского *кашмау* возможно скрыта в самом названии головного убора. Слово «*кашмау*» можно разделить на две части «*каш*» и «*мау*». Итак, «каш» в башкирском языке означает «бровь». Эта часть слова никак не раскрывает ни особенности пошива убора, ни его украшения, ни его функциональности, а, как известно наименования предметов в народном искусстве, в большинстве случаев, указывали на его

глубинный смысл. Однако изменение буквы «а» на «о» в корне меняет смысл всего слова. В башкирском языке «кош» означает «птица» как общее обозначение всех пернатых и отдельно лебедей, которых называют «ак кош» (буквально в переводе с башкирского языка «белая птица»). Вторая часть «*мау*» предположительно производное от «*Хумай*» — божество, богиня, прародительница (*Ылмай* у качинцев и сагайцев; *Умай* у северных алтайцев; *Май-эне* у телеутов [11, 126]). В эпосе «Урал-батыр» Хумай — лебедь, дочь бога Неба Самрау и Солнца, жена культурного героя Урал-батыра [12, с. 340].

В эпосе Урал-батыр Хумай предстает как лебедь. События, происходящие в древнем сказании, приводят Шульгена — старшего брата Урала и повелителя Нижнего мира в страну, где жила Хумай. Придя в их страну Шульген и его спутник Заркум, видят стаю белоснежных лебедей, которые при их приближении превращаются в прекрасных девушек.

Однако кроме небесной ипостаси Хумай как лебедя или по-башкирски «ак кош», в ранних представлениях древних башкир она символизировала солнечные лучи [5, с. 39]. Она дочь Солнца и ей подвластно залить всю землю «лучами златыми» [5, с.], то есть солнечными. В этом, кстати, она уподобляется «индоиранской богине утренней зари Ушас, а также Авроре древних римлян или же Эос древних греков» [5, с. 40]. Возможно именно это глубинное значение Хумай, связанное с Солнцем стало отправной точкой в формировании столь необычного декорирования кашмау подвижными низками из коралла, внешне имеющего много схожего с солнечными лучами, идущими из одного центра в разные стороны. Если растянуть кашмау на плоскости, то получится круг с отверстием в центре, украшенном серебряными монетами и идущими от него красными лучами. Таким образом, возьмем на себя смелость предположить, что башкирский головной убор *кашмау* является олицетворением мифической богини Хумай, одного из главных персонажей древнейшего эпоса «Урал батыр», а название убора означает «священная лебедь Хумай» или «божественные лучи Солнца». В более поздних воззрениях Хумай предстает хранительницей очага и маленьких детей. Отметим, что на одежду малышей и подростков башкиры часто пришивали лебяжий пух, как символ защитницы Хумай. Таким же смыслом хори-буряты наделяли деву-лебедь — дочь царя Неба. [13, с. 58]. У тюркоязычных кочевников Саяно-Алтайского региона и прилегающих районов образ Умай связан с культом огня [11, с.], а позднее, видимо, домашнего очага. Обращает на себя внимание и то, что кашмау носили только замужние женщины. Это еще раз указывает на тесную связь

головного убора с образом Хумай, образом который башкиры наделяли, по крайней мере, четырьмя смыслами: «солнечные лучи», «белая лебедь», богиня плодородия [14, с. 346], покровительница рода.

Средний земной мир, который в эпосе «Урал батыр» описывается как страна Кахкахи. Здесь башкирский герой женится на земной девушке по имени Гулистан, чье имя переводится как «страна цветов». З. Г. Аминевым справедливо отмечено, что башкиры поэтизированно называют свою родину Гулистан или Гулбустан [5, с. 85]. Средний мир в нарядах юго-восточных башкир отражался монументальностью Уральских гор, которые согласно мифам возникли из тел дивов, сражавшихся против Урал-батыра. Символическое изображение гор в виде треугольников из полос позумента, фигурок из монет и коралла, выложенных по линии треугольника на верхней одежде башкир, называемой елян, характерно для тех родов, которые проживали в горной местности, особенно на хребтах Южного Урала.

Нижний загробный мир в башкирском костюме представлен, большей частью, обувью. Одним из самых древних и характерных для башкирской культуры видом обуви является сарык, изготовленный из длинных суконных голенищ и кожаных головок. В сарык примечателен рисунок на задней стороне обуви, выполненный в технике аппликации в виде удлинённого полуовала и богато украшенный завитками, ромбами и другим орнаментом. Рассматривая структуру башкирского костюма в контексте древнейшего эпоса «Урал батыр» данный элемент обуви может символизировать пещеру. Отношение башкир к подземному и подводному миру, имеющим, кстати, одинаковое значение мира тьмы, было двояким. С одной стороны пещера, подземная река несут символику враждебности, миру живых. У башкир существовало поверье, что в потустороннем мире, в котором проживали такие же люди, но мёртвые, все происходило наоборот.

С другой стороны именно водная стихия становилась местом рождения животных. В эпосе «Урал-батыр» главный герой получает от падишаха нижнего мира в дар волшебного крылатого коня Акбузата и многочисленные табуны коней, они выходят на землю из глубокого озера. В Бурзянском районе Башкортостана существует озеро «Йылкысыккан куль», что в переводе с башкирского языка означает «Озеро, из которого вышли лошади». Там же расположена известная на весь мир пещера Шульган-Таш (Каповая), в залах которой было найдено более пяти десятков уникальнейших рисунков, датируемых периодом палеолита. Пещера названа по имени Шульгена — старшего брата

Урала, описанного в эпосе как повелителя нижнего мира. Наряду с этим у башкир существовало поверье в сакральную силу пещеры дарить бездетной женщине ребенка.

Таким образом, в декоре и структуре башкирского костюма четко выделяются три уровня мироздания, упоминания о которых имеются в наиболее древнем памятнике литературы «Урал-батыр». Уподобление себя макрокосму, понимание себя как части Вселенной, организованной по ее законам и принципам, породили уникальную композицию башкирского женского костюма.

Примечания

1. Канцедикас, А. Искусство и ремесло: (к вопросу о природе народного искусства) / А. Канцедикас. — Москва: Изобразительное искусство, 1977. — С. 120.
2. Казбулатова, Г. Х. Костюм и знаково-эстетическая деятельность: на примере традиционных костюмов народов Башкортостана: дис. ... канд. филос. наук / Г. Х. Казбулатова. — Москва, 2002.
3. Камалиева, А. С. Башкирский костюм: технология. Конструкция. Декор. — Уфа: Китап, 2020. — 216 с.
4. Камалиева, А. С. Магия башкирского тамбура. — Уфа: Китап, 2021. — 144 с.
5. Аминев, З. Г. Космогонические воззрения древних башкир. — Уфа: Башлинг-воцентр, 2005. — 140 с.
6. Салихов, Г. Г. Картина мира в башкирском фольклоре: дис. ... канд. филос. наук / Г. Г. Салихов. — Уфа, 1992.
7. Олард, Д. Шаманские учения клана Ворона: история, теория и практика коренных шаманских традиций. — Москва: Рефл-бук, 2000.
8. Шаманизм народов Сибири: этнографические материалы XVIII–XX вв.: хрестоматия. — Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2006. — 664 с.
9. Шитова, С. Н. Башкирская народная одежда. — Уфа: Китап, 1995. — 240 с.
10. Шитова, С. Н. Сибирские таежные черты в материальной культуре и хозяйстве башкир / С. Н. Шитова // Этнография Башкирии. — Уфа, 1976. — С. 49–94.
11. Смоляк, А. В. Шаман: личность, функции, мировоззрение: (народы Нижнего Амура). — Москва: Наука, 1991. — 280 с.
12. Хисамитдинова, Ф. Г. Мифологический словарь башкирского языка. — Москва: Наука, 2010. — 452 с.
13. Дугаров, Д. С. Исторические корни белого шаманства: (на материале обрядового фольклора бурят). — Москва: Наука, 1991. — 300 с.
14. История башкирского народа: в 7 томах / гл. ред. М. М. Кулшарипов; Ин-т истории, языка и литературы УНЦ РАН. — Москва: Наука, 2009. — Т. 1. — 400 с.

УДК 391.3 (470.23/25)

Королькова Л. В.
Korolkova L.

ДЕТСКАЯ ОДЕЖДА ПРИБАЛТИЙСКО-ФИНСКИХ НАРОДОВ СЕВЕРО-ЗАПАДА РОССИИ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

**CHILDREN'S CLOTHING OF THE BALTIC-FINNISH PEOPLES OF
NORTH-WEST RUSSIA IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY**

Аннотация: В публикации представлены итоги изучения детской одежды бытовавшей у прибалтийско-финских народов Северо-Запада России в первой трети XX в. Выявлены основные факторы оказавшие влияние на ее изменение.

Ключевые слова: традиционная крестьянская детская одежда, прибалтийско-финские народы, Северо-Запад России.

Abstract: The publication presents the results of a study of children's clothing that was common among the Baltic-Finnish peoples of North-West Russia in the first third of the 20th century. The main factors that influenced its change were identified.

Keywords: traditional peasant children's clothing, Baltic-Finnish peoples, North-West Russia

Изучение традиционного детского костюма народов Северо-Запада России, является одной из актуальных тем для современных этнографов, работающих в музеях. Поскольку именно эти учреждения обладают комплексом источников, позволяющим детально изучить детскую одежду разных возрастных групп и проследить процесс ее трансформации под влиянием различных факторов. Несмотря на то, что крестьянский костюм народов рассматриваемого региона изучен достаточно хорошо, детская одежда до настоящего времени не была предметом целенаправленного исследования.

Как правило, в этнографической литературе тема одежды рассматривалась в контексте родильной и семейной обрядности [1, С. 57–58; 2, С. 34]. Также есть публикация, посвященная традиционному костюму вепсов, в которой рассматривались отдельные элементы детского костюма [4, С. 29–31]. Недостаточная изученность темы и определила направление исследований автора. Предметом изучения стала детская одежда вепсов, води, ижоры, карел, финнов проживающих на Северо-Западе России. Термин «детская одежда» использован для обозначения всех возрастных категорий детей от 1 года до 13–14 лет.

Основными источниками для изучения одежды послужили фотографические коллекции, сформированные в период 1902–1930-х годов (РЭМ) и вещевые коллекции из собрания того же музея. База фотографических источников включает 55 костюмов маленьких детей, единственной летней одеждой которых было платье (девочки и мальчики), 267 костюм мальчиков и 238 костюмов девочек состоящих из плечевой, поясной одежды и головных уборов. Следует отметить, что на фотографиях, с которыми работал автор, запечатлены не постановочные сцены, а реальная деревенская повседневность. Большинство детей одето в одежду, которую они носили в теплое время года. В меньшей степени представлена зимняя одежда.

На первом этапе исследования была рассмотрена детская одежда каждого из народов и выявлена ее специфика; затем проведен сравнительный анализ компонентов и комплексов одежды разных этносов и возрастных групп детей, который в свою очередь позволил определить сходства и различия в детской одежде. Благодаря большому количеству фотографий, на которых запечатлены большие группы населения: жители деревень разных возрастов, семьи с детьми, группы детей в ходе исследования удалось не только изучить покрой детской одежды, прибалтийско-финских народов, но и выявить факторы, оказавшие влияние на изменения в детском костюме произошедшие в первой трети XX века.

Изучение детской одежды вепсов показало, что для раннего детского возраста, как девочек, так и мальчиков была характерна плечевая одежда в виде платья или рубахи (различная по крою). Длина этих изделий доходила до колен или немного прикрывала колени; длина рукавов три четверти. Вырез ворота делали по шее. Застежка на пуговицы находилась спереди. Как правило, эти платья и рубашки были широкие. Нательную одежду для маленьких детей чаще всего шили из фабричных набивных хлопчатобумажных тканей. В бедных семьях для изготовления детской одежды использовали домотканые льняные ткани. Рассматриваемые рубашки или платья в теплое время года, были единственной одеждой малышей в возрасте от 1 до 3 лет [5, колл. №№ 3066, 4630, 4878, 5673].

Штаны мальчикам начинали шить с 4–5 лет. Это были вещи самого простого покроя; длина штанов у маленьких детей доходила до колена. По мере увеличения возраста ребенка штаны становились длиннее. Для пошива штанов использовалась только домотканина. Рубашки, копирующие одежду взрослых, мальчикам начинали шить в 5–6 лет. В начале XX в. плечевая детская одежда, за исключением платьев малышей,

подпоясывалась ткаными или плетеными поясами. В 1920–1930-е годы текстильный пояс практически вышел из состава детского костюма. Мальчики в это время повсеместно носили кожаные ремни. Исчезновение из костюма девочек-подростков традиционного пояса, вероятно, было обусловлено тем, что в начале двадцатого столетия в юбочный комплекс входил передник [5, колл. № 3066]. В XIX в. этот компонент костюма был характерен только для костюма замужних женщин.

Головными уборами маленьких детей-грудничков были чепчики, сшитые из различных тканей фабричного производства. В 1920-е гг. в комплекте одежды малышей появились вязаные шапки. Большинство детей в теплое время года ходили без головных уборов. Мальчики школьного возраста в начале XX века носили картузы. Зимой надевали войлочные и меховые шапки. Головными уборами девочек служили платки фабричного производства. Их носили, складывая вдвое, как косынку, а концы завязывали под подбородком [5, колл. №№ 3066, 4630].

Детская одежда вепсов в первой трети XX в. уже не имела этнической специфики, которая отличала бы ее от одежды детей других прибалтийско-финских народов. Традиционные виды одежды детей-подростков (девочек) такие как сарафан и длинная рубаха, состоящая из рукавов и стана, а также длинные рубахи, кафтаны и балахоны (мальчики) в начале двадцатого столетия уже вышли из массового употребления. В начале XX в. их носили дети из неимущих семей [5, колл. № 322]. Фотографические источники 1908 года свидетельствуют, что праздничный костюм девочек 11–14 лет в то время состоял из платья или парочки (блузка и юбка) и передника [5, колл. № 3066–14].

Эти виды одежды пришли на смену сарафанному комплексу под влиянием городской моды. Крой одежды девочек-подростков был схож с одеждой девушек на выданье и молодых женщин. В 1920-е годы дети из зажиточных семей покупали для детей одежду в городах. Так в вепских деревнях появились праздничные костюмы, стилизованные под матросскую одежду с воротником в виде галстука. Костюм мальчика включал блузу и короткие штанишки, а костюм девочки — блузу с «матросским» воротником и короткую юбку в складку [5, колл. № 4878–107, 129, 140].

Для детской одежды карел была характерна та же тенденция развития детского костюмного комплекса, как и для вепсов. Но этот процесс имел другие хронологические рамки. Первую рубашку на новорожденного карелы одевали либо после первого купания ребенка, либо через шесть недель после рождения. В деревнях северной Карелии, рубашку и пояс на новорожденного одевал священник [2, С. 34, 38, 42].

Последующие комплекты одежды зависели от возраста ребенка и его пола. После достижения ребенком 6–7 лет в его внешнем виде закреплялись половые различия. Мальчики начинали носить белые порты домотканые, девочкам надевали длинную юбку [1, С. 57–58; 6, колл. № 63]. В начале XX века мальчики школьного возраста носили традиционную рубаху, брюки, пояс (или ремень), картуз. Эта одежда по крою была похожа на одежду молодых мужчин. Иногда детский костюм дополнялся безрукавкой. Осенью и весной носили куртки из ткани домашнего изготовления. Они застегивались на пуговицы.

Девочки-подростки в праздники поверх рубах надевали сарафан на лямках, передник. В то время эти вещи уже шили из фабричных тканей [6, колл. №№ 4231, 3328, 4600, 5714]. Наряду с сарафаном у карел в составе детской одежды бытовал и юбочный комплекс. Так называемые «парочки» встречались повсеместно. В 1920-гг. в состав одежды для девочек стали входить платья городского покроя типичного для того времени [6, колл. 4231, 4600, 5714]. Несмотря на это сарафанный комплекс в одежде девочек сохранялся до начала 1930-х гг. В карельском костюме мальчиков также довольно долго сохранялся традиционный покрой одежды. Вероятно, это было обусловлено тем, что среди карел было много старообрядцев, которые придерживались традиционного образа жизни.

В летний период большинство детей карел ходили босиком [6, колл. №№ 63, 4231–10, 14, 5714–92, 95]. В холодное время года надевали обувь из кожи, войлока, сукна, лапти, сплетенные из веревок [РЭМ. Колл. №№ 3595–29]. Мальчики 2–7 лет летом не носили головные уборы. Картузы, шапки, кепи были типичны для детей постарше. Часто эти же виды головных уборов носили и зимой, если не было суконных и меховых шапок. Головным убором девочек разного возраста был платок фабричного производства. Способ ношения платка был такой же, как и у вепсов.

В 1920–1930-е гг. детская одежда води, ижоры, финнов, проживавших на территории, прилегающей к Финскому заливу, была во многом схожа. Для нее были характерны такие же компоненты костюма как для вепсов и карел (за исключением сарафана). Поскольку после революции традиционный костюм у всех этих народов практически вышел из употребления у молодого поколения и был заменен одеждой городского покроя не сохранившей никаких элементов этнической специфики [7, колл. №№ 4544, 4719; 8, колл. №№ 4544, 4602, 4806, 5028, 5203], молодые матери при изготовлении одежды для детей ориентировались

на актуальную моду. Здесь можно отметить, что дух послереволюционного периода оказал влияние не только на плечевую и поясную одежду, но и на способ ношения платка девочками — подростками. Этим головным убором покрывали голову, прикрывая верхнюю часть лба, а концы завязывали сзади [7, колл. №№ 4544].

Проведенное исследование показало, что развитие детской одежды рассмотренных прибалтийско-финских народов в первой трети XX в. имело общие тенденции, но не имела этнической специфики. Дольше всего компоненты традиционного костюма сохранялись у карел. В первой трети XX столетия городской покроей одежды активно внедряется в детскую крестьянскую одежду и прежде всего в одежду девочек. В советское время детская одежда изменяется под влиянием новой идеологии и моды.

Примечания:

1. Илюха, О. П. Школа и детство в карельской деревне в конце XIX — начале XX века. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2007. — С. 57–58.
2. Сурхаско, Ю. Ю. Семейные обряды и верования карел: конец XIX — начало XX в. / отв. ред. Е. И. Клементьев. — Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1985. — С. 34–42.
3. Королькова, Л. В. Традиционная одежда вепсов. — Санкт-Петербург: Инкери, 2015. — С. 29–31.
4. Трифонова, Л. В. Традиционная одежда северных карел: (по материалам исследователей XIX — первой половины XX века) // Кижский вестник. — № 11. — URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/vestnik-11/1044.html> (дата обращения: 05.04.2024).
5. Отдел фотографии Российского этнографического музея. Коллекции по этнографии вепсов №№ 322, 3066, 4630, 4848, 5673.
6. Отдел фотографии Российского этнографического музея. Коллекции по этнографии карел №№ 63, 3595, 4231, 4428, 4600, 4921, 5714.
7. Отдел фотографии Российского этнографического музея. Коллекции по этнографии ижоры и води. №№ 4544, 4917.
8. Отдел фотографии Российского этнографического музея. Коллекции по этнографии финнов №№ 4544, 4602, 4806, 5028, 5203.

УДК 391:351.852.15:069.5 (470.345) (470.40) (470.43)

Маслова И. С.

Maslova I.

КОСТЮМНЫЕ КОМПЛЕКСЫ МОРДВЫ-ЭРЗИ В КОЛЛЕКЦИИ ГБУК СОИКМ ИМ. П. В. АЛАБИНА

MORDVIN-ERZYA COSTUME SETS IN THE P. V. ALABIN MUSEUM'S COLLECTION

Аннотация: в статье рассматриваются костюмные комплексы мордвы-эрзи из музейного собрания, анализируется история их поступления в фонды и характерные черты, по которым определяется их принадлежность к тому или иному региону.

Ключевые слова: народный костюм, мордва-эрзя, музейные коллекции, Самарская область, экспонаты.

Abstract: the article examines the costume sets of Mordvin-Erzya from the museum's collection, analyzes the history of their admission to the funds and the characteristic features by which their belonging to a particular region is determined

Keywords: folk costume, Mordvin-Erzya, museum collections, Samara region, exhibits

Цель данной работы — изучение эрзянских костюмных комплексов, хранящихся в фондах музея им. П. В. Алабина. Первым этапом было структурирование и анализ всей мордовской одежды в коллекции. Результаты были опубликованы в сборнике «Краеведческие записки» Вып. XIX [1]. Следующим этапом в изучении стало детальное рассмотрение эрзянских костюмных комплексов.

В фондах музея было выделено пять эрзянских комплексов для дальнейшего изучения.

Костюм начала XX в. (КП-17287/1-7) с двойным набедренным украшением, двумя поясами, фартуком, шушпаном и платком. В костюме отсутствует рубаха и головной убор.

1) Костюм XIX века (КП-407 — КП-410), включающий панар, шушпан, головной убор «панга» и пулакш, поступил в фонды в 1941 г. из г. Кузнецка Пензенской обл.

2) Костюмный комплекс (КП-19580/6-11), состоящий из рубахи, руци, передника, пулагая, головного убора и пары чулок, передан музею в 1988 г. семьей артистов Вазерских.

3) Эрзянский костюм (КП-17661/1-7) из с. Старое Вечканово Иса-клинского р-на Самарской обл. Костюм был приобретен в 1967 г. у жи-

тельницы села Илюшкиной В. М., которая изготовила его в 1935 г. В состав комплекса входит рубаха, фартук, пулакш, карман на поясе, головной убор чехлик с подкладкой и платок.

4) Костюм кон. XIX — нач. XX века. (КП-17488/1-5) из Шенталинского р-на Самарской обл. В составе рубаха покая, руця, пулагай, головной убор сорока и пояс. Экспонаты переданы в музей фольклористом и этнографом Михаилом Ивановичем Чувашевым, проживавшем в с. Старая Шентала, откуда и были привезены экспонаты.

Среди экспонатов три костюма, связанных с Пензенской губ. и впоследствии образованной Пензенской обл. По первому костюму в книге поступлений не было сведений. Однако в ходе его изучения было сделано предположение, что он характерен для мордвы-эрзи Городищенского уезда Пензенской губ., в настоящее время территории Пензенской обл. На это указывает набедренное украшение, состоящее из двух элементов: лапкат и каркс пе. Сначала надевался лапкат, основа которого связана из коричневой шерсти с двумя рядами металлических пуговиц. От него вниз спускаются нити с разноцветным бисером. На лапкат надевался второй элемент — каркс пе. В его основе так же пояс из коричневой шерсти. Он украшен белыми пуговицами. От пояса вниз спускаются полосы разной ширины, декорированные бисером, медными монетами. На концах двух полос прикреплены гребни. Авторы работы «Мордовский народный костюм» относят описанный тип набедренного украшения к элементам костюма мордвы северо-восточных районов Пензенской обл. (территория Городищенского уезда Пензенской губ.) [2, с. 116, 122]. Сведения о таком украшении встречаются и в работе «Мордва. Историко-культурные очерки», где отмечена эта деталь костюма, как характерная для мест близкого проживания эрзи и мокши. Лапкат по своей форме напоминает набедренные украшения эрзянского костюма, а каркс пе по конструкции близок к поясным подвескам мокши [3, с. 184]. Авторы тоже относят эту деталь одежды к территории Городищенского уезда Пензенской губ. В ходе дальнейшего изучения был получен акт приемки-сдачи из архива музея, где указано, что данный костюмный комплекс был куплен у Потановой Василисы Петровны, проживающей в с. Водолей Городищенского р-на Пензенской обл. за 35 рублей в 1964 году [4]. В настоящее время с. Водолей расположено в Сосновоборском р-не Пензенской обл. В период 1963–1965 г., когда был приобретен костюм, его территория находилась в составе Городищенского р-на. В XIX в. село входило в состав Городищенского уезда Пензенской губ. под названием Нижний Катмис. Таким образом подтвердилось место изго-

товления и использования костюмного комплекса и можно утверждать, что в коллекции музея представлена разновидность одежды мордвы-эрзи, отражающая одежду, быт и культуру населения северо-восточных районов Пензенской обл.

Другие два костюма из Пензенской обл. так же имеют свои особенности. Костюм, переданный артистами Вазерскими, включает головной убор, напоминающий рог. Подобная деталь одежды встречается в исследовании Спрыгиной Н. И. «Одежда мордвы-мокши Краснослободского и Беднодемьянского уездов Пензенской губернии». Автор делит одежду эрзи на три группы. Одна из них характеризует мордву Саранского уезда [5, с. 36]. Именно здесь дается описание головного убора, под которое подходит экспонат. Он указан как «панго» на твердой основе со сгибающейся вперед верхней частью. Рассматриваемый головной убор так же имеет остроконечную форму. В составе костюма присутствует и пулай, который в Саранском уезде был массивным, закрывающим поясицу и бока, с длинной и пышной бахромой из черной шерсти. Ф. П. Вазерский — известный музыкант, певец — стремился распространить оперную классику среди широких масс. Он организовал Средне-Волжский передвижной театр, который выступал в Поволжье, Мордовии, Узбекистане, Казахстане, Удмуртии. Весь реквизит и костюмы артисты могли приобретать у местных жителей или привезти с собой из Пензы. Известно, что они использовали подлинные национальные костюмы, каким является и рассматриваемый костюмный комплекс.

Подобной конструкции пулай, как представленный в описанном костюме, отмечены не только в Саранском уезде. Костюм, переданный в музей из г. Кузнецка, включает набедренное украшение такого же типа. Далее в костюмах снова можно будет встретить подобное набедренное украшение. Это говорит о достаточно широком распространении пулая среди мордвы-эрзи. Встречается информация, что в Кузнецком уезде Саратовской губ. набедренное украшение утратило значение обязательного элемента одежды и носилось в составе праздничного костюма состоятельных крестьян [6, с. 209]. При этом в Саранском уезде Пензенской губ. пулай начинали носить с момента полового созревания и на протяжении всей жизни. В составе костюма, поступившего в коллекцию из г. Кузнецка также присутствует головной убор, отличающийся от других экспонатов и характеризующий данную территорию. Он представляет собой прямоугольный мешок, сзади на спину спускается широкая лопасть.

Еще два костюма изготовлены жителями сел Самарской обл.: с. Старое Вечканово Иса克林ского р-на и с. Старая Шентала Шента-

линского р-на. Они характерны для мордвы Заволжской группы. Оба села возникли в XVIII в. Как известно в Заволжье селилась мордва из средне-волжских губерний — Казанская и Симбирская и с правобережья Волги — Пензенская, Саратовская и Тамбовская губ. Из каждой местности выхода переселенцев была принесена своя культура и традиционная одежда. Со временем костюм мордвы Самарского края обрел свои очертания и облик, однако в нем сохранилась связь с одеждой, характерной для мест выхода переселенцев. Кроме того, на костюм оказывала влияние культура русского соседнего населения. Например, мордва использовала головной убор русского типа, напоминавший по-войник [2, с. 151]. Такой формы элемент костюма присутствует в комплексе Иса克林ского р-на. В книге поступлений он записан как «чехлик».

В Самарском крае сформировалось три типа мордовского костюма, в которых выделяются подтипы. Такую структуру сформулировали авторы коллективной монографии «Мордва Самарского края: история и традиционная культура», где описаны костюмы каждого типа. Рассматриваемая одежда относится к центральному. В нем выделяется три подтипа: северный, северо-восточный, южный [7, с. 166].

Костюм из Шенталинского р-на северного подтипа. Его характеризует коврая вышивка на праздничной рубахе «покай», руца с вышивкой на груди в форме зеркально отраженной буквы «L», праздничный трапециевидный набедренник с кистями из бордовой, зеленой и черной шерсти. В составе костюма также присутствует головной убор «сорока» с высоким очельем, украшенный вышивкой шерстяными нитями красного и черного цвета, блестками, бисером, медными пуговицами и цепочками.

Костюм из Иса克林ского района северо-восточного подтипа. В составе пулакш с валиком, который в местных селениях носили девушки и молодые женщины, фартук с грудкой, какие бытовали и в центральных районах. Здесь его надевали в случае отсутствия руци или покая. Рубаха панар имеет ворот стойкой, что не характерно для данного подтипа. Эту особенность относят к южному подтипу центрального вида костюма, который включает селения южной части Иса克林ского р-на и Похвистневский р-н. С. Старое Вечканово расположено в северной части района, но ближе к центру территории, поэтому возможны взаимодействия с населением других сел. В состав костюма также включен головной убор — чехлик, который считается влиянием русской культуры.

Таким образом, в результате переселений мордвы, постоянных контактов с другими соседними народами, в разных регионах складывались

свои особенности костюмного комплекса. Рассмотрев эрзянские костюмы, представленные в фондах музея им. П. В. Алабина, можно говорить об их разнообразии. Однако в них определенно присутствуют схожие элементы, позволяющие видеть в экспонатах национальную одежду мордвы-эрзи как самостоятельного этноса.

Примечания

1. Маслова, И. С. Коллекция традиционного мордовского костюма в фондах Самарского областного историко-краеведческого музея им. П. В. Алабина // Краеведческие записки. Вып. XIX. — Самара: СОИКМ им. П. В. Алабина, 2023. — С. 263–275.
2. Мордовский народный костюм: альбом. — Саранск: Мордовское книжное издательство, 1990. — 384 с.
3. Мордва: историко-культурные очерки. — Саранск: Мордовское книжное издательство, 1995. — 624 с.
4. Отдел фондов. Акты приема экспонатов в музей от учреждений. 1964 // Научный архив Государственного бюджетного учреждения культуры «Самарский областной историко-краеведческий музей им. П. В. Алабина». Ф. 5. Оп. 1. Д. 40. Л. 52–53.
5. Спрыгина, Н. И. Одежда мордвы-мокши Краснослободского и Беднодемьянского уездов Пензенской губернии. Средне-Волжский Пензенский областной музей. Вып. 3. — Пенза: Типо-литография им. Воровского, 1928. — 46 с.
6. Артамошкина, Л. Т. Мордовский народный костюм / Л. Т. Артамошкина, Т. П. Прокина // Народный костюм Пензенской губернии конца XIX — начала XX века. — Пенза: Пеликан, 2006. — С. 162–255.
7. Ведерникова, Т. И. Мордва Самарского края: история и традиционная культура: коллективная монография / Т. И. Ведерникова, Э. Л. Дубман, Н. М. Малкова. — Самара, 2021. — 336 с.

Мишуринская Л. И., Мишуринская О. В.

Mishurinskaia L., Mishurinskaia O.

РАКОВИНЫ КАУРИ В ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ ЧУВАШЕЙ И МОРДВЫ (СЕРЕДИНА — КОНЕЦ XIX В.)

COWRIE SHELLS IN THE CHUVASH AND MORDVINS TRADITIONAL COSTUME (MID TO END OF THE 19TH CENTURY)

Аннотация Каури в костюмах мордвы и чувашей составляют бордюрные ряды или размещаются в подвешенном виде (количество обычно четное) и располагаются в зафиксированных традицией зонах — грудь, голова, волосы.

Ключевые слова: раковины каури, традиционный костюм, головные уборы, украшения, чуваш, мордва, регион Поволжье и Приуралье

Abstract Cowries in Mordvin and Chuvash costumes make up border rows or are located in a hanging form (the number is usually even) and are located in areas fixed by tradition — chest, head, hair.

keywords: cowrie shells, traditional costume, headdresses, traditional adornments, the Chuvash, the Mordvins, the Volga and Urals regions

Раковины каури появились в Поволжье и Приуралье в глубокой древности, и традиция их использования в одежде тюркских и финно-угорских народов региона прослеживается вплоть до конца XIX в. [7 с. 57; 9 с. 314 и др.]. Каури считались символом женского плодородия и сильнейшим оберегом [5 с. 152; 4 с. 109, 126], поэтому их часто использовали при декоративной отделке преимущественно женской одежды и украшений.

В головных уборах каури встречаются как в виде нашивок, так и в виде подвесок. В чувашском девичьем уборе *тухья*, каури встречаются редко в виде отдельных нашивок в области макушки [9 с. 309; ЧКМ КП 40573]. На женском уборе — *хушпу* раковины каури присутствуют в виде нашивок, в основном — в затылочной, хвостовой части. У саратовской группы раковины располагаются горизонтально по 3–4 штуки в зеркальной симметрии относительно центральной вертикальной оси наспинной лопасти или в виде горизонтального ряда по нижнему краю хвостовой части [РЭМ. кол. 912, 665]. Хушпу самарских чувашей может быть декорировано каури по нижнему краю налобной части [6 с. 247; ЧГХМ КП 13673]. У верховых чувашей встречается использование одиночно висящих раковин в качестве завершения бисерных подвесок головного

убора, либо закрепленными самостоятельно на медной проволоке/нити. В верхней части головного убора нижегородской мордвы — *венца* нашит двойной обруч из каури, а хвостовая часть образована двумя снизками раковин [МРОКМ КП 2529; РЭМ. кол. 8762–33706, 33707]. На праздничном уборе темниковской мордвы — *сёкенэ* верхняя часть позатыльная, выполнена в форме двух полуovalов и украшена нашитыми раковинами [2 с. 203, 207; РЭМ. кол. 398–32, 5582–8, 22]. В Краснослободском у., Пензенской губ., каури служит составной частью конструкции в виде плотной «косички», соединяющей верх головного убора *панго* с его хвостовой частью. Аналогичные «косички» нашиты в височной зоне, как этого головного убора, так и на висках *панго* темниковской мордвы [МРОКМ КП 241, 762; РЭМ. кол. 810–3, 2089–21; 2 с. 204]. Известны разные варианты «косичек» из каури: попарно, друг под другом внахлест или скрепление по 4 штуки в косой крест.

В девичьем костюме чувашей встречаются шейно-наспинные украшения, в задней части которых присутствуют пронизки из бус, чередующихся с каури, или с раковинами, подвешенными к концам подвесок [8 с. 218–219; 6 с. 150–151189; 7 с. 60; ЧГХМ КП 7087, 9214]. У мордвы-мокши известны наспинные украшения, составленные почти исключительно из каури, в уже упомянутой технике «косичек» [МРОКМ КП 616; РЭМ. кол. 6595; 2 с. 202–203]. Вероятно, наспинные украшения представляют собой один из вариантов поздней эволюции накосников. При изготовлении собственно накосников иногда используются «косички» из каури.

Наиболее широкое распространение у чувашей и мордвы, получили шейные и нагрудные украшения, созданные посредством чередования раковин со стеклянными бусинами, которые носило женское население всех возрастов. В чувашских ожерельях, основу может составлять плетеная из бисера или бус сетка, а каури являются только обрамлением наружного края. Тот же принцип декора использован в оплечьях *суха*, а также в чересплечном украшении перевязи *тевет* [РЭМ. кол. 912, 1239, 8762; ЧКМ КП 6369; 9 с. 329; 8 с. 234]. Перевязь может быть дополнительно украшена в наспинной части розетками из раковин, сгруппированных по четыре. Для мордвы характерно сочетание каури с медными бубенцами, иногда со стеклярусом [РЭМ. кол. 906, 779, 819].

Раковины как декор, идущий по наружному периметру изделия, характерен для пряжек-нагрудников, закрывающих разрез рубахи — *шўлкеме* и *сурпан сакки* у чуваш и *сюльгам* у мордвы. Если в первом случае каури всегда представляют собой нашивку, обрамляющую пря-

моугольник, составленный из жетонов и монет, то у мордовской фибулы раковины могут быть как нашиты, так и подвешены. Впрочем, декоративные дополнения мордовской фибулы подвесками предположительно считаются поздним явлением [1 С. 77–78].

Каури также иногда используются при изготовлении поясных подвесок. У одних локальных групп чувашей принцип организации декора с каури в поясных украшениях аналогичен описанному выше для хвостовой лопасти головного убора *хушпу* [РЭМ. кол. 968, 178, 8762; 6 с. 121]; у других — каури включены в подвески из шерстяной тесьмы или металлических трубочек [РЭМ. кол. 797, 6151]. Анализ женских/девичьих причесок и способов ношения головных уборов позволяет исследователям рассматривать связь между накосными и поясными украшениями как генетическую [1 с. 109; 6 с. 1504; 3 с. 171]. Мордовские поясные подвески представляют собой «косички» разных вариантов, сплетенные из раковин [РЭМ. кол. 398–19, 810–26 и др.; 2 с. 205]. Для набедренных компонентов костюма: свадебных и праздничных передников и специфических украшений — *пулагаев* характерно расположение каури в виде горизонтального ряда или композиций из 2–4 раковин [РЭМ. кол. 1214–2, 1638–4, 8762–27867].

В целом, в чувашских украшениях раковины составляют плотно нашитые на основу изделия бордюрные ряды или располагаются разреженно (свободно) в подвешенном виде. В последнем случае число каури в пределах одного изделия, как правило, четное. Для мордовских украшений характерен более массивный тип подвесок, составленных из раковин, соединенных попарно в том или ином сочетании. Здесь четность задается самой структурой подвески. Выделение числового кода в исследуемом контексте вполне закономерно, поскольку, каури известно как женский оберег, а четность во многих культурах соотносится с женским началом.

При детальном рассмотрении женского костюма различных групп мордвы и чувашей середины — конца XIX века обращает на себя внимание закрепление этого элемента декора за определенными, зафиксированными традицией зонами — грудью, головой, волосами. Принципы расположения раковин каури в компонентах мордовского и чувашского костюмов однотипны и, вероятно, отсылают исследователя к теме семантики женского начала в целом и волос в частности. Отличия сводятся к способу организации этого элемента декора в пределах украшений, имеющих сходные знаковые свойства.

Примечания:

1. Гаген-Торн, Н. И. Женская одежда народов Поволжья. — Чебоксары: Чувашгосиздат, 1960. — 228 с.
2. Мордовский народный костюм: альбом. — Саранск.: Морд. кн. изд-во, 1990. — 382 с.
3. Кашпар, Н. Ю. Типология накосных украшений чувашей XIX — начала XX вв. // Кунсткамера. — 2020. — № 4. — С. 168–176.
4. Ожередов, Ю. И. Раковина каури в культурах мира (по материалам археологии и этнографии) // Народы и религии Евразии. — 2022. — Т. 27, № 4. — С. 100–141.
5. Чуваша: книга коллекционных описей № OIV / РЭМ. — [Б. м.: б. и.]. — 223 с.
6. Чувашский костюм от древности до современности. — Москва: 2002. — 395 с.
7. Чувашское народное изобразительное искусство: альбом. — Чебоксары: Чувашгосиздат, 1960. — 167 с.
8. Чувашское народное искусство: альбом. — Чебоксары: Чувашское книжн. изд-во, 1981. — 245 с.
9. Чуваша: этногр. исследование. — Чебоксары: Чувашгосиздат, 1956. — Т. 1. — 414 с.

Список сокращений:

МРОКМ — Мордовский республиканский объединенный краеведческий музей им. И. Д. Воронина
РЭМ — Российский этнографический музей
ЧКМ — Чувашский национальный музей
ЧГХМ — Чувашский государственный художественный музей

УДК 391.2:746.3:159.937.515 (470.343)

Песецкая А. А.
Pesetskaya A.

ДИНАМИКА ЦВЕТОВЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ В ГОРНОМАРИЙСКОМ ЖЕНСКОМ КОСТЮМЕ

DYNAMICS OF COLOR CHARACTERISTICS IN WOMEN'S CLOTHING OF THE HILL MARI

Аннотация: В статье рассматриваются основные цветовые характеристики горномарийского костюма в кон. XIX-нач. XXI вв. На основе письменных, вещевых и полевых источников обозначены тенденции и причины изменений, а также показано современное состояние национальной одежды.

Ключевые слова: горные марицы, женский костюм, горномарийская одежда, цветовая гамма

Abstract: The article considers basic color characteristics of the Hill Mari costume of the late 19th-early 21st centuries. By means of written, material and field sources it gives the reasons and trends of the changes, and it shows modern standard of national clothing.

Keywords: Hill Mari, women's costume, clothing of the Hill Mari, color scheme

Народный костюм — часть материальной культуры, подверженная изменениям, обусловленным влиянием среды. Цветовая гамма является его базовой характеристикой. У каждого народа сформировались свои цветовые предпочтения в одежде, проявляющиеся в том числе на уровне этнолокальных групп, что служит одним из маркеров для проведения границы между ними. Кроме того, цветовая гамма костюма играет важную роль для формирования визуального облика, который учитывается при установлении брачных связей. Любые изменения колорита народного костюма происходят постепенно.

Цветовая гамма костюмных комплексов мариц не является однородной и имеет свою групповую и локальную специфику. Это неоднократно подчеркивалось исследователями марицкой одежды, преимущественно — вышивки [1, 2, 3]. Однако подробное исследование динамики цвета марицкого костюма только намечено. В данной статье мы касаемся женской одежды одной из этнолокальных групп — горных мариц, основная масса которых проживает в Горномарийском и Килемарском районах Республики Марий Эл.

Прослеживая эволюцию цветовых сочетаний в марицком костюме, мы опираемся на письменные и вещественные источники, которые сви-

детельствуют как о близости цветовой гаммы горных и луговых мариц, так и о некоторых различиях. Горномарийские костюмные комплексы начала XX и начала XXI вв. отличаются между собой как формой, так и материалами. Трансформации подверглось также цветовое решение. На основе архивных документов, фото- и вещевых коллекций Российского этнографического музея, полевых материалов автора и опубликованных работ по теме, можно проследить развитие цветовых предпочтений в горномарийском костюме до настоящего времени.

Горномарийский костюм конца XIX — нач. XX вв. имел ряд доминирующих цветов, которые применялись в одежде в качестве базовых. Такая основа дополнительно декорировалась разноцветными лентами и вышивкой.

В начале XX века женский костюм горных мариц был сложносоставным. Рубаха туникообразного кроя дополнялась штанами, передником, головным убором, поясом, поясным украшением и комплексом шейно-нагрудных украшений [4, с. 77]. Цветовая гамма одежды при этом развивалась в общемарийском русле. Доминирующим цветом был белый — цвет холста, что объединяло горных мариц с другими группами. Традиционная рубаха туникообразного кроя выполнялась из белого холста, передник с грудкой *запон* также шился из белой ткани. В аналогичном цвете бытовал праздничный кафтан *шавыр*, который обычно надевали в церковь или по праздникам и дополнительно не декорировали.

Сложную роль в костюмном комплексе играл красный цвет, который также присутствовал в виде кумачовой основы для съёмных деталей: нагрудной вышивки *мел*, головного убора *нашмак*, поясных подвесок *кьмда ышты*, поясных украшений. Основная черта таких изделий — дополнительный декор вышивкой. В самостоятельном виде красный цвет в одежде не фигурировал, играя вспомогательную роль для создания других цветовых сочетаний. Исключением можно считать шапку невесты, сшитую из красного сукна и декор лацканов на свадебном кафтане. В прошлом красный, вероятно, играл у горных мариц более существенную роль, будучи основным цветом верхней праздничной одежды мужчин [5, с. 36].

Чёрный фигурировал в горномарийском костюме как основа для повседневной верхней одежды (зимней и демисезонной). Чёрные *мыжары* могли дополнительно декорироваться небольшими вставками из меха или бархата разных цветов. Тесьма чёрного цвета использовалась как основа для съёмных украшений *вочыгач*. Дополненный яркими оттенками, чёрный цвет с 1920-х гг. стал базовым у «радужных» поясов *ышты*.

В меньшей степени в женском костюме присутствует желтый цвет — в головном полотенце *шарпан*, полотно которого специально окрашивалось с помощью яичного желтка. Исторические сведения указывают на существование в сер. XIX века верхней свадебной одежды желтого цвета [6, с. 150]. Однако на вещевом материале подтверждения этому нет. В советский период распространение получили праздничные кафтаны, выполненные из светло-желтой ткани.

Отдельно следует отметить цветовую гамму свадебного женского костюма, бытовавшего в сер. XIX века. Он включал ярко-зеленый кафтан *ыжар сывын*. Присутствие этого цвета в свадебной одежде объясняется носителями по-разному: невеста сравнивается с березкой — священным деревом, отчего ее кафтан имеет зеленый цвет. Встречаются и практические объяснения, связывающие зеленый кафтан с возможностью невесты «прятаться в лесу от жениха» в день свадьбы [7]. Однако уже к концу XIX века он вышел из бытования.

Перечисленные выше цвета дополнялись декоративными элементами и в первую очередь — вышивкой разноцветными нитками. Классические для марийской культуры цвета: красный и черный с добавлением желтого и зеленого. Однако для горномарийского костюма характерно раннее внедрение анилиновых красителей и тонких катушечных нитей, которые существенно повлияли на развитие одежды. Холст и вышивка из такого материала получались тоньше, цветовая палитра последней существенно расширилась. Несмотря на это, за счет небольшой площади покрытия, вышивка не выглядела броско и ярко. Во многом этому способствовало обращение к цветовым иллюзиям, когда сочетание нитей определенных цветов создавало эффект третьего цвета [7]. На начало XX века вышивкой покрывались съемные украшения, плечевая область рубахи, а также головные уборы *нашмак* и *шарпан*. За счет вышивки они были самой яркой частью праздничного костюма.

В советский период, в связи с исчезновением важных предметов одежды (украшения, головной убор) и появлением доступных и разнообразных фабричных материалов, цветовая гамма стала меняться. Несмотря на то, что рубаха *тыгыр* сильно видоизменилась, белый цвет сохранялся в качестве основы.

Трансформации, коснувшиеся горномарийского костюма, были связаны с его постепенным переходом из категории повседневной одежды в праздничную, а позднее — сценическую [4, с. 95]. Стал меняться характер декора, что привело к появлению новых оттенков,

широкому распространению техники косого креста и счетной глади из ниток мулине разных цветов [8, 259].

Существенно изменился передник. Будучи прежде лаконичной частью женского горномарийского костюма, после исчезновения комплекса съемных шейно-нагрудных украшений, он взял на себя декоративную функцию. Грудку начали покрывать нашивками из кружева, шелковых и капроновых разноцветных лент, пайетками. Полотнище шили из однотонной фабричной ткани пастельных оттенков [9, 74]. Особой популярностью пользовались розовый, голубой и желтый. Такие же цвета выбириались для изготовления головных платков, заменивших *шарпан*.

Наряду с использованием мягких тонов, горномарийский костюм включал яркие акценты: так, передник без грудки *ончылсакыш*, предназначенный для верхней одежды, выполнялся из пестрой блестящей покупной ткани.

Самой аттрактивной и броской частью горномарийского костюма стали съемные украшения *вочыгач* и *запон кӓндыра*. *Запон кӓндыра* шили из шелковых лент, нередко сочетая два контрастных цвета (зеленый/фиолетовый; красный/синий и т. д.). С 1970 х гг. ему добавляли яркости за счет получившей распространение техники набойки масляными красками, а десятилетием позже — пайеток и бисера [10, с. 409].

В женских костюмных комплексах любого периода обращает на себя внимание использование «радужного» расположения цветов в отдельных предметах одежды: при декоре *шарпана*, *нашмака*, свадебного кафтана, украшения *вочыгач*, пояса, тканых вариантах *запон кӓндыра*. На сходство с радугой указывают информанты, а также фольклорные материалы [11, с. 65].

Рассмотренные выше трансформации цветовой гаммы горномарийского женского костюма позволяют говорить о следующих тенденциях. В основе повседневной и праздничной горномарийской одежды лежали светлые (белые) оттенки, в то время как свадебный наряд, также как и верхняя праздничная одежда базировались на контрастных сочетаниях.

Устойчивым свойством традиционного горномарийского костюма является использование белого цвета как основного. Из категории базовых полностью вытеснен зеленый и желтый. В течение XX в. несколько сместились цветовые акценты. Ранее яркими цветами подчеркивалась область таза, позднее — поясница, плечи и грудь. Радужная последовательность цветов до сих пор сохраняется в украшениях *вочыгач* и поясе *ышты*. Головной платок и передник продолжают выполняться в пастельных оттенках и декорироваться

миниатюрной вышивкой. Также сохраняется ограничение в применении красного цвета.

Примечания:

1. Крюкова, Т. А. Марийская вышивка. — Ленинград, 1951. — 195 с.
2. Соловьева, Г. И. Орнамент марийской вышивки. — Йошкар-Ола, 1982. — 86 с.
3. Молотова, Т. Л. Марийский народный костюм. — Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1992. — 112 с.
4. Молотова, Т. Л. Традиционная и современная одежда горных марийцев // Материальная и духовная культура марийцев. АЭМК. — Йошкар-Ола, 1981. — Вып. 5. — С. 74–99.
5. Рябинский, К. Ардинский приход Козьмодемьянского уезда / К. Рябинский. — Казань, 1899. — 70 с.
6. Михайлов, С. М. Свадьбы горных черемис Казанской губернии // Собрание сочинений. — Чебоксары, 2004. — С. 145–160.
7. Полевые материалы автора: экспедиции в Горномарийский р-н 2009–2019 гг.
8. Яковлева, В. Я. О марийской вышивке // Ученые записки МарНИИЯЛИ. — Йошкар-Ола, 1951. — Вып. 4. — С. 245–270.
9. Соловьева, Г. И. Проблемы традиций и инноваций в современном народном костюме горных мари // Этническая культура марийцев (традиции и современность). АЭМК. — Йошкар-Ола, 2002. — Вып. 26. — С. 72–83.
10. Кирсанова, А. А. Пояса и поясные украшения горных марийцев // Мода и дизайн: мат-лы XV Междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург, 2012. — С. 408–411.
11. Марий калык ойпого: марий калык тушто-влак: свод марийского фольклора: марийские народные загадки / сост. А. Е. Китиков. — Йошкар-Ола, 2006. — 432 с.

УДК 391:746.342 (575.1–25) «18/19»(=512.122)

Попова Л. Ф.

Popova L.

ВЛИЯНИЕ ВЫШИВАЛЬНОГО РЕМЕСЛА Г. ТАШКЕНТА НА КАЗАХСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX В.

THE INFLUENCE OF THE EMBROIDERY CRAFT OF TASHKENT ON THE TRADITIONAL KAZAKH COSTUME OF THE SECOND HALF OF THE XIX — EARLY XX CENTURY

Аннотация. Своеобразие традиционного костюма южных казахов определяли вышитые предметы, изготовлявшиеся ремесленниками-вышивальщиками г. Ташкента. Это женские свадебные халаты из красного сукна и черного плиса, мужские замшевые шаровары.

Ключевые слова. Вышивка тамбурным швом, Ташкент, узбеки-сарты, казахский традиционный костюм

Abstract. The uniqueness of the traditional costume of the southern Kazakhs was determined by embroidered items made by artisans-embroiderers of Tashkent. These are the women's wedding gowns made of red cloth and black corduroy, men's suede trousers.

Keywords. Tambour stitch embroidery, Tashkent, the Sart Uzbeks, Kazakh traditional costume

Одежда кочевых этносов, в том числе казахов, в истории азиатского костюма представляла особый феномен, поскольку значительная ее часть приобреталась во «внешнем» мире у оседлых народов — возможностей для производства тканей из растительных волокон и шелка кочевники не имели. Удельный вес покупных тканей и готовой одежды у казахов постоянно возрастал на протяжении всего XIX в., что было обусловлено меняющимися представлениями о комфорте, престиже, знаках социального статуса и т. п. С вхождением казахских земель в состав Российской империи изменился и характер торгово-экономических связей между кочевыми и оседлыми народами — эти контакты стали более стабильными и упорядоченными. В этнографическом ключе изучение казахского текстильного импорта представляет важную задачу — он указывает на направление торговых и культурных связей той или иной группы казахского населения, а также на этнические предпочтения в выборе сортов тканей, их качества, цвета и др. Тем самым, покупной текстиль оказал значительное влияние на формирование локальных вариантов казахского костюма. Так, например, для казахов Сырдарьин-

ской и Семипалатинской области была характерна одежда из красного сукна и черного плиса, декорированная вышивкой тамбурным швом. Это были, в первую очередь, парадные мужские и свадебные женские халаты [1], а также мужские замшевые шаровары, которые предназначались для джигитов-посыльных, охотников, воинов [2]. Доказано, что «авторство» этой вышивки — узбекское [1]. Однако до недавнего времени представление о центре изготовления названных вышитых предметов казахской одежды носило нечеткий характер. В данной статье автор утверждает, что этот центр — г. Ташкент, и делает акцент на истории возникновения ташкентского вышивального ремесла, продукция которого имела большую популярность, в том числе, и в восточной части этнической территории казахов.

Ценные сведения о вышивальном ремесле г. Ташкента содержатся в Каталоге Среднеазиатского отдела Политехнической выставки 1872 г. (г. Москва) [3]. По зафиксированным свидетельствам ташкентского мастера-вышивальщика Мир-Сафара, работавшего на выставке для наглядной демонстрации приемов вышивания, этим ремеслом занимались мужчины. Как оказывается, в начале XIX в. вышивальное ремесло Ташкента было развито мало — мастера изготавливали, в основном, наспинные покрывала для казахского женского свадебного головного убора *саукеле* [3, с. 59]. Это свидетельство уникально — оно предоставляет пока единственный хронологический ориентир в вопросе бытования у казахов вышитых элементов одежды, изготавливавшихся узбеками-сартами. Кроме этого, оно показывает, что узбекская вышивка треугольных наспинных покрывал и лент музейных экземпляров *саукеле* (например, РЭМ № 8763–612) не является случайностью, а представляет традиционную практику. Каковы были причины производства узбеками именно этого вида изделий, сейчас сказать затруднительно — скорее всего, у казахов были высокие требования к оформлению свадебного убора, а должная степень мастерства в рисунке и технике исполнения вышивки отсутствовали. В связи с этим большого внимания заслуживает следующая параллель: старинный каракалпакский свадебный головной убор *саукеле* также имел вышитые наспинные ленты, изготовленные узбеками или таджиками, но только Бухарского оазиса (РЭМ № 8763–672, 673). Техника вышивки этих полос (ковровая, без просветов фона, швом «гладь вприкреп») в культуре народов Средней Азии на мелких изделиях не применялась.

Согласно данным Каталога, с 1830-х гг. уроженец Коканда ишан Иса Ходжа, ездивший в Бухару получить образование, овладел там и ис-

кусством вышивки. В Коканде он организовал мастерскую, а его ученики перенесли вышивальное ремесло и в Ташкент. Под влиянием их деятельности вышивка в Ферганской долине получила большое развитие. Так, например, большую ценность имеет сообщение об эволюции традиции вышивания тюбетеек. Малоизвестен тот факт, что в первой половине XIX века эта традиция находилась только в стадии становления: «Тюбетейки носятся всеми и потому шитьем их занято много рук. Вышивание их стало распространяться очень недавно вместе с вышивальным делом вообще, т. е. лет 40 назад [в 1830-х годах — Л. П.]. В настоящее время не вышитую тюбетейку носят только бедняки. Остальные все щеголяют узорными топпэ» [3, с. 59].

Закономерно, что в быт казахов южных областей вошли именно узбекские вышитые тюбетейки (например, РЭМ № 8762–23531), которые мужчины, согласно мусульманским нормам, надевали на бритую голову, а уже поверх тюбетейки — войлочный колпак или меховую шапку. Для сравнения, в северной части степи были популярны татарские тюбетейки из однотонного плиса (черного, коричневого, темно-зеленого), скромным украшением которых были параллельные ряды стежки, между которыми прокладывали жгутики шпагата (РЭМ № 1062–7).

Кожаные вышитые шаровары, которые в городах были одеждой корпорации посыльных и охранников, вошли в казахский костюм как одежда воинов, охотников, но в то же время, как одежда состоятельных людей, желающих респектабельно выглядеть. В XX в. художники при создании образа казахского национального костюма закономерно обращались к наиболее декоративным его элементам, и замшевые шаровары с вышивкой в советское время заняли место национального «бренда».

Техника вышивки по сукну была аналогичной вышивке по коже — мастер *юрмадуз* использовал те же пальцы и крючок, применял тамбурный шов и шелковые нитки. В орнаменте замшевой и суконной одежды есть прямые совпадения — это крупные круглые медальоны с заполнением в виде цветочных розеток, зубчатая кайма с петелькой на вершине зубцов и др. Как отмечается в Каталоге, «с приходом русских (в 1865 г. — Л. П.), которым пришлось по вкусу пестрые салфетки, скатерти, кофты и т. п. (ремесло — Л. П.) стало быстро развиваться; с усилением спроса возросли и цены, и теперь это ремесло считается одним из самых выгодных» [3, с. 59]. Специально для казахов узбеки вплоть до 1910-х гг. продолжали изготавливать свадебные атрибуты: халаты, попоны для коня невесты, матрасики, использовавшиеся в ходе мусульманского

венчания. Об этом сообщал собиратель среднеазиатских коллекций Этнографического отдела Русского музея С. М. Дудин: «предметы домашнего обихода сартовского производства покупаются тем охотнее, что сарты в них стараются подойти не только к тем требованиям, которые предъявляются киргизами, но и к тем формам, которые присущи вещам киргизской работы. Это приспособление идет даже до копирования орнаментов на резных предметах и вышивках. Сарты производят для киргиз конскую сбрую, платье мужское и женское от рубах и халатов до обуви и головных уборов включительно, одеяла простые и нарядные, свадебные попоны и свадебные халаты, украшенные вышивками <...>» [4, с. 541]. Самуил Мартынович в 1903 г. приобрел такие предметы для собрания ЭО РМ (РЭМ № 33–44, 45, 46, 76). Они наглядно характеризуют как продукцию ташкентских вышивальщиков, так и своеобразные черты традиционного костюма казахов Сырдарьинской и Семипалатинской областей конца XIX — начала XX в.

Примечания

1. Попова, Л. Ф. Казахская свадебная одежда в собрании Российского этнографического музея // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XXIII Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург 26–29 мая 2020 г. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2020. — С. 460–465.
2. Попова, Л. Ф. Мужские вышитые шаровары в культуре народов Средней Азии и Казахстана // Евразия — диалог культур: мат-лы Двадцать вторых Санкт-Петербургских этнографических чтений / отв. ред. Е. Е. Герасименко, Ю. А. Купина. — Санкт-Петербург: РЭМ, 2023. — С. 73–80.
3. Каталог Туркестанского отдела Политехнической выставки / сост.: М. И. Бродовский, Д. Л. Иванов, И. И. Краузе [и др.]. — Москва: Унив. тип. (Катков и К°), 1872. — 76 с.
4. Дудин, С. М. Отчет о поездках в Среднюю Азию в 1900–1902 гг. — Москва: Фонд Марджани, 2021. — 560 с.: ил.

УДК 391.4:687.254.8:069.5:069.013 (=161.1)

Старостина О. В.

Starostina O. V.

«ОДЕЖДА» ДЛЯ НОГ. ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ ПАМЯТНИКА

«CLOTHES» FOR THE LEGS. QUESTIONS ON THE TYPOLOGY OF THE MONUMENT

Аннотация: Коллекция Российского этнографического музея является уникальной как с точки зрения территориальных особенностей костюма, так и своего временного диапазона и позволяет разработать типологию «одежды» для ног. **Ключевые слова:** типология, чулки, носки, ноговицы, наколенники, обмотки, портянки

Abstract: The collection of the Russian Museum of Ethnography is unique both in terms of the territorial features of the costume and its time range and allows us to develop a typology of «clothes» for legs. **Keywords:** typology, stockings, socks, ankle boots, knee pads, windings, footcloths

Некоторые элементы традиционной нижней одежды, скрытые от посторонних глаз, тем не менее, являлись обязательными для ношения. К подобным элементам относятся чулки, носки, ноговицы, паголенки, наколенники, обмотки, портянки и др. Их носили как с высокой обувью (сапогами, поршнями, валенками), так с низкой (туфлями, лаптями, постолами, котурнами). Аксессуары для ног, так же как все другие элементы традиционного костюма имели, как правило, свою этническую и половозрастную специфику, которая проявлялась в выборе материала, способе изготовления, крое и декоре. Все возможные варианты «одежды» для ног, исследованные в собрании РЭМ, можно разделить на два типа: «несшитые» (обмотки, портянки, онучи, шкары) и «сформированные» аксессуары, определяющими признаками которых является крой. «Сформированный» тип изготавливался из «мягкого» материала, которому придавали определенную форму. В данном типе выделяются три основных вида предметов, отличающихся друг от друга способами ношения на ноге: 1 вид — носки, гольфы, чулки; 2 вид — наголенники (паголенки, гетры); 3 вид — наколенники. Они могли быть изготовлены из различных материалов и с помощью разнообразных техник (шитье, валяние, вязание).

Несшитый тип. Данный тип «одежды» для ног, называемый в зависимости от местной традиции «обмотки», «портянки», «онучи»,

«шкары», входил в различные комплексы обуви и бытовал как среди мужчин и детей, так и среди женщин. Портянки являются универсальным элементом костюма и распространены у различных народов Западной и Восточной Европы, Скандинавии, Балтии, Средней Азии и Казахстана, Кавказа, Поволжья, Южной Сибири и др. Обмотки/портянки/онучи имели общую форму, крой и представляли собой полотно ткани квадратной или прямоугольной формы. Однако, наиболее часто в традиционной культуре встречаются обмотки в виде неширокой (от 10 см) длинной ленты (до 200 см) с завязками, фиксировавшими их на ноге. Способ одевания данного аксессуара также являлся универсальным. Его начинали обматывать по спирали от пальцев ног, сначала вокруг стопы, а за тем постепенно переходили на лодыжку. Высота расположения обмоток на ноге зависела от длины полотна и плотности витков. Определяющую роль в манере ношения играла та или иная этническая традиция.

Онучи или портянки закрепляли на ноге с помощью длинных веревок («оборы» — рус.) из шерсти, льняного или конопляного волокна, лыка, тканой, плетеной или вязаной тесьмы, кожаных ремней. Их продевали в специально сделанные петли на боковой стороне и заднике обуви. Затем оборы перекрещивали несколько раз вокруг ноги и завязывали под коленом. При этом на ноге образовывался рисунок: крест-накрест, ряды плотные, сплошные или расположенные на некотором расстоянии друг от друга. Выбор материала, который использовали для изготовления портянок, зависел от традиционных занятий народа, сезона, сакрального и социального статуса человека. Например, у марийцев широко бытовали войлочные валяные портянки, тогда как у славян восточной Европы, народов Балтии онучи делали из сукна или холста. В Среднеазиатско-Казахстанском регионе их ткали в домашних условиях из белой, реже серой овечьей шерсти [1, с. 460]. Летом носили более легкие обмотки из тонких льняных, конопляных, хлопчатобумажных тканей, зимой из шерстяных тканей, меха. Свадебные и праздничные онучи изготавливали из белых или красных тканей и украшали в различных техниках: вышивка, аппликация, нашивка галуна и узорной тесьмы, контрастная обвязка или обшивка по краю, узорное ткачество. Белые онучи из тонкой мелкоузорной ткани у русских считались праздничными и предназначались для молодых женщин. Свадебные портянки узбеков Хорезма изготавливались из тонкой белой шерстяной ткани и украшались по одному краю шелковой вышивкой в виде переплетения цветочного и геометрического орнамента, а у татар — золотной нитью [2, с. 86].

Сформированный тип. К *первому виду* данного типа аксессуаров следует отнести «одежду для ног», которой с помощью использования мягкого материала придавалась форма, повторяющая очертания нижней части ноги. Вторым важным признаком первого вида является способ ношения, при котором аксессуар одевался на стопу и закрывал ее, а также мог закрывать лодыжку, голень, колено, бедро. Названия «одежды» для ног отличались в зависимости от высоты предмета. Аксессуар, закрывавший стопу и лодыжку, называется «носки», предметы с более высоким голенищем, доходящим, в некоторых случаях, до середины бедра имеют названия «гольфы», «ноговицы», «джурабы», «чулки» и др. Этот вид, в свою очередь, разделяется на два подвида: вязаный и сшитый, определяющим признаком которых является способ изготовления.

Вязаная «одежда» для ног имеет наибольшую вариативность по высоте (от щиколотки до середины бедра). Наиболее ранними считаются чулки, носки, ноговицы изготовленные с помощью иглы — одной спицы с игольным ушком. Наиболее характерными признаками таких аксессуаров является отсутствие вывязанной пятки. Ноговицы, носки и чулки, связанные на двух или четырех спицах, имели пятку, которая вывязывалась отдельно с помощью дополнительной спицы. В зависимости от культурных особенностей, климатических условий и времен года носки и чулки вязали из шерстяных, льняных или хлопчатобумажных нитей. Так, например, на территории России практически повсеместно были распространены толстые чулки без пятки, связанные из белых шерстяных нитей с коричневыми полосками в верхней части. В традиционном среднеазиатском костюме вязаные аксессуары бытовали у горных таджиков, туркмен, а также памирцев [1, с. 462]. Носки высотой до середины голени и до колена изготавливали из грубой овечьей шерсти в технике круговой вязки на двух спицах, начиная с носка. Вязаные носки и ноговицы бытовали на Кавказе, в Поволжье и Приуралье, в Восточной Европе, Прибалтике. Этническое своеобразие им придавал характерный для того или иного народа вывязанный орнамент. Орнаментация вязаных носок обычно никогда не повторялась и представляла собой чередующиеся, горизонтальные, узкие и широкие полосы, заполненные геометрическим или растительным орнаментом [3, с. 443]. Высокие чулки гладкой или ажурной вязки из льняных или хлопчатобумажных нитей бытовали преимущественно в Балтийском регионе (у эстонцев, литовцев и латышей) [4, с. 154], а также у европейских народов (русских, чехов, словаков, поляков, немцев и др.). Они являлись частью мужского, женского и детского костюма.

Сшитые чулки и ноговицы были распространены преимущественно среди тюркских народов Евразии, а также у народов Сибири и Дальнего Востока. Однако, встречаются они и в костюме славян (болгары, украинцы). Такие чулки имеют от одной до трех-четырёх деталей кроя и повторяют конструкции обуви известные в той или иной традиционной культуре. Наиболее простым является крой ноговиц, состоящий из одной детали, которая повторяет форму ноги и сшивается по задней части голенища и середине подошвы. Передняя часть таких чулок, как правило, делалась более высокой, чем задняя, доходила до середины колена, и выступала над сапогами. Конструкция другой группы сшитых ноговиц имеет отдельно выкроенную подошву, глубокую союзку и голенище, которое может формировать боковины и задник чулка. Иногда внутрь чулка вшивалась подкладка из хлопчатобумажной ткани, повторявшая крой самих ноговиц [1, с. 461]. Сшитые ноговицы носили обычно в холодное время года с обувью различной высоты. Материалом для изготовления могли быть войлок, сукно, шелк (тюрки Сибири и Средней Азии, украинцы, болгары, народы Кавказа), а также замша, кожа и мех (народы Сибири и Дальнего Востока, коми).

Вид наголенники. Паголенки, наголенники, гетры — второй вид сформированного типа «одежды» для ног, представляют собой аксессуар, закрывающий ногу от щиколотки до колена (в некоторых случаях достигающий до середины голени). По способу изготовления наголенники разделяются на два подвида: вязаный и сшитый.

Вязаные из шерстяных нитей паголенки имеют аналогичные вязаным ноговицам способ изготовления и орнаментальные предпочтения, связанные с этническими особенностями. Однако, в отличие от чулок, они не получили такого широкого распространения. Вязаные гетры бытовали у народов Балтии, Южного Кавказа, Поволжья (мордва).

Сшитый подтип был распространён несколько шире, чем вязаный и бытовал с низкой обувью в качестве дополнительной защиты в холодное время года или же части промысловой одежды охотников и рыбаков. Фактически паголенки представляют собой голенища с завязками, фиксирующими их на лодыжке, в некоторых вариантах со штрипкой, обеспечивающей прилегание к щиколотке и имеющими одну или две детали кроя трапецевидной формы. В традиционном костюме народов Сибири бытовали наголенники, у которых голенище, имевшее вышеописанный крой, не сшивалось. Материал и техника орнаментации зависели от этнической традиции. На северном Кавказе паголенки изготавливали из кожи без орнаментации [5, с. 96], у народов Сибири кожа-

ные и замшевые паголенки расшивали бисером, а также украшали меховой, кожаной или суконной инкрустацией. Холщовые и суконные наголенники, орнаментированные вышивкой, узорнотканой тесьмой и аппликацией бытовали в традиционном костюме украинцев, русских, македонцев, хевсуров, нивхов, ульчей, нанайцев и др.

Вид наголенники — вязанная на четырех спицах из шерстяных нитей «одежда» для ног, закрывающая колено — редчайший вид, бытовавший в женском мордовском костюме. Чтобы зрительно увеличить толщину ног, представительницы слабого пола носили наголенники и по две пары «обуток» для ног, причем нижняя пара была более толстой и плотной, чем верхняя.

Примечания

1. Старостина, О. В. Чулки в традиционном костюме народов Средней Азии и Казахстана // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии: мат-лы Междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2013.
2. Традиционная культура татар XIX — XX веков. — Санкт-Петербург: Славия, 2012. — 167 с.
3. Королькова, Л. В. «Аксессуары» в традиционной одежде финно-угорских народов Северо-Запада России (XIX — первая четверть XX века) // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии: мат-лы Междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург, 2013.
4. Историко-этнографический атлас Прибалтики. Одежда. — Рига, 1985. — 172 с.
5. Студенецкая, Е. Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. — Москва: Наука, 1989. — 288 с.

Яценко С. А.

Yatsenko S.

КОСТЮМ В ИСКУССТВЕ КОЧЕВНИКОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ I В. ДО Н. Э. — II В. Н. Э.

COSTUME IN THE ART OF CENTRAL ASIAN NOMADS OF THE I CENTURY B. C. — II CENTURY A. D.

Аннотация: Анализируются особенности костюма двух могущественных кочевых этносов античности — хунну и кангюйцев. Рассмотрены специфические условности изучаемых изображений, связанные с визуализацией фольклора.

Ключевые слова: костюм, хунну, кангюйцы, кочевники Центральной Азии, античность, I в. до н. э. — II в. н. э.

Abstract: The features of the costume of two powerful nomadic peoples of Antiquity — Xiongnu and Kangju are analyzed. The specific conventions of the studied images related to the visualization of folk texts are considered.

Keywords: costume, Xiongnu, Kangju, nomads of Central Asia, Antiquity, 1st c. b. c. — 2nd c. a. d.

Костюм таких наиболее могущественных объединений кочевников Центральной Азии времен поздней античности, как хунну Монголии и кангюйцы Средней Сырдарьи (создавшими своеобразные «кочевые империи»), как ни странно, оставался до сих пор системно не изученным. В некрополях он сохраняется плохо; для хунну он обычно рассматривался по погребальным комплектам в кургане 6 в Ноин-Уле с уцелевшей органикой [1]. При этом до недавних пор достоверно кангюйских детализированных изображений с антропоморфными персонажами было слишком мало, а хуннские обычно были найдены случайно, вне научных раскопок и погребений (можно думать, что часть из них происходит из святилищ и votивных кладов). Такие кангюйские образы представлены на резной кости (из лопатки копытных, рога оленя) [2], а хуннские — прежде всего, на металле [3] (особенно на парных поясных застёжках) [4]. Важно и то, что перед нами, прежде всего, визуализация фольклорных текстов (вероятно — наиболее значимых у кочевых народов разных эпох героического эпоса и генеалогических преданий знати). Приходится учитывать, что мы имеем дело с особой «реальностью» фольклорных описаний, где некоторые бытовые моменты гиперболизированы или ими как бы пренебрегают (обычное отсутствие го-

ловных уборов в явно жаркое время; герой борется с опасным хищником босым и полуодетым и т. п.). В целом здесь представлен «мужской мир» воинов и охотников, изредка — эпизоды неких ритуалов. С другой стороны, даже на схематичных фигурах основных персонажей социально значимые костюмные детали явно подчеркивались; они выделялись также местом в композиции, занимаемой фигурой героя площадью или же ростом, а также размещением его фигуры справа по отношению к зрителю. Кстати, оба этноса объединяют ношение иногда наиболее важным персонажем многовитковой гривны, а также наличие подчас у воинов тонкой («осиной») талии, отражающее своеобразный идеал степного героя, и особое оформление носков обуви (удлиненные или загнутые). В целом большинство важных особенностей мужского костюма обоих народов мы можем достоверно выявить.

Для хунну со всей огромной территории их державы мы можем реально анализировать 15 художественных артефактов (на них изображены 23 персонажа). Представлены, как правило, молодые воины без усов или бородки. Основная наплечная одежда мужчин — короткие распашные кафтаны, обычно запахнутые налево (некоторые герои на охоте имеют лишь рубаху, впрочем — парадную). Важную роль играл декор бортов и подола 1–3 полосками ткани, полосой меха или рядом бляшек. Основная обувь мужчин — полусапожки с разной формой носка, в которые заправлялись штаны; чулки-ногoviцы во всех случаях своеобразны. Если реальные поясные застёжки имели подчас очевидное символическое значение, то на изображениях детали поясов чаще всего не подчеркнуты, то есть они не слишком важны для зрителя. В образах всадников на верблюдах явственны более ранние элементы костюма сако-скифской эпохи, их не стоит относить к хунну. Они отличаются подчеркнутой вставкой в виде фигурной скобки сверху спинки кафтана и пришитым подолом со сборками. Думаю, ранними можно считать и копейщиков на петроглифе с р. Цаган-гол с имитацией длинного и узкого хвоста животного (они известны и на пост-сакских петроглифах на западной границе Семиречья — в Акколе и Коньре [5]).

Правящая элита кангюйцев, судя по китайским хроникам, была связана с бывшими соседями хунну — юэчжами. На трех значимых артефактах представлены 15 фигур с элементами гражданского костюма. От остальных близких по времени изображений на резной сюжетной кости в Западном Туркестане (в юэчжийской Бактрии и в Хорезме) кангюйские образцы I–II вв. (Орлат, Кылышжар, Кызылбулак) отличаются, прежде всего, декором лампасов штанов и особой, длинной

и узкой бородкой, торчащей горизонтально и чем-то смазанной, а также подчас длинными волосами сзади (либо собранными в крупный узел, либо распущенными). Сетчатый декор тканей здесь, как и у бактрийских юэчжей в Тахти-Сангине [6], здесь известен иногда для обоих основных предметов одежды (Орлат), при наличии полосы иного декора краев, но обычно занимает меньшую площадь (для обоих этносов характерно также собирание волос на затылке в небольшой узел ремешком и наличие иногда вислых усов). В парадной сцене «триумфа» героя в Кызылбулаке-IV кафтаны застегнуты, а не распахнуты, и часть поясов сидящих имеет подчеркнутый, хотя и простой декор. Сходные элементы костюма у юэчжийско-сакской знати Кангюя и юэчжийской в Бактрии могут объясняться ее общей прародиной на стыке нынешних китайских Синьцзяна и Ганьсу.

Примечания

1. Руденко, С. И. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. — Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1962. — С. 38–47.
2. Ilyasov, J. Ya. A Study on the Bone Plates from Orlat / J. Ya. Ilyasov, D. V. Rusanov // *Silk Road Art and Archaeology*. — 1998. — Vol. 5. — P. 107–159; Горячев, А. А. Костяная пластина с гравированной композицией из поселения раннего железного века Кызылбулак — IV в верховьях ущелья Турген / А. А. Горячев, С. А. Яценко, Т. А. Егорова // *Актуальные проблемы археологии Евразии: сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конф.* — Алматы: Ин-т археологии им. А. Х. Маргулана, 2016. — С. 632–648; Подушкин, А. Н. Знатный кангюец на охоте // *Stratum plus*. — 2022. — № 4. — С. 185–208; Ильясов, Д. Я. Орлатские образы: интерпретация сюжетов // *Древние и средневековые государства и союзы кочевников Евразии в контексте новых археологических и письменных источников*. — Алматы: Ин-т археологии им. А. Х. Маргулана, 2023. — С. 27–36; Яценко, С. А. Резная кость древнего Кангюя и соседних стран // *Stratum plus*. — 2024. — № 4. — Рис. 3–7.
3. Яценко, С. А. Костюм в памятниках искусства хунну // «Поющие стрелы Маодуня»: хунну от неизвестности до империи: мат-лы Междунар. науч. конф., посвященной 75-летию С. С. Миняева. — Санкт-Петербург: ИИМК РАН, 2023. — С. 108–114.
4. См., прежде всего: Brosseder, U. Belt Plaques as an Indicator of East — West Relations in the Eurasian Steppe at the Turn of the Millennia // *Xiongnu Archaeology. Multidisciplinary Perspectives of the First Steppe Empire in Inner Asia*. — Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 2011. — P. 349–424; Kost, C. Studien zur Bildpraxis im Nordchinesischen Steppenraum vom 5. Juhmundert v. Chr. bis zur Zeitenwende: Abbildungen, Diagramme, Karten, Tabellen: PhD Dissertation. — Munchen, 2011.
5. Рогожинский, А. Е. О некоторых мифо-эпических сюжетах на позднеантичных петроглифах Тянь-Шаня / А. Е. Рогожинский, А. Т. Сулайманова, С. А. Яценко // *Изучение древней истории Северной и Центральной Азии:*

от истоков до современности. — Новосибирск: ИАИЭТ СО РАН, 2022. — Рис. 1.

6. Литвинский, Б. А. Храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан). Т. 3: Искусство, художественное ремесло, музыкальные инструменты. — Москва: Восточная литература, 2010. — С. 335–356. — Рис. 61; Ильясов, Дж. Я. Тахтисангинские пластины — шкатулка или поясной набор? / Дж. Я. Ильясов, К. Кануит, М. Грубер // *Последний энциклопедист: к юбилею Б. А. Литвинского*. — Москва: Ин-т востоковедения РАН, 2013. — С. 186–199.

ДИЗАЙН КОСТЮМА И МОДА В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ

УДК 745:7.05:7.011.26 (1-17) (=161.1)

Азарова Т. В.
Azarova T.

СОВРЕМЕННЫЙ ПОВСЕДНЕВНЫЙ КОСТЮМ КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ НАСЛЕДИЯ ТРАДИЦИОННЫХ РЕМЕСЕЛ РУССКОГО СЕВЕРА

**MODERN EVERYDAY ATTIRE AS A WAY OF PRESENTING THE
HERITAGE TRADITIONAL CRAFTS OF THE RUSSIAN NORTH**

Аннотация. На примере одежды бренда «Артель “Нарядно”» в статье представлен опыт использования современного повседневного костюма как средства презентации широкому зрителю традиционных народных ремесел Русского Севера.

Ключевые слова: русский дизайнер, дизайн одежды, современный костюм, традиционные ремесла, адаптация традиций

Abstract: On the example of clothing brand «Artel «Naryadno»» the article presents the experience of using modern everyday attire as a means of presentation of traditional folk crafts of the Russian North to a wide audience.

Keywords: Russian designer, clothing design, modern clothing, traditional crafts, adaptation of traditions

Современные примеры ремесел и промыслов, существовавших на протяжении многих десятилетий, в самых разных своих проявлениях демонстрируют скорее стихийное развитие на базе местной культурной традиции, нежели косность, сохранение многовекового уклада, и обнаруживают огромное влияние извне как на сами формы предметов, так и на их декоративное решение. Так, например, на современных ярмарках ремесел нередко можно встретить как аутентичные бытовые предметы, созданные со скрупулёзным соблюдением традиционных техник, так и предметы их «цитирующие»: посуду с напечатанным с помощью принтера и имитирующим роспись рисунком, машинную вышивку и т. п.

Однако едва ли это явление можно рассматривать лишь в негативной коннотации. Не претендуя на прямых приемников того или иного про-

мысла, такие предметы могут выполнять функцию средства привлечения общественного внимания к сфере традиционного наследия и ее аутентичным проявлениям. Нередко цитирование и интерпретация встречаются и в сфере моды.

Для большинства брендов и дизайнеров одежды, связывающих свой продукт с традиционным наследием прошлого и представленных сейчас на российском рынке, наиболее характерно заимствование, прежде всего, формальных признаков (конструкция отдельных элементов, их комбинирование, особое исполнение технологических узлов). Проект Снежаны Малашиной «Артель “Нарядно”», анализ которого последует далее в тексте, построен на совершенно иных принципах: в нем поверхность повседневного костюма — витрина для презентации образов наследия декоративно-прикладного искусства прошлого.

В 2016 г. для вологодского фестиваля «Голос Ремесел», Светланой Малашиной была создана авторская коллекция, показ которой стал частью церемонии открытия фестиваля. В нее вошли простые черные платья из хлопка с крупными одиночными принтами: изображениями северных прялок, сундуков, филенок, полотенец [1]. Тогда они решали задачу презентации легко считываемого визуального сценического образа, поддерживающего концепцию мероприятия.

Уже через год следующая коллекция авторства Снежаны Малашиной была представлена членам жюри фестиваля «Голос Ремесел» и широкому зрителю в качестве конкурсной работы как дебют проекта «Артель “Нарядно”» и победила в конкурсе «Традиции. Возрождение». В 2018 г. дизайнер приняла участие в IX Всероссийском фестивале «Русский костюм на рубеже веков» и была отмечена дипломом в номинации «Современный авторский костюм».

В основе идеологии бренда С. Малашиной лежит желание автора посредством своего проекта доступно и современно презентовать широкому зрителю элементы богатейшего традиционного наследия, привлечь интерес молодого поколения к национальному культурному коду. Именно это и определило подход к формированию модельного ряда и основные принципы формообразования: крой всех предметов должен «работать» на восприятие зрителем самого сердца ансамбля — принта, представляющего собой фотопринт предмета старины, выполненного в одной из традиционных ремесленных техник Русского Севера (резьба и роспись по дереву, вышивка и т. п.).

Мелкие конструктивные элементы в костюме осознанно исключены, так как для следования основной идее важна лишь обширная плоскость,

на которой в определенном ритме расположены повторяющиеся фото-изображения. Этот ритм в соответствии с замыслом дизайнера, так же как и крой, работает на усиление зрительского восприятия печатных элементов: создавая некую энергию, подчеркивая «спокойное звучание» северных узоров (*со слов автора проекта*).

Платья, рубашки, свитшоты работают как вспомогательное средство, своего рода обрамление для экспонирования запечатленного на полотне свидетельства существования богатейшего национального материального культурного наследия.

Толчком к новому этапу развития проекта стали эпидемиологические ограничения 2020 г. Когда прочие рабочие процессы были приостановлены, Снежана обратилась к развитию и презентации в онлайн пространстве «Артель “Нарядно”». Созданные для коммерческой реализации порядка трех десятков платьев были с успехом встречены публикой, наглядно продемонстрировав не только художественный, но и рыночный потенциал бренда. Успех проекта у широкой аудитории вполне закономерен: оригинальная одежда комфортного в движении свободного кроя, легко интегрируется в современный гардероб, но при всем этом обладает актуальным выразительным силуэтом и декоративным решением.

Несмотря на ультрасовременный вид одежды, представляемой брендом, материал для ее пошива, в общественном понимании весьма традиционен — это лен. Но помимо того, что фактура этой ткани визуальное абсолютно органично сочетается с отпечатанными на ней изображениями, такой выбор, по свидетельству автора проекта, обусловлен скорее технологическими аспектами, а также наличием достаточно широкой цветовой палитры и ценовой доступностью.

За время существования бренда значительно расширился модельный ряд: помимо эволюции формы платьев, с которых начиналась история проекта (увеличилось число вариантов конструкции), среди изделий, выпускаемых брендом, появились топы, рубахи, юбки, брюки. Менялся и подход к декоративному решению. Помимо полноцветных принтов, отражающих всю палитру северных ремесел, были разработаны и их черно-белые вариации, а также модификации конфигурации и расположения непосредственно самих декоративных элементов на одежде. Неизменной оставалась лишь первоначальная идея: костюм — это фон для презентации предметов традиционного народного творчества.

Появление модификаций хроматического решения открыло новую страницу в истории проекта: то, что начиналось как эксперимент с цветом принта, положило начало новой черно-белой коллекции. Благодаря

монохромному единству самодостаточные орнаментальные элементы получили совершенно новое прочтение, превратившись в замысловатое цельное полотно, визуальное воздействующее на зрителя. Сами же составные части костюма в своей эстетике значительно приблизились к урбанистической стилистике, что закономерно стало причиной роста интереса к бренду среди жителей мегаполисов.

На сегодняшний день основная целевая аудитория сосредоточена в Москве и Санкт-Петербурге, а преобладающий объем продаж осуществляется онлайн посредством социальных сетей. Однако приобрести вещи офлайн также возможно на родине проекта, в Вологде, в лавке «Ремесло».

Важно отметить и тот факт, что выпуск новых моделей бренда не привязан к сезонам. Так, например, презентации двух последних коллекций «Артель “Нарядно”» состоялись в мраморном зале Российского этнографического музея в рамках Международной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии» в мае 2022 г. и 2023 г. соответственно [2]. Демонстрация одежды на юношах и девушках с разными типажам внешности наглядно продемонстрировала широкому зрителю, насколько современные и универсальны разработки бренда, которые не требуют «специальных» стилизованных причесок или обуви, органично вписываются в любое окружение, не теряя при этом своей оригинальности, и продолжая следовать концептуальным задачам бренда [3].

Таким образом, творческая деятельность проекта «Артель “Нарядно”» наглядно демонстрирует собой пример успешной интеграции элементов традиции в ту часть современной материальной культуры, с которой человек находится, пожалуй, в самом тесном взаимодействии — в повседневную одежду. А также доказывает, что презентацию национального культурного кода в современном урбанистическом пространстве возможно осуществить в духе времени таким образом, чтобы, с одной стороны, удовлетворить утилитарные и эстетические запросы современного потребителя и, с другой стороны, этично обращаться с традиционным наследием прошлого.

Примечания

1. Народные промыслы и рыночные помыслы // ГРАНИ: Вологодский областной журнал: [сайт]. — URL: <http://granimagazine.ru/rubrics/analytics/narodnyie-promyislyi-i-tyinochnyie-pomyislyi> (дата обращения: 16.04.2024).

2. Мода и Дизайн: исторический опыт — новые технологии: конференция // Российский этнографический музей: [сайт]. — URL: <https://ethnomuseum.ru/about/news/muzejnaya-zhizn/konferencii-moda-i-dizajn-istoricheskij-opyt-novye-tehnologii/> (дата обращения: 15.04.2024).
3. Показ коллекции вологодской компании «Артель “Нарядно”» // В точку: [информационный портал]. — URL: https://xn--b1aqxu.xn--p1ai/articles/culture/v_sankt_peterburge_v_rossijskom_etnograficheskom_muzee_proshel_modnyy_pokaz_kolleksii_vologodskoy_k/ (дата обращения: 15.04.2024).

УДК 391:746.41+ 930.85 (4) (=161.1)

Елизаров А. А.

Elizarov A.

НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ И ЗАПАДНЫЕ ТРЕНДЫ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА

FOLK TRADITIONS AND WESTERN TRENDS IN FASHION DESIGN

Аннотация. На основе анализа литературных и информационных источников рассматривается влияние национальных традиций и западных тенденций на развитие дизайна костюма в нашей стране.

Ключевые слова: дизайн костюма, народный костюм, русский стиль

Abstract: Based on the analysis of literary and information sources, the influence of national traditions and Western trends on the development of fashion design in our country is considered.

Keywords: fashion design, folk costume, Russian style

Географическое положение России между Востоком и Западом и исторические пути развития предопределили её роль своеобразного «буфера» между этими регионами. С давних времён наша страна испытывала влияние противоборствующих и часто взаимоисключающих тенденций в области политики, культуры, религии, литературы и искусства во всех его областях.

Взаимное влияние сложившегося в России на протяжении веков комплекса народного костюма и кроёно-сшитой одежды европейского типа всегда было сложным и противоречивым. В допетровской Руси одежда высших сословий в целом сохраняла свою самобытность и продолжала исторические традиции. Реформы Петра I, касающиеся одежды, обозначили отказ от самостоятельной эволюции в данной области и ориентацию на западные образцы. Тогда это представлялось целесообразным, хотя и спорным способом направить вектор развития страны по пути прогресса.

Однако уже в период правления Екатерины II произошёл своеобразный возврат к национальным традициям. В 1780-х гг. она издала несколько указов, которые регламентировали как придворные, так и повседневные костюмы. В этих указах она повелела подданным перейти на ткани, производимые на отечественных мануфактурах. И хотя в целом эти платья следовали французской моде, в них были элементы народного костюма. Например, некоторые платья Екатерины и при-

дворных дам напоминали русские сарафаны, а головные уборы—кокошники [1, с. 11]. К екатерининскому периоду правления можно отнести и первые упоминания о стиле *a la Russe* («а-ля рюс») во Франции. Об этом писал, например, в 1788 г. журнал «*Le cabinet des modes*» («Кабинет моды») и сама Екатерина II в своих письмах [1, с. 12].

Следующий этап развития стиля *a la Russe* был связан с ростом патриотических настроений, вызванных войной с Наполеоном 1812 г. Тогда франкомания русских аристократов сменилась любовью к своей стране. По утверждению современников, это было заметно на балах, когда некоторые знатные российские дамы парижские туалеты заменили сарафанами и кокошниками, что казалось индивидуальным проявлением патриотизма.

Более очевидное проявление стиля *a la Russe* произошло в 1814 г., когда в Париж вошли русские войска, а их обмундирование произвело на французов сильное впечатление. Тогда в моду вошли меховая отделка и верхняя одежда, носимая по-русски «нараспашку», широкие казацкие брюки и бороды, подстриженные à la casaque [2, с. 8].

В 1834 г. Николай I, желая придать парадному костюму национальный характер, издал указ, по которому вводились в обиход женские придворные платья в русском стиле и соответствующие головные уборы. Для замужних дам они полагались в виде кокошника, для незамужних—в виде «повязки». Каждому рангу, от фрейлины до статс-дамы, полагались свой цвет и отделка. Как остроумно отмечали очевидцы, это было «...нечто вроде офранцуженного сарафана» [1, с. 21].

Но наиболее ярко русский стиль проявлялся во время проведения костюмированных балов. В 1903 г. состоялся самый знаменитый Костюмированный бал в Зимнем дворце, где все приглашенные дамы и их кавалеры должны были явиться одетыми по моде XVII в. Николай II и его супруга Александра Фёдоровна хотели, чтобы этот бал был не обычным маскарадом, а первым шагом к восстановлению традиций, обрядов и костюмов русского двора. Зрелище получилось великолепным, что отмечалось в воспоминаниях всех присутствовавших [3, с. 24]. Большинство костюмов выглядели вполне аутентично, так как материалы и отделка были подобраны в соответствии с историческими прототипами и сшиты в мастерских Императорских театров или заказаны у лучших портных. Некоторые дамские костюмы были выполнены в мастерской Н. П. Ламановой [4]. Однако это яркое историческое событие не оказало заметного влияния на развитие отечественного моделирования, поскольку большинство модельеров и их высоко-

поставленных заказчиц придерживались в основном европейского стиля одежды.

Новая волна интереса к русскому искусству возникла в 1910-х гг. и была связана с деятельностью знаменитого русского антрепренёра С. П. Дягилева. После огромного успеха выставки русских художников 1906 г. Дягилев приступил к организации Русских сезонов, в рамках которых с 1909 г. регулярно показывались балетные спектакли. Для их постановки привлекались лучшие композиторы, хореографы, художники и артисты. Эскизы костюмов балетов на русскую тему для балета «Жар-птица» на музыку Игоря Стравинского создал ставший после этого знаменитым Л. Бакст, для «Петрушки»—А. Бенуа. Яркая сценография этих спектаклей, где были представлены адаптированные для танца роскошные русские костюмы, оказала огромное влияние на творчество парижских кутюрье, особенно, Поля Пуаре. Хотя он отрицал это влияние, но некоторые его модели этого периода говорят об обратном. Возможно, здесь сказались его впечатления от посещения России со своей коллекцией в 1912 г. и общение с Н. П. Ламановой, о котором он пишет в своих воспоминаниях [5, с. 148].

Влияние яркого и самобытного русского стиля на творчество многих модельеров продолжилось и позже. Так, «русский период» усматривают исследователи Габриэль Шанель в её моделях 1923–1924 гг. [6, с. 191].

Классик французской Высокой моды Кристиан Диор также в 1955–1956 гг. создавал модели, инспирирующим источником для которых был русский костюм, что отразилось в их названиях: «Душка», «Князь Игорь» и др.

Ив Сен-Лоран, возглавивший в 1957 г. Модный дом *Dior*, привозил коллекцию в Москву в 1959 г. А в 1976 г. показал коллекцию, посвященную русскому балету «*Opera-Ballets russes*», о которой сказал: «Не знаю, лучшая ли она, но точно самая красивая...» [7, с. 691].

Новое поколение дизайнеров также часто заимствовало идеи русского искусства. Джон Гальяно в 1994 г. и 2009 г. показал коллекции, созданные для дома *Dior*, вдохновлённые образами героинь русской литературы и живописи XIX в. Известный американский дизайнер Оскар де ла Рента выпускал коллекции по мотивам русских народных промыслов в 2002 г. и 2009 г. Также в 2015 г. и 2016 г. Модные дома *Valentino*, *Dolce & Gabbana*, *John Galiano*, *Chanel* и другие создали прекрасные коллекции в стиле *a la Russe*.

В нашей стране русская тема почти никогда не выходила из моды. Но поскольку русский стиль неисчерпаем и многогранен, интерпретация его в области дизайна костюма может происходить по-разному.

— В зависимости от поставленных художественно-пластических задач русский стиль может трактоваться как *сказочный*, вызывающий ассоциации с византийским стилем, поскольку Россия является преемницей не только религиозных установок Византийской империи, но и образного строя византийского костюма высшей знати и церковных иерархов. Богатая колористическая гамма, великолепие фактур используемых тканей, обилие вышивки золотыми и серебряными нитями, декорирование камнями и конструктивное решение одежды высших сословий России XVI–XVII вв. вдохновляли многих художников на создание запоминающихся сценических костюмов. Достаточно вспомнить театральные постановки русских опер Большого и Мариинского театров. Дизайнеры костюма при создании подиумных коллекций и образов, представляющих нашу страну на международной арене, также часто прибегают к теме русского боярского костюма. Например, выпускница кафедры Дизайна костюма СПГУПТД Ольга Малярова разработала для российской участницы конкурса «Мисс Вселенная» в 2022 г. роскошное платье, для создания которого источником вдохновения послужила изысканная форма короны императрицы Екатерины II и её царских одеяний [8].

— Другое прочтение русского стиля связано с *народными традициями*. Это, как правило, различные вариации на тему традиционного костюма русских крестьян. Здесь используются крой, символика и орнаментика, а также определённая цветовая гамма, характерные для конкретного региона России или создающие собирательный образ. Ткани чаще всего имеют фактуры, напоминающие домотканые. Это направление успешно развивали многие отечественные дизайнеры, но особо следует отметить беспрецедентный успех коллекции женской одежды, созданной Н. П. Ламановой и В. П. Мухиной в 1925 г., которая получила на выставке в Париже Гран-при. Коллекция была изготовлена из дешёвых грубых материалов—сукна, бязи, холста, бумазеи и вышитых полотенец, купленных на рынке, но выглядела революционно и, кроме того, идеально вписывалась в рамки стиля ар деко.

Нельзя забыть и прекрасные стилизации народного костюма Вячеслава Зайцева, который на протяжении всей своей карьеры не раз обращался к этой теме, создавая запоминающиеся образы русских красавиц. Знаковым для истории отечественного дизайна стало алое платье «Россия» модельера ОДМО Татьяны Осмёркиной, получившее Гран-при Московского Международного фестиваля мод 1967 г. Своим цветом, который всегда ассоциировался с нашей страной, кроем рукавов, напо-

минавших форму колокола и вышивкой, словно сошедшей с древнерусских фресок, это платье создавало образ сильной и прекрасной русской женщины [9, с. 164].

Художники-модельеры Ленинградского Дома моделей одежды (ЛДМО) Галина Светличная, Лилия Нефёдова, Александра Соколова и др. в 1960–1980-х гг. также создавали на основе народного костюма великолепные коллекции для показа на международных выставках и фестивалях моды. Каждая из них по-своему трактовала эту тему, используя разные прототипы народного костюма и степень их стилизации, но неизменным оставался конечный результат, всегда вызывавший бурные аплодисменты зрителей. Например, в коллекции 1981 г., показанной в Индии и Западном Берлине, некоторые модели были выполнены в содружестве художников ЛДМО и кружевниц в технике вологодского кружева и дополнительно декорированы жемчугом, что вызывало ассоциации с образом красавиц русского Севера. Похожий образ Царевны-Лебедь с одноимённой картины Михаила Врубеля использовала и Ольга Малярова для российской участницы конкурса «Мисс Вселенная» в 2023 г. [8].

Русской теме в контексте традиций народного костюма посвящали свои работы модельеры Валентин Юдашкин, Ульяна Сергеенко, Игорь Гуляев и др. Ещё одна выпускница кафедры Дизайна костюма СПГУПТД Алёна Ахмадуллина тоже не раз использовала данную тематику. Её международная известность началась с показа коллекции на Неделе моды в Париже в 2008 г., где она представила образы, инспирированные русским народным костюмом и дымковской игрушкой.

— Третий вариант интерпретации русского стиля связан с темой *русского авангарда* 1920–1930-х гг. Функциональность и целесообразность прозодежды, выполненной по эскизам Варвары Степановой, Любови Поповой и Александра Родченко произвели настоящий переворот в промышленном дизайне костюма, важность которого осознали в Европе только в 1950–1960-е гг. Декоративность, удобство и простота в исполнении спортивной одежды, созданной ими, стали основополагающими принципами отечественного дизайна массовой одежды.

Всё это богатство идей оценили на Западе уже во времена Перестройки (1985–1981 гг.), когда был проведён ряд выставок, открывших мир русского авангарда для западных дизайнеров. Коллекция Жана-Поля Готье «Конструктивизм» 1986 г. была создана под воздействием идей прозодежды и русского конструктивизма, а часть моделей была покрыта надписями на кириллице. Модели одежды из коллекции Джона Га-

льяно для дома *Dior Haute Couture* 1998 г. цитировали супрематические композиции К. Малевича. Художественные открытия русского авангарда ещё не раз вдохновляли Гальяно. В частности, цветовое решение картины К. Малевича «Женщина с граблями» 1928–1932 г. послужило источником для создания ряда моделей коллекции *Dior Haute Couture* Весна-Лето 2002. Идея Ж.-П. Готье с использованием текстов на русском языке была подхвачена другими дизайнерами. Графическое наследие СССР, на котором построил концепцию своего бренда Гоша Рубчинский, стало также и частью идеологии японского бренда *Comme des Garçons* (согласно договоренности, *CDG* занимается производством и реализацией коллекций, а Гоша отвечает за дизайн). Союз большого бизнеса и видения Рубчинского, основанного на российском стиле 1990-х гг., лег в основу успеха молодого дизайнера на международной арене и недавнего всеобщего увлечения постсоветской эстетикой [10].

Интерес к одежде в русском стиле растёт и среди потребителей. Об этом говорит, в частности, успех отечественных брендов по продаже мужских сорочек с вышивкой и косовороток, например, *Sovorotka* [11].

Современные отечественные дизайнеры, вдохновлённые богатым наследием, оставленным многочисленными народами, проживающими в нашей стране, ещё не раз смогут проявить приверженность своим корням. Именно это представляется наиболее востребованным на международной арене, несмотря на все попытки отмены русской культуры в последнее время.

Примечания

1. Коршунова, Т. К. Костюм в России XVIII — начала XX века. — Ленинград: Художник РСФСР, 1979. — 280 с.
2. Орленко, Л. В. Терминологический словарь. — Москва: Легпром, 1996. — 344 с.
3. Костюмированный бал в Зимнем дворце: исследования, документы, материалы. — Москва: Русский антиквариат, 2003.
4. Костюмированный бал 1903 года // Виртуальный музей Н. П. Ламановой: [сайт]. — URL: https://lamanova.com/19_bal_1903.html (дата обращения: 14.03.2024).
5. Пуаре, Поль. Одевая эпоху. — Москва: Этерна, 2011. — 416 с.
6. Шарль-Ру, Э. Время Шанель. — Москва: Слово, 2006.
7. Бенаим, Л. Биография великого кутюрье. — Москва: АСТ, 2014. — 797 с.
8. Солдатова, Т. Как у Врубеля // Аргументы и факты: [газета]. — 2023. — 23 нояб. — URL: <https://aif-s3.aif.ru/images/034/851/211f6c0dd5cd193503249263ac24f146.png> (дата обращения: 14.04.2024).
9. Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма. — Москва: Молодая гвардия, 1975. — 192 с.

10. Ворошкевич, А. Энциклопедия The Blueprint: Comme des Garçons от А до Я // Рей Кавакубо | Rei Kawakubo: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/wall-102688753_1817 (дата обращения: 28.01.2024).
11. Сovorotka — современная косоворотка: [сайт]. — URL: <https://sovorotka.ru/> (дата обращения: 28.03.2024).

Кондакова Ю. В.

Kondakova Yu.

«ПРЕКРАСНОЕ ДАЛЁКО, НЕ БУДЬ КО МНЕ ЖЕСТОКО»: МОДА В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИКИ КИБЕРПАНКА

«BEAUTIFUL DISTANT FUTURE, DON'T BE CRUEL TO ME»: FASHION IN THE CONTEXT OF CYBERPUNK AESTHETICS

Аннотация. Эстетику киберпанка, отражающую мир, где единственные ценности — высокие технологии, визуализирует мода. Одежда в стиле киберпанк выражает тоску по утраченным идеалам, предупреждая, что упадок культуры оборачивается деградацией мира.

Ключевые слова: мода, дизайн, дизайн одежды, киберпанк, цифровая мода

Abstract. Fashion visualizes the aesthetics of cyberpunk, reflecting a world where the only values are high technology. Cyberpunk-style clothing expresses longing for lost ideals, warning that the decline of culture turns into a degradation of the world.

Keywords: fashion, design, fashion design, cyberpunk, digital fashion

Стоит заметить, что еще на заре XXI в., в 2001 г., во Всеобщей декларации ЮНЕСКО было сказано о том, что: «культурное разнообразие так же необходимо для человечества, как биоразнообразие для живой природы» [1]. Казалось бы, такие «высокие» лозунги свидетельствуют о том, что мир вступил в новую эру, но в условиях глобализации человечество сталкивается с беспрестанной и хаотичной бомбардировкой сознания абсолютно разнородной информацией, в связи с чем неизбежно формируется ее поверхностное восприятие, сама жизнь становится менее осознанной. Анализируя то, как это влияет на социум, французский исследователь А. Мольтри приходит к выводу, что в наши дни происходит трансформация культуры традиционной в сегментарную, «мозаичную», в которой «знания складываются из разрозненных обрывков, связанных простыми, чисто случайными отношениями близости по времени усвоения, по созвучию или ассоциации идей» [2, с. 45].

Благие побуждения и стремление человека к прогрессу зачастую приводят к необратимым процессам: речь идет о социокультурном контексте глобализации, где имеют место унификация культуры, динамика роста общества потребления и тотальная коммерциализация отношений. Это приводит к росту актуальности киберпанка, суть которо-

го так или иначе сводится к формуле «*low-lifeandhigh-tech*», что переводится как «низкая жизнь и высокие технологии» [3]. Тем более что на наших глазах «антиутопии становятся реальностью...», глобальный мир строит постчеловеческую реальность, в которой “цветущая сложность” мировой культуры уходит и на смену ей приходит пространство универсального потребителя» [4]. В связи с этим киберпанк становится не только популярным литературным стилем, в рамках которого затрагиваются идеи выживания человека в фантастическом мире, где господствуют высокие технологии, но предостережением о будущем, стоящем на пороге настоящего. Один из основоположников жанра киберпанк в геймдизайне Майк Пондсмит, подчеркивая возрастающую неопределенность, когда вкупе с ростом влияния технологий увеличивается и беспомощность человека, заявляет: «У нас мир киберпанка больше, чем когда-либо прежде» [5].

Киберпанк обращает внимание на то, что лишенный духовной составляющей научный прогресс может обернуться деградацией, причем эти идеи продуктивнее всего позволяют визуализировать кино, компьютерные игры и мода. Одежда в стиле киберпанк, ориентированная на реализацию таких функций, как сугубо утилитарная, знаковая и эстетическая, воплощает материальные потребности нашего времени и отражает тоску по утраченному духовному идеалу. Нарочито темная цветовая гамма сочетается с эстетикой, в которой упорядоченность выглядит мнимой и иллюзорной, а потребитель выглядит так, словно готов к битве с неведомым врагом. В аксессуарах грязный металл идет рука об руку с неоновыми элементами, а насыщенность гаджетами и технологическими устройствами находится на грани с пресыщенностью.

Модная одежда, отражающая эстетику киберпанка, складывается из таких базовых составляющих как *techwear*, а также одежда в стиле «милитари» и включающая в себя отсылки к футуризму 1990-х гг., который отличался опасением по отношению к новым технологиям, страхом быть «порабощенным» компьютерной реальностью. Теперь уже классикой в этом стиле является коллекция, созданная Александром Маккуином в 1999 г. для Givenchy. Вещи в коллекции были украшены узорами в виде микросхем, а образы моделей были похожи на роботов. В качестве источника вдохновения был использован один из первых киберпанк-фильмов — «Трон» (1982 г.), главный герой которого оказывается в условиях компьютерной игры. Опасаясь такого же исхода, только в реальном мире А. Маккуин посредством коллекции выражал чувство настороженности по отношению к грядущему.

Стиль киберпанк во многом «продиктован эстетикой “технологической одежды”» [6]. Современную теквир-одежду отличают:

а) использование прочных, непромокаемых, обладающих хорошей воздухопроницаемостью инновационных материалов и технологий пошива;

б) ориентация на вместимость для целого ряда гаджетов и зарядных устройств;

в) анатомический дизайн, предполагающий активные движения тела (далеко отстоящий от стандарта и бросающий вызов традиционному крою). Среди используемых интеллектуальных тканей необходимо выделить созданный путем объединения технического текстиля с электроникой «электронный текстиль», в структуре которого содержатся электронные компоненты, такие как миниатюрные процессоры, контроллеры, сенсоры и всевозможные тумблеры.

В качестве примера бренда теквир-одежды можно рассмотреть KRAKATAU (выбор в качестве наименования названия индонезийского вулкана обусловлен его непредсказуемостью), в основе ДНК которого лежит идея противостояния погодным стихиям. Этому соответствует как выбор в качестве материала ключевого продукта паронепроницаемой и влагостойкой мембранной ткани, так и лозунг бренда, отражающий эстетику киберпанка: «*antagonist survival kit*», который переводится как «набор для выживания антагониста» [7].

Следует отметить, что в наши дни на подиуме не в полной мере представлены коллекции в стиле киберпанк, однако, современная мода с ее цифровизацией, мрачным колоритом, а также парадоксальным сочетанием строгости и некоторой «растрепанности» отсылает именно к нему. Так, из наиболее актуальных примеров киберпанка следует выделить коллекцию *Givenchy* осень-зима 2022–2023 гг. от Мэтью М. Уильямса, явившую в уличной одежде «почти новый архетип, который люди используют в своей повседневной жизни» [8], и сюрреалистичный киберпанк от Дэниела Розберри, представившего в коллекции *Schiaparelli* весна-лето 2024 г. на Неделе высокой моды в Париже киберпанк-видение наследия Эльзы Скиапарелли, в котором кристаллы *Svarovski* соседствовали с микросхемами [9].

Итак, в связи с появлением различных возможностей цифрового мира, который обновляется с бешеной скоростью, мода не может оставаться в стороне. Известный как один из самых скандальных и эпатажных стилей — киберпанк, отражающий упадок культуры в компьютерную эпоху, заявляет: «прекрасное далеко» не должно превратиться

в чуждый, иррациональный мир настоящего, в котором следует как-то выживать. Для этого человечеству нужно отнестись с ответственностью ко всему, что разрабатывается в наше время, чтобы новшества и последствия глобализации не накладывали негативный отпечаток на будущее, в котором нам всем предстоит жить.

Примечания

1. Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии: принята 2 ноября 2001 г. // Организация Объединенных Наций. Декларации: [сайт]. — URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml (дата обращения: 17.01.2024).
2. Моль, А. Социодинамика культуры. — Москва: ЛКИ, 2008. — 416 с.
3. Эстетика киберпанка или что это такое? // DarkFoxAssociation: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: <https://vk.com/@darkfoxassociation-estetika-kiberpanka-ili-chto-eto-takoe> (дата обращения: 11.04.2024).
4. Фурсов, А. Антиутопии становятся реальностью // Институт Царьграда: [сайт]. — URL: <https://katehon.com/ru/article/antiutopii-stanovyatsya-realnostyu> (дата обращения: 17.01.2024).
5. A Founding Father of Cyberpunk Isn't Surprised By Its Comeback // WIRED: [сайт]. — URL: <https://www.wired.com/story/cyberpunk-mike-pondsmith-interview/> (дата обращения: 17.01.2024).
6. Герц С. Одежда в стиле киберпанк — эстетика для ценителей // Defeez.ru: [сайт]. — URL: <https://defeez.ru/blog/4642/> (дата обращения: 14.01.2024).
7. Борисенков, В. История и ДНК бренда KRAKATAU в семи интересных фактах // SNKRHD Blog: [сайт]. — URL: <https://blog.sneakerhead.ru/8-faktov-pro-krakatau/> (дата обращения: 18.03.2024).
8. ANDERS CHRISTIAN MADSEN. Givenchy FALL 2022 READY-TO-WEAR // Vogue: [журнал]. — URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2022-ready-to-wear/givenchy> (дата обращения: 12.03.2024).
9. Котляров, Д. Кутюр 2024: ребёнок-робот Schiaparelli и скучный Dior // ForPost-Афиша: [канал на блог-платформе «Дзен»]. — URL: https://dzen.ru/a/Za66K19FE0q6Mn6_ (дата обращения: 24.01.2024).

УДК 687.01:7.037.3

Кривенцева Е. А., Елизаров А. А.
Kriventseva E., Elizarov A.

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ФУТУРИЗМ В КОНТЕКСТЕ МОДНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ

FEATURES OF FUTURISM STYLE IN THE CONTEXT OF FASHION TRENDS IN FASHION DESIGN

Аннотация. На основе анализа информационных источников приведены результаты исследования стиля футуризм в контексте модных тенденций, рассмотрены актуальные формы, материалы, приемы декорирования.

Ключевые слова: дизайн одежды, модные тенденции, футуризм, киберпанк, проектирование одежды

Abstract. Based on the analysis of information sources, the results of a study on the futurism style in the context of fashion trends are presented, current forms, materials, and decorating techniques are considered.

Keywords: fashion design, fashion trends, futurism, cyberpunk, garment design

Принято считать, что футуристический стиль в моде возник в 1960–1970-х гг. в связи с успехами нашей страны в покорении космоса. Однако идейно-эстетические основы футуризма как художественного направления возникли гораздо раньше. Ещё в 1909 г. итальянский поэт Филиппо Маринетти опубликовал «Манифест футуризма», ставший своеобразной платформой для формирования новой эстетики, устремлённой в будущее. В связи с этим можно вспомнить работы итальянских художников Д. Балла, Д. Северини, К. Бранкузи, а также русских футуристов М. Ларионова, Н. Гончаровой, М. Матюшина, А. Экстер и др. Некоторые из них (Н. Гончарова, А. Экстер) много работали в области театрально-декорационного и прикладного искусства, создавая эскизы театральных и бытовых костюмов.

Появление новых синтетических материалов позволило таким талантливым дизайнером, как Пьер Карден и Андре Курреж в 1960-е гг. осуществить многие фантастические идеи, инспирированные их представлением об одежде людей будущего. Некоторые идеи оказались востребованными сегодня, когда дизайнеры всё больше думают о грядущем.

К предпосылкам актуализации футуризма относят развитие науки и освоение человеком космоса. В прошлом столетии основной образной темой футуризма являлась эстетика космоса, что проявилось в выборе

тканей и приемов декорирования. Создавались тематические раппортные принты с мотивами звезд и планет. Футуризм справедливо ассоциировать с *oversize*, когда в качестве моделей-аналогов используются скафандры астронавтов. По этой же причине доминирующим цветом становится белый.

Композиция футуристического костюма создается с использованием пластиковых либо металлизированных элементов одежды. Данную эстетику можно увидеть в коллекциях Пако Рабана, который часто применял нетрадиционные материалы. Основной концепцией в футуристических изделиях дизайнера было использование модулей из оргстекла, металла, пластика [1].

В 1980-х гг. футуризм трансформировался — цветовая гамма стиля охватила намного больше позиций. Преимущественно при проектировании использовались «кислотные» вариации желтого, оранжевого, зеленого [2]. Мода циклична, поэтому некоторые из идей, выдвинутых в 1960-е гг., стали снова популярными. Анализ актуальных силуэтных форм показал следующие трендовые вариации:

- силуэты с максимальной степенью прилегания к фигуре;
- прямые силуэты с минималистичными конструктивными линиями;
- графичные силуэты, отсылающие к ретро-стилю 1960-х и 1970-х гг.;
- оверсайз-модели, которые подчеркивают объем и динамику образа;
- драпировки и складки на одежде, повышающие функциональность;
- объемные детали, такие как рюши, воланы и оборки;
- акцент на рукавах — увеличение объема, фантазийный крой;
- геометрические формы и линии, острые углы, асимметричные детали, деконструкция формы [3].

Анализ модных трендов последних лет показал, что металлизированные фактуры (цвета золота, серебра, хрома) являются базой футуристического тренда. Кроме этого набирают популярность металлизированные материалы в черном, красном, розовом вариантах [4].

Исследование модных тенденций в области пластических, декоративных свойств материалов в коллекциях ведущих дизайнеров показало, что наиболее актуальными являются следующие:

- технологически продвинутые и инновационные материалы, включая винил, переработанный нейлон и полиэстер;
- мягкие текстильные материалы (вельвет, велюр, флис);
- ткани с металлическим блеском, пайетки, плотные ткани с металлическим напылением;
- полупрозрачные материалы (органза, тюль, гипюр) — для создания многослойных и сложных образов;

- термостойкие и ветрозащитные материалы;
- эко-кожа различной плотности и фактуры, особенно варианты с металлическим напылением, классические черные, фантазийные [5].

На данный момент футуризм не настолько ассоциируется с космосом, как раньше. Дизайнеры концентрируют внимание на работе с геометрией костюма. При проектировании используются графические узоры, обтекаемые линии, симметричные ритмические повторения [6].

Для костюма в футуристическом стиле наиболее характерны:

- геометрия конструктивного либо декоративного решения костюма;
- аэродинамика;
- металлизированные аксессуары и детали;
- использование инновационных материалов [7].

При изучении футуризма особый интерес представляла его эстетическая связь с другим, отчасти смежным ему стилем — киберпанк.

Термин киберпанк впервые был употреблен в 1983 г. в качестве названия рассказа Брюса Бетке. Данный стиль основан на постулатах научной фантастики и совмещает в себе высокую технологичность будущего, а также некоторые эстетические и идейные принципы субкультуры панков — контрастность, нонконформизм, стремление к самовыражению [8].

Киберпанк на первой стадии внедрения в стилистическую мировую среду использовался в литературе, кино и, позднее, в видеоиграх.

Основной тенденцией киберпанка является применение технологичных тканей и материалов. К ним можно отнести термохромные ткани, реагирующие на изменение температурной среды, рефлексивы — высококачественные светоотражающие ткани, ТПУ-пленки — формоустойчивые универсальные материалы, мембранные ткани и ткани минимальной толщины с напылениями. К этой же тенденции можно отнести использование пластиковых или металлических пластин-накладок.

Для образов в стиле киберпанк характерно включение эстетики гранж и панк-стиля — необработанных и механически деформированных деталей.

Основной ассортимент — объемная верхняя одежда, брюки-карго, футболки с длинными рукавами и платья, облегающие топы.

Первой дизайнерской киберпанк-разработкой в сфере моды справедливо считать создание костюмов в данном стиле для кинопроизводства. Таковой, например, явилась работа Жана-Поля Готье для фильма Люка Бессона «Пятый элемент» 1997 г. Готье были сделаны более трех тысяч эскизов и порядка 900 киберпанк-костюмов из латекса, дополненных пластиковыми и металлическими модулями [9].

Ознакомившись с основными характеристиками стилей, необходимо выделить среди них сходные позиции, применимые как для футуризма, так и для киберпанка:

- использование красителей металлик и пластика;
- применения модульных конструктивных и декоративных элементов;
- геометрия/аэродинамика;
- использование белого, серого и черного в качестве цветовой основы;
- яркие (как правило, флуоресцентные) цветовые акценты.

На основе исследования были также выявлены основные приемы, использованные при проектировании футуристического костюма:

- космическая тематика (принты: раппортные и сюжетные);
- спортивные элементы одежды: брюки-карго, куртки «бомбер» или «анорак» с обилием кулисок и рельефов в стиле киберпанк;
- модульные накладки, имитирующие наколенники/налокотники либо бронежилет из ПВХ-пластика и других его видов, а также корсеты.

Футуристический стиль, несомненно, будет влиять на модные тенденции и в предстоящих сезонах, проявляясь в геометрических формах и линиях, подчеркивая технический прогресс и инновационный подход к созданию материалов для его воплощения в образах будущего.

Примечания

1. Назаров, Ю. В. Инновационный текстиль. Основные виды и области применения / Ю. В. Назаров, В. В. Попова // Международный научно-исследовательский журнал. — 2016. — № 10. — С. 172.
2. О «fabricfuture» // Fabricfuture: [сайт]. — URL: <https://fabricfuture.com/aboutus> (дата обращения: 15.12.2023).
3. Nike sportwear: [сайт]. — URL: <https://www.nike.com/sportswear> (дата обращения: 15.12.2023).
4. Новая коллекция GERTS // GERTS: [сайт]. — URL: [https://gerts.shop/?tfc_storepartuid\[439316684\]=%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D](https://gerts.shop/?tfc_storepartuid[439316684]=%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D) (дата обращения: 15.12.2023).
5. OUTLOVE // Outlaw Moscow: [сайт]. — URL: <https://outlaw.ru/page/collections> (дата обращения: 15.12.2023).
6. Walk of shame: lukse' // The outlet by lukse' // The Outlet: [сайт]. — URL: https://theoutlet.lukse.ru/brands/walk_of_shame/ (дата обращения: 15.12.2023).
7. Крисман-Кэмпбелл, К. Краткая история моды унисекс. — Атлантика, 2015.
8. Тарабанов, Д. Киберпанк // Мир фантастики: журнал. — Москва: ТехноМир, 2004. — Вып. 2. — С. 22–25.
9. Тейхнер, М. Jean Paul Gaultier: Fashion's wild child=Жан-Поль Готье: дикое дитя моды // CBS News. — 2012. — 22 января.

УДК 687.01:7.048 (4) «20»

Курбатова М. А.
Kurbatova M.

ПАРАМЕТРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ В ДИЗАЙНЕ АДДИТИВНОЙ ОДЕЖДЫ

PARAMETRIC ORNAMENT IN THE DESIGN OF ADDITIVE CLOTHING

Аннотация. В статье рассматривается использование параметрического орнамента в одежде, изготовленной с использованием технологии 3D-печати. С целью выявления специфики проектирования эргономичной аддитивной одежды с модульной структурой описываются примеры одежды с транзитивными параметрическими орнаментами.

Ключевые слова: аддитивная одежда, параметрическое моделирование, транзитивный орнамент

Abstract. The article discusses the use of parametric ornament in clothing made using 3D printing technology. In order to identify the specifics of designing ergonomic additive clothing of modular structure, examples of clothing with transitive parametric ornaments are described.

Keywords: additive clothing, parametric modeling, transitive ornament

Костюм всегда отражал технологический уровень развития цивилизации. Технологии и материалы, возникшие и установившиеся в различных отраслях науки — нанотехнологии, микроэлектроника, биотехнологии и т. д., становятся в руках дизайнеров экспериментальными средствами поиска новых форм, функций и технологий формообразования одежды.

Так, космическая тематика 1960-х гг. затронула все сферы жизнедеятельности человека, особенно это отразилось в искусстве и костюме. Новые обтекаемые формы, предлагающиеся модельером Андре Курежом, имитировали формы космической техники, в частности, форму скафандра. Пако Рабан использовал новый материал родоид (пластмассу на основе ацетилцеллюлозы) в изготовлении нестандартных структур одежды, напоминающие кольчато-пластинчатые доспехи. Бум кинетического искусства повлиял на творчество Хусейна Чалаяна, в 2000 г. открывшего миру одежду, которая трансформировалась с помощью встроенных механизмов. А повсеместное использование аддитивных технологий (3D-печати) в начале XXI в. в форме прототипирования и изготовления готовых объектов архитектуры и дизайна повлияло

на появление практики 3D-печати одежды в 2010-х гг. у таких дизайнеров и брендов как Ирис Ван Херпен. Френсис Битонти, *threeASFOUR*, *Nervous System* и др. [1].

Аддитивная одежда или одежда, напечатанная на 3D-принтере, имеет свою специфику проектирования, которая главным образом основана на законах построения объектов в специальных программах трехмерной графики. Новаторские методы проектирования одежды с использованием цифрового обеспечения основаны на инженерной и архитектурной компьютерной графике, и таком феномене как параметризм [2]. Фундаментальным отличием параметрического проектирования является применение методов компьютерного программирования по сравнению с типичной схемой проектирования, основанной на эскизировании и ручном моделировании. Его целью является создание автоматизированной системы генеративного проектирования, которая может редактировать и модифицировать параметры в процессе создания формы [3].

Исследование объектов, созданных по законам параметрического моделирования, позволило выявить, что параметрическими объектами могут быть обтекаемые формы с выраженной объемно-пространственной структурой или формы с орнаментальной поверхностью. Орнаментальные поверхности состоят из модулей, которые в зависимости от искривления формы, меняют свою геометрию и называются транзитивными [4].

Транзитивные параметрические объемные орнаменты подчинены законам художественной композиции плоских орнаментов за исключением того, что вводится дополнительное средство выразительности — объем. Разделяются такие орнаменты на композиции с явно выраженным ритмом и на пластичные композиции с формами, переходящими друг в друга, или с одной изменяющейся формой на всем своем протяжении. Перетекание может проходить плавно, с замедлением, с ускорением, импульсами и т. п. В основе транзитивного параметрического орнамента могут быть такие структурные системы как фракталы, однослойные каркасы и пространственные стержневые конструкции, а также складчатые формы.

Одним из способов создания параметрического пространственного орнамента является использование такого набора евклидовых разбиений плоскости как «паркет Архимеда» или их двойников — разбиений Лэйбла. К начальным разбиениям применяется модифицированный алгоритм по методу Хэнкина, который приводит к постепенному изменению геометрии дизайна.

Моделирование пространственных орнаментов путем изменения значений заданных параметров может позволить проектировать бесконечные вариации форм модулей и их композиционно-пространственную связь.

Рассмотрим примеры аддитивной одежды, структура которых основана на транзитивных параметрических паттернах. Аддитивное платье авторов Нери Оксман и Ирис Ван Херпен, дебютировавшее в 2013 г. на Неделе моды в Париже имеет пластичную структуру из жестких пластиков за счет соединения модулей кинематическим способом или с использованием мягких материалов, по физическим свойствам похожих на силиконы [4]. Возможность использовать градиентную вариативность форм модулей во много раз увеличивает вариативность внешней структуры изделия на уровне поверхности. Изделие изготовлено с использованием уникальной технологии 3D-печати из нескольких материалов *Objet Connex* компании *Stratasys*, которая позволяет печатать твердые и мягкие структуры за один производственный процесс.

Интересен опыт компании *Nervous System* с параметрическими узорами для изготовления аддитивной одежды, которая представила в 2016 г. в Музее изящных искусств в Бостоне пластичное модульное платье с фактурой, напоминающей чешую. Взаимосвязанные элементы платья сделаны из миниатюрных наложенных друг на друга треугольных деталей, выстроенных в виде мозаики, благодаря чему, несмотря на жесткость отдельной детали, вместе они образуют гибкое полотно. Для его создания использовалась специальная кинематическая технология формирования в 3D-принтере единой сложенной детали. Виртуальная модель платья была разделена на три секции, которые печатались по отдельности и собирались с помощью систем фиксации, находящихся на каждом модуле. Платье состоит из 1600 частей, соединенных между собой с помощью более чем 2600 петель и имеющих возможность перестраиваться. С помощью такой конструкции платье может трансформироваться в топ или юбку [5].

Компания *Nervous System* создает изделия на основе специально разработанной программы по генерации формы одежды, уровня плотности рисунка и структуры материала. Программа проектирования аддитивной одежды с транзитивным параметрическим орнаментом доступна пользователям в онлайн-режиме. Рассмотрим основные этапы создания аддитивной одежды в данной программе. Сначала выбирается форма изделия, которая может быть в виде юбки, топа или платья с тремя видами проймы. При выборе формы на манекене можно из-

менить силуэт изделия с помощью заданных векторных узлов. Далее настраивается полигональная триангулярная сетка. Программа дает возможность кистью с настраиваемой толщиной распределять различную плотность ячеек по поверхности изделия. На следующем этапе выбирается форма модуля, вариативность которой основана на треугольниках с различными типами перфораций: обтекаемые, геометрические, плоские или объемные. Также можно создать модуль в виде капли, самостоятельно задавая высоту и длину.

На данном этапе технология изготовления аддитивной одежды не позволяет выполнять объемные формы при высоком уровне пластичности материала. Применение транзитивных параметрических орнаментов, состоящих из модулей, соединяющихся между собой кинематическим способом, может обеспечить изделиям нужную эргономику для удобства использования, а также повысит вариативность дизайна и выразительность форм.

Примечания

1. Белько, Т. В. Дизайн и технологии бесшовного формообразования одежды / Т. В. Белько, М. А. Курбатова. — Чебоксары: Среда, 2022. — 244 с.
2. Белько, Т. В. Архитектурный стиль «параметризм» в дизайне аддитивной одежды / Т. В. Белько, М. А. Курбатова // Дизайн и технологии. — 2023. — № 95 (137). — С. 24–30.
3. Li, X. Research on parametric form design based on natural patterns / X Li, JN Su // MATEC Web of Conferences 176, 01012. — 2018. — URL: <https://doi.org/10.1051/mateconf/201817601012> (дата обращения: 31.01.2024).
4. Anthozoa: Cape & Skirt // Neri Oxman: [сайт]. — URL: <https://neri.media.mit.edu/projects.html> (дата обращения: 31.01.2024).
5. Nervous System: [сайт]. — URL: <https://n-e-r-v-o-u-s.com/projects/sets/kinematics-dress/> (дата обращения: 31.01.2024).

УДК 687.12:687.5.01:687.01 (569.3) «19»

Ляненко Л. Н., Алфёрова Н. В.

Lyanenکو L., Alferova N.

РАЗВИТИЕ МОДЫ В ЛИВАНЕ В XX ВЕКЕ**THE DEVELOPMENT OF FASHION IN
LEBANON IN THE XX CENTURY**

Аннотация. В статье рассматривается Ливан как региональный центр арабской моды в середине XX в., а так же изучается творчество первых ливанских модельеров.

Ключевые слова: Ливан, история моды, XX век, модельеры, женская одежда

Abstract. The article examines Lebanon as a regional center of Arabic fashion in the mid — 20th century, and studies the work of the first Lebanese fashion designers.

Keywords: Lebanon, fashion history, 20th century, fashion designers, women's attire

Начиная с эпохи Средневековья, территория Ливана входила в состав территории под названием Великая Сирия — «Биляд — аш-Шам» (араб. (إمارة) دالب). В результате османского завоевания Сирии Селимом I в 1516 г. территория Ливана вошла в состав Османской империи [1]. Пребывание Ливана под властью Османов оказало сильное влияние на социокультурное развитие региона. В том числе это выразилось в появлении новых предметов гардероба у его арабского населения. Так, в период с XVI в. по XVII в. женщины начали носить деревянные башмачки на платформе — кабкабы (*qabqāb*) (араб. باقبي) [2]. Мужской гардероб дополнила феска— тарбуш (*tarbūsh*) (араб. شوبط).

Европейские культурные традиции начали проникать на территорию «османского» Ливана позднее. Произошедшая в 1860 г. друзо-маронитская резня [3] послужила поводом для французской интервенции в Ливан [4, с. 64]. С этого периода Ливан начал испытывать сильное влияние французской культуры. Страну наводнили выходцы из Франции, деятельность которых способствовала формированию и развитию культурной среды [5].

Европейское влияние сильно отразилось на внешнем виде арабского населения страны, а точнее на одежде. Ливанцы стали дополнять традиционные костюмы такими европейскими предметами гардероба, как галстук, пиджак, прямые брюки.

Центром культурной жизни и европейского влияния стала столица — г. Бейрут. Его стремительному росту и развитию во второй половине

XIX в. способствовали два явления: централизация власти и модернизационные процессы эпохи Танзимата (1839–1876) [6], а также проникновение европейского капитала в провинции Османской империи. Одновременно со внутренними изменениями городского пространства видоизменялся и внешний облик Бейрута. Столичные постройки постепенно приобрели черты французской архитектуры [7, р. 157]. За сходство с «городом любви» Бейрут получил прозвище «Париж Ближнего Востока».

В это же время результатом турецкой урбанизации стало появление рынков, торговых точек на карте Бейрута. Начиная со второй половины XIX в., в «османском» Бейруте начали открываться магазины с иностранными товарами. В 1874 г. в торговую улицу превратился «Сук ат-Тавиля» (араб. قوليوطلا) [8], получивший в народе название «маленький Париж», потому что на нём можно было купить разнообразные товары французского производства [9]. В сентябре 1900 г. там открылся первый универмаг «Orosdi-Back» [10, р. 483]. Жители столицы могли приобрести в нём как шитую по последнему слову моды одежду, брик-а-брак (фр. bric-à-brac), так и французские деликатесы.

Европейская мода укрепила свои позиции в Ливане во время его пребывания под властью французского мандата (1920–1943). Бейрут словно застыл на киноплёнке эпохи «ревуших двадцатых» (англ. *Roaring Twenties*). Мужчины носили строгие брючные костюмы, а женщины придерживались стиля флэпперов (англ. *flappers*) [11]. В Бейруте открылись ателье по пошиву одежды во французском стиле.

В 1920-е гг. на Ближнем Востоке происходили разные социальные явления, которые затронули женский статус, и его изменение в традиционном обществе. На ряду с такими женскими модными журналами, как «аль-Хасна» (араб. انس حلا) («Красавица», 1909–1912) и «аль-Арус» (араб. سورعلا) («Невеста»), издавалась феминистская литература. Ливан стал свидетелем революции кроссдрессинга (англ. *cross-dressing*). В авангарде этого процесса стояла фотограф Мари аль-Хазен (араб. مرام يراحم) (1899–1983) [12, р. 3]. Уже в 1920-х гг. в своих работах она экспериментировала с гендерными ролями, бросая вызов укоренившимся представлениям о «маскулинности» и «феминности» [13]. Немного позже, в 1950–1970-х гг. ливанский фотограф Хашем аль-Мадани (араб. هاشم مداني) (1928–2017) в своих произведениях также экспериментировал с переодеванием в арабские костюмы разных полов.

Ливан адаптировал французскую философию «искусство жить» (фр. *art de vivre*) на восточный лад. В 1930-е гг. на одной из центральных

улиц Бейрута «Авеню де Франсес» (фр. *Avenue des Français*) открылись дорогие отели, рестораны, увеселительные заведения, такие как знаменитый ночной клуб «*Kit Kat*». На рубеже 1920–1930-х гг. начали открываться модные магазины. Одним из таких было первое в Ливане меховое ателье «Джананджия» (араб. *جندنان اجد*), принадлежавшие Габриэлю Джананджи (араб. *جبران اجد لبيرباغ*) [14].

За десятилетия французского господства в Ливане сформировалась уникальная творческая среда, которая стояла у истоков формирования национального искусства и моды.

В 1952 г. к власти в Ливане пришёл Камиль Шамун (араб. *رحمن ليمك*) (1952–1958), политика которого была направлена на экономическую либерализацию, развитие технологий и привлечение иностранных инвестиций [15]. Он стремился сделать Ливан процветающей страной, крупным культурным, финансовым и туристическим центром на Ближнем Востоке. При его поддержке в 1956 г. открыл свои двери международный Баальбекский фестиваль (араб. *فيلودل الجبل عبتان اكرم*). Он проходил ежегодно с июля по август в период с 1956 г. по 1975 г. За годы деятельности фестиваля его посетило огромное число туристов, на его сцене выступали звёзды арабской и мировой музыкальной сцены. На нём в разные годы выступали такие легендарные арабские исполнительницы, как Сабах (араб. *يلا غف سرج تيناج*) (1927–2014), Файруз (араб. *دادح دافن*) (род. 1935), Вади ас-Сафи (араб. *يافا صافي عيود*) (1921–2013) и др. Наряду с концертами проходил показ традиционного ливанского костюма. Это было важно для демонстрации гостям фестиваля богатой культуры страны.

Постепенно Ливан стал местом проведения международных светских мероприятий. В 1964 г. дворец Байтэддин (араб. *بيت الدين رصق*) принял 30-й благотворительный бал «*Le Bal des Petits Lits Blancs*» («Бал маленьких белых кроватей») [16], организованный для сбора средств детям, больным туберкулёзом [17]. Это был первый раз, когда бал прошёл за границей, а не во Франции. Гостями благотворительного мероприятия были представители ливанского, арабского и европейского бомонда. Проведение подобных мероприятий заставляло местную элиту ориентироваться на европейскую моду, формировало положительную репутацию в глазах западных гостей и привлекало туристов со всего мира.

1950-е — 1970-е гг. вошли в историю Ливана как «золотой век» культуры и искусства. Грандиозным событием для модной индустрии страны стало открытие в 1950-е гг. модельером Раифой Салхой (араб.

رحل اص عفيري) (1925–1968) первого зарегистрированного дома высокой моды в Ливане и на Ближнем Востоке в целом [18]. Отличительной чертой платьев мадам Салхи, как её называли в Ливане, была ручная вышивка высочайшего класса. Широкую известность Раифа Салха приобрела после работы над дизайном подвенечного платья для дочери первого ливанского премьер-министра Рида ас-Сольха (араб. *رضا اير*) (1894–1951) — Ламии ас-Сольх (араб. *رحل اصلا عايمل*) (род. 1937). В 1961 г. модельер сделала для её свадебной церемонии с принцем Марокко Мулаем Абдаллой (араб. *ملا دبع يالوم*) (1935–1983) роскошное расшитое жемчугом атласное платье и бархатный ярко-оранжевый традиционный марокканский кафтан.

Благодаря певице Сабах стали известны имена двух других ливанских модельеров. Один из них, Уильям Хури (араб. *يروح ميليو*) (1946–2016), изготовил для певицы порядка 400 платьев. Пик их сотрудничества пришёлся на 1970-е — 1980-е гг. «Визитной карточкой» модного мастера были его роскошные и необычные наряды — абаи. Другого мастера, Джозефа Харуни (араб. *ينوراه فيزوج*) (ум. 1960-е гг.), певица называла своим любимым модельером. Именно он сделал самое значимое платье в её карьере. В нём она появилась в египетском фильме «Как я мог забыть тебя» (араб. *كاسنا يازا*), снятом в 1956 г. [19].

В 1960-е гг. почти каждая ливанская модница носила вязанные вещи от Анны Марии Малек (араб. *كلام ايرام ان*), которую прозвали «королева вязания спицами». Мастер устраивала показы своих изделий не только в Ливане, но и в США. Сотрудничество ливанских модельеров и первых дизайнеров одежды со звёздами арабской музыкальной индустрии способствовало как росту популярности отечественных модельеров, так и восприятию певиц Файруз и Сабах как икон-стиля на Ближнем Востоке. Таким образом, у людей формировался интерес к моде и происходило понимание модных тенденций.

На протяжении своей истории Ливан входил в состав различных Ближневосточных государств, что отразилось на традиционном ливанском костюме. Европейские культурные тенденции начали постепенно проникать на территорию Ливана во время его нахождения в составе Османской империи. Это отразилось на внешнем виде арабского населения страны, а точнее, на одежде. В период пребывания Ливана под властью французского мандата сформировались предпосылки для наступления в 1950-е гг. «золотого века» ливанского искусства и культуры. Взаимодействие европейских и местных культурных традиций в одежде привело к развитию моды в Ливане в 1960-е гг. В середине XX в. открыл

свои двери первый дом высокой моды на территории Ближнего Востока, где Раифа Салха заложила основы модной индустрии Ливана. Деятельность первой женщины-модельера вдохновила молодых и талантливых ливанцев последовать её примеру и заняться созданием модной одежды. Уильям Хури, Джозеф Харуни, Анна Мария Малек и др. продолжили начатое мадам Салхой дело, и стали основоположниками современной модной индустрии Ливана во второй половине XX века.

Примечания

1. Время пребывания Ливана в составе Османской империи (1517–1917).
2. Кабкабы получили своё название от характерного издаваемого ими звука при ходьбе. Они украшались резьбой, инкрустировались драгоценными и полудрагоценными камнями, покрывались тонким слоем серебра и золота. Преимущественно их носили в хамамах, чтобы горячая вода не обжигала ноги.
3. Вооружённое столкновение между ливанскими общинами друзов и маронитов, возникшее в ходе общего обострения мусульмано-христианских отношений на Ближнем Востоке в середине XIX века.
4. Жантиев, Д. Р. Сирия в системе Османских владений (XVI — начало XX в.) // Исторический вестник. — 2019. — Вып. 29 (3). — С. 50–71.
5. Например, французская семья Бонфилс обосновалась в Бейруте, где открыла свою фотостудию в 1867 г. Снимки Феликса и Лидии Бонфилс стали бесценным источником информации об одежде ливанцев конца XIX — начала XX в.
6. Танзимат — это модернизационные реформы, проводимые в Османской империи в период с 1839 г. по начало 1970-х гг.
7. Maroun, G. K. Beirut Modernism: Theoretical Framework and Case Study. — [S. l.]: The University of Sydney, 2015. — 410 p.
8. Центральная улица Бейрута, находящаяся недалеко от площади мучеников (араб. *ءامشال ءاحاس*). Rūzīt Fāḍil. «Bayrūt fī al-bāl» — «Sūq al-Ṭawīlah» alghanī biālma‘ālim al-rā‘idah [«В памяти Бейрут» — «Сук аль-Тавила», богатый новаторскими достопримечательностями] // Hunā Lubnān. — 2019. — 07 июля. — URL: <https://hounaloubnan.com/اب-ينغل-اقل-يوطل-اقوس-ل-ابل-اي-فستوريب/> (дата обращения: 22.02.2024).
9. Toufoul, A-H. Taste and class in late Ottoman Beirut // International Journal of Middle East Studies. — 2011. — Vol. 43 (3). — P. 475–492.
10. Молодые, стильные и независимые девушки, олицетворяющие поколение «ревуших двадцатых».
11. Nachabe, Y. An Alternative Representation of Femininity in 1920s Lebanon: Through the Mise-en-Abîme of a Masculine Space // New Middle Eastern Studies. — 2011. — Vol. 1. — P. 1.
12. На сделанных ею фотографиях женщины были одеты в мужские брючные костюмы, их головы зачастую украшали фески, а в их руках были сигареты. В работах Мари обыгрывала традиционные маскулинные атрибуты мужчин.
13. Габриэль Джананджи является одним из первых меховщиков на Ближнем Востоке. В начале 1930-х гг. он построил первый кожевенный завод в Ливане и на Ближнем Востоке для грунтовки и окрашивания меха.
14. Ливан получил независимость от Франции в 1943 г.

15. Это благотворительный бал, организованный французским меценатом Леоном Бейльби (фр. Léon Bailby) (1867–1954) в 1918 г. для финансирования благотворительной организации, созданной 11 июня 1917 года в пользу детей, больных туберкулёзом.
16. Farah-Silvana, Kanaan. Joe Challita, «gardien» de l’histoire de la mode au Liban // L’Orient-Le Jour. — 2022. — 28 сентября. — URL: <https://www.lorientlejour.com/article/1312938/joe-challita-gardien-de-lhistoire-de-la-mode-au-liban.html> (дата обращения: 22.02.2024).
17. Jū Shallīṭā. Madām Sālḥah ... al-shakḥṣīyah al-uṣṭūrīyah allatī maddat jisran ‘abra al-Baḥr al-Mutawassīt yrbiṭ bayna Bayrūt wa-Bārīs [Мадам Салха... легендарная личность, построившая мост через Средиземное море, соединивший Бейрут и Париж] // VOGUE Arabia. — 2022. — 11 марта. — URL: https://ar.vogue.me/fashion_ار-ي-تل-ا-ة-ي-ر-وطس-ال-ا-ة-ي-ص-خ-ش-ل-ا-ة-ح-ل-اص-م-ادم/ (дата обращения: 22.02.2024).
18. Это было чёрно-белое платье силуэта «рыбка». Вышивка на нём имитировала чешую рыб.

УДК 745.5:687.01 (=161.1)

Синицына М. Ю.
Sinitsyna M.

К ВОПРОСУ О РУССКОМ СТИЛЕ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ И НАПРАВЛЕНИЯХ ЕГО РАЗВИТИЯ

RUSSIAN STYLE IN FASHION DESIGN AND THE DIRECTIONS OF IT'S DEVELOPMENT

Аннотация. В статье обозначены направления развития русского стиля в творчестве российских дизайнеров, систематизированы мотивы и средства, используемые дизайнерами, обозначены сложности интеграции народного наследия в современную одежду.

Ключевые слова: русский стиль в одежде, национальный костюм, современный русский стиль, русская мода

Abstract. The article outlines the directions of development of Russian style in the work of Russian designers, systematizes the motifs and means used by designers, and identifies the difficulties of integrating folk heritage into modern clothing.

Keywords: Russian style in fashion, national costume, modern Russian style, Russian fashion

Идея развития дизайна одежды на основе русского стиля очень актуализировалась в последние несколько лет. Многие российские дизайнеры обращаются к народным промыслам, национальному костюму как источнику творческих идей. Цель данной статьи — выявить направления, по которым развивается русский стиль в одежде в настоящее время, а также описать, какие средства может использовать дизайнер для интерпретации элементов национального костюма в современных предметах одежды.

Для написания статьи автором проведено исследование общедоступных источников (сеть Интернет): проанализированы коллекции российских дизайнеров, таких как Алена Ахмадуллина, Татьяна Парфенова, Саша Гапанович, Антон Лисин и других; просмотрены страницы маркетплейсов *Wildberries*, «Озон»; изучена поисковая выдача «Яндекс» по запросам «платье в народном стиле», «одежда в русском стиле». На основе полученной информации, автором выявлены следующие направления развития темы национального костюма современными дизайнерами:

1. Премиум-сегмент характеризуют дорогие ткани, дорогая отделка, глубокая авторская проработка элементов народной культуры, кроя,

общего образа; художественная адаптация народных промыслов; уникальность и актуальность изделий. В качестве примера можно привести бренды Алены Ахмадуллиной [1], Татьяны Парфеновой [2], Александры Георгиевой [3], Светланы Левадной [4].

2. Концептуальные бренды среднего ценового сегмента пытаются ответить на вопрос, как мог бы трансформироваться народный костюм, если бы развивался непрерывно с минимальным влиянием европейской моды; обращаются к теме «русского бессознательного». Компании используют натуральные материалы, частично ручную отделку, аутентичные способы обработки ткани и/или декорирования; могут использовать старые и старинные ткани, фрагменты кружев, предметов одежды, старую фурнитуру. Отличаются необычными дизайнерскими решениями, нестандартным подходом к декору, использованием технологий апсайклинга, глубоким идейным подтекстом. В качестве примера можно привести бренды «Соня в Царстве Дива» Софьи Горленко [5], Onsitse Елены Таш [6], бренд Маши Андриановой [7], бренд Саши Гапанович [8].

3. Бренды среднего ценового сегмента предлагают адаптированные варианты одежды с элементами этно-стиля, как правило, основанные на простых и понятных образах. На примере бренда «Терника» [9] можно проследить приемы работы с русским стилем: основа коллекций — женственное платье из натуральной ткани полуприлегающего силуэта; интересным решением является использование нижней юбки с кружевным подолом; в комплекте может быть орнаментированный фартук, также отделанный кружевом. Коллекцию характеризует сдержанная цветовая гамма, природные оттенки, нежный цветочный принт, использование в конструкции изделий воланов и оборок; умеренность декоративных приемов, гармоничность образов.

4. Молодежный сегмент специализируется на использовании простых изделий (футболка, худи, свитер, вязаная шапка, рубашка и т. п.); в основном работают со ссылками не столько на народный костюм, сколько на народную культуру, ДПИ, узнаваемые народные образы; применяют стилизацию, современную трактовку; используют кириллические шрифты. Изделия чаще всего принтуются, может быть применена технология апсайклинга, машинная вязка. В качестве примеров стоит упомянуть бренды Антона Лисина [10], *Beautiful criminals* [11], креативная студия *GRUPPA* [12].

5. Бренды низкого среднего и эконом сегментов женской одежды: модели отличаются простыми свободными формами, как будто имитирующими крой традиционных женских рубаш, изготовлены из недо-

рогих натуральных или смесовых тканей. Эту группу отличает использование большого количества расцветок *«a la russe»*, имитации лоскутного шитья. Изделия могут быть украшены готовой тесьмой. Цветовая гамма изделий яркая, насыщенная, общее впечатление — «пестрые». Именно такой дизайн часто воспринимается потребителями как «русский стиль». Примерами могут быть бренды «Тааруга» [13], «Марыся» [14].

В массмаркете русский стиль представлен пестрыми свободными платьями, футболками и толстовками со славянской символикой, предметами одежды с имитацией вышивки (часто сочетание белого и красного цветов), орнаментированными косоворотками и т. п.

Можно выявить следующие мотивы, используемые дизайнерами для интерпретации русского стиля:

- сказочность: дикий звери и птицы, фантазийные растения и цветы, сказочные персонажи;
- традиционные ремесла: хохлома, гжель, городецкая игрушка, различные виды вышивки, традиционная роспись, лоскутное шитье и т. д.;
- аутентичность: интерпретация традиционного кроя для современных предметов одежды;
- роскошь: образы «царевны», «княгини», созданные с помощью дорогих тканей, отделки вышивкой и кружевом ручной работы;
- православные мотивы;
- языческие славянские мотивы.

При использовании любого из вышеописанных мотивов важна авторская переработка, трансформация первоначального источника для соответствия идее дизайнера, требованиям актуальности, современности и функциональности, композиции костюма, технологии производства. Средства и методы, используемые дизайнерами:

- орнаменты и узоры могут быть нанесены любыми современными и традиционными методами (вышивка машинная и ручная, трикотажная вязка, печать и роспись по ткани, набойка, изготовление кружева и т. д.);
- графические изображения создаются преимущественно в виде принтов;
- элементы традиционного кроя;
- аксессуары (стилизованные, реконструированные, фантазийные);
- нестандартное использование традиционных предметов (например: тканый пояс с орнаментом используется как ремень для сумки);
- надписи на кириллице, символические надписи, буквы.

На основе вышеизложенного можно приблизительно наметить черты русского стиля в одежде, а также сложности, с которыми сталкивается дизайнер:

- образность: целостность художественного образа;
- в основе дизайнерского решения — идея, которой подчинены техника и исполнение; не бессмысленное декорирование, а трансляция замысла дизайнера;
- символизм: использование узнаваемых, ассоциируемых с Россией и регионами (Урал, Сибирь, Дальний Восток, Русский север) символов и образов; символизм может работать на узнаваемости исторических периодов и знаковых событий, явлений в культуре, науке, искусстве;
- умеренность декоративных элементов (преимущественно спокойные природные оттенки, яркие цвета тоже используются, но в небольшом объеме);
- актуальность и функциональность предметов одежды: важно найти баланс между национальным колоритом, современностью и уместностью; элементы национального стиля должны быть адаптированы к различным современным стилям, не ограничиваясь этническим и концептуальным;
- региональность: использование узнаваемых образов конкретных регионов России (например: Урал — Уральские горы, уральские орнаменты и росписи, уральские сказки, языковые особенности и т. п.);
- естественность и органичность вплетения черт русского стиля в привычные предметы одежды — нет нужды «переворачивать» мышление потребителей и его предпочтения в одежде.

Задача современных дизайнеров по развитию русского стиля очень сложна и многопланова. Важно создать предметы одежды не только премиум-сегмента или концептуальную одежду «для тех, кто понимает», но, что еще более важно, перенести элементы народного костюма и культуры в средний сегмент и массмаркет. Это не должно быть сделано прямыми цитатами «в лоб», таких вариантов достаточно, и к дизайну они отношения не имеют. Одежда с элементами национального костюма и ДПИ должна быть представлена во всех сегментах, только тогда «современный русский стиль» будет привычен и узнаваем.

Мастерство дизайнера и художника заключается в тонкой работе по переосмыслению наследия народной культуры, нестандартном подходе к традиционным элементам декора, технике исполнения, цветовым

сочетаниям. Одежда должна оставаться современной, актуальной, быть предназначена для различных целей (торжественная, домашняя, спортивная, детская, повседневная), но в то же время быть «с русской душой». Постепенно на наших глазах начинается разворот в сторону национального костюма, национальной культуры. Многие русские дизайнеры обратили внимание на огромный пласт творческих идей, лежащих в области народной одежды, украшений, предметов быта и декоративно-прикладного искусства.

Примечания

1. Alena Akhmadullina: [сайт]. — URL: <https://alenaakhmadullina.ru/designer/> (дата обращения: 16.01.2024).
2. Tatiana Parfionova: [сайт]. — URL: <http://parfionova.ru/> (дата обращения: 15.01.2024).
3. Krestetskaya strochka Alexandra Georgieva: [сайт]. — URL: <https://alexandrageorgieva.com/> (дата обращения: 15.01.2024).
4. Levadnaja Details: [сайт]. — URL: <https://levadnajadetails.com/> (дата обращения: 15.01.2024).
5. Соня в Царстве Дива: [сайт]. — URL: <https://soniaindivoland.com/> (дата обращения: 17.01.2024).
6. Onsitsa: [сайт]. — URL: <https://onsitsa.ru/projects> (дата обращения: 15.01.2024).
7. Маша Андрианова: [сайт]. — URL: <https://mashaandrianova.com/> (дата обращения: 16.01.2024).
8. Gapanovich: [сайт]. — URL: <https://gapanovich.com/> (дата обращения: 15.01.2024).
9. Ternika: [сайт]. — URL: <https://ternika.ru/> (дата обращения: 15.01.2024).
10. Антон Лисин Россия: [сайт]. — URL: <https://antonlisin.com/> (дата обращения: 17.01.2024).
11. Beautiful criminals: [сайт]. — URL: <https://beautifulcriminals.com/> (дата обращения: 18.01.2024).
12. GRUPPA: [сайт]. — URL: <https://gruppa.co/> (дата обращения: 15.01.2024).
13. Тааруга. Авторская мастерская: [сайт]. — URL: <http://taaruga.com/> (дата обращения: 19.01.2024).
14. Марыся: [сайт]. — URL: <https://marisya-rus.ru/> (дата обращения: 17.01.2024).

УДК 677.312.3:677.076.24:687.01:364.04 (470.41–25)

Смирнова О. В., Салахова Р. И.

ОПЫТ СОЗДАНИЯ ВОЙЛОЧНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ДЛЯ ИНКЛЮЗИВНОГО ТЕАТРА «Э-МОЦИЯ»

THE EXPERIENCE OF CREATING A FELT COLLECTION FOR THE INCLUSIVE THEATER «E-MOTION»

Аннотация. В работе описан опыт и проведен анализ работы команды единомышленников по созданию коллекции для постановки спектакля и возможности использования приемов получения нетканых материалов для создания авторских коллекций одежды из ремесленного войлока ручным способом для Инклюзивного театра ТИС «Э-мация» г. Казань. Целью статьи является описание опыта проведенной работы по организации процесса проектирования и создания коллекции из шерсти в технике войлоковаления.

Ключевые слова: войлок, коллекция одежды, ремесленный войлок, ручное валяние и окрашивание

Annotation. The paper describes the experience and analyzes the work of a team of like-minded people to create a collection for the production of the play and the possibility of using the methods of obtaining nonwoven materials to create author's collections of clothing from handmade felt for the Inclusive Theater «E-motion» in Kazan. The purpose of the article is to describe the experience of the conducted work on the organization of the process of designing and creating a collection of wool in the technique of felting.

Keywords: felt, clothing collection, craft felt, hand felting and dyeing.

Сегодня в результате нестабильности социально-экономического положения в современном обществе увеличивается количество нуждающихся в социальной защите и поддержке, эмоциональной заботе и социокультурной реабилитации. Кроме того, несомненно, необходимость социокультурной реабилитации существовала и существует в настоящее время для лиц с ограниченными возможностями любой возрастной группы. В этой связи особое внимание должно уделяться реабилитационным процессам, которые прежде всего рассматриваются традиционно с медицинской точки зрения. Однако такой подход в современных условиях уже не находит поддержки ни в научных кругах, ни в социокультурной практике [1].

В 2020 г. проект «Сказки старой Казани» был поддержан Фондом Президентских грантов и за 17 месяцев был успешно реализован. В рамках проекта созданы способом ручного валяния 15 костюмных

комплексов одежды из шерсти мериноса, обуви и аксессуаров из грубой шерсти: 4 мужских костюма и 11 женских. Целью проекта стало формирование позитивной модели инклюзивного взаимодействия жителей Казани с людьми с инвалидностью посредством проведения инклюзивного показа коллекции одежды и аксессуаров «Сказки старой Казани».

Работа над проектом началась с формирования концепции коллекции. Её обсуждение проводилось на этапе написания заявки на конкурс проектов. Поэтому общее представление о том, что у нас должно получиться мы составили. Авторами проекта выступили Неля Суркина — художественный руководитель и постановщик театра «Э-моция», Марина Родионова — художник по сценическому костюму с опытом работы, и мастерская по созданию одежды и обуви из войлока «ЙОН-ЙОН» (руководитель и технолог Ольга Смирнова).

Сочетание старинных форм и материалов с современными строительными конструкциями составляет взаимовыгодное соседство. Создание благоприятной среды для восприятия нового, технологичного, космического на фоне старинных зданий и наоборот — подчеркнутая старина древних сооружений, деликатное трепетное сохранение своей истории на фоне стекла и металла. Принцип такого соседства — это уважительное отношение к истории города, сохранение исторического наследия, взаимодополняемость. Сочетание традиционных, исторически сложившихся форм с современными объемами и материалами перенесены в концепцию коллекции из войлока. Этот принцип лежит в основе работы мастерской «ЙОН-ЙОН» над художественными образами.

В коллекции «Сказки старой Казани» осуществлена первая попытка соединить старинную бесшовную технологию войлоковаляния, мотивы исторического женского и мужского костюмов татар, силуэты одежды и новые приемы в искусстве войлоковаляния. Были применены нанесение шелкового орнамента на войлок, авторские декоративные приемы работы с войлоком в технике шибори, сочетание контрастных материалов — войлока и фатина, необычное колористическое решение.

Работа по созданию коллекции «Сказки старой Казани» проходила в шесть этапов: 1) отрисовка эскизов; 2) конструирование шаблонов-форм для платьев, рубашек и штанов; 3) раскладка вискозы, шерсти, шёлка на подготовленные формы и сваливание изделий, усадка и посадка на манекен; 4) окрашивание изделий; 5) пошив фатиновых деталей костюма; 6) изготовление обуви и аксессуаров коллекции (тубетейки, бусы, изю).

В работе над эскизами участвовали: художественный руководитель проекта, художник по костюму, мастер по войлоку и конструктор одеж-

ды. Объединяющими элементами коллекции являются трапециевидный силуэт, зауженные рукава с широкими манжетами, украшения, мелкие складки, многослойность одежд, общая длина до середины голени и миди. В мужском костюме широкие штаны, удлиненный рукав со складками у запястья, свободная рубашка, подпоясанная кушаком, брутальный жилет из грубой шерсти и сапоги. Изменения в эскизы вносились два раза, затем художник отрисовала художественные эскизы в цвете в соответствии с колористическим решением коллекции.

Амбивалентность арт-терапии проявляется как в создании уникальных продуктов творчества, так и (в еще большей степени) в ее позитивном комплексном влиянии на личность. Во время арт-терапевтических занятий происходит гармонизация психического состояния, что облегчает адаптацию человека в социуме. Одной из новых арт-терапевтических практик является «фелт-терапия» (фелтинг: от англ. *felt* — «войлок, фильц, набивание» и греч. *therapeia* — «лечение, оздоровление, лекарство»), основанная на использовании непряженной шерсти и применении разных техник работы с ней (сухое и мокрое валяние, выкладывание картин из кусочков непряженной шерсти, создание двухмерных и трехмерных композиций из шерсти с возможностью добавления иных материалов) [3].

Конструирование шаблонов занимает отдельный пункт в описании создания коллекции, т. к. на этом этапе необходимо продумать весь костюм целиком. Форму и длину рукава, объем и длину изделия, форму горловины или воротника, дополнительные объемы и элементы костюма, которые можно привалять одновременно к изделию, чтобы избежать дополнительных швов, настрочек и присоединения деталей. Форма увеличивается на коэффициент усадки шерсти ($K=1,6-1,7$).

Тонкий войлок, полученный при создании коллекции — двухслойный, состоящий из слоя вискозы и слоя шерсти. Раскладка волокон на форме проводится двумя способами: прямая раскладка и обратная. Прямая начинается с раскладки вискозы, затем — шерсти, и сверху раскладывается орнамент из шёлка. Обратная раскладка начинается с раскладки шёлка, затем шерсти и завершается раскладкой вискозы. Процесс первичного этапа сцепления шерсти и дальнейшей усадки и сваливания не отличается как для прямой и обратной раскладки. Тонкая раскладка получается путем раскладки волокон способом «облачка». Первое сцепление шерсти проводится при помощи виброшлифовальной машинки и затем руками. Усадка шерсти производится на 2–3 размера больше необходимого.

Окрашивание костюма проводится кислотным красителем для шерсти и шёлка. Нанесение красителя на изделие производится пульверизатором в соответствии с художественным решением каждого костюма в отдельности и общего замысла коллекции в целом с последующим закреплением красителя на пару. При неравномерном окрашивании краситель наносится повторно.

Пятым этапом создания костюма является выполнение фатиновых элементов. Технология пошива прозрачных рукавов, собранных в поперечные складки, фатиновый шлейф на одном из центральных женских образов. В мужских костюмах также присутствует сетчатая ткань. Из фатина сделаны кушаки, подвязывающие свободные рубахи. Обувь изготовлена из грубой шерсти, сформирована и посажена на промышленную обувную колодку. Обувь также прокрашена кислотным красителем в цвет общего колористического решения костюма. Подошва подшита профилактическим материалом для наименьшего износа шерсти.

Обладающему технологией валяния, окрашивания и применения различных фактур в войлоке дизайнеру открываются новые возможности, которые позволяют создавать уникальные костюмы. Работая в технике валяния и сочетая в одном костюме два — три вида шерсти, он может моделировать новые фасоны и силуэты как скульптор [2].

Аксессуары, завершающие образ каждого из женских костюмов, также созданы в технике мокрого валяния — это трёхрядные бусы, изю — традиционное нагрудное женское украшение.

В 2023 г. коллекцию дополнили еще пять костюмов: четыре женских и один мужской. Огромная сплочённая работа большой команды по созданию уникальной коллекции войлочной одежды дала огромный положительный, арт-терапевтический эффект, воздействуя на создателей и зрителей нашего представления посредством проведения инклюзивного показа коллекции одежды и аксессуаров «Сказки старой Казани».

Таким образом, мы считаем, что важным аспектом является создание культурно-развивающей среды, организованной особым образом и предназначенной для включения людей с ограниченными возможностями в реальную жизнь, формирования их социальной активности, самоопределения и развития, использование творческого потенциала молодежи с ограниченными возможностями для социальной адаптации.

Коллекция «Сказки старой Казани» участвовала в ряде показов и конкурсов и получила общественное признание (I место на X Международном фестивале моды и красоты FASHION STYLE город Тула, май

2022; показ 26 января 2022 года в @mega_kazan на площадке бизнес-форума по вопросам трудоустройства людей с инвалидностью; показ на Этно-fashion фестивале «Культурный код» 4 августа 2022, г. Казанский Кремль; Fashion-спектакль, созданный из облака представлений о легендах Казани, историй, которые сотни лет хранит коллективная память, в авторском изложении жителей Республики Татарстан г. Казань, 2023).

Примечания

1. Мартиросян, К. М. Социокультурный потенциал арт-терапии в реабилитационной практике учреждений культуры // Проблемы современного педагогического образования. — 2022. — № — 74–1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnyy-potentsial-art-terapii-v-reabilitatsionnoy-praktike-uchrezhdeniy-kultury> (дата обращения: 25.02.2024).
2. Смирнова, О. В. Авторский текстиль в нетканых материалах / О. В. Смирнова, Л. А. Сафина // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2022): сб. мат-лов Междунар. науч.-техн. конф. — Москва, 2022. — С. 242–245.
3. Салахова, Р. И. Арт-терапевтический потенциал войлокования и его реализация в практике досугового центра / Р. И. Салахова, Р. Ф. Салахов // Вестник КазГИК. — 2023. — № 1. — С. 173–176.

УДК 687.01:7.011 (571.56)

Федорова У. Н., Королёва Л. В.

Fedorova U., Koroleva L.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО СТИЛЯ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ НАРОДА САХА

FEATURES OF FORMATION OF MODERN STYLE IN SAKHA PEOPLE'S FASHION DESIGN

Аннотация. В современном мире моды все больше внимания уделяется сохранению и преобразению национальных традиций в дизайне одежды. В статье рассмотрены особенности формирования современного стиля в дизайне одежды народа Саха и его влияние на современную моду.

Ключевые слова: народная одежда Якутов, этно, процесс производства костюма, произведения искусства, современная мода

Abstract. In the modern world of fashion increasing attention is paid to the preservation and transformation of national traditions in fashion design. The article considers the features of the formation of modern style in the design of clothing of the Sakha people and its influence on modern fashion.

Keywords: Yakut folk clothing, ethno, clothing production process, artworks, modern fashion

Одной из основных особенностей современного дизайна одежды народа Саха является сохранение и развитие корней традиционного костюма. Традиционные узоры, вышивка, орнаменты и расцветки являются неотъемлемой частью народной одежды. Дизайнеры умело сочетают элементы и детали традиционной одежды с современными тенденциями и технологиями. Это позволяет сохранить уникальный дух и культурное наследие народа Саха, одновременно придавая одежде современный и модный вид.

Орнамент любого народа, в том числе и якутского, является значимым, воспринимается преимущественно как орнаментальное искусство, насыщенное содержанием, которое можно понять в связи с фольклором, песнями, обрядами. Связанный с бытом и традиционным укладом жизни народа орнамент является неотъемлемой частью его духовной культуры. Играет значительную роль как в повседневной, так и в обрядово-ритуальной обстановке.

История классической одежды якутов начинает отсчет с XIII в. Для утепления в холодных климатических условиях использовалась кожа диких животных. В целях украшения на ткани вышивался орнамент. После освоения способов работы со скотом базовым материалом стал

мех, снятый с домашних животных. Он же использовался для поверхностного декорирования (создавались воротники и специфические манжеты). Дополнительно одежда украшалась нашивками из бархатной ткани [1]. Образцы повседневной и праздничной традиционной одежды также можно увидеть в исторических музеях.

В традиционную одежду якуты облачаются в дни национальных праздников. У Якутов главный праздник это Ысыах — день летнего солнцестояния 21 июня. Обрядовый наряд, одежда для шаманов — современная интерпретация этнического костюма. На сегодняшний день используется расширенный ассортимент тканей и разнообразных фасонов. Однако часто можно встретить и традиционные элементы национального костюма: например, современное свадебное платье и головной убор «дьабаха». По всему миру знамениты украшения из Якутии: как из драгоценных металлов, так и из бисера (техника работы с последним в некоторых семьях передается от матери к дочери). Современные якутские дизайнеры часто вдохновляются элементами национального костюма и используют их при создании своих моделей [2].

Для изготовления современного костюма используются разнообразные материалы: легкий шифон, замша, шелк, атлас, парча, органза. Наряд богато украшается натуральным мехом, расшивается бисером, стразами, декорируется металлическими украшениями.

Современные технологии позволяют превратить якутский костюм в настоящее произведение искусства, которое является синтезом традиций и новаций. Для таких моделей характерны яркие краски и узоры, необычные фасоны. Однако, по мнению модельеров, исторической точности данные костюмы в себе не несут. Источником вдохновения для дизайнеров служат герои якутских мифов и сказаний.

Этнический стиль в одежде привлекает своей самобытностью и многогранностью. Он не выходит из моды и вдохновляет на эксперименты. Этно-стиль предусматривает умение воспроизводить типичные особенности национального костюма в современном образе. Этно-стиль отличается от других модных тенденций. Ему присущи характерные детали национального костюма. Это модное направление имеет древние корни и заимствует идеи из прошлого. Постепенно ношение национальной одежды перетекает в повседневную жизнь, не ограничиваясь праздничной сферой.

В целом, новый виток моды приурочен к празднику Ысыах. К каждому Ысыаху Туймады модельеры и отдельные швеи стараются презентовать что-то новое, отличающееся от предыдущего. Для знаковых

лиц якутского общества (популярные блогеры, артисты, стилисты) заказать новый наряд к Ысыаху — дело чести. Если нарядный национальный костюм — это далеко не новое направление, то сейчас заказывают и одежду для работы.

Примеры уважительного отражения культур и традиций и этичного цитирования: бренд *Muus* (муус) в переводе с якутского значит «лед» и «вечная мерзлота». Это дизайнерская женская одежда с акцентом на национальный костюм северных народов, одновременно это современная и модная одежда для поклонниц новой интеллектуальной женственности. Дизайнером бренда является Лена Максимова.

Главная идея и ДНК бренда *Muus* — симбиоз архаичных форм и современной культуры. В работе над концепцией коллекции дизайнер Лена Максимова обращается к традициям, используя ремесленные техники, которые она переняла у мастериц из Якутии. В своей работе она пытается сочетать комфорт и самобытную эстетику, женственность и свободный крой, оригинальность и лаконичность, а неподдельное внимание к деталям, качеству материалов и пошива выделяют одежду бренда *Muus* среди продукции «быстрой моды» [3].

Современный стиль в дизайне одежды народа Саха также характеризуется использованием современных фасонов и деталей. Дизайнеры внедряют смелые и современные элементы в традиционные модели, создавая стильные и оригинальные образы. Например, платья с вырезами, рубашки с акцентами на плечах и юбки с необычными драпировками. Современный стиль в дизайне одежды народа Саха уже получил признание на международной арене моды. Многие дизайнеры и бренды включают элементы народной одежды в свои коллекции. Это помогает сохранить культурное наследие народа Саха и показать его всему миру.

Александра Корякина из Республики Саха (Якутия) — успешный дизайнер, создатель бренда *ZA-ZA*. Бренд участвовал с показом в рамках официальной недели моды *Mercedes-Benz Fashion Week Russia*. Дипломная работа Александры Корякиной заняла первое место в международном конкурсе «Адмиралтейская игла» в Санкт-Петербурге. В качестве приза дизайнер получила право участия в *London Graduate Fashion Week*. Кроме этого творчество дизайнера было высоко оценено на таких мероприятиях как «Русский силуэт» (Москва), «Магия стиля» (Париж), *ART Essentiality Shirting Décor Project* (Милан), *Fachhochschule Niederrhein*, модное шоу *Gwant* (Берлин) и др.

Каждая коллекция дизайнера — это неожиданный эксперимент, игра со сложным кроем, фасоном и цветом. Дизайнер Александра Корякина-

Николаева в новом сезоне *ZA-ZA* сделала акцент на крупных объёмных цветах, которые появились на платьях, топах, жакетах. Несмотря на размеры, флора выглядит деликатно, потому что выполнена в тон остальному наряду. В итоге образы смотрятся торжественно и не требуют какой-либо поддержки в виде украшений или ярких аксессуаров [4].

В заключение необходимо отметить, что современный стиль одежды народа Саха — это уникальное сочетание традиций и современных тенденций. Он отражает богатое культурное наследие и индивидуальность этого народа. Сегодня одежда народов Саха — это не только функциональность и защита от холода, но и стиль, и красота.

Примечания

1. Особенности якутского национального костюма // Fashionapp: [онлайн-журнал]. — URL: <https://fashionapp.ru/nacionalnye-kostyumi/osobennosti-yakutskogo.html?ysclid=ltt81ec068918178731> (дата обращения: 12.01.2024).
2. Якутский национальный костюм: описание, история, появления // Textman.ru: [сайт]. — URL: <https://textman.ru/news/2018/11/16/115873/?ysclid=ltt93cnfe9188464771> (дата обращения: 13.01.2024).
3. Muus: [официальный сайт]. — URL: <https://muusbrand.com/page/about-us> (дата обращения: 15.01.2024).
4. Александра Корякина ZA-ZA // ИНТЕРЕСНОЕ. МЕ: [сайт]. — URL: <https://interesnoe.me/source-48142583/post-3206> (дата обращения: 14.01.2024).

УДК 7.011:687.01»20»

Филиппова Г. С.
Filipova G.

СОВРЕМЕННОСТЬ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩАЯ ЦЕННОСТЬ ФЕНОМЕНА «МОДА»

MODERNITY AS THE FUNDAMENTAL VALUE OF THE PHENOMENON «FASHION»

Аннотация. Феномен моды связан с изменением ценностных ориентиров в обществе. Модным становится то, что отражает современность. При создании модного продукта важно формировать его ценность на каждом этапе жизненного цикла.

Ключевые слова: мода, модная индустрия, ценности моды, современность и новизна модного продукта

Abstract. The phenomenon of fashion is associated with the change of value orientations in society. What becomes fashionable is what reflects modernity. When creating a fashion product it is important to form its value at each stage of its life cycle.

Keywords: fashion, fashion industry, fashion values, modernity and novelty of fashion product

Модная индустрия сегодня имеет сложный, разветвленный «организм», ее система в XXI тысячелетии приросла новыми институтами, новыми профессиями, меняются иконы стиля. В то же время, сущностные характеристики моды и её основные механизмы остаются неизменными, так как связаны они с самим человеком, его социальной природой. Эта природа желает постоянного обновления, без него в социуме наступает усталость, застой. Изменения, которые постепенно оформляются в модные тренды, присутствуют сегодня во многих сферах жизни. Логике моды можно проследить в том, к какому образу жизни стремятся люди, в географии наиболее популярных направлений для путешествий, в тенденциях на продукты и диеты, в выборе пород домашних питомцев и т. д.

Итак, законам моды подчинены многие сферы современной жизни, но именно мода на костюм — это то, с чем соприкасается каждый член общества, даже если он желает дистанцироваться от неё. Именно мода на костюм и показы коллекций стали сегодня важнейшей частью массовой культуры, общедоступным видом развлечений и зрелищ. Здесь есть высокая степень демонстративности и открытости, что дает необходимый объем материалов для изучения самой моды как явления, и механизмов её формирования.

Каждый год дизайнеры одежды представляют сезонные и межсезонные коллекции, предлагая разнообразные стилевые направления, идеи. Ввиду расслоения современного общества на большое количество групп, многое из предложенного на подиумах принимается потребителем. Какая-то часть тенденций остается невостребованной или вступает в действие через промежуток времени.

Это означает, что при создании сезонных коллекций одежды *существует проблема принятия* модных предложений массовой аудиторией. Итак, предметом нашего исследования является выявление базовых ценностных характеристик, которые формируют образ модного и востребованного потребителем продукта, объект исследования — это модные предложения дизайнеров по костюму. В рамках данной темы нам также важно выяснить, на каких стадиях жизненного цикла товара сегодня формируются ценности модного продукта.

Известный кутюрье Пьер Карден утверждал: «Я никогда не следовал моде. Я всегда создавал её» [1, с. 20]. Создавать моду — означает предлагать обществу определенные ценности, в которых оно нуждается. Модный продукт всегда транслирует определенный набор ценностей, поэтому рассмотрим соотношение таких понятий, как «новое», «современное», «модное», «ценности модного продукта».

В истории развития модного костюма накопилось большое количество фактов, свидетельствующих о том, что не всякое изменение и не любое новое (даже если оно инновационное) превращается в феномен «мода». Российский социолог Гофман А. Б. отмечает: «Современность — фундаментальная ценность в структуре моды» [2, с. 20]. Согласно этому утверждению модным становится то, что является современным, иными словами, соответствует времени. Бесспорный факт, что невозможно просто *заставить большую группу людей покупать и потреблять новое, если она не готова его принять*, если это новое пришло не вовремя. Данный тезис говорит о том, что у законодателей и создателей мод, а также у тех, кто продвигает тренды должна быть способность предвидеть будущее.

Как заметил ученый и писатель-фантаст Айзек Азимов: «Именно изменение, продолжающееся изменение, неизбежное изменение является доминирующим фактором в современном обществе. Ни одно разумное решение больше не может быть принято без учета не только мира, как он есть, но и мира, каким он будет. Это, в свою очередь, означает, что ... каждый наш человек должен принять научно-фантастический образ мышления» [3].

В то же время, способность к подобному образу мышления свойственна не каждому индивиду. Поэтому есть создатели и законодатели мод, ими становятся те, кто улавливают незакрытую потребность человека и способен облекать, оформить «надвигающуюся новизну» в конкретную форму. Затем нужен ещё шаг: предложить найденное «отличие от сегодняшнего» определенному кругу потребителей. Когда потребность в новом предложении, наконец, охватывает большое количество людей — в этот момент проявляется *феномен моды*.

Остановимся вновь на том, что не все новое, что предлагается на подиумах, является ценным для потребителя и входит в массовый обиход. Напротив, вирусный охват приобретают некоторые решения дизайнеров, которые транслируют далеко не новые идеи. Для моды в одежде это весьма характерная ситуация. Трендовым вдруг становится не что-то содержащее инновации, транслирующее прогресс, а «хорошо забытое старое». В некоторых исследованиях подобное поведение потребителей объясняется «...особенностями «социальной памяти» в моде, которой свойственно «забывание» предшествующих модных стандартов при сохранении «воспоминания» о ценностях моды. Это позволяет участникам моды и не только им, воспринимать старые, но забытые культурные образцы в качестве «новых»» [2, с. 21–22].

Рассмотрим это важное явление на примере недавних событий в fashion-индустрии. Так, в fashion-показах 2022–2023 годов был продемонстрирован большой интерес модных домов к такому виду декоративно-прикладного искусства, как вязание крючком. Оригинальные модели костюма, выполненные в данной технике, представили известные бренды, такие как: *Givenchy*, *Dries van Noten*, *Moschino*, *Hermès*, *Carolina Herrera*, *Gabriela Hearst*, *Proenza Schouler* и другие [4], [5].

Анализ социальных сетей, модных блогов, а также моды улиц показали, что весна и лето 2023 года были насыщены этой тенденцией, она широко распространилась среди массового потребителя, можно было увидеть вязаные крючком платья и юбки, топы, брюки, сумки и аксессуары.

Как случилось, что данное ремесло вызвало массовый общественный интерес и какие ценности декларирует включение этого способа декоративного оформления одежды в модный костюм?

Попробуем перечислить ценностные мотивы для приверженцев рассматриваемого выше тренда. Возможно, это проявляются:

— чувство защищенности, которое ассоциируется с детством, когда в каждом доме лежали на столе или комоды салфетки, связанные старшими родственниками;

— ощущение индивидуальности, особенности всего того, что выполняется посредством ручного труда;

— потребность в другой, отличной от минимализма эстетики, в более сложных вещах, когда есть усталость от безликости пандемийного тренда на спортивные костюмы из футера;

— желание быть сопричастным ремесленным традициям, способ поддержки тех, кто сохраняет ручной труд и ремесленное мастерство.

Скорее всего, мы упустили из вида часть мотивов, но факт остается фактом — предложенный тренд оказался *своевременным* и сделал традиционное ремесло вновь *современным*.

Рассматривая категорию «современный», нам стоит также проанализировать, на каких этапах жизненного цикла товара формируется положительный образ современного модного продукта. Сегодня модные дома и бренды одежды стали более открытыми по отношению к потребителю. Они дают значительный объем информации о своем продукте. Потребителя уведомляют о том, что при создании сырья были использованы природосберегающие технологии, ему предлагают принести использованные вещи бренда на вторичную переработку. Известные личности, которые являются современными иконами стиля, инфлюенсерами, активно участвуют в рекламных кампаниях брендов одежды. Огромное воздействие на потребителя имеет само модное шоу, которое также должно быть современным, актуальным по своей локации, оформлению, режиссуре, музыкальному сопровождению.

Итак, ключевая ценность модного продукта — его современный образ, закладывается на разных стадиях жизненного цикла товара. И здесь стоит отметить один продолжительный тренд. Он заключается в том, что проектный этап — дизайн как таковой, зачастую играет в создании модного продукта не самую главную роль. Следовательно, современным он сегодня становится благодаря усилиям различных специалистов модной индустрии, и на каждом этапе важна актуализация, мониторинг ценностных установок современного общества.

Примечания

1. Так говорили великие кутюрье: о моде, о жизни, о себе / сост. Т. Драмашко. — Санкт-Петербург: Питер, 2014. — 128 с.
2. Гофман, А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. — 2-е изд. — Москва: Издательский сервис, 2000. — 232 с.
3. Айзек Азимов. Цитаты, 2018. — URL: <https://listquotes.com/ru/> (дата обращения: 28.01.2024).

4. Фриформ вязание на подиуме. Коллекция 2023 года Gabriela Hearst // Вяжем крючком с Ольгой Ингрией: [канал на блог-платформе «Дзен»]. — URL: <https://dzen.ru/a/Y4pN24EXdTH-EMMK> (дата обращения: 28.01.2024).
5. Вязание крючком снова на подиумах // Мне интересно и мой жаккард: [канал на блог-платформе «Дзен»]. — 2022. — URL: <https://dzen.ru/a/ZI2A1IXDZU5VcSx6> (дата обращения: 30.01.2024).

ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 72.016.4:7.048:745.521 (436.1)

Блюмин М. А.

Blumina M.

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ И РАЗВИТИИ РАСТИТЕЛЬНЫХ МОТИВОВ В ТКАНЯХ ВЕНСКИХ МАСТЕРСКИХ

ON THE QUESTION OF THE GENESIS AND DEVELOPMENT OF FLORAL MOTIFS IN THE FABRICS OF THE VIENNA WORKSHOPS

Аннотация. Растительные орнаментальные мотивы, созданные художниками Венских мастерских, представляют одну из самых интересных и оригинальных страниц в истории мирового художественного текстиля. Однако они не сразу появились в текстильной продукции ассоциации. Новые типы узоров, созданные в 1906–1910 гг., демонстрировали сочетание флоральных элементов с геометрическими формами, показывали влияние художественной стилистики ювелирных изделий Венских мастерских, а также интерпретацию наследия народного искусства Центральной Европы.

Ключевые слова: Венские мастерские, Йозеф Хоффман, растительный мотив, узор, текстильный рисунок, раппорт

Abstract: The floral ornamental motifs created by the artists of the Vienna workshops represent one of the most interesting and original pages in the history of world textile. However, they did not immediately appear in the association's fabrics. New types of patterns created between 1906–1910 demonstrated a combination of floral elements with geometric shapes, showed the influence of the artistic stylistics of jewelry from Vienna workshops, as well as the interpretation of the Central European folk art heritage.

Keywords: Vienna workshops, Josef Hoffman, floral motif, pattern, textile design, repeating patterns

Растительные орнаментальные мотивы, созданные художественно-промышленным объединением «Венские мастерские» [1] под руководством Йозефа Хоффмана, представляют одну из самых интересных и ярких страниц в истории мирового текстиля. Крупные стилизованные узоры, отличавшиеся высокой степенью обобщения элементов, примитивной манерой изображения, оригинальными раппортными композициями и контрастными колористическими сочетаниями резко выделялись на фоне тканей, создававшихся предприятиями Западной Европы и России в первые десятилетия XX в. Однако новые типы узоров

в продукции знаменитого художественно-промышленного объединения появились не с первых лет его деятельности, а возникли в процессе развития и реализации программы, направленной на обновление общего стилистического оформления зданий и интерьеров.

Основной целью Венских мастерских, созданных в 1903 г., являлось поощрение и координация сотрудничества промышленников, художников и торговцев для успешного производства и сбыта изделий декоративно-прикладного искусства [2, с. 67]. В основу программы была ПОЛОЖЕНА (заложена) концепция *Gesamkunstwerk* — синтеза искусств, о котором уже с 1840-х гг. писали знаменитый немецкий композитор Р. Вагнер, известный австрийский архитектор Г. Земпер, а также английский художник Уильям Моррис [3, с. 225]. Текстиль стал рассматриваться в качестве важного элемента оформления внутреннего убранства помещений, отражающего концепцию единого стилевого решения, заданного архитектурными формами.

Первым крупным проектом Венских мастерских, позволившим воплотить идеи *Gesamkunstwerk*, было строительство санатория Пуркерсдорф в пригороде Вены в 1904–1905 гг. Йозеф Хоффман разработал орнаментальные мотивы для тканей, использовавшиеся в оформлении интерьеров в модном лечебном учреждении. Текстильные рисунки представляли собой геометрические узоры с удлинёнными пропорциями, для которых был характерен особый тип линейности, вызывающий непосредственные ассоциации со стилем модерн [4]. И только в дамском салоне можно было увидеть обивку мебели из ткани «Вечерняя тишина» с изображением веток с листьями разной величины и мелкими круглыми ягодами. Стилистика узора демонстрировала влияние искусства Японии, которое было также характерно для текстиля модерна. Изучение архивных данных позволило установить, что автором этого рисунка был Коломан Мозер, который в 1899 г. создал его по заказу предприятия «Бакхаузен и Сыновья» [5]. Тем не менее, Йозеф Хоффман решил использовать ткань «Вечерняя тишина» в оформлении санатория Пуркерсдорф, несмотря на то, что она не относилась к продукции Венских мастерских.

В других заказах, выполнявшихся в первые годы деятельности Венских мастерских, Й. Хоффман неизменно демонстрировал свою любовь к квадратам, прямоугольникам и ромбам. Ковры, обивки, портьеры и подушки гармонично сочетались с конструкциями мебели, расстановкой дверных и оконных проёмов. Вместе с тем, в интерьере, созданном для апартаментов В. Витгенштейна в Вене (1906 г.), следует

отметить один из первых примеров использования художником сочетания геометрических форм со стилизованными растительными элементами. Раппортная композиция ткани состояла из трёх концентрических кругов различного цвета в окружении тоненьких веточек с небольшими листьями и маленькими единичными ягодами [6]. Элементы рисунка были образованы предельно лаконичной и тонкой линией, которая контрастировала с кругами яркого цвета. Растительный узор, созданный Й. Хоффманом, отличался индивидуальной художественной манерой, для которой было характерно использование пластичных свойств линии, образующей растительные формы, и плотного заполнения цветом геометрических фигур, нарисованных в более крупном масштабе. Этот прием впоследствии получит дальнейшее развитие в текстильной продукции Венских мастерских.

Следует напомнить, что 1906–1909-е гг. были отмечены возникновением раппортных композиций, которые демонстрировали сочетание уже привычных геометрических фигур с изображением плодов, веток с листьями и цветов. При этом все элементы мотива характеризовались крупным масштабом, наличием черного контура и яркими расцветками. В новом типе узора флоральные элементы визуально начинали доминировать по отношению к излюбленным геометрическим формам Й. Хоффмана. Так, сохранился образец ткани с изображением двух ваз с фруктами, которые обрамлены отдельными крупными узорами и орнаментальными поясами, составленными из кругов, квадратов, прямоугольников, крестов и ланцетовидных медальонов [7]. Впоследствии подобные мотивы с плотной структурой заполнения фона растительными и геометрическими компонентами будут часто встречаться в изделиях Венских мастерских.

В 1906 г. один из самых ярких и талантливых членов ассоциации — Карл Отто Чешка также продемонстрировал интерес к созданию мотивов, в которые были включены круги, ромбы, квадраты, заполненные и окруженные крупными стилизованными растительными формами. Сохранился вышитый каминный экран [8], выполненный художником для квартиры Карла и Леопольдины Витгенштейн в Вене. Использование большего количества элементов в различных колористических сочетаниях позволило придать более декоративный характер новому типу текстильных узоров, разработанных Й. Хоффманом.

В 1907 г. в Венских мастерских был создан рисунок для ткани «Плющ», которой продемонстрировал инновационный подход к созданию раппорта с участием исключительно растительного мотива. Он состоял из листьев

различной величины с превалированием крупных форм, плотно заполненных одним колером. При этом наклонное размещение элементов в разном направлении придавали мотиву экспрессию и динамизм [9]. В том же году в демонстрационном салоне Венских мастерских ткань «Плющ» использовалась в рекламе продукции ассоциации. В 1909 г. Й. Хоффман оформил виллу профессора Пиклера в Будапеште, где ткань «Плющ» заняла значительное место в декоративном убранстве и использовалась в качестве обоев, портьер, обивки и покрывал.

Таким образом, широкое применение ткани «Плющ» с новым типом узора свидетельствовало о все более усиливающемся интересе Й. Хоффмана к растительной орнаментике. Этот вывод подтверждается сведениями из архива: в 1908 г. им был создан рисунок «Матисс» [10], а в следующем году — «Усики листьев на белом фоне» [11], в которых можно было наблюдать тот же прием построения раппорта с наклонным размещением растительных элементов, полностью заполняющих фон. После открытия отдела текстиля в структуре Венских мастерских в 1910 г. [12, р. 33] Й. Хоффман и его ученики разрабатывали данное направление орнаментики, предлагая разнообразные варианты найденного раппортного построения с растительными мотивами.

Однако наибольший успех в продукции Венских мастерских после 1910 г. получили крупные стилизованные узоры, отличавшиеся высокой степенью обобщения элементов, исполненные в примитивной манере изображения и в ярких колористических сочетаниях. Их возникновение было обусловлено обращением к фольклорной традиции и непосредственно к работам мюнхенских художников, которые в своем творчестве обращались к этнографическим памятникам Центральной Европы [13, с. 214]. Венские мастерские, имевшие тесные творческие контакты с немецкими коллегами, показали, с одной стороны, определенное влияние на стилистику растительных узоров, а с другой — оригинальный подход к интерпретации традиций народного искусства.

К наиболее выдающимся примерам новой орнаментации следует отнести ткань «Аполлон» [14] с рисунком, представлявшим собой стилизованный цветок вытянутой колоколообразной формы. При этом чашка цветка крепилась к прихотливо изогнутому короткому стеблю с листьями. Несмотря на то, что художник использовал четыре разных масштаба лиственной сердцевидной формы, акцент был сделан на самых крупных листьях, размещенных в разнонаправленном положении. Обращает на себя внимание использование графического приема плотно-го заполнения черным колером листьев с включением малых белых

фрагментов, образующих посередине своеобразную пунктирную линию. Дополнительный декоративный эффект получался за счет включения в мотив небольших черных кругов, расположенных между цветами, листьями и веточками. Ткань «Аполлон» использовалась Венскими мастерскими для создания изысканных дамских нарядов и для украшения интерьеров.

В аналогичной художественной манере Й. Хоффманом в 1910–1911 гг. были созданы орнаментальные мотивы «Охотничий сокол» [15] и «Ольховый чиж». В последующие годы рисунки тканей с крупными узорами в примитивной манере продолжили разрабатывать и другие художники ассоциации — Э. Виммер-Визгрилл, В. Мартенс, Л. Фромель-Фохлер и др.

Изучение происхождения новых схем раппортных композиций, в которых преобладали растительные элементы, позволило отметить также влияние на рисунки тканей ювелирных изделий Венских мастерских. Как писала А. Фолькер: «Он [Й. Хоффман] может бесконечно варьировать однажды найденные определенные формы декора и столь долго повторять их в различных комбинациях... Их находят как в архитектурном контексте..., так и в художественно-ремесленных проектах [16, с. 9]. Так, например, сохранились многочисленные изображения фотографий брошей и шкатулок, украшенных стилизованным изображением круглящихся побегов и колоколообразных бутонов. При этом, композиция полностью заполняла поверхность изделия. В 1910 г. в Венских мастерских был разработан узор «Капустная совка» [17], состоявший из овальных клейм, вызывающих ассоциации с формой броши. В центральное поле клейма был помещен узор, включавший пять стилизованных цветов в вазе, в окружении завитков. Растительные элементы демонстрировали очевидное заимствование композиционного решения и стилистики из ювелирных изделий. Наряды, сшитые из ткани «Капустная совка», гармонично дополнялись украшениями, выполненными в одной стилистической манере.

Таким образом, Венские мастерские достигли значительных успехов в сфере текстильной орнаментики, определив появление новой стилистики растительных мотивов. Они оказали несомненное влияние на ведущих производителей тканей и модельеров в первой четверти XX в. [18, р. 219].

Примечания

1. Художественно-промышленное объединение «Венские мастерские» (Wiener Werkstatte) было основано в Австрии в Вене в 1903 году. Его организатором

- были архитектор Йозеф Хоффман, художник Коломан Мозер и промышленник Фриц Верндорфер. Закрылось в 1932 году.
2. Розенталь, Р. История прикладного искусства нового времени / Р. Розенталь, Х. Ратцка. — Москва: Искусство, 1971. — 224 с.
 3. Сарабьянов, Д. В. Модерн. — Москва: Галарт, 2001. — 343 с.
 4. Ткани «Крик о помощи» (Notschrei), «Тоска» (Sehnsucht) были произведены по рисункам Й. Хоффмана фабрикой Бакхаузен и Сыновья (Вена) для санатория в Пуркерсдорфе.
 5. Венские мастерские: [онлайн-архив]. — URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-104323 (дата обращения: 31.01.2024).
 6. Венские мастерские: [онлайн-архив]. — URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=archive-110039595 (дата обращения: 31.01.2024).
 7. Венские мастерские: [онлайн-архив]. — URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-101321 (дата обращения: 31.01.2024).
 8. Венские мастерские: [онлайн-архив]. — URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-121028 (дата обращения: 31.01.2024).
 9. Венские мастерские: [онлайн-архив]. — URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-101320 (дата обращения: 31.01.2024).
 10. Венские мастерские: [онлайн-архив]. — URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-100359 (дата обращения: 31.01.2024).
 11. Венские мастерские: [онлайн-архив]. — URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-89693 (дата обращения: 31.01.2024).
 12. Volker, A. Textiles of the Wiener Werkstatte: 1910–1932. — London, 2004. — 256 p.
 13. Фар-Беккер, Г. Искусство модерна. — Кельн: Konemann, 1996. — 425 с.
 14. Венские мастерские: [онлайн-архив]. — URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-202051 (дата обращения: 31.01.2024).
 15. Венские мастерские: [онлайн-архив]. — URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-201900 (дата обращения: 31.01.2024).
 16. Фёлькер, А. Художественное творчество Йозефа Хоффмана: орнамент и узор // Йозеф Хоффман (1870–1956). — Москва: Советский художник, 1991. — 111 с.
 17. Венские мастерские: [онлайн-архив]. — URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-201740 (дата обращения: 31.01.2024).
 18. Brandstätter, C. Wiener Werkstätte. Design in Vienna. 1903–1932. — New York, 2003. — 400 p.

УДК 746.21:7.034:303.446.23 (470) (4)

Власова И. А.

Vlasova I.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФОНОВЫХ РЕШЕТОК КОКЛЮШЕЧНОГО КРУЖЕВА

COMPARATIVE ANALYSIS OF BACKGROUND LATTICES OF BOBBIN LACE

Аннотация. Выявление атрибуционных признаков кружева является актуальной проблемой. В статье приведена конкретизация такого признака как наличие или отсутствие фоновых решеток, их виды, способы их плетения. Рассмотрены примеры многопарного и сцепного кружева.

Ключевые слова: фоновые решетки, многопарное кружево, сцепное кружево, атрибуция, признаки

Abstract. Identification of attributional features of lace is an ongoing problem. The article specifies such a feature as the presence or absence of background lattices, their types, methods of their weaving. Examples of continuous bobbin lace and bobbin tape lace are considered.

Keywords: lace background lattice, continuous bobbin lace, bobbin tape lace, attribution, features

Кружевоплетение на коклюшках имеет богатые традиции и региональные отличия не только в России, но и в Европе. Выявляя атрибуционные признаки коклюшечного кружева, мы определили, что изделия можно и нужно идентифицировать, в том числе, по наличию или отсутствию фоновых решеток, способу их плетения. Атрибуция кружева — это важный процесс для дальнейшего изучения, хранения, экспонирования текстильных изделий. Однако возникает проблема, выражающаяся в противоречии между тем, кто и как определяет вид и технологию кружева и непосредственно самой технологией. Здесь мы имеем ввиду, что профессиональное сообщество искусствоведов, хранителей музеев, коллекционеров чаще всего маркируют кружева и кружевные изделия по месту производства, а точнее по месту покупки или поступления в музей или коллекцию, при этом, не обращая внимания на региональный манер и технику исполнения кружева. Это неверный подход к атрибуции кружева, и мы на это неоднократно указывали. В описании экспоната чаще всего приводится художественно-композиционная характеристика, но не технические приемы. Таким образом, становятся очевидными актуальность заявленной темы и цель исследования, а именно выявить и сравнить технические приемы выполнения

фоновых решеток разных техник кружевоплетения. На этой основе конкретизировать атрибуционные признаки коклюшечного кружева, опубликованные в статье И. А. Власовой «К вопросу об атрибуции кружевных изделий» [1].

По технике исполнения кружевоплетение на коклюшках делится на сцепное, многопарное, численное. В нашей статье мы будем анализировать только сцепное и многопарное кружево, так как в численном кружеве фоновые решетки зачастую отсутствуют, а если и появляются в редких случаях, то выполняются в технике парного кружева.

Многопарное кружево характеризуется тем, что его рисунок и фон выплетаются одновременно. Традиционно рисунок состоит из геометрических или растительных мотивов. Начиная со второй половины XX в. в рисунок многопарного кружева, особенно авторского европейского, начинают проникать антропоморфные, зооморфные, архитектурные и христианские мотивы. Примером таких творческих новаций служат произведения следующих авторов: *Elena Holéczyová* (Словения), *Peter Paul Hempel* (Германия), *Eeva-Liisa Kortelahti* (Финляндия), *Bridget M. Cook* (Великобритания) и многих других. Здесь интересно отметить, что авторское кружево нередко предполагает существование мотивов как самостоятельных произведений, без окружающего его кружевного фона, традиционные формы многопарного кружева всегда сочетают в себе и фон, и расположенные на нем мотивы. Российские кружевницы тяготеют к сохранению традиционных приемов выполнения многопарного кружева. Основу художественно-композиционного решения составляют растительный и геометрический орнамент. Однако можно встретить удачные попытки современных авторов интегрировать зооморфные мотивы в традиционные техники многопарного плетения кружева.

Анализируя русское и европейское многопарное кружево, мы можем выделить классификационные признаки многопарных фоновых решеток:

- регулярные или нерегулярные: регулярная фоновая решетка представляет собой модульную сетку, где все ячейки имеют одинаковый размер и направление (Кадниковское, Балахнинское, Рыбнослободское, Торшон, Малин, Шантильи, другие русские и европейские манеры); в нерегулярной — заполнение пространства между мотивами происходит на манер парных или плетешковых брид (Миланские гипюры, Дюшес, Клюни);
- по технике выполнения: парные решетки (Кадниковское, Рыбнослободское, Торшон, Тёндер и другие); плетешковые — образованы

за счет переплетения плетешков, насновок (Балахнинское, Валансьен);

- по форме ячейки: квадрат, ромб, шестиугольник, фантазийная форма. Фантазийная форма образуется различными многопарными элементами: паучковая, клонёвая, двухбулавная решетки (Балахнинское кружево); квадратная, розовая, алмазная решетки (кружево Торшон и другие манеры).

Наибольшее распространение и развитие сцепное кружево получило в России, что позволило сформировать разные региональные традиционные манеры. В Европе сцепное кружево не получило повсеместного распространения, однако будет несправедливым утверждать, что его там не плетут вовсе. В Словении (Идрийское), Италии (Миланское), Болгарии (Калоферское), Германии богаты традиции сцепного кружева.

Особенности плетения сцепного кружева заключаются в том, что рисунок и фон можно плести отдельно друг от друга. Анализ фотографий и текстов литературных источников [2, 3, 4, 5], музейных коллекций на портале Госкаталог, экспедиции в фонды музеев (Ростовский Кремль, Эрмитаж, Троице-Сергиева Лавра и другие), посещение постоянных и временных экспозиций позволили сделать вывод о том, что во второй половине XVIII в. техника сцепного кружевоплетения уже сформировалась. Исследованные нами источники с образцами кружев позволяют сделать вывод, что основное поле изделия заполнял узор, чаще растительного или орнитоморфного орнамента выполненный вилюшкой. Узор был достаточно плотный, редкие просветы узора заполнялись фрагментами фоновых решеток. Решетки не имели регулярный характер, то есть могли быть расположены в разных направлениях к основной оси симметрии изделия, либо оси движения рисунка, если узор был не симметричным. Количество вариаций фоновых решеток было ограниченным: плетешковая диагональная с ромбовидными ячейками, иногда дополненная односторонними или двухсторонними отвивками; насноточная диагональная.

Активное проектирование и широкое развитие в русском кружеве фоновые решетки приобретают в середине XX в. Фондовая решетка стала полноценным художественно-выразительным средством, стала регулярной, композиционно уравновешенной, обрела акценты в виде дополнительных элементов (насноточных звездочек, навивных паучков).

Если анализировать использование фоновых решеток европейскими кружевницами в сцепном кружеве, то можно заметить, что решетки

носят подчиненный характер, играя роль разделок сердцевинки крупных мотивов, соединительных элементов, либо заполняют образовавшееся пустое поле изделия, если в него невозможно вписать целый мотив узора кружева. В некоторых странах (Италия, Болгария, Бельгия) кружевницы комбинируют разные техники плетения, мотивы плетут сцепным способом, фоновые решетки — многопарным. Преимущество заключается в том, что парная решетка тоньше, рисунок на ее фоне более выразительный. Плетешковая решетка приобретает дополнительные декоративные элементы, которые нельзя выполнить сцепной техникой. Большой недостаток комбинации сцепных мотивов и многопарных решеток в том, что при завершении плетения решетки остается много «хвостов» ниток, которые необходимо аккуратно убрать (зашить).

Обобщая вышесказанное, сформулируем классификационные признаки сцепных фоновых решеток:

- регулярная или нерегулярная: регулярная фоновая решетка сориентирована хотя бы по одной оси, ячейки имеют одинаковые размеры и направление; нерегулярная — представляет собой один или несколько соединительных элементов, выстроенных по криволинейной траектории или собранных в разделку сердцевинки крупного мотива;
- по форме ячеек: фоновые решетки, построенные по модульной сетке, имеют правильные треугольные, четырехугольные, шестиугольные и более ячейки; фоновые решетки с ячейками фантазийной формы построены на основе концентрических окружностей с расходящимися от центра лучами, или аутентичные решетки различных кружевных манеров («ростовский крест»);
- по типу (способу плетения): рядами, кругами, восьмерками, слоями. У способа плетения слоями есть свои недостатки. Каждый следующий слой накладывается на предыдущий, увеличивая общую высоту перекрестия плетешков или насловок. Другой недостаток в том, что направления плетения элементов решетки в одном слое могут оказаться разными.
- аутентичная или современная: аутентичные фоновые решетки могут стать атрибуционными признаками региональных кружевных манеров; современные — придумывает сам автор и дополняет их элементами в соответствии с общей композицией рисунка кружевного изделия, делая решетку по необходимости гуще или прозрачнее;

- по композиции: статичные фоновые решетки использованы в динамичных композициях и наоборот, динамичные фоновые решетки — в статичных композициях; сложные фоновые решетки лучше использовать в изделиях с простым рисунком узора по периметру формы изделия, где весь акцент будет сделан на восприятие решетки, и наоборот — если изделие спроектировано со сложным витиеватым узором или сложной формы, то заполнение небольших просветов должно быть выполнено простой фоновой решеткой;
- по назначению изделия: тип фоновой решетки соответствует изделию — эластичная решетка используется в изделиях, которые должны растягиваться; неэластичная фоновая решетка используется в изделии с жесткой конструкцией.

Таким образом, изучая и анализируя фоновые решетки многопарного и сцепного кружева можно сделать вывод, что фоновые решетки являются полноценным атрибуционным признаком, который позволит специалисту определить региональный кружевной манер. Дальнейшее продолжение исследования будет посвящено конкретизации других характерных признаков кружева.

Примечания

1. Власова, И. А. К вопросу об атрибуции кружевных изделий // Технология, искусство, дизайн: сб. ст. Межрегион. науч.-практ. конф. «Проблемы сохранения, развития, популяризации и продвижения кружева в современном мире», 26 ноября 2022 года / ред. и сост. И. А. Власова. — Петрозаводск: ПетрГУ, 2023. — С. 6–10.
2. Брюханова, Е. В. Ростовское кружево в известных образцах // Мат-лы конф. 2005; Ростовский кремль: [сайт]. — URL: <https://www.rostmuseum.ru/museum/biblioteka/istoriya-i-kultura-rostovskoy-zemli/materialy-konferentsii-2005g-rostov-2006/bryukhanova-e-v-rostov-rostovskoe-kruzhevo-v-izvestnykh-obraztsakh-c-512/> (дата обращения: 15.08.24).
3. Ефимова, Л. В. Русская вышивка и кружево: собрание Гос. исторического музея: альбом / Л. В. Ефимова, Р. М. Белогорская. — Москва: Изобразительное искусство, 1982. — 271 с.
4. Фалеева, В. А. Русское плетеное кружево. — Ленинград: Художник РСФСР, 1983. — 326 с.
5. Davydoff, C. La dentelle russe: Histoire technique statistique. — Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1895.

УДК 746.223 (479)

Газданова А. В.
Gazdanova A.

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ТЕХНИКИ ФИЛЕ НА КАВКАЗЕ ON THE PROBLEMS OF STUDYING THE FILET TECHNIQUE IN THE CAUCASUS

Аннотация. Техника филе на рубеже XIX–XX вв. была широко распространена на Кавказе. Начиная с середины XX в. там велись локальные исследования, были сформулированы точки зрения относительно ее происхождения. Обзору основных работ, направлений исследований посвящено настоящее сообщение.

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

Abstract. The filet knitting technique at the turn of the 19th–20th centuries was widespread in the Caucasus. Since the middle of the XX century, local studies have been conducted there, and views regarding its origin have been formulated. This article is devoted to the overview of the main works and research areas.

Key words: Filet knitting, filet knitting technique, silk scarf, Caucasus, women's needlework

В литературе до настоящего времени не существует единого мнения относительно техники филе (от французского *fillet* — «сетка»). Одни исследователи относят ее к вышивке, другие — к кружеву, третьи выделяют в отдельный вид рукоделия. Таким образом, термин *филе* оказался расплывчатым. Мы, вслед за Ф. Шенером, рассматриваем технику в качестве комбинированного кружева [1, с. 12, 120–140].

Техника филе известна с раннего средневековья [2, с. 21]. Своего расцвета в Европе и России достигла в XIX в. Так сложилось, что в работах, посвященных истории этой техники, принято рассматривать только свою традицию: европейские исследователи изучают историю техники в Европе, русские — в России. Соседние страны, где эта техника также была известна, практически не затрагиваются. Одним из регионов, «выпавших» из географии распространения техники оказался Кавказ. Он не упоминается в работах ни русских, ни европейских исследователей. Однако эта техника не только была широко распространена на Кавказе на рубеже XIX–XX вв., но и, начиная с середины XX в., там велись локальные исследования, были сформулированы собственные взгляды на ее происхождение. Обзору основных работ, направлений исследований посвящено настоящее сообщение.

Подробнее всего история появления техники филе (в работе она названа сетчато-узловым вязанием), технология и инструменты рассмотрены на грузинских материалах. Ц. Г. Караулашвили, основываясь на исторических документах, музейных собраниях, археологических и полевых материалах 1950–70-х гг. пришла к выводу, что плетение сетей *бадэ*, в основном рыболовных, известно грузинам со времен верхнего палеолита. Таким образом, этнограф поставила знак равенства между навыком плетения сетей вообще и техникой филе. Начиная с XII в., согласно историческим источникам, «сетчатые вязки широко применялись для головных уборов в высших слоях грузинского общества» [3, с. 9]. Среди них — шелковые шали, косынки *лечаки* и кружева к ним. На рубеже XIX–XX вв. помимо головных уборов в этой же технике изготавливались кисеты, кайма для носовых платочков и покрывала. Любопытно, что игольное кружево, выполняющееся швейной иглой в Месхетии, известное в литературе как «армянское кружево», исследовательницей рассматривается как разновидность филе [4, с. 14].

История техники филе на Северном Кавказе впервые в рамках региона, затрагивается в монографии Е. Н. Студенецкой. Однако в работе техника не называется напрямую «филе», а описывается через технологию: плетеная сетка из шелковых нитей [5, с. 190]. Исследовательница считала, что раньше других шали начали плести осетинки, а позже их стали создавать и в Кабарде [6, с. 190]. Однако она не указывает источников для такого своего заключения, а также не касается вопроса появления техники у осетин.

Что касается навыков плетения у осетин, то изделия, выполненные в технике филе, в частности — большие квадратные платки и треугольные косынки *цыллае хыз* (букв. «шелковая сеть») — стали объектом внимания исследователей только в XXI в. На протяжении вт. пол. XIX — конца XX в. они упоминались в работах, посвященных шелководству в регионе, народному костюму и свадебной обрядности в качестве праздничных и очень ценящихся осетинами. Современные исследователи Б. Т. Цогоев и Ф. О. Абаева, основываясь на лексике осетинского языка, связанной с шелком, и сведениях путешественников, пришли к выводу, что бытование шелковых платков восходит к предкам осетин — аланам, т. е. к X–XIII вв. [7, с. 102]. Однако, на наш взгляд, сохранившаяся в осетинском языке лексика, упоминания шелковых платков у аланов, несколько не указывают на существовании у них именно техники филе. Кроме того, авторы не упоминают характерные для нее народные названия челнока, с помощью которого плетется ос-

нова, не рассматривают названия технологических приемов плетения и вышивки, что свидетельствовало бы о существовании именно этой техники уже в аланский период [8].

На материалах адыгских народов сведения об изделиях в технике филе встречаются в текстах, рассказывающих о народной одежде и женском рукоделии. Так, в работе, посвященной одежде кабардинцев, Е. Н. Студенецкой приведены ценные сведения, зафиксировавшие название плетеной шелковой шали — *шэлэ хъар* (букв. «шелковая сетка»), а также высказано мнение относительно источников появления: местного изготовления или путем привоза из Закавказья [9, с. 208]. В современной работе М. М. Иваноковой (Докшовой) «Адыгэ идэ», посвященной рукоделию у черкесов, акцент сделан на технологии плетения шалей, их декоре, приведены народные названия инструментов и разновидностей швов [10, с. 346–352]. Интересно, что помимо шалей, упоминаются и сеточки для женских шапочек, служащие футляром для волос [11, с. 346].

Краткие сведения о плетеных шелковых платках встречаются в работах, посвященных народной одежде и свадебной обрядности других народов Северного Кавказа — балкарских и карачаевских, чеченских и ингушских. Относительно чеченцев в другой своей статье Е. Н. Студенецкая писала, что к ним привозили плетеные шелковые шали ручной работы с длинной бахромой *хIури бой* (букв. «осетинская сетка») из Осетии [12, с. 65]. У карачаевцев и балкарцев исследователи, среди прочих свадебных платков, выделяют «нижний» *тIюйюлген жаулукъ*, который был сплетен из тонких шелковых нитей в форме треугольника в технике «филе» [13, с. 259]. К сожалению, информация о том, кем плетутся такие платки, а также о современном состоянии самой техники в работах отсутствует.

В Дагестане техника филе стала объектом внимания современных исследователей на кумыкских материалах в контексте народных промыслов. Со вт. пол. XX в. она упоминалась при рассмотрении разновидностей женских головных платков. В результате, к настоящему дню оформилось три версии относительно истории этой техники у кумыков. Первая была высказана С. Ш. Гаджиевой во вт. пол. XX в. Этнограф считала, что плетеные шелковые платки попадали к кумычкам из Осетии [14, с. 237]. Две другие возникли уже в XXI в. Согласно мнению А. Д. Магомедова, Б. М. Алимовой и Ф. А. Гаджаловой, это плетение появилось здесь под влиянием русских мастериц кружевоплетения [15, с. 135]. Важно отметить, что ни С. Ш. Гаджиева, ни коллектив авторов

аргументов, подкрепляющих их точку зрения, не приводят. Третье мнение было высказано современной исследовательницей А. К. Амирхановой, которая считает, что техника — местного происхождения. Свое мнение автор подкрепляет легендой о первом *мастаре*, основываясь на полевых материалах, и возводит технику к навыку плетения рыболовных сетей [16, с. 236].

Помимо взглядов на историю возникновения техники, на кумыкских материалах подробно рассмотрено ее бытование в настоящее время: известны имена мастериц и описана технология изготовления шелковой нити кустарным способом. О состоянии техники в XX в. известно меньше. По мнению Р. Г. Гаджихановой, к 1980–1990-м гг. эта техника была почти утрачена, но благодаря усилиям нескольких педагогов, к настоящему времени ремесло не только полностью восстановлено, но и преподается детям на занятиях в кружках [17, с. 125].

Завершая обзор изучения техники филе на Кавказе, констатируем, что за весь период исследований (к. XIX — начала XXI в.) работ по истории «филе» написано не было, т. к. исследователи не стремились обобщить материал по Кавказу. Рассматривалось только локальное развитие: Е. Н. Студенецкой относительно распространения техники на Северном Кавказе, С. Ш. Гаджиевой — в Дагестане, Ц. Г. Караулашвили — в Грузии. Содержащиеся в их работах сведения о возможных контактах между народами региона, посредством которых техника могла перениматься и распространяться, современными исследователями не берутся во внимание: не проверяются и аргументированно не опровергаются. Современный подход заключается в рассмотрении техники только у своего народа: важно зафиксировать то, что бытует сейчас. Более того, как в Европе, так и в России не существует единого языка описания. Современные исследователи зачастую описывают платки исходя из технологии, нередко ошибочно называя ее макраме, узелковым плетением, ажурным вязанием и кружевом.

Другой аспект современного подхода касается типов используемых источников. Предпочтение отдается новым полевым материалам, сведениям, полученным от путешественников XVII–XIX вв., фольклору. Гораздо реже в качестве источников привлекаются экспонаты, фотоколлекции и документы из собраний музеев и архивов, что в работах Ц. Г. Караулашвили, Е. Н. Студенецкой и С. Ш. Гаджиевой выступало в качестве основных источников. Именно поэтому и образовалось такое количество «древних центров» возникновения техники в пределах региона, что, на наш взгляд, в реальности было маловероятным.

На данном этапе исследования, ввиду неравномерной изученности техники филе у разных народов Кавказа, сделать выводы о времени ее появления и распространения в регионе невозможно. Однако изучение имеющейся литературы, позволило определить направления для дальнейшего исследования. Опираясь на материалы Ц. Г. Караулашвили, а также принимая во внимание разнообразие предметов, выполненных в технике филе в собрании РЭМ, можно говорить о присутствии техники в Грузии, начиная с XII в. до середины XX в. Однако без источников по Армении и Азербайджану, где, судя по собранию РЭМ, техника также была известна, признать Грузию основным центром будет неверно.

Относительно Северного Кавказа выводы делать тоже рано. Русские источники по кустарным промыслам Кавказа, начиная со вт. пол. XIX в. (к сожалению, редко сосредотачивая внимания на конкретных изделиях), указывают на длительное знакомство с шелководством осетин и жителей равнинного Дагестана. Исходя из этого, можно предположить, что в остальные районы Северного Кавказа техника распространилась от них. Однако исключать влияние или прямое взаимодействие с народами Южного Кавказа нельзя. Фигурная форма ячейки сетки-основы встречается на платках из Грузии, Азербайджана и Осетии [18].

Примечания

1. Шенер, Ф. Кружево: технология ручного и машинного изготовления. — Москва, 1990. — 288 с.
2. Шапиро, Б. История кружева как культурный текст. — Москва, 2018. — 272 с.
3. Караулашвили, Ц. Г. Из истории грузинской материальной культуры: народные способы вязания и плетения в Кахетии: автореф. дис. ... канд. ист. наук. — Тбилиси, 1973. — 44 с.
4. Там же.
5. Студенецкая, Е. Н. Одежда народов Северного Кавказа. XVIII–XX вв. — Москва, 1989.
6. Там же.
7. Цогоев, Б. Т. О традиционном шелковом платке (Цыллæ хыз) // Известия СОИГСИ. Школа молодых ученых. — 2020. — № 23. — С. 99–104.
8. Параллельно с научной литературой, существует методическая работа З. С. Дауровой, где подробно описана технология создания осетинского платка, приведены орнаменты для вышивки. Также в социальных сетях представлены личные блоги мастериц.
9. Студенецкая, Е. Н. К вопросу о национальной кабардинской одежде // Ученые записки Кабардинского научно-исследовательского института. — Нальчик, 1948. — Т. IV. — С. 197–237.
10. Иванова, (Докшкова) М. М. Адыгэ идэ. — Нальчик, 2018. — 472 с.

11. Там же.
12. Студенецкая, Е. Н. Одежда чеченцев и ингушей в XIX — XX вв. // Новое и традиционное в культуре и быту народов Чечено-Ингушетии. — Грозный, 1985. — С. 58–90.
13. Султанова, А. М. Художественные особенности традиционных свадебных платков карачаевцев и балкарцев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2020. — № 2–1. — С. 257–261.
14. Гаджиева, С. Ш. Кумыки. — Москва, 1961. — 386 с.
15. Магомедов, А. Д. Платки в народной одежде Дагестана / А. Д. Магомедов, Б. М. Алимова, Ф. А. Гаджалова // Культурная жизнь Юга России. — 2018. — № 2 (69). — С. 133–140.
16. Амирханова, А. К. Традиционные шелковые платки кумыков «тастар» (к проблеме возрождения промысла) // ИАЭК. — 2022. — № 1. — С. 234–257.
17. Гаджиханова, Р. Г. Платки, шали, покрывала в костюмном комплексе дагестанских женщин // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-алы XX Междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург, 2017. — С. 122–127.
18. Газданова, А. В. Платки в технике филе у народов Кавказа по материалам Российского этнографического музея // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XXVI Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 24–27 мая 2023 года. — Санкт-Петербург, 2023. — С. 110–114.

УДК 745.52:069.5:069.013 (470.23)

Докучаева О. В.
Dokuchaeva O.

ЭСКИЗЫ ТКАНЕЙ ЛЮБОВИ ПОПОВОЙ В ГМЗ «ЦАРИЦЫНО»

LYUBOV POPOVA'S TEXTILE DESIGNS IN
«TSARITSYNO» MUSEUM-RESERVE

Аннотация. В статье рассмотрены эскизы тканей Л. Поповой из графической коллекции (ГМЗ «Царицыно») в контексте ее деятельности как «художника-конструктора».

Ключевые слова: Любовь Попова, эскизы, текстиль, конструктивизм, коллекция, Царицыно

Abstract. The article is dedicated to analysis of textile designs from the L. Popova's graphics collection («Tsaritsyno») in context of her activity as an «artist-designer».

Keywords: Lyubov Popova, sketches, textile design, constructivism, collection, Tsaritsyno

В фондах ГМЗ «Царицыно» хранится коллекция графики и коллажей Любови Поповой, поступившая в музей в 1980-х гг. Ее графическая часть включает эскизы тканей, одежды, театральных костюмов, афиши, обложки к изданиям. Отдельные предметы из коллекции неоднократно экспонировались, но сама она не была предметом специального рассмотрения. Обратимся к наиболее крупной части коллекции, состоящей из 69 эскизов тканей, выполненных на бумаге при помощи циркуля и линейки тушью, иногда с добавлением акварели или гуаши. Все они относятся к периоду работы Любови Поповой на Первой ситценабивной фабрике в Москве с осени 1923 по май 1924 гг., и характеризуют особенности её творчества как «художника-конструктора» на текстильном производстве.

Однако интерес автора к разработке орнамента в текстиле и вышивке возник не в двадцатые годы, а несколько ранее. В 1917 г. вместе с членами созданной Малевичем группы Супремус, она сотрудничает с кустарными артелями из деревни Вербовка в Киевской губернии. По эскизам художников мастерицы шьют и вышивают дамские аксессуары, подушки, обложки книг. В коллекции, находящейся в MOMus — Музее искусства модернизма — коллекция Костаки в Салониках имеется вышитая обложка и эскиз к ней [1, с. 224–225]. Наталья Адаскина,

ведущий специалист по творчеству Поповой, атрибутирует их 1917 г. [2, р. 307]. Крепко сбитая в эскизе, почти монолитная композиция из взаимопроникающих и наложенных кругов и прямоугольников, при многократном повторении в готовом изделии обнаруживает динамику мелких разнонаправленных движений и даже некоторую перегруженность. Но в наборе составляющих ее фигур и линий, в локальной цветовой гамме уже можно различить черты рисунков тканей 1923–1924 гг.

Еще одним важным обстоятельством является деятельность Поповой во ВХУТЕМАСе, где она вела разработанную совместно с А. Весенным дисциплину № 1 «Цвет». Целью обучения являлась, как известно, подготовка художников к работе в промышленности, в том числе к созданию образцов товаров широкого спроса. Вся эта работа «была ярко окрашена стилистикой конструктивизма и [являлась — О. Д.] одним из источников формирования этой стилистики» [3, с. 158]. В 1922 г. несколько переработанная Поповой практическая программа для мастерской Основного отделения включала в себя в первую очередь задания на композиции: «по кресту», «по диагонали», «по кругу» [4, с. 160]. Сопоставление ее с царицынской коллекцией эскизов подтверждает, что сама Попова в своем зрелом экспериментальном творчестве решала схожие задачи.

Приступив к исследованиям развития и соотношений формы, цвета, плоскости и пространства в годы увлечения супрематизмом, в текстиле художница создавала разнообразные композиции, составленные из минимального набора простых элементов, свободных от любой изобразительности. Ранее воспринятый ею принцип стремления к «экономии формы» получил блестящее развитие. Полный отказ от любого «украшательства» объекта разработки соединялся со стремлением к его очищению от нарративной нагрузки. Как следствие, агитационное искусство с изобразительной советской символикой почти не нашло отклика в творчестве Поповой. В царицынской коллекции имеется лишь один эскиз с контурными пятиконечными звездами (Гр. 47). В других собраниях подобные примеры также единичны [5, с. 232]. Свой главный вклад в агитацию за новый строй и быт художница видела в появлении новой продукции для масс.

В этой связи особо важным для неё как художника-конструктора было внимание к технической стороне дела. Известно, что в расчет шли ширина раппорта, особенности структуры материала — дешевой хлопчатобумажной ткани, её окрашивания, воспроизведения рисунка в нескольких цветах при небольшом наборе красок. Попова тщательно прорабатывает все эти особенности в «линейках» эскизов. Переплетение

нитей она анализирует и переосмысливает в целой группе рисунков всевозможных мелких сеток и решеток (Гр. 57, Гр. 63, Гр. 68, Гр. 80, Гр. 86 и др.), квадратов (Гр. 43, Гр. 75, Гр. 79, Гр. 84), в узоре «клетка» (Гр. 95). На раскрытие выразительных свойств полотна рассчитаны образцы с почти свободным неокрашенным полем ткани и раскинутыми по нему в строгом порядке мелкими геометрическими элементами (Гр. 44, Гр. 49). В составе коллекции можно выделить группы эскизов, в которых разрабатываются темы треугольников, ромбов, зигзагов, ёлочек; линий, полос различных толщины и плотности, и других простых абстрактных фигур, сочетающих черно-белую графическую основу с одним-тремя яркими локальными цветами. Очевидно, художник ставит эксперимент по выявлению выразительных возможностей каждого из них. Так, тема черных горизонтальных параллельных прямых, объединенных в сетку расположенными в шахматном порядке вертикальными штриховками малиновой или синей тушью, развивается в четырех вариантах, при общем единстве мотива различающихся масштабами рисунка, ритмом, числом вертикалей, нарастанием в статичной композиции внутренних напряжений. К основной группе (Гр. 46, Гр. 70, Гр. 74, Гр. 77) примыкают два эскиза: один с изображением синей тушью по белому фону простой «кирпичной кладки»; другой — со сложной эффектной композицией из малиновых и черных фигур, вставленных в фоновую сетку (Гр. 93). Поражает свобода творческой фантазии, логика и мастерство художника, с которым Попова доказывает неисчерпаемость возможностей дизайна при минимуме использованных средств.

В коллекции присутствует немного масштабных сложных композиций с крупными кольцами, кругами, решетками из ромбов и квадратов. Однако они позволяют показать, как работает Попова, создавая сложные структуры. Например, фон эскиза Гр. 100 составляет орнамент из мелких синих квадратов с «вынутым» верхним белым углом. (Такой же узор, но оливково-болотный представлен на еще одном эскизе (Гр. 81). На фон наложены крупные красные «активные» треугольники, контрастные другим черным треугольникам, монолитным и тяжелым. Композиция согласована и абсолютно уравновешена по всем осям, но несет в себе изрядный заряд драматизма.

Несмотря на лаконизм языка, Попова выработала большой арсенал изощренных приемов, включавший игру с формами и цветом, их ритмическими и пропорциональными сочетаниями, бесконечные вариации и повторы взаимосвязанных геометрических фигур и линий. Из стати-

ки возникала динамика и наоборот. Использовала она и оптические эффекты. Производственное искусство Поповой было весьма рафинированным, изысканным и элегантным.

Сама она видела применение своих тканей не только в повседневности женщин-работниц, но и в дамском костюме. На эскизах страниц модного журнала за лето 1924 г., которые тоже хранятся в музее, простые по крою модели нарядными и эффектными делают изобретательно подобранные вставки и купоны с рисунками из разработанных автором образцов. Некоторые из них также есть в нашей коллекции (Гр. 107, Гр. 109, Гр. 126).

Еще при жизни Любви Поповой члены художественного совета фабрики начинают выступать против экспериментов, которыми вместе с Варварой Степановой она поглощена. А в 1925 г. дирекция фабрики, по сведениям исследователей, предлагала художникам «заняться “цветочным” орнаментом» [6, с. 156]. Тогда наследию Любви Поповой еще предстояло прорасти, дать плоды в будущих поколениях дизайнеров и художников. Сегодня понятно, что оно имеет непреходящее значение, о чем свидетельствует и царицынская коллекция.

Примечания

1. Попова, Л. Форма. Цвет. Пространство: [текст парал. рус, англ.]. — Москва: Кучково поле Музеон, 2019. — 256 с.
2. Sarabianov, D. V. Liubov Popova / D. V. Sarabianov, N. L. Adaskina. — New York, 1990. — 480 p.
3. Любовь Попова. Форма Цвет. Пространство.
4. Указ. соч.
5. Там же.
6. Заламбани, М. Искусство в производстве. Авангард и революция в Советской России 20-х годов. — Москва: ИМЛИ РАН, 2000. — 239 с.

УДК 7.074:745.521:746.21 (470.12) (=161.1)

Журавлева О. Ф.

Zhuravleva O.

ИСТОРИЯ ПРОИСХОЖДЕНИЯ РУССКОГО КОКЛЮШЕЧНОГО КРУЖЕВА «ПОЧКА»

THE HISTORY OF THE ORIGIN OF RUSSIAN BOBBIN LACE «POCHKA»

Аннотация. В статье на примере русского коклюшечного кружева «почка» из собрания Музея кружева Вологды и частного собрания выявлена связь его происхождения с ранними кружевами Италии и Фландрии XVI–XVII веков.

Ключевые слова: кружевоплетение, русское коклюшечное кружево, венецианское кружево, фламандское кружево

Abstract. Using the example of Russian bobbin lace «pochka» from the collection of the Vologda Lace Museum and a private collection, the article reveals the connection of its origin with the early lace of Italy and Flanders of the 16th–17th centuries.

Keywords: lace making, Russian bobbin lace, Venetian lace, Flemish lace

В постоянной экспозиции Музея кружева города Вологды находится коклюшечное кружево XIX в. в форме «края», который представляет интерес с точки зрения кружевного исторического наследия. Его аналоги есть в России и в Европе. В Вологде у данного кружева с S-образными мотивами «колючих» листьев есть местное название «почка», что неудивительно. В издании 1943 г. «Кружева СССР. Вологда» можно познакомиться с тем, что и другие образцы вологодского коклюшечного кружева имеют оригинальные названия, например, «фарфорик широкий», «черепаха широкая», «бубик», «терка устьянская», «терка вологодская», «американская клетка» [1]. По-видимому, кружевницам по конкретным названиям было легче запомнить и представить, о каком кружеве идет речь.

Кружева в формах «края» и «прошвы», аналогичные кружеву «почка», были обнаружены в 2021 г. на американском аукционе www.etsy.com с этикеткой «Кустарный музей М. Г. О.», открытого в 1885 г. по результатам проведения Всероссийской художественно-промышленной выставки 1882 г. Известно, что музей снабжал ремесленников образцами и рисунками и вел торговые отношения с Англией, Швейцарией, Австрией, Голландией, Данией, Францией. В описании к этому образцу

кружева значится, что оно находилось в семье, которая торговала европейским и русским кружевом и текстилем в 1910-х и 1920-х гг. Продевец высказывает предположение, что оно было изготовлено в 1920-е гг., когда новая послереволюционная Россия стала использовать профессиональный труд кружевниц и импортировать кружево за границу. Но скорее всего кружево было сплетено и продано в 1910-е гг. или даже в более ранний период, о чем свидетельствует его внешнее состояние, включая сильное потемнение.

В частной коллекции О. Ф. Журавлевой есть изделия с исследуемым коклюшечным кружевом «почка». Старинный подзор конца XIX — начала XX в. украшен согласованной парой — кружевным краем и прошвой. При сравнении изучаемых кружевных краев из частного, аукционного и музейных собраний видно, что их сходство очевидно. В коллекции также есть образцы сплетенного на коклюшках кружева неизвестной школы кружевниц, среди которых находится небольшой фрагмент кружева «почка» в форме «прошвы». Учащиеся сплели его из тончайшей хлопчатобумажной нити в традициях дореволюционной кружевной школы. Среди других учебных образцов, приобретенных в частную коллекцию, присутствует мотив пятиконечной звезды, что позволяет определить период обучения кружевниц 1920–1930 гг. Салфетка конца XIX — начала XX в. изготовлена во Франции (Италии, Бельгии?). Она выполнена из полотняных квадратов, украшенных английской вышивкой или созданных в технике итальянского филе [2], соединенных прошвами с мерным кружевом. При небольших отличиях оно обладает сходством с кружевом «почка». Внешний край салфетки отделан треугольными зубчиками коклюшечного плетения, а квадраты — прошвами, наподобие раннего венецианского кружева из итальянской книги «*Le Pompe*» (1557 г.). Такие салфетки, скатерти, покрывала, портьеры в стиле «историзм» изготавливались городскими мастерами разных стран в больших количествах в первой трети XX в. Читателям журналов «*La Broderie Illustrée. Journal Artistique & Pratique de Trawix Feminins*», опубликованных во Франции и Бельгии за 1912 г., 1913 г., показаны примеры таких работ.

Если мы обратимся к истории кружевоплетения XVI–XVII вв., то можно в Италии и Южных Нидерландах найти предшественников русского коклюшечного кружева «почка». Так, подобный образец содержится в книге Элизы Риччи «Старое итальянское кружево» в главе «Венецианское кружево». Автор ссылается на то, что аналог «колючего» листа находится в частной коллекции Иды Шифф (*Ida Schiff*) во Фло-

ренции, где сохранились образцы такого венецианского кружева XVI в. [3, 43]. В этой же главе она проводит анализ выдающегося произведения фламандского кружевоплетения — покрывала Изабеллы и Альберта, герцогов Брабантских. В 1599 г. Альберт и его супруга Изабелла стали правителями Южных Нидерландов. От города Брюссель им было подарено покрывало (174 см x 131 см), полностью сплетенное на коклюшках, которое находится в собрании Музея искусства и истории в Парке Пятидесятилетия Брюсселя (*Musées royaux d'Art et d'Histoire*). Оно выполнено в виде 120 квадратов (приблизительно размерами 10 см x 10 см) с самыми разнообразными мотивами, включающих изображение святой Гудулы, небесной покровительницы Брюсселя, новых правителей Альберта и Изабеллы, герцогов Брабантских, Дрюона Антигона (великан, фольклорный персонаж Антверпена). Край покрывала украшен фигурами Римских императоров, а также сивилл и других персонажей. В то время появление в плетеных изображениях человеческих фигур являлось новшеством. Искусные кружевницы копировали их с картин и гравюр. С каждой стороны квадрата расположены прямоугольные вставки, в которые включены прошвы, содержащие пару «колючих» листьев [4]. Элиза Риччи делает вывод, что примеры венецианских коклюшечных кружев из книги «*Gemma Pretiosa*» Е. Парасоль 1597 г. издания, имели большое количество последователей в разных странах [3, 34]. Приблизительно в то же время в книгах Чезаре Вечеллио «*Corona di mostre bellissime*» 1593 и 1596 гг. издания напечатаны два образца кружева под названием «*ponti fiamengho*» (фламандский стежок), но в них нет никакого сходства с «колючими» листьями.

Современное изучение покрывала было проведено при подготовке выставки «*P. LACE. S*», посвященной кружевам, в Антверпенском музее моды, состоявшейся в 2021 г. Оно было сфотографировано с высокой степенью разрешения. Англичанка Джил Дай, педагог по кружевоплетению которая много лет занимается темой воссоздания технологий плетения коклюшечных кружев XVI и начала XVII вв., заинтересовалась этим. В своей статье она пишет: «Я начала с прямоугольных вставок». Далее она описывает часть технологии плетения указанного образца покрывала, при этом упоминает о кружеве с «колючими» листьями того же периода под названием «тыква» [5]. Оно, как оказалось, тоже является предшественником исследуемого образца кружева «почка». Джил Дай приводит фотографию современного примера его воспроизведения [6]. Прошва европейской салфетки из частного собрания О. Ф. Журавлевой сплетена по типу кружева «тыква». Русское коклю-

шечное кружево «почка» имеет незначительное отличие. В старинном кружеве «тыква» плетение плода полотнянкой в перевив всех пар происходит сразу от основания «колючего» листа, а в русском кружеве от основания листа продолжается черенок и только по середине его расположен зародыш — «почка».

Изучение истории происхождения старинных кружев увлекает, заставляет исследователя разбираться с теми новшествами в технологии коклюшечного плетения, которые приводят к новым стиливым решениям в соответствии с модой исторического периода.

Примечания

1. Кружева СССР / Научно-исследовательский институт художественной промышленности. — Вологда: ВКОИ, 1943. — С. 28.
2. Album de Filet Brodé. Compose et Expliqué Madame Hardouin. — Manufacture Parisienne des Cotons L. V. el M. F. A.
3. Ricci, E. Old Italian Lace. Volume II, I. VENICE. — London: William Heinemann; Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1913. — P. 34, 43.
4. Risselin-Steenebrugen, M. De Belgische Kant van de 16e tot de 18e eeuw. — Brussel: Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 1978.
5. Ricci, E. Old Italian Lace. Volume II, I. VENICE PLATES. — London: William Heinemann; Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1913. — No. 111.
6. Dye, G. The Arhhdukes' Coverlet // Bulletin OIDFA. — 2022. — № 3.

УДК 7.011.26:069.013: 069.4 (1-17) (=161.1)

Иванова Ю. Б.

Ivanova J.

**ТЕКСТИЛЬ РУССКОГО СЕВЕРА И ЕГО ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ МАСТЕРОВ
И ХУДОЖНИКОВ В ВЫСТАВОЧНОМ ПРОЕКТЕ
«В ПОИСКАХ НАРОДНОГО ИСКУССТВА»
ГМЗ «ЦАРИЦЫНО»**

**TEXTILES OF THE RUSSIAN NORTH AND ITS RE-INTERPRETATION
IN THE WORKS OF CONTEMPORARY CRAFTSMEN AND
ARTISTS IN THE EXHIBITION PROJECT «IN SEARCH OF
FOLK ART» AT THE TSARITSYNO MUSEUM-RESERVE**

Аннотация. Традиционный текстиль Русского Севера 1970–1980-х годов как технологическая и образная основа для творческой работы современных мастеров ткачества и лоскутного шитья в выставочном проекте музея-заповедника «Царицыно».

Ключевые слова: Русский Север, ткачество, лоскутное шитье, традиционный текстиль, народное искусство, переосмысление

Abstract. Traditional textiles of the Russian North of the 1970's — 1980's as a technological and figurative basis for the creative work of modern masters of weaving and patchwork in the exhibition project of the Tsaritsyno Museum-reserve.

Keywords: Russian North, weaving, patchwork, traditional textiles, folk art, reinvention

В большом концептуальном проекте «В поисках народного искусства» (кураторы О. В. Докучаева, Ю. Б. Иванова), осуществленном в 2022–2024 гг. Государственным историко-архитектурным, художественным и ландшафтным музеем-заповедником «Царицыно» (ГМЗ «Царицыно»), показан объемный материал, передающий культурологический поиск и различные формы бытования и развития феномена «советское народное искусство» в 1960-е — 1980-е гг. Это время, когда был определен художественно-исторический путь мастеров, художников и специалистов по сохранению традиций в разных видах декоративного искусства.

Немалую роль в экспозиции играют экспонаты из текстиля, относящиеся к региону, исторически называемому Русский Север, — территории нынешней Архангельской, Вологодской областей, а также отдельные районы с доминирующим русским населением в других северо-западных областях России.

В разделе выставки «Живые ремесла» представлены фондовые предметы музея, выполненные в техниках ткачества, лоскутного шитья и вышивки из Архангельской и Вологодской областей, относящиеся к 1970–1980-м гг. В разделе «За культурным достоянием», рассказывающем о периоде советской истории, когда с начала «хрущевской оттепели» стал расти интерес горожан к уходящей культуре русской деревни, также есть отсылки к северному текстилю. Здесь экспонируются крупным планом фотопортреты мастеров, сделанные в экспедициях исследователем народного искусства Архангельской области Н. А. Филевой [1]. На черно-белых фотографиях старые женщины со своими лоскутными или ткаными изделиями позируют на фоне деревянных домов или внутри скромных комнат, рядом на стенде приведены цитаты из высказываний самих мастериц, сожалеющих о угасании ручных женских ремесел в сельской местности.

Русский Север стал своеобразной «Меккой» для художников еще в XIX веке, здесь были сохранены самые архаичные фольклорные образы и технологии работы с природным материалом, а в последней четверти XX в. исследователи смогли застать за работой еще аутентичных носителей секретов деревенских домашних ремесел.

Наиболее востребовано для сельских нужд было уже не ткачество тонких льняных тканей для рубаш и полотенец со сложным узорным орнаментом, а простейшее тканье на станках теплых дорожек-половиков из остатков различных тканей и ветоши. Часто композиции дорожек состояли из чередующихся контрастных по цвету полосок различной ширины, задающих определенный ритм. В отдельных селеньях старались выткать коврики и дорожки с геометрическими фигурами ромба, креста и их сочетанием. Эти простейшие геометрические орнаменты и цветовая палитра зависели не только от материалов, но и от предназначения изделия.

Из ярких хлопчатобумажных лоскутов изготавливали коврики для стен и сундуков, одеяла, коврики-сидушки. Техники изготовления: аппликация, «лоскутная мозаика», «уголки», «ляпачиха», они могли соединяться в одном изделии с вязанием из полосок, создавая богатую фактурную поверхность. Лоскутные предметы выполняли помимо «обережной» задачи, еще и немаловажную декоративную функцию, создавая в интерьере северного жилища яркие цветовые акценты.

К сожалению, история северного традиционного текстиля еще до конца не собрана и не описана. Только в период перестройки и последующее время была осознана ценность каждого мастера, способно-

го передавать свои знания и навыки. Понемногу музеи стали собирать текстильные изделия домашней работы, представляющие на взгляд специалистов, определенную художественную ценность [2]. В коллекции ГМЗ «Царицыно» хранится коллекция домашнего текстиля, собранная сотрудниками музея в экспедициях по Архангельской области 1986–1988 гг., а также переданные через различные художественные фонды предметы с союзных и российских выставок. На выставке «В поисках народного искусства» сейчас экспонируются произведения конца 1980-х гг. архангельских мастериц: лоскутные коврики И. И. Жорняк, Л. А. Дружининской, К. А. Зубковой, Е. А. Зиминой, тканые «на топках» пояса Н. Ф. Романовой, половики П. Т. Семянниковой, лоскутные ковры и тканые дорожки Н. А. Крехалевой и Е. А. Кожевниковой.

Переключка с образами и традиционными технологиями Русского Севера возникает в проекте в его предпоследнем разделе «Прикасясь к народному искусству». Эта часть посвящена авторскому искусству советских художников, связанных с народной тематикой. Здесь, прежде всего, на себя обращают внимание лоскутные панно известного московского автора Т. И. Санчес. Художник использует технику «лоскутной мозаики» и так виртуозно подбирает кусочки хлопчатобумажных тканей по цвету и рисунку, что добивается эффекта струящегося свечения полотна («Осенняя перспектива», 1979 г.), становящегося драгоценным художественным объектом.

Еще один зал предназначен для сателлитных выставок, где в 2023 г. состоялись выставки из Архангельской области «Наследники традиций», а также из г. Вологды «Вологда — город ремесел». В январе 2024 г. открылась новая экспозиция из Республики Коми «Жернова времени. Юрий Лисовский и мастера Республики Коми». На всех этих выставках ярко звучат образы и ремесленные традиции северного текстиля.

Имитация ручных техник, копирование и стилизация узнаваемых композиций и образов в продукции XXI века, предназначенной для массового потребления, не убило сегодня интерес к живому ремеслу. Лучшие мастера и художники текстиля Архангельской и Вологодской области Г. М. Баландина, Е. И. Дикова, А. А. Бернгардчик, И. В. Антипина, О. Г. Жаренова, С. В. Кондратова, Д. Н. Теленкова, М. А. Тарасова продолжают сохранять интерес к старинным женским ремеслам и пытаются восстановить старинные секреты. Многие из мастериц в глубинках северных регионов обучают подрастающее поколение азам ремесла, прививая ученикам методику копирования как самих приемов изготовления, так и композиций, цветовой гаммы, сюжетов и образов.

На первый взгляд, работы современных мастеров, работающих в традиционных текстильных технологиях, очень похожи на изделия своих предшественников — плетеные пояски, вышитые полотенца, тканые дорожки, лоскутные коврики и покрывала, но материалы, оборудование и методы изготовления уже иные. Изменились не только назначение предметов, но и их смысл. Так, например, дорожки, выполненные на ткацком станке, все больше служат не как половики, т. е. предназначенные для постилки на пол, а как декоративное украшение современного интерьера на стену. Изменение функции предмета связано с более высокой оценкой ручного творческого труда, удорожанием материалов и пониманием эксклюзивности работы. Даже в специально выполненных репликах старинных предметов узнается рука современных изготовителей. Однако, при самостоятельной работе молодые мастера региона не всегда справляются с композицией, это утверждение особенно касается лоскутного шитья, где пока почти нет новых гармоничных решений и ярких авторов.

В проекте есть и отдельная мини-экспозиция «Капсула времени», представляющая творчество современных художников и дизайнеров, где происходит постоянная ротация экспонатов, среди которых достойное место занимали реконструкции традиционных костюмов, созданные участниками современных студий. Традиционное ткачество, вышивка и лоскутное шитье Русского Севера давно стало источником вдохновения для творческих коллективов больших городов: Этноклуб «Параскева» (руководитель М. П. Макарова) в Санкт-Петербурге, Студия традиционного костюма «Русские начала» (руководители Т. Р. Валькова и О. Н. Климова) в Москве. Преподаватели и студийцы этих общественных объединений каждый год выезжают в этнографические экспедиции, работают в сельских и районных краеведческих музеях. Все участники объединены созданием единого и каждый раз нового проекта, они готовят коллекцию реконструкций традиционных костюмов определенного района, затем представляют ее на различных конкурсах и фестивалях. При студиях также есть обучающие курсы по ткачеству, вышивке, текстильной кукле, вязанию и другим видам ремесел. Специализация обучения приводит к расширению числа поклонников и знатоков текстильных ремесел в городах и созданию отдельных мастерских. Например, ученицы курса ткачества поясов Г. А. Матушкиной в студии «Русские начала» сейчас руководят собственными мастерскими со станками для ручного ткачества в Москве: Е. А. Маркова — клуб «Потомки», Л. А. Миронова — студия «Тартан», О. К. Степанова — мастерская ткачества

«Основное дело». Именно тут, в специализированных мастерских, происходит тщательная исследовательская работа с историческими артефактами Русского Севера, а также идут процессы переосмысления традиций, эксперименты с технологиями и материалами, которые могут позволить себе жители мегаполисов. Ремесла и рукоделия воспринимаются не только как хобби, но и как важнейшее занятие жизни современного человека, стремящегося к творчеству. Так, например, в этих студиях на ткацких станках создают и ткани для изготовления реплик традиционных костюмов, и актуальные предметы для современного интерьера, модные аксессуары одежды (шарфы, палантины, сумки и др.).

В выставочном проекте музея обозначена еще одна тенденция — кардинальная трансформация темы традиционного текстиля в инсталляциях и арт-объектах современных дизайнеров, художников и декораторов. Произведения несут глубинные смыслы, основанные на историческом и личном опыте авторов, как, например, необычная работа из текстильной ленты московского дизайнера К. А. Ладатко «Северные вавилоны» 2022 г., представленной в «Капсуле времени» проекта. Здесь найден не только новый технологический прием по собиранию фактурной поверхности арт-объекта, но и новый способ выстраивания зашифрованного художественного послания автора современному зрителю [3].

Примечания

1. Филева, Н. А. Рассказывают мастера: из материалов экспедиций по Архангельской области в 70–80-е годы XX века. — Архангельск: Правда Севера, 2014. — 272 с.
2. Первая публикация о лоскутном шитье в собрании музея — Русское лоскутное шитье — СПб: Гос. Русский музей / сост. Марина Сорокина. — Санкт-Петербург, 1997. — 24 с.
3. Иванова, Ю. Б. Игра с лоскутной поверхностью // Коды. Истории в текстиле: материалы II Всерос. науч.-практ. конф. с Междунар. участием (18 мая 2003 г.) / науч. ред. и сост. Н. Н. Цветкова. — Санкт-Петербург: СПбХА им. А. Л. Штиглица, 2023. — С. 112–116.

УДК 745.03:746.11:745.522 (=511.111) Brummer

Карюк Т. А.
Karyuk T.

ДИЗАЙНЕР ТЕКСТИЛЯ ЕВА БРУММЕР: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА

TEXTILE DESIGNER EVA BRUMMER: CHARACTERISTICS OF HER WORK

Аннотация. В статье анализируется творчество финского текстильного дизайнера Евы Бруммер (1901–2007), занимавшейся проектированием и созданием ворсовых ковров руйю. Приводятся краткие биографические сведения, упоминаются некоторые проекты художницы, выделяются особенности ее произведений.

Ключевые слова: руйю, ворсовые ковры, текстиль, финский дизайн, модернизм, Ева Бруммер

Abstract. The article examines the contributions of Finnish textile designer Eva Brummer (1901–2007), renowned for her design and weaving of ryijy tapestry. The study includes a concise biography, mentions some of the artist's projects, and highlights the features of her work.

Keywords: ryijy, pile yarn tapestry, textiles, Finnish design, modernism, Eva Brummer

В последние несколько десятилетий история финского дизайна вызывает высокий научно-исследовательский интерес. Однако если имена Алвара Аалто и Тапио Вирккала обладают широкой узнаваемостью как в профессиональных, так и в более широких кругах, о текстильных дизайнерах известно гораздо меньше. Сведения об их биографии и творчестве по крупицам собирают лишь некоторые, увлеченные своим делом, финские ученые, располагающие возможностью более предметного изучения сохранившегося наследия.

Одной из таких фигур, чье имя незаслуженно редко встречается в описаниях, посвященных истории дизайна, но имеет непреходящее значение для развития текстиля в Финляндии в XX столетии, является Ева Бруммер. Ее творчество интересно тем, что оно охватывает важнейшие этапы эволюции финского дизайна — от раннего модернизма до рубежа XX — XXI вв.

Как и многие художники, проявившие интерес к текстилю в 1920-е гг., Ева Бруммер, до замужества носившая фамилию Эстер, обучалась на отделении рисования в Центральной школе искусств и ремесел. По ее окончании в 1924 г. художница стала заниматься преподавательской

деятельностью, а после, во многом благодаря рекомендациям своего будущего супруга, финского критика и дизайнера Артту Бруммера, она обратилась к текстильному искусству, любовь к которому сохранялась на протяжении долгой жизни Евы Бруммер, ушедшей в возрасте 106 лет [1, р. 91; 2].

В 1920-е гг. среди всех разновидностей текстиля наибольшим спросом пользовались ворсовые ковры руйю, впервые привлечшие внимание финских художников, скульпторов и архитекторов еще в 1890-е гг. В 1924 г. была издана монография этнографа Ууно Таави Сирелиуса, посвященная народным руйю, в этом же десятилетии широко развернулась экспозиционно-выставочная деятельность и публикационная активность, благодаря чему произведения, созданные в технике ручного ткачества до XX в., приобрели узнаваемость не только в самой Финляндии, но и за ее пределами.

Увлечение финским народным искусством не обошло стороной и Еву Бруммер [2], творчество которой можно разделить на два периода. До 1940-х гг. она была сторонницей так называемого стиля «функис», причем влияние народных ворсовых ковров на композиционное и художественно-стилистическое решение образцов конца 1920–1930-х гг. выражено сильнее.

Главная особенность традиционных руйю (фин. *ruiju* — «толстая ткань») — ковров, имеющих льняную, конопляную или хлопчатобумажную основу и длинный шерстяной ворс, состоит в их декоративном решении. Начиная с XVI в. самым популярным вариантом оформления являлось разделение поверхности руйю на декоративную канву и центральное поле, украшавшееся разнообразными геометрическими, растительными и антропоморфными мотивами [3, р. 23–24]. Например, на ворсовом ковре Евы Бруммер, изображение которого появляется в одном из выпусков «Ежегодника ассоциации “Орнамо”» в 1935 г., можно увидеть характерную для ранних изделий схему и геометрические элементы в виде крестов.

В качестве примера более классических вариаций также приведем ворсовый ковер «Помолвка» (*Kihla*) с изображением крестов и деревьев, напоминающих ели, и руйю «Горничная» (*Talontytär*). Фон обоих произведений решен в виде прямоугольников, намекающих на абстрактный характер изображения. В то же время композиции и декоративные мотивы ковров — особенно последнего, отсылающего, по словам исследователей, к образцам XVIII в. — свидетельствуют об устойчивой традиции народных руйю [4, с. 33].

Аналогичные элементы декорируют поверхность другого изделия, известного под названием «Эскиз» (*Luonnos*) и принесшего известность своему автору. В 1930-е гг. увлечение народным искусством стало уступать стремлению к экспериментам и поиску новых форм. Популярность приобрели идеи функционализма, которые в Финляндии получили распространение благодаря Выставке искусств, ремесел и домашнего хозяйства, прошедшей в Стокгольме в 1930 г. По мнению ее организаторов и участников, только через принятие программы функционализма была возможна модернизация искусства [5, р. 28–30]. В стиле «функис» начали проектировать и создавать свои изделия и финские текстильные дизайнеры, разделявшие всеобщий принцип стандартизации интерьера. Так, декор ворсового ковра, сотканного по эскизу Евы Бруммер, демонстрирует иное понимание композиционного строя и внешнего вида элементов. Декоративные детали заметно укрупняются в своих размерах, что способствует некоторой хаотичности композиционного решения, а канва трансформируется в две полосы, фланкирующие центральный сюжет. В то же время влияние народной стилистики по-прежнему очевидно — оно проявляется в характерном цветовом решении и симметричном расположении традиционных элементов: ромбов, крестов, цветов и фигур юноши и девушки, отсылающих к традиции производства свадебных руйю. Обозреватель выставки, организованной Финским обществом искусств и ремесел и ассоциацией «Орнамо» в 1932 г., счел произведение Евы Бруммер наиболее выдающимся, очаровывающим «свежестью цвета и уникальностью композиционного решения» [6, с. 56].

Стоит отметить, что художница специализировалась именно на дизайне текстильных изделий, в то время как их изготовлением чаще занимались мастера, состоявшие в текстильной организации «Друзья финского ремесла», которая вела свою работу с 1879 г. [7]. Исследователи отмечают, что Ева не являлась штатным сотрудником объединения и работала преимущественно дома в своей мастерской [3, р. 281]. Именно здесь, вероятно, она и создавала свои произведения, изображения которых начиная с 1930-х годов регулярно появлялись на страницах популярных периодических изданий.

Если проект ворсового ковра «Эскиз» лишь предвосхищал изменения, происходящие в образности и художественно-стилистическом решении, то другие, созданные в этот же период, произведения Евы Бруммер выступили своеобразным манифестом функционализма в дизайне текстиля. Интересна фотография руйю, появившаяся на страницах журнала «Домус» в 1930 г. Декор изделия целиком состоит из прямоугольни-

ков — лишь сохраняется небольшая по ширине канва и традиционные декоративные элементы в виде крестов и песочных часов, которые, однако, имеют более абстрактную, условную форму. Подобное решение напоминает эксперименты представителей неопластицизма и группы «Де Стейл», школы Баухаус и других авангардных направлений.

Второй период творческой биографии Евы Бруммер, который начинается с конца 1940-х гг., связан с эстетикой и практикой постмодернизма. В декоре произведений, созданных в это и более позднее время, отсутствует какая-либо композиционная схема, а основным художественно-стилистическим средством выступает цвет. Однако, в отличие от своих коллег, Ева Бруммер по-прежнему сохраняла в решениях своих изделий национальный компонент, обнаруживавший связь с традицией народного ручного ткачества. Так, наряду с крестами, художница часто использовала мотив песочных часов, например, в созданных в 1956 г. работах «Костер в День святой Троицы» (*Helavalkeat*) или «Море» (*Merja*). В первом случае элементы, изначально символизировавшие быстротечность времени [8, р. 264], означают языки пламени костра, который по традиции разжигался в День святой Троицы. В декоре второго рюю, разработанного к прошедшей в 1956 году выставке ворсовых ковров для художественных музеев Норвегии, мотив используется лишь в качестве декоративного элемента, обозначающего движение морских волн, и тем самым утрачивает свое семантическое значение.

В произведениях 1970-х гг. изображение песочных часов приобретает еще более абстрактное выражение. В рюю 1976 г. оно выступает прообразом гор (*Vuorille*), а ворсовый ковер 1978 года и вовсе называется «Зеленые песочные часы» (*Vihreät tiimalasit*) в соответствии с главным декоративным мотивом. Интересна работа «Ощущение осени» (*Syksyn tuntua*) 1980 г., тематическую направленность которой задает не перевернутая вариация песочных часов, а цветовая палитра с преобладающими мягкими фиолетовыми и оранжевыми тонами. Источником вдохновения для Евы Бруммер, а также ее коллеги Уры Симберг-Эрстрём [9] могли послужить эксперименты последователей живописи цветового поля, получившей распространение еще в 1960-е гг.

Значение произведений Евы Бруммер для развития текстильного дизайна Финляндии XX века сложно переоценить. По словам исследователя Анникки Тойкка-Карвонен, Ева, подходившая к созданию ворсовых ковров как к серьезному ремеслу, изменила художественно-стилистический строй произведений, в которых каждый узор и мотив на-

делялся глубоким смыслом, отражая взгляды и душевные переживания своего создателя [10, s. 366]. Более того, художница внесла изменения и в сам процесс производства рюю, обрезая ворс тупым ножом, а не ножницами [3, р. 64], в результате чего поверхность ковра приобретала большую живописность.

Ева Бруммер принимала активное участие в выставках и неоднократно получала призы за свои работы. Яркой страницей в ее творческой биографии стал триумф на Миланских триеннале в 1933 и 1951 гг. Весной 2001 г. в Музее дизайна Хельсинки состоялась масштабная выставка произведений Евы Бруммер, приуроченная к столетию со дня рождения художницы.

Примечания

1. Korvenmaa, P. Finnish Design: A Concise History. — Helsinki: University of Art and Design Helsinki, 2009. — 352 p.
2. Bonsdorff, B. Brummer, Eva // Upplagsverket Finland: [сайт]. — URL: <https://upplagsverket.fi/sv/sok/view-170045-BrummerEva> (дата обращения: 10.01.2024).
3. Sopanen, T. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008 / T. Sopanen, L. Willberg. — Kuopio, Finland: Kuopio Museum of Cultural History, 2008. — 395 p.
4. Makkonen, L. Ryijy-taiteilija Eva Brummer ja modernistiset pyrkimykset Suomen taiteessa 1930–1950-luvulla: pro gradu. — Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1981. — 183 s.
5. Seelow, A. M. Reconstructing the Stockholm Exhibition 1930. — Stockholm: Arkitektur Förlag, 2016. — 272 p.
6. Taideteollisuusnäyttely // Puuteos: Puuseppäteollisuuden ja huonekalukaupan virallinen äänenkannattaja. — 1932. — № 5–6. — S. 55–56.
7. Новации, которые Ева Бруммер привнесла в технологию производства рюю, позволяют сделать вывод, что некоторые работы были сотканы ей самостоятельно.
8. Frutiger, A. Signs and Symbols. Their Design and Meaning. — New York: Van Nostrand Reinhold, 1989. — 360 p.
9. Упоминание Уры Симберг-Эрстрём, не уступавшей в своей известности и мастерстве Еве Бруммер, неслучайно. Отличительной чертой ее творчества являлось создание крупных цветовых абстракций, выступающих главным художественно-стилистическим приемом в декоре рюю.
10. Toikka-Karvonen, A. Ryijy. — Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1971. — 522 s.

УДК 7.011.26:391.4 (470.13)

Качер К. А., Денисова А. В.

Kacher K., Denisova A.

ПРОЕКТ КОЛЛЕКЦИИ ПЛАТКОВ ПО МОТИВАМ ТРАДИЦИОННОГО ЖЕНСКОГО КОСТЮМА КОМИ-ЗЫРЯН

PROJECT ON A COLLECTION OF SCARVES BASED ON THE TRADITIONAL KOMI-ZYRIAN WOMEN'S COSTUME

Аннотация. В статье представлен процесс воплощения собирательного образа традиционного костюма коми-зырян в осовремененном автором аксессуаре — платке: проанализирована его роль в костюме, специфика материала и методов декорирования.

Ключевые слова: текстиль, платок, народный костюм, коми-зыряне, современный аксессуар

Abstract. The article presents the process of embodying the collective image of the traditional Komi-Zyrian costume in the modernized scarf by the author: its role in the costume, the specifics of the material and methods of decoration are analyzed.

Keywords: textiles, scarf, folk costume, Komi-Zyrians, modern accessory

Платок — неотъемлемая часть традиционного русского костюма, отражающая культурные ценности и исторические особенности народов России. Именно платок стал одним из первых предметов гардероба, который был создан в процессе освоения ткачества, потому как представляет собой тканое полотно без конструктивных изменений, разрезов и швов. Географически культура использования платка в составе традиционного костюма охватывает практически все регионы страны: почти в каждом народном костюмном комплексе на платок возлагается функциональная роль и сакральная символика.

О появлении платка в обиходе древнерусских женщин свидетельствуют археологические материалы, изображения в книжных миниатюрах, на фресках и иконах [1, с. 11]. Известно, что уже в XI в. он присутствовал в женском гардеробе. Более детально рассмотреть историю, способы ношения, художественное оформление платков возможно с середины XVII в., ключевым образом — по дошедшим до наших дней женским портретам. Так, становится очевидным, что крестьяне ткали самостоятельно и носили головные покрывала из льна и хлопка, а платок зажиточных слоев населения был изготовлен

из более дорогих тканей с шелком, золотыми нитями, богато декорирован.

Данная работа направлена на осмысление роли платка и его декора в комплексе традиционного костюма коми-зырян как современного многофункционального аксессуара, отражающего культурный код его обладателя.

Магические свойства платка в первую очередь закладывались в саму ткань, которая оставалась нетронутой, неразрезанной — в чём символически виделось средство защиты человека [2, с. 1]. С этим свойством связано укрытие головы женщины, её волос под платком-покрывом, ставшее обязательным после принятия христианства на Руси.

Как и другие элементы традиционного костюма, платок считался предметом, отражающим статус женщины — социальным маркером: по нему можно было судить о семейном и имущественном положении [3, с. 2]. Вместе с тем, посредством платка женщина выражала собственные представления о красоте, заявляла о своем месте в рамках общности (деревни или иного формата поселения).

Безымянные авторы веками обогащали традиционный костюм, творя произведения народного искусства с выверенной композицией, колоритом, поражающие безукоризненностью исполнительского мастерства. Система ценностей и представлений о жизни этнической общности «вплеталась» в каждую часть костюма, создавая её исключительный художественный образ и смысл [4, с. 86]. Именно поэтому платки разных культурных общностей России отличаются друг от друга по форме, цвету, материалу, технологии изготовления, композиционным приёмам, функциональным особенностям. Отдельные — «универсальные» — виды платков были распространены по всей России, но существовали и платки, которые носили только на определенной территории страны.

Для нас особенно интересна традиция включения платка в костюмный комплекс культурными общностями, населяющими современную территорию Республики Коми. При работе над проектом внимание обращается на сопоставление развития разных способов производства платков и шалей в России и их бытования среди населения Республики Коми, ищутся способы воплощения образа костюма в современном аксессуаре. Цель — выразить впечатления от собирательного образа женского костюма коми-зырян XIX в. в платке как самостоятельном произведении.

Самые дорогие платки и шали, тканые вручную из дорогого материала — шелка, с золотыми нитями (канаватные фаты, колокольцовские

шали) — до XIX в. могли себе позволить лишь зажиточные слои населения [4, с. 102]. Жительницы Усть-Цилемского района Республики Коми и сегодня надевают их в составе традиционного праздничного усть-цилемского костюма.

В 1830-е гг. ручное ткачество заменили более современные ткацкие станки — жаккардовые, которые позволяли вырабатывать больше продукции. Тканые шали стали проще в изготовлении, соответственно ниже в цене и доступнее для всех слоёв населения. Шёлковые репсовые платки и шали, произведённые на фабриках Богородского уезда Московской губернии, получили распространение в Ижемском и Усть-Цилемском районах Республики Коми [5, с. 20].

В первой половине XIX в. набирает обороты производство хлопчатобумажных тканей. Развитие механизации приносит ему массовый характер, и ситцевый платок фабричного производства прочно входит в повседневный быт крестьян. В районах Республики Коми такие фабричные платки нашли место во всех локальных костюмных комплексах (основные из них: прилузский, сыольский, удорский, ижемский, верхневычегодский, печорский) [6, с. 6].

В 1906 году студент Петербургского университета Сергей Сергель по заданию Этнографического отдела Русского музея пробыл несколько месяцев в районе верхней Вычегды, в Помоздинской волости Усть-Сыольского уезда. Он сделал более 200 фотографий, запечатлев местных жителей, их быт и занятия, постройки, инвентарь и домашнюю утварь. Большинство снимков сделано в селении Бадь-иоль (ныне — деревня Бадельск) недалеко от села Помоздино — это место для своих наблюдений Сергель выбрал как «типичную зырянскую деревню» [7, с. 23]. Важная часть его фото-коллекции — галерея портретов местных жителей, на которых женщины чаще всего предстают в разнообразно повязанных на голове платках.

Платки на фотографиях Сергеля преобладают самые простые — ситцевые однотонные и с набивным рисунком, реже — с бахромой или кистями. Они гармонично завершают зырянский крестьянский комплекс из рубахи и сарафана. Часто текстиль декорирован набойкой, а из ткани с набойкой сшита мужская, женская и детская одежда. Узоры набойки самые простые: ткань сплошным узором покрывают цветы и линии, пересекающиеся в ромбы, составленные из комбинаций точек.

В коллекции текстиля ГБК РК «Национальный музей Республики Коми» среди изделий, сшитых из ткани, декорированной набойкой, преобладают простые точечные и незамысловатые по рисунку растительные элементы, покрывая полотно сплошным узором. Часто для декора используется сочетание двух цветов: белый и голубой, белый и жёлтый, белый и оранжевый, голубой и жёлтый. В костюмном комплексе сочетается продукция ситценабивной промышленности (платки) с набойкой, выполненной в оседлой набоечной мастерской, или, что более вероятно, мастером-набоечником отхожего промысла [8, с. 6].

Рассмотрение специфики создания платка как важнейшего и символически насыщенного элемента женского костюма в русской культуре, в частности — культуре этнических групп современной Республики Коми, даёт основание считать платок не только самодостаточным объектом декоративного искусства, но и костюмным «двойником», поскольку в нём сконцентрированы все черты, характерные для образа традиционного костюма.

Для создания серии ситцевых платков по мотивам традиционного костюма коми-зырян нами были использованы способы отделки и декора, характерные для изготовления элементов женского костюма: набойка, оторочка кружевом и косой бейкой, фактурная строчка и др.. Полотно платков выкрашено в технике узелкового крашения в «глубокий синий» цвет, наиболее распространенный цвет среди сарафанов с набойкой.

Уже несколько лет дизайнеры одежды используют при создании коллекций неравномерно окрашенный текстиль с эффектными переходами (технология узелкового батика или «тай-дай»), его можно встретить в коллекциях прет-а-порте и масс-маркета. Узелковый способ окрашивания считается одним из самых древних способов окрашивания тканей — возник он в Юго-Восточной Азии, а в России интерес к искусству Востока был достаточно устойчив на протяжении всего XIX в.

В целом, традиционный русский костюм испытывал влияние разных культур, в том числе и восточной. Так, в северных и центральных районах Республики для изготовления праздничных крестьянских костюмов использовалось большое количество импортных тканей фабричного производства. Именно поэтому при изготовлении коллекции платков выкрашенной ткани была избрана манера, приближенная к восточным традициям и способам декорирования, которая повлияла на северорусский, в том числе — коми-зырянский костюм.

Для декора платков применено нанесение узора методом верховой набойки, а рисунок на платках повторяет узор с сарафанов, бытовавших в Сыольском районе Республики Коми. Для отделки использованы приёмы, свойственные изготовлению рубах и сарафанов (отделка кру-

жевом, тесьма по подолу, пуговицы) и оформлению шалей и тканых поясов (кисти как бахрома из нитей).

Платок как аксессуар, который может передать миру информацию о своей обладательнице, не теряет свою актуальность и в XXI в., а тематически оформленный, как в настоящем проекте — на основе специфики костюма коми-зырян, он представляет особенный виток в современной моде: носитель разработанного нами платка имеет возможность транслировать не только информацию о своей индивидуальности и региональной принадлежности, но и самобытность народного взгляда на мир, оригинальность его материального выражения, что способствует сохранению таким образом традиционной культуры малых народов России.

Примечания

1. Пармон, Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. — Москва: Легпромбытиздат, 1994. — 272 с.
2. Зуйкова, С. А. Значение пояса и платка в русском традиционном костюме: христианская символика и народное осмысление // Культурологический журнал. — 2017. — № 28.
3. Локтионова, Н. М. Женский головной убор в контексте народного костюма // Гуманитарные и социальные науки. — 2016. — № 5. — С. 109–116.
4. Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма. — Москва: Молодая гвардия, 1988. — 224 с.
5. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея / Н. Ковалева, М. Сорокина, Ю. Шлядинская. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2018. — 216 с.
6. Цветкова, Л. А. Традиционный костюм сысольских коми (конец XIX — начало XX вв.). — Сыктывкар: Коми республиканская типография, 2020. — 164 с.
7. Ивановская, Н. И. Сергей Иванович Сергель: этнограф и путешественник / Н. И. Ивановская, А. А. Чувьорова. — Санкт-Петербург, 2011. — 180 с.
8. Коршунова, Т. Т. Русская набойка семнадцатого девятнадцатого веков: каталог временной выставки. — Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1979. — 25 с.

УДК 745.52:745.04:746.1 (470.23–25) «1950/1980» (=113.6)

Коротаяева М. А., Широковских М. С.

Korotayeva M., Shirokovskikh M.

ТЕМА МОРСКОГО ТРАНСПОРТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУЧНОГО ТКАЧЕСТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

THE MARINE TRANSPORTION THEME IN THE TAPESTRY OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Аннотация. В статье представлены результаты изучения гобеленов, созданных советскими и шведскими художниками в 1950–1980 гг. Описаны дипломные работы и произведения, выполненные профессионалами для общественных пространств.

Ключевые слова: гобелен, ленинградский текстиль, ручное ткачество, корабль

Abstract. The article presents the results of a study on the tapestries created by Soviet and Swedish artists between 1950–1980. Describes theses and works performed by professionals for public spaces. Artistic techniques, composition and color scheme of tapestries are analyzed.

Key words: tapestry, Leningrad textiles, hand weaving, ship

Шпалерное ткачество, достигшее высокого уровня в европейских странах и эволюционировавшее к середине XX в. в особый вид искусства, представляет особый интерес для исследователей текстиля. Разнообразие композиционных решений в шпалерах (в отечественном искусствоведении часто — «гобеленах») отражает особенности культурно-исторических событий, природных и социальных явлений. Кроме того, шпалерное ткачество демонстрирует векторы развития художественного образования. Ленинградская школа художественного текстиля была представлена (кроме тканей и аксессуаров промышленного производства) крупномасштабными шпалерами, предназначенными в первую очередь для общественных пространств. Многие из этих работ были посвящены Санкт-Петербургу, как центру морской державы и городу-порту. Необходимо отметить, что в ряде произведений зарубежных авторов середины XX в. тема морской столицы также заметна, она была раскрыта через знаковые изображения кораблей и парусников. К этим работам относятся шпалеры и тканые полотна шведских художников. В данной работе осуществлена попытка сравнения советских и шведских шпалер со сходной тематикой, определены авторы текстильных композиций.

Особое географическое положение Швеции объясняет тот факт, что тема моря является одной из ведущих в декоративно-прикладном искусстве страны, которая омывается Северным и Балтийским морями, Ботническим заливом и проливом Скагеррак. Вдоль береговой линии находится множество крупных морских портов, где швартуются круизные лайнеры, грузовые суда — танкеры и сухогрузы, на причале находится место и для парусных лодок. В городах Швеции имеется большое количество каналов, главным из которых является Гёта — канал.

В 1955 г. художница по текстилю Марианна Риштер (*Marianne Richter*, 1916–2010) представила на выставке в Хельсинборге гобелен «Лодки» (швед. *Båtar*) с изображением парусных кораблей [1]. Композиция состоит из трех однокорпусных деревянных лодок с парусами. Динамичность композиции достигается из-за решения автора изобразить морской транспорт фрагментарно, частично наслаивая объекты один на другой. Благодаря этому приему создается эффект движения лодок по воде. В 1940–1970-х гг. художники по текстилю в Швеции активно экспериментировали с геометрическими мотивами в коврах. Марианна Риштер использовала геометрические фигуры — ромбы одинакового размера в цветовом диапазоне от нежно-розового до мандаринового для фона. Паруса выполнены в спокойных бело-кремовых оттенках, на фоне которых изображена коралловая мачта. Штаг — толстый канат, укрепляющий матчу или стеньгу спереди, выполнен в различных бордовых оттенках, акцентно выделяется на фоне белых парусов и задает направление композиции. Корпуса лодок разделены на полосы ассоциирующиеся с гирляндой из треугольников.

В 1961 г. М. Риштер продолжила развивать тему морского транспорта в текстильных произведениях. Центральным объектом гобелена «Красный корабль» (швед. «*Skutor; rød*») является шведская шхуна — трёхмачтовое судно с косыми парусами [2]. Его паруса выполнены в оранжево-красной цветовой гамме. В этой декоративной композиции автору удалось добиться иллюзии пространства, за счет фона, разделенного на прямоугольные фрагменты бордово — фиолетового цвета. Лодки с парусами цвета слоновой кости, располагающиеся по периметру, уравнивают и замыкают композицию, а так же придают ритмичность. Во второй половине XX в. скандинавские художники и ткачи часто использовали меланжевую пряжу, которая обогащала цветовые характеристики гобелена и создавала изысканный переход от цвета к цвету.

В 1975 г. шведский архитектор Зильге Зимдаль (*Helge Zimdal*, 1903–2001) закончил строительство здания шведского посольства в сто-

лице Бразилии. 3. Зимдаль отразил в архитектуре простоту и функционализм, характерные для шведского искусства и дизайна. Особый интерес вызывает богатая коллекция мебели и произведений искусства, привезенная из Швеции для интерьеров этого здания [3]. Одну из стен столовой посольства украшает гобелен «Шхуна» (швед. «*Strandvägsskuta*», 1961) [4]. Сюжет и композиция перекликается с уже упомянутой работой М. Риштер «Красный корабль». Одним из отличий является отображение в верхней части шпалеры исторического района Стокгольма — Гамла-Стана. Главный объект и центр композиции — трехмачтовый корабль с парусами цвета ванили, располагающимися в центре гобелена. Гармонично дополняют теплую цветовую гамму гобелена акцентные включения фрагментов кораблей и лодок, окрашенных в холодные «морские» оттенки зеленого и синего.

В отечественной практике шпалерного ткачества изображения кораблей появились в начале 1960-х гг.

Советские художники второй половины XX в. часто обращались в своих работах к историческому прошлому Ленинграда. Анализ дипломных работ кафедры художественного текстиля, опубликованных под редакцией профессора В. А. Самошкина, позволяет заключить, что изображения кораблей и лодок достаточно часто присутствовали в ленинградских гобеленах. В. Громова в работе «История русского флота» (1966) изобразила значение морского флота в эпоху Петра I [5]. Корабли помещены в треугольную композицию, два нижних показаны в 3/4, а два верхних словно уплывают вдаль, отдаляясь от берега. Возвышается над кораблями лист папоротника, считающийся у славян символом света и солнца, освещающий и оберегающий от зла в пути. Уравновешивают композицию персонажи из русских народных сказок и былин — морская дева с рыбьим хвостом вместо ног, Морской царь и рыба Чудюдо. В левом верхнем углу расположен персонаж, олицетворяющий попутный ветер (Фордевинд). Напротив справа — ясное звездное небо с полной луной. Шпалера соткана в монохромной цветовой палитре, с включением янтарных оттенков.

Дипломная работа Галины Бушуевой «Белые ночи», созданная в 1971 г. является воспоминанием о ее прогулках по рекам и каналам Ленинграда с будущим мужем Владиславом Бушуевым [6]. Г. Бушуевой удалось создать легкость и воздушность с помощью холодновато-голубой цветовой гаммы. Образ «Белых ночей», переданный через корабль и достопримечательности Санкт-Петербурга расположенные по краям гобелена, озаряются внутренним светом и передают романтическое настроение.

После Великой Отечественной войны в СССР быстрыми темпами развивалась судостроительная промышленность. Выпускник ЛВХПУ им. В. И. Мухиной К. Черепанов в качестве дипломной работы в 1971 г. представил шпалеру «Судостроение», отражающую этот прогресс [5]. Автор расположил по центру три разноразмерных судна ростром (выдающаяся часть, нос корабля) к зрителям. Ростра — ораторская трибуна на римском форуме, которую украшали снятыми рострами с захваченных римлянами кораблей. Трибуна послужила прообразом архитектурной формы ростральной колонны изображенной справа. Автор сокращает цветовую палитру до синего, красного, белого, черного и серого, делит пространство на геометрические фигуры, обобщает предметы, в результате создается напряженная, тяжелая атмосфера строительства морского транспорта.

Важным этапом в развитии Советской России является покорение Арктики. В 1930–1940-е гг. велось ее активное промышленное освоение. За короткий период были основаны Норильск, Воркута и Нарьян-Мар и построены порты. Эта тема нашла отражение в дипломных работах: А. Попова (Ошueva) в 1987 г. создала шпалеру «Арктика»[5]. На примере этой работы можно наблюдать как работает прием «деструкция» — разрушение или разделение объекта на части. Справа — судно коричневого цвета, отдельно слева мачта с парусами цвета талого снега; объединяют композицию вертикальные и горизонтальные линии красного цвета. Автор композиции перешла от реалистичного образа к обобщенному.

На примере гобеленов В. Громовой, К. Черепанова, Г. Бушуевой и А. Поповой можно проследить постепенный переход от натуралистичных форм к абстрактным.

Рассмотренные выше произведения позволяют сделать вывод, что изображения морского транспорта появились в работах шведских и советских художников как отражение атмосферы города-порта, темы одинаково актуальной для Ленинграда и Стокгольма. Типы судов, воспроизведенные в ручном ткачестве, достаточно разнообразны по форме, масштабам, цветовым характеристикам. Важно подчеркнуть, что для шведских шпалер исследуемого периода было характерно большое обобщение форм и более смелые цветовые решения. Советские художники, обратившиеся к этой теме, изображали корабли в контексте достижений судостроительной промышленности, освоения арктического региона и военно-морского наследия нашей страны.

Примечания

1. 1076. VÄvd Tapet. «Båtar». Spring Modern Sale 555 Stockholm // Bukowskis: [сайт]. — URL: <https://www.bukowskis.com/en/auctions/555/1076-vavd-tapet-batar-gobelangvariant-94-x-77-5-cm-signerad-ab-mmfmr-ab-marta-maas-fjetterstrom-marianne-richter> (дата обращения: 12.01.2024).
2. 832. Tapestry. «Skutor, röd». Moderna huutokauppaan, Tukholma 563 Tukholma // Bukowskis: [сайт]. — URL: <https://www.bukowskis.com/fi/auctions/563/832-tapestry-skutor-rod-gobelangvariant-tapestry-variant-134-x-97-cm-signed-ab-mmfmr> (дата обращения: 12.01.2024).
3. Embaixada da suécia // Anual design: [сайт]. — URL: <https://www.anualdesign.com.br/brasil/projetos/622/embaixada-da-suecia/?param=brasil/projetos/622/embaixada-da-suecia/> (дата обращения: 12.01.2024).
4. 662. VÄvd Tapet. «Strandvågsskuta». Vårens Moderna 572 Stockholm // Bukowskis: [сайт]. — URL: <https://www.bukowskis.com/sv/auctions/572/662-vavd-tapet-strandvagsskuta-gobelangvariant-104-5-x-95-cm-signerad-ab-mmfmr> (дата обращения: 12.01.2024).
5. Гобелены: альбом / ВХПУ им. В. И. Мухиной; сост. В. А. Самошкин. — Санкт-Петербург: Гиппократ, 1994. — 96 с.: ил.
6. Бушуева, Г. И. Гобелены: альбом. — Санкт-Петербург: Вести, 2005. — 64 с.: ил.

УДК 684.77:069.013 (470.23–25) (=512.132)

Кубель Е. Л.

Kubel E.

УЙГУРСКИЕ КОВРЫ В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

UYGUR CARPETS IN THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY

Аннотация. В статье рассматривается история приобретения памятников в музейное собрание. Дается характеристика места производства ковров, техники и материалов, приемам композиционных решений, разным видам орнамента.

Ключевые слова: Российский этнографический музей, Восточный (китайский) Туркестан, уйгуры, ворсовые ковры

Abstract. The article examines the history of the acquisition of monuments for the museum collection. Characteristics of the carpets such as, the place of production, equipment and materials, methods of compositional solutions, and different types of ornaments are given.

Keywords: Russian Museum of Ethnography, Eastern (Chinese) Turkestan, Uyghurs, pile carpets

Уйгурские ковры поступили в собрание ЭО Русского музея (ныне — РЭМ) в начальный период его собирательской деятельности — первое десятилетие XX в. Всего в коллекциях содержится 21 ворсовый ковер и переметная сума (с передней частью, вытканной в узелковой технике) работы уйгурских мастеров из Хотанского и Турфанского оазисов Восточного (Китайского Туркестана). Памятники датируются второй половиной — последней третью XIX века. Их приобретение было целенаправленным, и происходило в соответствии с концепцией развития и принципов формирования коллекций новой музейной институции, которая, как предполагалось, будет презентировать «этнографию Российской империи, славян и сопредельных стран» [1, с. 477]. Важным направлением для собирательских стратегий также явился региональный принцип показа этнографического материала на экспозициях музея. И, впоследствии, уйгурские экспонаты стали частью выставки «Оседлое население Туркестана» (1925 г.). Основную идею выставки, опирающейся на понимание культурного единства региона, выразил ее автор А. Н. Самойлович: «Туркестан — огромная историко-культурная область, страна древней земледельческой и торгово-промышленной культуры, состоящая из Западного (советского),

Восточного (китайского) и Южного (афганского) регионов» [2, без нумерации страниц].

Начало уйгурскому ковровому собранию музея было положено С. М. Дудиным, ученым и собирателем, стоявшим у истоков ЭО и Музея антропологии и этнографии (МАЭ) РАН, который в 1901 г. предпринял экспедиционную поездку по заданию ЭО в Среднюю Азию и Кашгарский оазис [РЭМ, колл. 16–192, 203, 205, 206]. В своем обширном «Отчете» о поездке он посвятил несколько страниц рассказу о местном ковровом промысле, в частности подчеркнув, что не был в Хотанском оазисе — где производились самые лучшие по качеству ковры, поэтому экземпляры для музейного собрания искал на рынках Ферганской области [3, с. 116–118].

В 1906 г. ЭО был приглашен к сотрудничеству ученый, общественный и политический деятель А. В. Адрианов, который приобрел в Семипалатинской области самую значительную по объему коллекцию ковров из Хотана [РЭМ, колл. 1045-1-13; колл. 1432-1-2]. В письме на имя К. А. Инostrанцева, курировавшего в Отделе район Средней Азии и Кавказа он сообщал, что постарался собрать образцы ковров, «содержащих типичный рисунок, без приспособления к чужому вкусу» [4, л. 61–62]. Кроме того, собиратель представил развернутый отчет, в котором содержится характеристика приобретенных ковров, описан процесс их покупки, собраны материалы о ковровом производстве [5, с. 282–283].

В этом же году, выдающийся ученый, один из основоположников и первый заведующий ЭО Д. А. Клеменц, передал в собрание несколько экземпляров ковров и переметную суму, приобретенных им в г. Бийске, Томской губернии [РЭМ, колл. 841–1,2; колл. 1326–1].

Приобретение собирателями ковров вне места их производства (в Семипалатинской обл., Ферганской области, Томской губернии) отражает реальное положение дел на ковровых рынках этой части Российской империи, в частности возрастание доли уйгурской продукции (с 1870 годов) в общем потоке экспорта.

Главным центром коврового производства Восточного Туркестана был Хотанский оазис. В 1889–1890 гг. еженедельно на городском базаре продавалось до 100 ковров, которые также были предметом оживленного внутреннего экспорта в северные оазисы [6, с. 93]. Ковры составляли важную часть экспорта. До 5000 изделий вывозилось ежегодно [7, с. 150], значительное место в этом потоке занимала Россия (в основном Туркестанский край и Семипалатинская область). Это был

недорогой сегмент ковровой продукции, которая пользовалась большим спросом у горожан и жителей сельской округи (узбеков, таджиков), а также у кочевых групп казахов и киргизов.

Производство ковров было сосредоточено как в частных кустарных мастерских, так и отдельных семьях. Станки применялись двух типов — горизонтальный и вертикальный. Материалом для основы и утка служил хлопок, лучшие сорта которого, ввиду наиболее подходящих климатических условий, произрастали в Хотанском оазисе. Шерсть для ворса, чаще, использовали овечью (наиболее тонкую и чистую шерсть, как считалось, давали овцы из Лякчунской долины Турфанского оазиса), но встречалась и верблюжья [РЭМ, колл. 1432–1,2]. Шелковые нити использовались в ворсе дорогих ковров [РЭМ, колл. 16–192]. С конца XIX в. в обиход широко вошли анилиновые красители. С. М. Дудин отмечал, что продолжали также использовать растительные краски (но очень ограниченно) и достаточно широко — минеральные которые не отличались большой прочностью и были склонны к выгоранию [3, с. 117].

Композиция ковров, представленных в собрании музея, строится на доминировании большого прямоугольного центрального поля в окружении нескольких бордюров. Их количество и пропорции по отношению к размерам центрального поля выбирал мастер, в зависимости от своих предпочтений:

— один бордюр [РЭМ, колл. 1045–5]; иногда мастер, весьма простыми средствами делает такую композицию более интересной, просто добавив несколько дополнительных узких линий контрастного цвета вокруг центрального поля и по краю ковра [РЭМ, колл. 1045–9];

— два бордюра, из которых один (основной) широкий, и внутренний (вокруг центрального поля) узкий [РЭМ, колл. 1045–2];

— три бордюра одной ширины [РЭМ, колл. 16–192].

Как правило, цветовое решение ковра основано на преобладании одного цвета — как для центрального поля, так и бордюров. Наиболее популярны разнообразные оттенки красного, как в холодной (переходы к синему и фиолетовому), так и в теплой (оранжевой, с охристыми оттенками) гамме. Более редким было использование белого, фиолетового и желтого для фона центрального поля, но в этом случае красный цвет сохранял присутствие на бордюрах. Желтый цвет также мог использоваться в бордюре, чтобы несколько разнообразить общую красную палитру. Линейка цвета, применяемая мастерами для орнаментов, гораздо шире — белый, черный, коричневый, а также разные оттенки всех семи основных цветов.

Наиболее распространенной композицией центрального поля на коврах из собрания РЭМ является медальонная — три крупных розетки круглой формы, расположенные в ряд, занимающие почти все пространство поля. Чаще всего композиция дополнялась небольшими розетками разной величины, четыре орнаментальных мотива в углах служили ее завершением [см., например: РЭМ, колл. 1045–1, 8]. Встречается более лаконичный вариант, в котором медальоны вписаны в многоугольники, дополнительные мелкие розетки и угловые элементы отсутствуют [РЭМ, колл. 16–203]. Однако, для усиления художественного эффекта и приданию рисунку графичности, мастер добавил контрастное оконтуривание элементов, прием, широко используемый в уйгурском ковроделии. Кроме того, пространство центрального поля вокруг многоугольников заполнено меандровым орнаментом, а также его вариантом, в котором две линии меандра, наложенные друг на друга с метрическим сдвигом, в пересечении образуют крест-свастику. Интересно также цветовое решение, в котором геометрический орнамент фиолетового цвета (перекликаясь с цветом розеток), помещен на красный фон, что добавляет композиции строгой торжественной простоты.

Вариант трехчастной структуры центрального поля ковра представлен на памятнике [РЭМ, колл. 1045–12], в котором с двух сторон от центральной розетки изображены геометризированные вазовые композиции.

В собрании представлен пример построения композиции центрального поля, в котором основой являются мелкие элементы растительного и геометрического характера, расположенные ровными рядами по линии основы [РЭМ, колл. 16–192; колл. 1045–3].

Центральное поле также может быть декорировано геометрическим узором, (располагающимся под углом в 45° к линии основы) в виде нескольких линий меандра, которые, пересекаясь, образуют розетку в виде свастики [РЭМ, колл. 1045–7].

Уйгурское ковроделие имело ярко выраженный товарный характер, мастера чувствовали требования рынка, стараясь расширить его художественными средствами за счет разнообразия орнаментальных форм. Особой популярностью пользовались геометрические, растительные и смешанные мотивы: разнообразные цветочные розетки, вьющиеся стебли с плодами и листьями, цветочные кусты, композиции с вазами. Мастера включали в декор своих ковров также китайские мотивы.

Отдельную группу в собрании представляют ковры для молитвы *джайнамаз*, производство которых получило особое развитие с конца XIX века. Они принадлежат к типу молитвенных ковриков, на которых

много раз повторяется узор михраба — ниши арочной формы в стене мечети, указывающей направление на Мекку. В каждую арку (в представленных образцах их 4 и 7) вписан растительный узор — изображение древа жизни [РЭМ, колл. 16–206]; важный для уйгурской культуры мотив гранатового дерева, но уже в более современной модификации вазовой композиции [РЭМ, колл. 1045–11]; композиции из трех цветов на одном стебле и мелких растительных розеток [РЭМ, колл. 16–205].

Примечания

1. Могилянский, Н. М. Этнографический отдел Русского музея Императора Александра III // Живая старина. — Санкт-Петербург, 1911. — Вып. 3–4. — С. 473–498.
2. Самойлович, А. Н. Оседлое население Туркестана: краткий путеводитель / Русский музей. Этнографический отдел. — [Санкт-Петербург], сентябрь 1926. — Без нумерации страниц. — Напечатано по распоряжению ГРМ.
3. Отчет С. М. Дудина о поездках в Среднюю Азию в 1900–1902 гг. / подготовка текста, вступ. ст. и прим. Т. Г. Емельяненко. — Москва: Фонд Марджани, 2021. — 556 с.
4. АРЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 4. Переписка со старшим ревизором акцизного управления А. В. Адриановым.
5. Дмитриев, С. В. Фонд Этнографического отдела Русского музея по культуре народов зарубежного Востока: история формирования и судьба (1901–1930-е гг.). — Санкт-Петербург: Филфак СПбГУ, 2012. — 832 с.
6. Певцов, М. В. Путешествие в Кашгарию и Кунь Лунь (1889–1890). — Ленинград: Гос. изд-во географ. лит-ры, 1949. — 322 с.
7. Исмаилова-Мамедова Э. Ковры уйгуров // Сборник статей. — Алма-Ата: Наука, 1978. — С. 139–179.

Сокращения

АРЭМ — Архив Российского этнографического музея

РЭМ — Российский этнографический музей

ЭО — Этнографический отдел Русского музея императора Александра III

УДК 745.52:746.1:746.2:378.147–053.6

Митрофанова Н. Ю., Климина О. А.

Mitrofanova N., Klimina O.

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ НА ПРИМЕРЕ МОЛОДЕЖНЫХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ

ABOUT THE INTERACTION OF ART AND CRAFT IN THE MODERN WORLD ON THE EXAMPLE OF YOUTH TEXTILE PROJECTS

Аннотация. Декоративно-прикладное искусство и ремесло все чаще становятся предметом внимания специалистов, а их взаимоотношения — темой научного и практического дискурса. Рассмотрены примеры молодежных творческих проектов в текстильной области, демонстрирующих связь искусства и ремесла в современном мире.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, текстиль, ткачество, кружево, ремесло, народный промысел

Abstract. Decorative and applied arts and crafts are increasingly becoming the subject of attention of specialists, and their relationship is the topic of scientific and practical discourse. Examples of youth creative projects in the textile field are considered, demonstrating the connection between art and craft in the modern world.

Keywords: arts and crafts, textiles, weaving, lace, craft, folk craft

Декоративно-прикладное искусство и ремесло все чаще становятся предметом внимания специалистов, а их взаимоотношения — темой научного и практического дискурса. Проекты «Захожское кружево. Сплетение времен» и «Двойная басина», проведенные в 2022–2023 гг. студентами и преподавателями основной образовательной программы «Декоративно-прикладное искусство» (ДПИ) Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ) стали примером того, как в современном мире могут сосуществовать искусство и ремесло.

Сегодня интерес к ремеслу и предметам, созданным ручным способом, особенно высок. Машинному массовому производству противопоставляется ручная работа. Похожая ситуация сложилась во второй половине XIX в. Тогда участники движения «Искусство и ремесла» ратовали за возвращение в мир традиционного ремесленного производства эпохи позднего Средневековья, искренне надеясь обрести в нем гармонию и совершенство. В противовес растущей индустриализации

общества они верили, что возврат к традициям ремесленного труда сделает мир чище, справедливее, гармоничнее.

Во что верим сегодня мы, находясь в преддверии четвертой промышленной революции? ««Индустрия 4.0» — эпоха инноваций, которая характеризуется переходом на полностью автоматизированное цифровое производство, управляемое интеллектуальными системами. Новый тип промышленного производства основывается на таких технологиях, как большие данные, автоматизация, блокчейн, искусственный интеллект, «умные» сети... Четвертая промышленная революция... влечет за собой не только технологические новации, но и смену социальной парадигмы, культурного кода» [1].

Поиск культурного кода — главный тренд времени. «Культурный код — это коллективное бессознательное, предопределяющее наши поступки», — так считает доктор социологии, профессор, проректор по развитию Вятского государственного университета Екатерина Митягина. Под ее руководством ведется работа в Центре прикладного анализа данных (ЦПАД), где при помощи Big Data занимаются исследованием культурного кода молодежи. «Анализ данных показал — молодежь чаще всего указывает на такие ключевые ценности, как жизнь (28%), милосердие (12%), труд (10%), единство (8%), достоинство (8%). Вызывает тревогу, что менее 1% набирают ценности преемственности поколений, гуманизма, взаимопомощи, коллективизма и гражданственности» [2].

Отсутствие среди ключевых ценностей культурной памяти, связи с поколениями, традиций не может не насторожить. Возможно, запрос современности на возврат к ремесленному и есть один из путей преодоления этого разрыва? Эта потребность сказывается не только на взаимоотношении искусства и ремесла, уже не первый раз спасающих друг друга от деградации или исчезновения, но и на союзе еще одной очень важной пары: ремесла и дизайна. «...после мирового экономического кризиса 2007–2008 годов, дизайн вдруг обратился за вдохновением к ремесленным способам производства... Ремесло и промышленность стали постоянными партнерами... Пренебрежительное отношение к термину “ремесло” в современной практике теперь неуместно. Но взаимодействие, о котором идет речь, — это, безусловно, результат неудовлетворенности существующим положением вещей и потребность в чем-то новом» [3].

Молодежные проекты «Захожское кружево. Сплетение времен» и «Двойная басина» проводились как раз с целью выправить связь между искусством и ремеслом. При этом, нужно понимать, что, говоря

об отчуждении ремесла и искусства, мы имеем в виду взаимные потери. «Представление, что в произведениях современного искусства отсутствуют какие-либо наглядные признаки мастерства, стало, по сути, общим местом. Резкая критика ремесленных навыков современного художника сопутствует рождению искусства эпохи современности» [4].

Но ведь обеднело не только искусство, но и ремесло, «стерлась и износилась» его художественная составляющая, пропало чувство материала. Ремесленник тщетно ищет выход из сложившейся ситуации. Не удивительно, что в последние несколько лет стали популярны Акселераторы — социальные институты поддержки ремесленных стартапов [5, 6]. В рамках Акселераторов междисциплинарные специалисты практики и лекторы предлагают неоремесленникам большой спектр обучающих программ. За короткий срок под руководством наставников они проходят непростой путь преобразования. Им отводится роль новых активаторов культуры. Оба молодежных проекта, о которых пойдет речь, были рождены в процессе взаимодействия в Акселераторах, проведенных в одном случае для ремесленников Ленинградской области, во втором — для Вологодского края.

Целью обоих проектов «Захожское кружево. Сплетение времен» и «Двойная басина» было вернуть искусству мастерство, а ремеслу — художественность. За искусство отвечал коллектив программы ДПИ СПбГУ. Ремесло в первом проекте представлял «Центр поддержки семьи» в г. Кириши, который основала и возглавляет Е. Гордеева с целью сохранения и популяризации бытовавшего в Киришском районе в XIX — начале XX вв. захожского кружева [7]. Во втором проекте ремесло представила семейная ткацкая мастерская г. Вологды «Ткач Севера», самостоятельно изготавливающая ручные ткацкие станки и популяризирующая традиционную технологию [8].

Проект 1. «Захожское кружево. Сплетение времен» (прошел при поддержке Президентского фонда культурных инициатив).

Цель проекта: выявить молодые таланты, художников, способных осмыслить традицию и претворить ее в современных проектах.

Реализация проекта включала несколько этапов: теоретическое осмысление, практическое освоение навыков, создание творческих проектов, представление их на конкурс, реализация проектов-победителей в материале, выставка изготовленных предметов.

Проект начался со знакомства с кружевом: лекции, мастер-классы, посещение музейных экспозиций и фондов Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Российского этнографического

музея, Киришского краеведческого музея и Киришского Детского Дома творчества им. Л. Н. Маклаковой, а также производственных цехов Санкт-Петербургского гардинно-кружевного комбината.

Для знакомства с заходским кружевом, освоения приемов плетения, историей края и промысла студентами и преподавателями был совершен этнографический десант в Кириши. История местного кружева предстала во всей полноте и красках в заходских деревнях, где участники проекта побывали в столетней избе кружевницы П. С. Прокофьевой. Студенты получили очень важный практический навык плетения кружева. Свободное время было отдано зарисовкам с натуры, пленэрной практике, навыкам копийной работы.

Весь собранный материал лег в основу будущих творческих проектов, которые создавались в учебном осеннем семестре (2022 г.) под руководством преподавателей Кулижновой О. А., Бабкиной А. А. и Венцовой К. А. 27 проектов широкого диапазона жанров, техник, материалов было представлено на конкурс. Среди них утилитарные изделия, предметы дизайна, капсульные коллекции, авторские объекты и художественные акции. Все они были объединены общей идеей возрождения заходского кружева. Конкурсное жюри выбрало лучшие проекты в разных номинациях.

Заключительным этапом проекта стала реализация в материале работ победителей, а результатом — выставка готовых изделий, проведенная в выставочном зале СПбГУ. Проект получил осмысление в методическом пособии «Заходское кружево. Сплетение времен».

Проект 2. «Двойная басина».

Цель проекта: освоить лентоткацкие станки и попытаться создать на них оригинальные авторские вещи традиционным способом.

Реализация проекта включала несколько этапов: теоретическое осмысление, практическое освоение навыков, создание творческих проектов в материале, выставка изготовленных предметов в Центре ремесел г. Вологды.

Погружение в тему началось со знакомства с ткацкими традициями народов мира (Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, СПб), народностей России и ближнего зарубежья (Государственный русский музей и Российский этнографический музей, СПб). Практический опыт ткачества на ручных ленточных станках был получен студентами в процессе обучения в весеннем семестре (2023 г.) под руководством преподавателя Климиной О. А. Студенты впервые взяли в руки ткацкие инструменты — до-

щечки, лентоткацкие станки, бральницы, прибивочные ножи, предоставленные мастерской «Ткач Севера». Им предстояло познакомиться с основами технологии, структурами тканей, с заправочными рисунками и методами их проектирования. Рабочий процесс был организован поэтапно и включал выполнение заданий в рамках нескольких учебных дисциплин. Для выполнения задуманного была заявлена «Детская» тема, составлены и утверждены проекты, выполнены эскизы, технические рисунки, схемы заправки, которые затем были реализованы в материале.

Поезда в Вологду в Центр ремесел была осуществлена летом 2023 г. Здесь студенты посетили действующие выставки, получили очень важный практический навык, участвуя в мастер-классах по традиционному ткачеству поясов (Н. Плаксина) и кич-городской вышивке (Д. Теленкова). Результатом работы в проекте стала выставка «Двойная басина», устроенная в Центре Ремесел г. Вологды. Все, представленные на экспозиции работы отличались ярко выраженным экспериментальным характером. Это отразилось в спектре использованных материалов, колористической палитре, формах и назначениях изделий: подтяжки, чехлы для термоса, сумки, накладные карманы, карнавальные маски... Приобретенный опыт оказался познавательным и полезным во всех смыслах.

Два проекта 2022–2023 гг. были объединены очень близкими целями. Среди итогов следуют выделить следующие:

1. Молодые художники получили опыт постановки новых задач, выполнили проекты широкого видового и жанрового разнообразия, получили опыт представления проектов конкурсному жюри и организации выставки;
2. В процессе реализации проектов в материале молодые авторы столкнулись с опытом работы с заказчиком и производством/ремесленной мастерской. Новым оказался опыт ведения авторского контроля над изготовлением продукции (первый проект), студенты расширили свои профессиональные навыки в работе с традиционными и новыми материалами (первый и второй проекты);
3. Молодые художники расширили кругозор, получили новые знания, смогли реализовать себя как самостоятельные творческие единицы, получили опыт работы над социально полезным проектом в команде единомышленников;
4. Проект подтвердил высокий интерес к традиции и большой потенциал молодого поколения, необходимость связи искусства и ремесла, востребованность профессии художника декоративно-прикладного искусства.

Примечания

1. Эксперты: четвертая промышленная революция потребует правовых преобразований // ТАСС: [информационное агентство]. — 2019. — 19 апреля. — URL: <https://nauka.tass.ru/nauka/6354637> (дата обращения: 02.02.2024).
2. Культурный код. Что важно для современной молодёжи? // Центр изучения и сетевого мониторинга молодёжной среды: [сайт]. — URL: <https://www.cism-ms.ru/poleznye-materialy/kulturnyy-kod-chto-vazhno-dlya-sovremennoy-molodyezhi-/> (дата обращения: 02.02.2024).
3. Ширская, М. Крафт-ренессанс: как ручной труд вернулся в дизайн-индустрию // РБК. Стилль. — 2019. — 14 октября. — URL: <https://style.rbc.ru/items/5d9db6809a7947259b46afb4> (дата обращения: 03.02.2024).
4. Робертс, Д. Искусство после утраты мастерства // Moscow Art Magazine: художественный журнал: [сайт]. — URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/11/article/150> (дата обращения: 03.02.2024).
5. Путь ремесленника: [сайт]. — URL: <https://remeslo.design/open> (дата обращения: 03.02.2024).
6. Ремесло+дизайн: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/wall-209222409_517 (дата обращения: 03.02.2024).
7. Центр поддержки семьи: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: <https://vk.com/club121270529> (дата обращения: 03.02.2024).
8. Ткач Севера: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/tcach_severa (дата обращения: 03.02.2024).

УДК 745.522.1 (476.5)

Носикова К. А., Лобачевская О. А.

Nosikova K., Lobachevskaya O.

СОВРЕМЕННЫЙ ВИТЕБСКИЙ ГОБЕЛЕН: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

MODERN VITEBSK TAPESTRY: TRADITIONS AND INNOVATIONS

Аннотация. Описаны основные тенденции развития современного витебского гобелена, традиционные и новационные изобразительные формы и авторские приемы витебских мастеров гобелена.

Ключевые слова: текстиль, гобелен, Витебск, текстильные традиции, текстильные новации

Abstract. The article describes main trends of modern Vitebsk tapestry development, traditional and innovative pictorial forms and author's techniques of the Vitebsk tapestry masters.

Keywords: textile, tapestry, Vitebsk, textile traditions, textile trends

Текстиль, в различных его формах, в качестве объекта прикладного искусства является носителем определенных национальных культурных традиций. Не вызывает сомнения факт, что белорусская школа художественного текстиля известна во многих странах. Общеизвестным центром белорусского текстиля является Витебск — город на севере Беларуси. Современный гобелен — это авторские ковры ручной работы художников по текстилю. Стилистика витебского гобелена менялась на протяжении десятилетий, однако удалось сохранить связь с «родоначальником» данного направления — шпалерным ткачеством, а также с историей и традициями Витебщины. Правда, век классического белорусского гобелена уже практически завершился.

В настоящее время в технике ручного ткачества в Витебске работают Н. С. Лисовская, Т. И. Маклецова, С. А. Баранковская, С. П. Врублевская, Г. А. Фалей, С. А. Оксинь, В. А. Некрасова, Е. О. Толобова. Художники комбинируют разные технологии и используют новационные техники ручного ткачества, оригинально переплетая нити и применяя разные материалы, благодаря чему витебские гобелены отличаются своеобразной художественной стилистикой: полотно «сходит со стены», создавая объемно-пространственную композицию.

В развитии современного витебского гобелена четко прослеживаются три основные тенденции.

Первая тенденция опирается на традиционное народное искусство, национальные узоры с яркими декоративными колористическими решениями, культурное наследие и историческую память, применение традиционных материалов и техник. Наиболее активно работает в этом направлении Светлана Баранковская. Она развивает классическую технику ручного гладкого ткачества с тщательной проработкой деталей, комбинирует серый и отбеленный лен с другими текстильными материалами. Центральное место в творчестве мастера занимают воплощение образов истории Беларуси, сказания, легенды, фольклор. В гобелене «Берегиня» гладкотканой техникой, в цветах, характерных для традиционного гобелена, художницей воссоздан символ славянской мифологии — богини, оберегающей семейный очаг. Тема историко-культурного наследия страны, выдающихся личностей современной истории Беларуси раскрыта в гобелене «Апостол». Портрет «апостола белорусской нации», писателя Василя Быкова, выткан гладью с использованием высокой плотности нитей и тщательно подобранной колористикой, благодаря чему художница добилась контраста, точно отражающего пронзительный взгляд писателя. Акцент в виде ярко-красной вертикали и факсимиле подписи писателя придал образу монументальность. Национальные исторические события раскрывают сюжеты гобеленов «Иулиания и Ольгерд» из серии «Ольгердовым путем», где в классической манере вытканы образы великого князя литовского Ольгерда и тверской княжны Иулиании, брак которых сыграл большую роль в истории Руси. Интересен также гобелен «... У меня была жизнь...» из цикла «Холокост», в котором глубина трагедии передана тремя крестами и красными нитями утка, символизирующими боль утраты [1].

Вторая тенденция опирается на авангардное искусство и тесно переплетается с историей Витебска начала XX века, идеями витебских художников-авангардистов и творчеством Марка Шагала, характеризуется применением современных техник, материалов и технологий. Влияние витебского авангарда можно проследить в работах Т. Маклецово́й, С. Оксинь, В. Некрасовой, Е. Толобовой. Наиболее ярким представителем авангардного направления является Т. Маклецов. Она работает в смешанной технике, вплетая в основу гобелена нити разной толщины и структуры, неравномерно заполняя плоскость композиции, используя синтетические сетки на просвет, атласные ленты, полиэтилен, вязкую пряжу (работы «Переплет», «Колыбель для небес»). В гобеленах «Иллюзорное», «Круги бытия», «Ждём», «Суэта» она свободно выражает свои философские размышления, психологические переживания. Осо-

бенностью ее работ является намеренный уход от плотности, присущей классическим гобеленам. Сочетая просветы, образованные пропусками рядов основы, с рельефами свободно выпущенных нитей, она усиливает иллюзию объёма. Работам присуща широкая цветовая палитра от гармоничного сочетания цветов до их ярких контрастов. Особенного внимания заслуживает гобелен «Противостояние». Композиционное решение произведения напоминает о работе К. Малевича «Супрематизм с синим треугольником и чёрным прямоугольником». Т. Маклецова показывает не внедрение одной геометрической формы в другую, а изображает «противостояние» двух треугольников, подчёркивая тем самым контрастность форм, что придает ему особое напряжение. В гобелене «Супрематический квадрат» объём в композиции создают контрастное сочетание цвета и фактуры [1], [2].

Третья тенденция характеризуется экспериментами и поисками нетрадиционных форм и стилей создания гобелена. Характерной особенностью работ витебских художников этого направления является сочетание традиционных и нетрадиционных текстильных и нетекстильных материалов: лен, шерсть, хлопок, синтетика, сизаль, рогоз, бумажный шпагат, лыко, соломка, полиэтилен, стекло, металл, дерево, керамика, пластик, камни, фотографии и др. В этой технике особенно плодотворно работает Наталья Лисовская, гобелены которой демонстрируют красоту природы и любовь к истории своего края, интерес к символике и мифопоэтическому наследию белорусов, отличаются растительными и архитектурными мотивами, насыщенными цветами, усиливающими энергетику произведений. В основном художницу интересует сочетание традиционных (лен, шерсть, хлопок) и нетрадиционных материалов (сизаль, стекло, кожа, синтетика, авторская керамика, дерево, лыко и пр.). Также она использует новационные приемы, например совмещение ручного ткачества с цифровой печатью. Среди работ Н. Лисовской особое место занимает текстильная композиция «Капище», изображающая языческое культовое сооружение — святилище. Главное внимание уделяется философскому содержанию композиции, в центре которой показан огонь, обладающий очищающей силой, выполненный из красного сизаля. Мастер воплощает скульптурную композицию с помощью техники ручного «лучевого» (кругового) ткачества, перемещая гобелен с вертикальной плоскости на горизонтальную поверхность, тем самым приближая его к арт-объекту. В работе «И камни перенимают наши имена» Н. Лисовской используется сочетание «лучевого» ткачества и цифровой печати на холсте. В центре компози-

ции — перекресток и камни с напутственными надписями, как символические ворота для перехода от одного этапа жизни к другому или от жизни к смерти. В произведении «Лесной дождь» художница обратилась к теме стихий природы. Оставляя незатканными участки на просвет и используя стекло, автор интерпретирует воду и капли, переливающимся сизалем создает ощущение косого проливного дождя, чередованием мелких геометрических форм и сочетанием цветов (оранжевый и бирюзовый) показывает брызги воды и круги на лужах [1], [3].

Творчество многих современных витебских мастеров гобелена отличается микширование направлений. При этом для всех авторов характерна общая тенденция свободного творчества, рассчитанного на эмоциональное восприятие зрителем формы, объема и цвета в пространстве, которые могут точнее передать идею и замысел автора. Глубина художественного образа, раскрытая благодаря сочетанию различных техник, материалов, фактур и цветовой гаммы, позволяет создавать витебским мастерам выразительные гобелены, которые могут служить прекрасным украшением любого интерьера, дополнять и гармонизировать пространственную среду.

Примечания

1. Художники Витебщины // Витебская областная библиотека имени В. И. Ленина: [сайт]. — URL: <http://painters.vlib.by/ru/11-portfolio/dekorativno-prikladnoe-iskusstvo> (дата обращения: 22.01.2024).
2. Маклецова, Т. И. Специфика абстрактного образа в авторском гобелене. / Т. И. Маклецова, В. А. Красновская, И. П. Василевская // Мат-лы докладов 52-й Междунар. науч.-техн. конф. препод. и студ.: в 2 томах. — Витебск: ВГТУ, 2019. — Т. 2. — С. 85–87.
3. Лисовская, Н. С. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве на примере авторских работ // Образование. Наука. Культура: мат-лы Междунар. науч. форума, Гжель, 25.11.2021: в 5 частях. — Гжель: ГГУ, 2021. — Ч. 1. — С. 87–88.

УДК 745.03:7.034.7:745.522.2 (4) «16/17»

Подгорная В. В.
Podgornaya V.

РАСПИСНЫЕ «ФУРИИ». ЕВРОПЕЙСКИЕ ШЕЛКА С РОСПИСЬЮ КОНЦА XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА PAINTED «FURIES». EUROPEAN PAINTED SILKS OF LATE XVII — EARLY XVIII CENTURIES

Аннотация. Европейские расписные шелка конца XVII — начала XVIII вв. являются большой редкостью в российских и зарубежных музеях. Их изучение позволяет проследить процесс адаптации восточной экзотики в текстиле.

Ключевые слова: европейские расписные шелка, гардероб Петра I, «фурии», «бизар»

Abstract. European painted silks of the late 17th — early 18th centuries are very rare in Russian and foreign museums. Their study allows us to trace the process of adaptation of Oriental exotics in textiles.
Keywords: European painted silks, wardrobe of Peter the Great, «furies», «bizarre»

С 1670 по 1720 гг. Европа была охвачена модой на «фурии» [1, с. 118–119] — восточные расписные и узорные шелка и их европейские имитации. Если «тканым фуриям» (в современной терминологии — «бизар») посвящена значительная литература [2, с. 13–23], то расписным шелкам уделяется меньшее внимание по причине их редкости [3; 4]. В России мода на «фурии» пришлась на петровское время. Эти роскошные узорные и расписные шелка сохранились на камзолах и шляфорах Петра I [5].

Основным источником информации о «фуриях» является «Словарь Коммерческий...» Ж. Савари де Брюлона, во французском оригинале которого они встречаются в девяти статьях [6; 7]. Однако, в «Главной описи королевского имущества» Людовика XIV такие ткани обозначены лишь как шелка с росписью [8, с. 301, 448]. Возможно, «фурии» являлись специфически торговым термином. В «Словаре» первыми описывались именно расписные шелка, и лишь затем узорные [6, т. 2, с. 188]. Действительно: период узорных «фурий» («бизар») приходится на 1690–1720 гг., в то время как популярность расписных китайских шелков и их имитаций зафиксирована во Франции уже в 1666 г. Так, мебель Анны Австрийской была обита «белым китайским атласом с печатными ки-

тайскими фигурами, птицами и цветами»; складные стулья — «белым атласом с китайскими персонажами» [9, с. 129]. Печать контура являлась обязательным этапом создания расписных шелков, поэтому современники могли их именовать как «расписными», так и «печатными». Также необходимо учесть, что современники не всегда имели возможность отличить настоящий китайский шелк от европейской имитации. В 1670 г. Салон Любви Фарфорового Трианона был отделан «белой тафтой с китайскими цветами» [9, с. 145]. В 1673 г. журнал «Меркюр Галант» сообщал: «Нынче не встретишь ни одну порядочную даму, которая не была бы одета <...> в платье-манто из китайского шелка, расписного, а не набивного» [9, с. 228]. Фраза подчеркивала престижность росписи в сравнении с более массовой индийской набойкой на хлопке. В 1677 г. «некая дама по имени Лукреция заказала расписать каминный экран по образцу своего платья-манто из китайского шелка, в то время как знакомые Клариссы — целые стены в алькове, с фигурами в человеческий рост» [9, с. 230]. Халат на портрете голландского купца С. Волтерса кисти К. Нетшера (1675) [10, с. 9] — наиболее раннее свидетельство популярности расписных шелков, которая приняла столь угрожающие масштабы, что в 1686 г. Лионская мануфактура настояла на запрете их производства, хотя их нелегальный выпуск продолжался [9, 236].

В настоящее время известно лишь шесть расписных шелков с узорами «бизар» [3; 4]:

1. Обои зеленого муара с фантастическим растительным орнаментом (ок. 1700, кабинет Кристиана IV, Замок Розенборг, Копенгаген) [11, с. 89, 96; 12, с. 35–36, 40–41].
2. Фрагмент ламбрекена кровати с европейскими фигурами, классической архитектурой, цаплями и растениями, схожими с илл. в книге «*Treatise of Japanning and Varnishing*» (1688) (Лондон (?), кон. XVII, Musée de l'Impression sur Etoffes, Мюлуз) [13, с. 93].
3. Фрагмент атласа с китайскими сюжетами (нач. XVIII, коллекция К. Птиколя) [14, с. 88].
4. Фрагмент атласа с китайскими сюжетами (Франция, 1700–1725, Музей Виктории и Альберта, Лондон) [15].
5. Фрагмент тафты с растительным орнаментом (Нидерланды, нач. XVIII, Музей прикладного искусства, Будапешт) [16, с. 146–147].
6. Риза из атласа с растительным орнаментом, высота раппорта 97,5 см. (Франция, нач. XVIII, частная коллекция) [3, с. 92–93, 96].

Тем важнее расширить этот список предметами, принадлежавшими Петру I: шлафор зимний (ГЭ) [17, с. 335], халат (шлафор) (ГМЗ «Пе-

тергоф») [18, с. 256], одеяло (Летний дворец Петра I, ГРМ) [19]. Также в Эрмитаже хранится белый атлас со сценами охоты с китайскими фигурами в европейском пейзаже (инв. № Т-3341) [19; 20]. Его можно сравнить по описанию (изображение найти не удалось) с образцом из Musée de l'Impression sur Etoffes (п. 2), в котором фигуры и архитектура европейские, а растения восточные.

Шлафор зимний (ГЭ), или т. н. «китайский» халат, неоднократно публиковался [21]. Раппорт включает растительный узор, архитектурный мотив и два сюжета: сценка в лавке с восточными товарами и сценка росписи шелка. Можно отметить некоторое сходство лиц, костюмов и поз с гравюрами из книги «*Картины земледелия и шелководства*» (1696) [22]. Они были известны в Европе и использовались, например, в работах Ф. Буше [23, с. 601]. Краски шлафора выцвели, но первоначальную расцветку можно представить по гравюрам И.-К. Вайгеля [24, с. 176] и Ж.-А. Фресса [25, с. 3–12], использовавшимися для имитации китайской росписи на фарфоре Мейсена и Шантний.

Если эрмитажный шлафор имеет белый фон, то петергофский — светло-бежевый. Раппорт включает четыре китайские сценки в окружении растительных и абстрактных мотивов. Детали росписи находят аналогию в упомянутых фрагментах музея Виктории и Альберта, коллекции К. Птиколя и Музея прикладного искусства, Будапешт (пп. 3–5). Среди разнообразных источников могли быть гравюры П. Шенка (1702) [26] и работы художников по тканям, которые легли в основу творчества Ж.-А. Фресса [27]. Основными местами производства расписных шелков считаются Франция, Голландия и Англия, которые лидировали в ост-индской торговле и имитации восточного импорта [3, с. 93].

Высота раппорта в двух царских шлафорах и трех фрагментах (пп. 3–5) составляет ок. 77–80 см. Раппорт на халатах рассчитывался по фото-изображению. Согласно К. Птиколю, для печати мог использоваться неподвижный деревянный резной блок (74–78 см в длину и 52–54 см в ширину), покрытый типографской краской, на который накладывалась ткань, и поверх прокатывался тяжелый вал, подобно набойке на плотной материи из хлопка в XV–XVI вв. [3, с. 89, 91; 28, с. 112]. Печатный контур и штриховка становились важной частью изображения, в Китае же контур скрывался под обводкой кистью, а штриховка отсутствовала [29, с. 37]. В «фуриях» печатные узоры раскрашивались кистью водорастворимыми красками. В источниках нет данных о методах их закрепления на ткани [29, с. 40]. Известен лишь китайский способ грунтовки шелковых свитков составом из клея

и квасцов, описанный в трактате «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» (1679) [30, с. 53].

Расписной шелк петергофского шлафора, вероятно, использовался также для создания одеяла (Летний дворец Петра I). На фото, сделанном в 2013 г. на экспозиции [19], заметны следы его реставрации: фрагменты оригинальной ткани отличаются от материи, на которой как контуры, так и роспись зеленым, желтым и красным цветом выполнены вручную.

Сравнительная легкость росписи шелка обеспечивала быстроту замешивания экзотических мотивов, что поставило расписные шелка в авангарде инноваций. Халат голландского купца С. Волтерса (1675) с «персидскими» фигурами ближе к восточным тканям, чем шлафоры Петра I. Во временном интервале между ними можно расположить эрмитажный атлас со сценами охоты: с китайской живописью его сближает диагональный наклон сюжетных сцен, несоразмерно большие птицы и бабочки, но при этом все свободное пространство заполнено архитектурой и пейзажем. В петровских шлафорах фигурки теряются среди фантастических цветов и абстрактных форм, которые стали отличительной чертой узоров «бизар».

По характеру цветочного орнамента, крупного и статичного, шлафор Петра I (ГЭ) можно сравнить с обоями в замке Розенборг ок. 1700 г. (п. 1). Узор на халате (ГМЗ «Петергоф») и одеяле более причудлив, динамичен и характерен для пика «бизар» ок. 1705. Некоторые абстрактные детали, отдаленно напоминающие цепь вагонеток, находят аналогию в эрмитажном лампасе (инв. № Т-1284, ок. 1705–1711). После 1711 г. необычность узоров в шелках уменьшилась, фигуры и пейзажи исчезли. «Непостоянство обычаев переменило чудовищ в цветы, птичек и прочее, удержав прежнее название Фурии, хотя красота новых рисунков ни мало не сходна на старинные» [7, ч. 1, с. 118].

Таким образом, расписные шелка из коллекций российских музеев являются ценным материалом для международных исследований. Их изучение позволяет лучше понять процесс адаптации восточных мотивов к европейскому вкусу в текстиле и формировании моды на экзотику.

Приношу искреннюю благодарность хранителям Эрмитажа Н. И. Тарасовой и Т. Н. Лехович за возможность изучения коллекций.

Примечания

1. «Первовывезенные в Европу [атласы Индейские и Китайские] расписаны были столь странно без всякого размеру и порядку, что можно было счесть то за работу Фурии, или бешеного человека». Савари де Брюлон Ж., Лев-

- шин В. А., Дидро Д., Д'Аламбер Ж. Л. Словарь коммерческий, <...>. В 7 ч. Ч. 1. — Москва: Тип. Комп. типогр., 1787. — 468 с.
2. См. библиографию: Ackermann, H. C. Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I: Bizarre Seiden / H. C. Ackermann, V. Otavska. — Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2000. — 440 p.
3. Petitcol, X. Une chinoiserie imprimée sur satin au début du XVIIIe siècle // CIETA Bulletin. — 2002. — № 79. — P. 88–97.
4. Petitcol, X. Satins Imprimés au Début du XVIIIe Siècle // CIETA Bulletin. — 2005. — № 82. — P. 146–147.
5. Подгорная, В. В. «Причудливые фурии» в «Гардеробе Петра I». Европейские шелка с экзотическим узором // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XXV Междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2022. — С. 315–320.
6. Savary Des Bruslons, J. Dictionnaire universel de commerce: в 2 томах. — Amsterdam: Jansons & Waesberge, 1726.
7. Словарь коммерческий... в 7 частях / Ж. Савари де Брюлон, В. А. Левшин, Д. Дидро, Ж. Л. Д'Аламбер. — Москва: Тип. Комп. типогр., 1787–1792.
8. Guiffrey, J. Inventaire Général du Mobilier de la Couronne Sous Louis XIV (1663–1715). Deuxième Partie. — Paris: Au Siège De La Société, 1886. — 477 p.
9. Belevitch-Stankevitich, H. Le goût chinois en France au temps de Louis XIV. Thèse de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. — Paris: Éditions Jouve et Cie, 1910. — 300 p.
10. Нетшер, К. Портрет Стефена Волтерса (Steven Wolters), 1675: х., м.; 52х43,5 см. Частн. колл. Илл. из Miller S. Images of Asia in French luxury goods: Jean-Antoine Fraisse at Chantilly, c. 1729–36 // Apollo. — 2001. — No. 477. — P. 3–12.
11. Набойка золотом, серебром; роспись зеленой и пурпурной краской. Высота раппорта 55,5 см, по ширине раппорт занимает два полотнища ок. 27 см каждый. Petitcol X. Une chinoiserie imprimée sur satin au début du XVIIIe siècle // CIETA Bulletin. — 2002. — № 79. — P. 88–97. // Музей замка Розенборг: [сайт]. — URL: <https://www.kongernessamling.dk/en/rosenborg/room/christian-ivs-writing-room/> (дата обращения: 10.12.2023).
12. Slomann, V. Bizarre designs in Silks, Trade and Tradition. — Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1953. — 270 p.
13. Набойка черной масляной краской, роспись розовой, красной, зеленой, коричневой краской. 51,5х91,5 см. Неполный раппорт по шир. Инв. № 861.1.1.260. Musée de l'Impression sur Etoffes, Мюлуз. Petitcol X. Une chinoiserie imprimée sur satin au début du XVIIIe siècle // CIETA Bulletin. — 2002. — № 79. — P. 88–97.
14. Набойка черной типографской краской (?), роспись изумрудно-зеленым (2 оттенка), карминно-розовым (2 оттенка), голубым, коричневым, желтым, оранжевым, серым цветом. 60,5х82 см. Раппорт 52х80 см. Petitcol, X. Une chinoiserie imprimée sur satin au début du XVIIIe siècle // CIETA Bulletin. — 2002. — № 79. — P. 88–97.
15. Черная набойка заходит на кромку, роспись розовой, черной, коричневой, желтой краской. 44х137 см. Выс. раппорта 79 см. Шир. раппорта неполная. Инв. № 75–1899. // Музей Виктории и Альберта: [сайт]. — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O80980/dress-fabric/> (дата обращения: 10.12.2023).
16. Черная набойка, роспись с преобладанием красного и зеленого. 57х91 см. Раппорт ок. 57х80 см, кромка не затронута набойкой. Инв. № 15381 // Музей

- прикладного искусства, Будапешт: [сайт]. — URL: <https://collections.imm.hu> (дата обращения: 10.12.2023); Petitcol, X. Satins Imprimés au Début du XVIIIe Siècle // CIETA Bulletin. — 2005. — № 82. — P. 146–147.
17. Шлафор зимний. Фр. мастера (?) Пер. четв. XVIII в. Белый атлас с печатным узором и росписью в коричневых и зеленых тонах с черным контуром в китайском стиле: сценки из китайской жизни в обрамлении крупных растительных и геометризованных мотивов. Дл. по спинке 153,0 см. Инв. № ЭРТ-8340. ГЭ, СПб. Основателю Петербурга. — Санкт-Петербург: Славия, 2003. — 439 с.
 18. Халат (шлафор). Франция (?) Пер. четв. XVIII в. Шелк китайский; набойка, шитье. Печатный орнамент выполнен черной краской и расписан кармином и малахитом. Дл. 158,0 см. Инв. № ПДМП 76-тк. Петергоф, помнящий Петра. — Санкт-Петербург: ГМЗ «Петергоф», 2022. — Том 2. — 288 с.
 19. Искренне благодарю хранителя Эрмитажа Т. Н. Лехович за указание на этот предмет и предоставление фотографий.
 20. Фрагмент ткани с сюжетным узором. Италия (?), Европа. Нач. XVIII в. Фон белый — узор зеленый с коричневым контуром. Шелк; атлас, набойка, роспись, 62х43 см. Раппорт по выс. ок. 60 см, раппорт по шир. неполный. Инв. № Т-3341. ГЭ, СПб.
 21. Кречетова, М. Н. Из истории торговых отношений России и Китая в XVII–XVIII в. // ТГЭ. Т. II: Культ. и искусство антич. мира и Востока. 1. Ленинград: Искусство, 1958. — С. 226–238; Моисеенко, Е. Ю. Гардероб Петра I и ткани // Памятн. русс. культ. пер. четв. XVIII в. в собрании ГЭ. — Ленинград: Сов. худ., 1966. — С. 216–229; С. 227; Моисеенко, Е. Ю. Гардероб Петра I // Основателю Петербурга. — Санкт-Петербург: Славия, 2003. — 439 с.; С. 152.
 22. Yuzhi gengzhi tu // Британский музей: [сайт]. — URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1949-0709-0-1 (дата обращения: 05.01.23).
 23. Stein, P. Boucher's Chinoiserie: Some New Sources // The Burlington Magazine. — 1996. — Vol. 138. — No. 1122. — P. 598–604. — URL: <https://www.jstor.org/stable/887244> (дата обращения: 05.01.23).
 24. La Chine: die China-Sammlung des 18. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett: eine Ausstellung des Kupferstich-Kabinetts. — Dresden: Sandstein Verlag, 2021. — 255 p.
 25. Miller, S. Images of Asia in French luxury goods: Jean-Antoine Fraise at Chantilly, c. 1729–36 // Apollo. — 2001. — No. 477. — P. 3–12.
 26. Шенк, П. Серия гравюр Picturae Sinicae Ac Surattanae. Амстердам. 1702. Музей искусств и ремесел, Гамбург // Немецкая цифровая библиотека: [сайт]. — URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/> (дата обращения: 05.01.23).
 27. Фрэсс, Ж.-А. Серия гравюр Livre de dessins chinois. Шантйи. 1735. Музей Конде, Шантйи // Photo.rmn.fr: [сайт]. — URL: <https://www.photo.rmn.fr/> (дата обращения: 05.01.23).
 28. Mitchel, D. Printed Fustians: 1490–1600 / D. Mitchel, M. Sondag // Bulletin du CIETA. — 2000. — № 77. — P. 99–118.
 29. Lee-Whitman, L. Where Did All the Silver Go? Identifying Eighteenth-Century Chinese Painted and Printed Silks / L. Lee-Whitman, M. Skelton // Textile museum Journal. — 1983. — Vol. 22. — P. 33–52.
 30. Слово о живописи из Сада с горчиное зерно. — Москва: [Наука], 1969. — 518 с.

УДК 74.01/09:7.048:745.52 (470.315)

Савина Н. В.
Savina N.

ЭВОЛЮЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ОРНАМЕНТОВ В ИВАНОВСКОМ ТЕКСТИЛЕ

EVOLUTION OF TRADITIONAL ORNAMENTS IN IVANOV TEXTILES

Аннотация. В статье осуществлена попытка проследить основные изменения и творческие трансформации традиционных направлений в оформлении ивановского текстиля в разные исторические периоды.

Ключевые слова: ивановские ситцы, набивной рисунок, агитационный текстиль, мильфлер, традиция, восточный «огурец»

Abstract. The article attempts to trace the main changes and creative transformations of traditional trends in the design of Ivanovo textiles in different historical periods.

Keywords: Ivanovo calico, printed pattern, propaganda textiles, millefleur, tradition, paisley

Ивановский текстиль — яркое, самобытное явление в текстильном дизайне. Ткани, созданные ивановскими художниками, отличаются изысканством рисунка и мастерством исполнения, орнаменты гармонично сочетают в себе традиции русского народного творчества, этнических культур и местных авторских мотивов. Историю развития ивановского набивного текстильного рисунка условно можно разделить на четыре основных периода, отличающиеся друг от друга характерными мотивами и способами художественной трактовки узора, цветовой колористической гаммой. Среди них можно выделить дореволюционный период (XVIII — начала XX в.), период агитационного текстиля (1920–1930-е гг.), довоенный период (конец 1930 — начало 1940-х гг.) и период второй половины XX в.

Текстильные рисунки дореволюционного периода (XVIII — начало XX в.) имеют основополагающее значение. Они формировались под влиянием различных источников. Принято выделять три основных направления в искусстве оформления дореволюционных ивановских тканей. Орнаментика имеет стилевую общность с мотивами русского народного декоративно-прикладного творчества, восточного и западноевропейского искусства. Сформировавшиеся в этот период художественные особенности оформления текстиля обычно считают традици-

онными, их интерпретации и творческие переосмысления лежали в основе работы мастеров ивановской школы текстильного дизайна в последующие периоды.

Наиболее ранние ивановские рисунки имеют единство с узорами, заимствованными из разных областей народного декоративно-прикладного творчества. Прежде всего, это орнаменты геометрического характера — квадратные и ромбические сетки, мелкие горохи и трилистники, выстроенные в композиции по диагональным и линейным схемам. В ранних текстильных образцах они используются для заполнения фона, а позже — становятся самостоятельными декоративными элементами [1].

К народному стилю относятся также рисунки, имитирующие резьбу по дереву, русские вышивки, украинские, белорусские и прибалтийские орнаменты. В их основе лежали растительные и геометрические формы. Иногда узор на ткани стилизовали под вышивку гладью [2].

К числу орнаментов, заимствованных из восточной культуры, принято относить рисунок в виде миндалевидной фигуры, так называемый «огурец», который стал одним из главных мотивов в оформлении ивановских тканей, также изображения восточных сюжетных орнаментов и ковровые узоры [1, 2]. Восточный «огурец» встречался в украшении старинных ситцев в нескольких вариациях. Один способ изображения — фигура «огурца» отличалась ясно очерченными контурами, была детально проработана. Такой мотив использовался обычно для заполнения центральной части платка или фона ткани. Другой вид «огурцов» располагался по краям шали, реже, заполняя ее центр, и представлял собой миндалевидную фигуру, заполненную растительными и цветочными мотивами [1]. Среди изображений восточных тематических сюжетов фантастические звери и птицы, различные сцены из жизни. Встречались ткани со стилизованными арабскими письменами [2]. Ковровый узор заимствован с персидских и туркменских ковров. Чаще всего такие композиции были выполнены в турецких, иранских и бухарских традициях, в подражании ковровым орнаментам и узорам, заимствованным из оформления шелковых абровых тканей [2].

Еще одно традиционное направление в искусстве оформления ивановских тканей — использование мотивов, заимствованных из западноевропейского искусства. Подобные узоры делятся на три основных вида: рисунки с изображениями кружевных узоров, флорентийских лилий, корон, а также цветов — роз и пионов, заимствованных с шелковых тканей, выполненных по рисункам Филиппа де Лассалья, и тканей, оформленных в стиле «мильфлер» [1].

Таким образом, к числу традиционных ивановских рисунков следует отнести узоры, созданные по мотивам русского народного творчества, имеющие стилевую общность с орнаментами восточной и европейской культуры. В последующие периоды классические ивановские орнаменты имели как привычную трактовку мотива, так и различные творческие интерпретации.

Для периода агитационного текстиля (1920–1930 гг.) характерно стремление художников к гармоничному сочетанию традиционных текстильных узоров с новой индустриальной тематикой. Ткани служили отражением и пропагандой образа жизни того времени. Первые попытки найти новые решения в оформлении ивановских тканей заключались в комбинировании советской символики с традиционным растительным узором. Изображения самолетов, пятиконечных звезд, шестеренок, колосьев, серпов объединялись в рисунках с классическими цветочными формами [3]–[5].

Помимо поиска новых художественных средств наблюдалось и использование традиционных составляющих ивановского стиля. Встречались ткани с восточными «огурцами» и мелкими геометрическими рисунками на основе простых форм — мелких горохов, полос и квадратов, иногда объединенными с небольшими растительными мотивами.

Выпускались ткани, выполненные в стиле «мильфлер». Однако здесь наблюдались изменения в колорите и способе трактовки цветочного мотива. Тончайший графический рисунок получил большую многоцветность и декоративность формы узора.

Текстильный рисунок довоенного периода (конец 1930 — начало 1940-х гг.) имеет стилистическую общность с особенностями оформления тканей в дореволюционный период и характеризуется возвращением к традиционным растительным и геометрическим формам [2].

Однако в это время наблюдается изменение характера исполнения традиционных узоров. Рисунок становится образным и упрощенным, нет сложной детальной проработанности и четкости контуров мотива.

Преобладают ткани, выполненные в стиле «мильфлер». Художники часто создают рисунки на основе изображений розы и восточного «огурца». Использовались орнаменты, заимствованные из народного творчества, национальных культур разных стран, а также простые геометрические узоры [2, 5].

Период второй половины XX в. наблюдаем интересное продолжение развития богатой традициями ивановской школы текстильного дизайна. В основе творческой работы мастеров текстильного рисунка лежит

стремление создания индивидуального авторского стиля, которое формирует собой новые решения в художественном оформлении тканей. Вместе с тем, активно использовались и переосмыслились традиционные ивановские рисунки. Изменения наблюдались в цветовой гамме, художественной проработке узора и масштабе рисунка.

В основе работы с простыми геометрическими формами можно отметить свободное изменение масштаба фигур, не свойственную цветовую гамму и использование имитации различных фактур поверх рисунка. Народные узоры, имитирующие резьбу по дереву и кружево, стилизуются и свободно комбинируются с различными типами орнаментов. Помимо этого встречаются и классические решения подобных композиций [6].

Работа с узорами, в основе которых лежит мотив восточного «огурца», велась ивановскими художниками в двух основных направлениях — классическое решение орнамента и творческая переработка. Форма «огурца» упрощалась до пятна с бесконтурной разработкой, масштаб значительно уменьшался, встречались комбинации с сюжетными и народными элементами. В цветовой гамме присутствовали несвойственные оранжевые, зеленые и фиолетовые цвета [6].

Истоки западноевропейских кружевных узоров и флорентийских лилий особенно часто прослеживались в рисунках, украшающих портьерные ткани. Такие эскизы обладали крупно масштабной композицией и были решены в два-три цвета [6, 7].

Особенно часто в композиционном построении рисунка ивановских тканей второй половины XX в. использовались натурные зарисовки роз и пионов. Их изображали и в классической трактовке, при которой размер мотива соответствовал натуральному природному прототипу, и в близких к стилистике народного искусства вариантах, когда изображение уменьшалось и стилизовалось, а рисунок упрощался [6, 7].

Таким образом, для творческой деятельности художников второй половины XX века свойственно наряду с поиском новых индивидуальных тем творческое переосмысление традиционных составляющих ивановского стиля, а также современная трансформация восточных, западных и народных орнаментов и сюжетов.

История ивановского текстильного рисунка интересна для исследователей прежде всего тем, что в ее основе лежит яркая самобытная школа художественного оформления тканей. На протяжении веков наблюдается бережное сохранение и продолжение фундаментальных основ ивановской школы текстильного дизайна, направлений, сформировавшихся еще в XVIII веке. Однако в каждый последующий период

наблюдается не точное цитирование тем и сюжетов узоров, а некоторая интерпретация и современное прочтение классических форм. С одной стороны — это следование традиции, с другой — новаторское решение. В этом — уникальность ивановских тканей и их художественная ценность. Искусствоведческая оценка богатого опыта ивановских художников представляет важный методический материал для практической деятельности современных мастеров, а также для развития теории текстильного дизайна.

Примечания

1. Арсеньева, Е. В. Ивановские ситцы: альбом. — Ленинград: Художник РСФСР, 1983. — 216 с.
2. Соловьев, В. Л. Ивановские ситцы / В. Л. Соловьев, М. Д. Болдырева. — Москва: Легкая промышленность и бытовое обслуживание, 1987. — 224 с.
3. 100% Иваново: агитационный текстиль 1920-х — 1930-х годов из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д. Г. Бурлыгина: альбом. — [Б. м.]: Интерроса, 2010. — 476 с.
4. Мокров, К. И. Художники текстильного края. — Ленинград: Художник РСФСР, 1986. — 168 с.
5. Энциклопедия нематериального культурного наследия России: посв. Году культурного наследия народов России: сб. ст. — Москва: Институт Наследия, 2022. — 576 с.
6. Савина, Н. В. Традиции ивановского текстиля в промышленном дизайне набивных тканей второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06. — Санкт-Петербург, 2020. — 210 с.
7. Савина, Н. В. Трансформация орнаментальных традиций ивановского текстильного рисунка в период 1950-х — 1980-х годов // Известия вузов. Технология текстильной промышленности. — 2017. — № 2. — С. 198–202.

УДК 39:745.521:069.013 (477.75) (=512.145) Yanchuk

Сластникова Л. А.
Slastnikova L.

УЗОРНОТКАНЫЕ И ВЫШИТЫЕ ИЗДЕЛИЯ КРЫМСКИХ ТАТАР ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Н. А. ЯНЧУКА

PATTERNED AND EMBROIDERED FABRICS OF CRIMEAN TATARS FROM THE COLLECTION OF N. A. YANCHUK

Аннотация. В работе рассматриваются хранящиеся в Российском этнографическом музее крымско-татарские узорнотканые и вышитые изделия из коллекции, поступившей от Н. А. Янчука в Румянцевский музей в 1914 г.

Ключевые слова: крымские татары, узорное ткачество, техники вышивки.

Abstract. The work examines the Crimean Tatar patterned and embroidered items stored in the Russian Museum of Ethnography. This collection was received from N. A. Yanchuk to the Rumyantsev Museum in 1914.

Keywords: Crimean Tatars, patterned weaving, embroidery techniques

Известный русский этнограф второй половины XIX в., Николай Андреевич Янчук (1859–1921), посвятил свою жизнь изучению русской, белорусской, украинской и польской народной музыки. Но данное направление научной деятельности не было для Николая Андреевича единственным. Он также преподавал в Московском и Минском университетах (читал курс лекций по украинской и белорусской литературе), был одним из основателей журнала «Этнографическое обозрение» и долгие годы являлся его редактором, был членом многих научных обществ: Этнографического, Московского археологического, Общества истории и древностей российских, общества любителей русской словесности, а также общества драматических писателей и композиторов. С 1897 по 1920 год Н. А. Янчук работал хранителем этнографической коллекции Дашковского музея в Москве [1, 2].

На протяжении более чем 20 лет он пополнял фонды Дашковского музея экспонатами, приобретенными им в поездках по стране. Эти материалы дают возможность получить представление о Н. А. Янчуке как о собирателе. Несмотря на увлечение фольклором, Н. А. Янчук во время своих поездок уделял внимание материальной культуре славянских и других народов. Основываясь на собранных им и переданных в дар музею предметах, можно сделать вывод, что его интересовала

обработка дерева (им собраны небольшие, но разнообразные коллекции деревянной утвари русских и украинцев, изделия белорусов и эстонцев из бересты и прутьев), коллекции украинской керамики и глиняных свистулек. Им была передана в музей коллекция пасхальных писанок (украинских и русских) [3]. В 1914 году во время экспедиции в Крым он совместно с сотрудницей Отделения этнографии Румянцевского музея Елизаветой Александровной Юнак собрал на Южном берегу Крыма большую коллекцию, включавшую в числе прочих предметов узорнотканые и вышитые изделия крымских татар. Регистрация экспонатов проходила в 1914–1915 гг. Большая часть предметов, входивших в эту коллекцию, хорошо аннотирована, известны места их приобретения (в основном, Судак и Феодосия) [4].

Дашковский этнографический музей после 1917 г. был переименован сначала в Музей народоведения, а затем в Музей этнографии народов СССР. После его расформирования, в 1958 году большинство экспонатов этого музея было передано в Музей этнографии в Ленинграде (совр. Российский этнографический музей). В число этих экспонатов вошла и коллекция Н. А. Янчука. К сожалению, особенности дошедшей до нас документации Дашковского этнографического музея не всегда позволяют выяснить место бытования некоторых экспонатов музея, но привезенные Н. А. Янчуком предметы, как правило, снабжены этой информацией.

В коллекции, поступившей от Н. А. Янчука в 1914–1915 гг., есть несколько вещей, входивших в традиционный костюм крымской татарки (платье, штаны, фартук, головной убор, платок-чадра, обувь, ожерелье). Н. А. Янчуком были приобретены два платья: одно — традиционного кроя, второе — покроя, уже осовремененного к началу XX в. Платок-чадра украшен вышивкой тамбурным швом желтыми шелковыми нитями, головной убор *фес* — гладью вприкреп по настилу золотными нитями, блестками и канителью. Эти предметы одежды могли входить в костюм состоятельной крымской татарки. Из музейной документации известно, что старого покроя платье, фартук и штаны были приобретены Н. А. Янчуком в Судаке, а фес и чадра в Феодосии. В Феодосии также им были приобретены три небольших нарядных кисета из темного сукна. Один из них украшен вышивкой односторонней гладью золотными нитями и цветными блестками, второй — вышивкой тамбурным швом золотными и цветными шелковыми нитями, на третьем узор вышит бисером. Эти кисеты, как и вышитые предметы одежды из коллекции дают представление о четырех распространенных у крым-

ских татар в конце XIX — начале XX в. техниках вышивания: одно-сторонняя гладь вприкреп по настилу (*маклама*), тамбурный шов (*каснак*), шитье блестками (*пул*) и шитье бисером и жемчугом. Еще две не менее распространенные техники вышивания — двухсторонняя гладь (*татар ишлеме*) и стяги (*эсаб ишлеме*) представлены на входящих в коллекцию вышитых полотенцах [5].

Место приобретения двадцати вышивок, в число которых входят полотенца для украшения стен, женские головные покрывала и мужские пояса *учкуры* в большинстве случаев по музейной документации проследить не удалось. Ткань, используемые нити, орнамент вышивок позволяют считать временем их изготовления конец XIX — начало XX в. По документам установлено, что три головные покрывала (одно из них свадебное) и шесть полотенцев для украшения стен были приобретены Н. А. Янчуком в Судак. На концах большинства полотенцев вышивка выполнена в технике двухсторонней глади золотными и шелковыми нитями, на них изображено в различных вариантах «родовое дерево». Представлен пример геометрического орнамента, выполненного полукрестом.

Наибольшую по количеству предметов и разнообразию орнаментов часть коллекции Н. А. Янчука составляют узорнотканые изделия: полотенца, выполненные в технике закладного ткачества (*кыбрыз*), а также с помощью дополнительной дощечки (техника *тахталы атма* — кр. тат.). Техника *тахталы атма* была распространена в горных и южно-бережных селениях Крыма, в частности, в районах Судак и Феодосии. Название ее происходит от дощечки, с помощью которой увеличивался зев ткацкого станка для того, чтобы можно было проложить цветную узоробразующую нить, более толстую, чем нити основы и утка. Почти все полотенца в коллекции Н. А. Янчука происходят из Судак, по времени изготовления относятся к концу XIX — началу XX в. Нити основы большинства узорнотканых полотенцев — хлопчатобумажные катушечные (у *кыбрызов*) или льняные, домашнего изготовления (у остальных). Нити утка центрального поля — или также льняные, или хлопчатобумажные. Центральное поле узорнотканых полотенцев в большинстве случаев заткано чередующимися узкими поперечными полосами хлопчатобумажными нитями серого и белого цвета часто рельефными из-за использования нитей различной толщины. Встречаются полотенца с гладким белым полем, а также с поперечными полосами красного и синего цветов. Узор на концах полотенцев выткан цветными хлопчатобумажными нитями.

У большинства *кыбрызов*, происходящих из Судак, орнамент расположен на красном фоне. Наиболее часто встречающиеся на этих *кыбрызах* цвета — красный и синий, мелкие фрагменты орнамента вытканы желтыми, голубыми, зелеными, белыми нитями. Еще одну группу *кыбрызов* образуют те, в которых вместо синих нитей использованы черные или серые, но ими, как правило, вытканы тонкие линии узора. Также можно выделить несколько *кыбрызов*, в которых вместо красного цвета преобладает желто-коричневая цветовая гамма. Только в одном случае орнамент на *кыбрызе* выткан на голубом фоне. На происходящих из Судак *кыбрызах* орнамент строится из ромбов, треугольников, звездообразных мотивов, S-образных символов воды, меандра, стреловидных и зигзагообразных фигур, стилизованного охранительного изображения ножа. Входящие в данную коллекцию *кыбрызы* дают представление о разнообразии крымско-татарских орнаментов и вариантах их цветового решения, характерных для данной местности (район Судак) в начале XX в. Кроме того, поскольку у большинства входящих в собранную Н. А. Янчуком крымскую коллекцию узорнотканых и вышитых изделий известно место происхождения и примерная дата изготовления, она дает ценный материал при атрибуции музейных памятников.

Коллекции, собранные Н. А. Янчуком для Дашковского музея, не были случайными, поскольку он, как хранитель, прекрасно знал музейные фонды и приобретал те предметы, которые пополняли уже имеющиеся коллекции. В настоящее время эти экспонаты являются прекрасным дополнением собрания Российского этнографического музея, отражающим быт народов России конца XIX — начала XX в.

Примечания

1. Петровская, Г. А. Не погасла звезда: жизненный и творческий путь Н. А. Янчука. — Минск: Наука и техника, 1987. — 79 с.
2. Турьинская, Х. М. Н. А. Янчук: у истоков «Этнографического обозрения» // Этнографическое обозрение. — 2009. — № 4. — С. 102–109.
3. Сластикова, Л. А. Собиратели: Янчук Николай Андреевич // РЭМ: [сайт]. — URL: <https://ethnomuseum.ru/collections/collectors/yanchuk-nikolaj-andreevich/> (дата обращения: 18.01.2024).
4. Описание коллекции, собранной сотрудниками Румянцевского музея Е. А. Юнак и Н. А. Янчуком в период экспедиции в Крым. 29 сентября 1914–1915 гг. 25 л. // Архив РЭМ. Ф. 5. Оп. 2. Д. 42.
5. Чепурина, П. Я. Орнаментальное шитье Крыма. — Москва; Ленинград: Всесоюзное кооперативное объединенное изд-во, 1938. — 64 с.

УДК 745.522.2:677.077.5:398 (=161.1)

Соковишин А. А., Большова С. И.

Sokovishin A., Bolshova S.

РУССКИЕ ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В КОМПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННЫХ НАБИВНЫХ ПЛАТКОВ

RUSSIAN FOLKLORE MOTIFS IN THE COMPOSITION OF MODERN PRINTED SCARFS

Аннотация. В статье анализируются русские фольклорные мотивы в композиции современных набивных платков и поиск дизайнерами художественной выразительности в русле национальных традиций.

Ключевые слова: платок, композиция, традиционный орнамент, фольклорные мотивы, народные художественные промыслы

Abstract. The article analyzes Russian folklore motifs in the composition of modern printed scarfs and the designers' search for artistic expression in line with national traditions.

Keywords: scarf, composition, traditional ornament, folklore motifs, folk arts and crafts

В настоящее время в сфере современного костюма отмечается стойкий интерес к такому аксессуару, как платок. Поиски средств художественной выразительности при создании этого предмета ведутся в области русских национальных традиций. При этом современный этап творческих интерпретаций осознается как период новых методов переосмысления народных культурных истоков. В связи с этим целью данной статьи является анализ тенденций, художественно-стилевого своеобразия и особенностей применения современных платков с фольклорными мотивами. Интерес к платкам с фольклорными мотивами, как аксессуара к современному костюму, часто совпадает с повышенным вниманием к национальной культуре, на различных этапах обращения к которой формируются свои вкусы, методы интерпретации и формообразования узора, складывается своеобразный художественный язык. Например, всемирный фестиваль молодёжи и студентов 1957 г. вдохновил художников, разрабатывавших орнаментальные эскизы тканей для костюмов делегации советской молодёжи, обратиться к широкому спектру народных мотивов. «... Помимо традиционных русских орнаментов, авторы эскизов вводят в рисунок сказочно-фольклорные элементы, мотивы из различных видов декоративного искусства — керамики, вышивки, игрушек, чеканки». [1, с. 144–145] В начале XXI века

появляется новая волна интереса дизайнеров текстиля к поискам выразительных образов, основанных на широком спектре фольклорных тем: это традиционные орнаментальные мотивы народного искусства, народных художественных промыслов, а также изображение русских народных обычаев, танцев, сюжетов сказок.

К оригинальным современным решениям можно отнести композицию шёлкового платка «Хоровод», созданного производителем текстильных аксессуаров российской компанией *Kokosha-Studio*. Ее основала в 2016 г. художник-орнаменталист Ксения Коссая. При создании своих коллекций творческий коллектив компании ставит цель показать своеобразие русских народных традиций через сюжет и повествовательность в контексте актуальных модных тенденций. В работе используются натуральные ткани и современные технологии печати. В основе орнаментальной композиции платка — романтическое изображение купальского обряда, центром которого является костер, окольцованный хороводом девушек в русских рубахах и сарафанах, плавные движения которых отвечают очертаниям венка из луговых цветов. Ритмическое чередование фигур и хорошо рифмующиеся с ними цветочные мотивы словно предлагают полюбоваться и осмыслить содержание композиции. Ярко выраженное сезонное назначение платка — еще одна особенность этого изделия.

Иной подход отражается в образно-декоративном решении шёлкового набивного платка «Русская сказка» дизайнера Анны Толстиковой, состоящей в творческом объединении *AGORApro*. Источником вдохновения для стилизованного решения композиции автору послужили образы, взятые из русских лубочных картинок, изразцов и древнерусских книг. В колористическом решении автор отталкивалась от цветовых сочетаний народной росписи по дереву и икон Русского Севера. Платок создан в декоративном колорите доминирующего красного, свежих зелёных и жёлтых оттенков. Современное звучание колориту придает включение фиолетового цвета. Взаимосвязь всех изобразительных элементов можно подчеркнуть следующей цитатой: «В историко-культурологическом аспекте рисованный лубок представляет собой одну из ипостасей народного изобразительного примитива, стоящую в близком ряду с такими видами творчества, как живописный и гравированный лубок, с одной стороны, и с росписью на прялках, сундуках и искусством украшения рукописных книг — с другой. В нём аккумулировались идеальные начала фольклорного эстетического сознания, высокая культура древнерусской миниатюры, лубочная изобразительность, базирующаяся на принципах наивно-примитивного творчества» [2, с. 5]. Символическое

содержание платка выражено строгой, ориентированной на четыре стороны света композицией. Выразителен образ птицы Сирин — одной из райских птиц, чьё пение разгоняло печаль [3, с. 171]. Он имел значение оберега и в представлении славян был связан с производительными силами природы [4, с. 581]. Русалка-вила, изображенная с ростком, увенчанным бутонem, олицетворяла плодородие: «Поразительным совпадением с фольклорными данными, говорящими о том, что вилы поливают нивы из рогов, являются изображения на обратной стороне золотых колтов» [4, с. 583]. Выразителен образ Змея Горыныча с тремя головами. Славяне верили, что змей-ящер может жить на земле и перемещаться в подземную страну мёртвых. «Ящеры гармонически завершали прадедовскую картину мира, в котором каждый ярус имел своего хозяина» [4, с. 638]. Четвёртый угол платка украшен изображением кота, взятого из лубочной картинки «Кот казанский, ум астраханский» XVIII века, являющейся карикатурой на Петра I [5, с. 1–2]. Средник платка украшает изображение солнца и луны, связывающее все образы по смыслу и композиции.

Многие современные дизайнеры в процессе работы над печатной текстильной композицией платка вдохновляются русскими художественными промыслами. Дизайнер Евгения Мирошниченко — русская художница, работающая под псевдонимом «Миро» в доме моды *Hermès*. Её авторству принадлежит платок «Забавушка», включённый в каталог, посвящённый семидесятилетию дома *Hermès*. Сложносочинённая композиция включает орнаментальные образы легко узнаваемых дымковской игрушки, городецких деревянных коньков, богородских кузнецов — медведя с мужиком, бьющих по наковальне, соломенных игрушек «стригушек», семёновских матрёшек на фоне вышитых полотенец. Платок с ярким национальным колоритом, динамичной композицией и сложным орнаментальным ритмом смог обогатить стилевое направление дома *Hermès*.

Интерпретация искусства промыслов также отражена в платке «Вологодское кружево», авторами которого стали дизайнеры Нина Ручкина и Наталия Александрова. Бренд «Русские в моде», созданный дизайнером Ниной Ручкиной, представляет на отечественном рынке коллекцию набивных шёлковых платков и шарфов, оформленных с использованием русских фольклорных мотивов. В 2017 г. бренд «Русские в моде» одержал победу в конкурсе «ТОП-10 производителей легпрома России». На звучном бирюзовом фоне рассматриваемого платка предстаёт графическая композиция, повторяющая рисунок вологодского кружева. Ис-

пользуя традиции русского кружевоплетения, авторам удалось интерпретировать их в печатной технике и найти средства выразительности, важные для передачи своеобразия вологодского кружева [6, с. 107]. Центром композиции являются архаические мотивы древа жизни и птицы-павы, которые были заимствованы из крестьянской вышивки. В ней птица-пава изображалась с поднятыми крыльями, расправленными перьями и хвостом, которые ассоциировались с первыми лучами солнца [7, с. 15]. Если образ птицы связан с солярной символикой, то древо жизни являлось символом плодородия. Обладая декоративной выразительностью, образное решение платка обращено и к нашей культурной памяти, что в значительной степени обогащает замысел изделия.

Оригинальный подход к переосмыслению традиций мезенской росписи нашла дизайнер бренда «Русские в моде» Ирина Сказка в своём платке под названием «Мезенская роспись. Петух и лиса». В стиле крестьянской росписи автор изобразила сюжет сказки «Кот, петух и лиса», тем самым придав ему занимательность и подчеркнув национальный характер красно-чёрной графикой по белому фону.

Большой интерес представляют современные платки, в которых используются традиционные технологии кубовой набойки, композиционные решения и народные геометрические и изобразительные мотивы [8]. Современными их делают изменение масштабов, пропорциональных соотношений и сочетаний традиционных мотивов. В этой области успешно работают такие художники, как Павел Осипов, Елена Дикова, Вера Голубева, Наталья Полежаева и другие [9].

Таким образом, в начале XXI века русские фольклорные мотивы продолжают быть неиссякаемым источником вдохновения для дизайнеров текстиля. На современном этапе выделились тенденции, отражающие творческое осмысление богатого художественного наследия народной культуры. Они характеризуются интересом к сюжетам русских народных сказок и их раскрытием в оригинальных дизайнерских орнаментальных композициях, обращением к архаике и символической трактовке мотивов, а также поисками современной декоративности в колорите, близком аутентичному.

Примечания

1. Ткани Москвы. — Москва: Кучково поле Музеон, 2019. — 240 с.
2. Иткина, Е. И. Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века из собрания Государственного Исторического музея (Москва). — Москва: Русская книга, 1992. — 256 с.

3. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — Москва: Наука, 1978. — 208 с.
4. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси. — Москва: Наука, 1988. — 784 с.
5. Кузьмин, Н. Русский лубок. Выпуск первый. — Москва: Правда, 1970. — 72 с.
6. Смолицкий, В. Г. Народные художественные промыслы РСФСР. — Москва: Высшая школа, 1982. — 216 с.
7. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке / Музей народного искусства. — Москва: Советская Россия, 1990. — 320 с.
8. Этноджинс: коллекция народной джинсы из собрания Российского этнографического музея: каталог выставки / сост. Н. М. Калашникова. — Москва: Северный паломник, 2016. — 120 с.
9. Большова, С. И. Кубовая набойка в современном авторском костюме // Культурный код в декоративно-прикладном искусстве: сборник трудов каф. ДПИ и художественного текстиля. — Москва: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2023. — С. 15–19.

УДК 391:746.3:069.8:81'282.2 (470.24)

Хохлова Е. Н.
Khokhlova E.

МУЗЕЙНЫЕ ОПИСАНИЯ КАК ИСТОЧНИК ВЫШИВАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ «КРЕСТЕЦКОЙ СТРОЧКИ»

MUSEUM DESCRIPTIONS AS A SOURCE OF EMBROIDERY VOCABULARY OF THE «KRESTETSKAYA STROCHKA»

Аннотация. В данной статье анализируется старинная народная лексика, связанная с определениями узоров, устоявшихся композиций, технологических приемов «крестецкой строчки».

Ключевые слова: вышивка, крестецкая строчка, народная вышивка, диалект, термины вышивки

Abstract. This article analyzes the ancient folk vocabulary associated with the definitions of patterns, well-established compositions and technological techniques of the «Krestetskaya Strochka».

Keywords: embroidery, Krestetskaya Strochka, folk embroidery, dialect, embroidery terms

Крестецкая строчка — народный вышивальный промысел, который сформировался на Новгородской земле (с центрами в с. Старое Рахино Крестецкого у. и с. Зимогорье Валдайского у. [1]) в конце XIX в., а в 1930 г. многочисленные артели и мастерские объединились в Крестецкий межрайонный промысловый союз («Строчпромсоюз»).

На сегодняшний день вышивка продолжает развиваться благодаря продолжению работы фабрики «Крестецкая строчка», яркий расцвет которой пришелся на вторую половину XX в. Вышивальная лексика (терминология) профессиональных строчей [2], связанная с названиями узоров, элементов строчки, устоявшихся композиций, со временем сложилась из народных названий и была зафиксирована в фабричной документации. Например, в карточках изделий, в списках «технического минимума», который должна была сдать вышивальщица при приеме на работу или при сдаче экзамена на присвоение квалификационного разряда, можно встретить разные названия мережек (*столбики, снопики, старорахинская, фонарик, самоварчик, враскол, жучок, венецианский колышек*), узоров (*старинный гипюр, рассыпной гипюр, вологодское стекло, мыльный пузырь*), элементов вышивки (*лапка, тарлата, паучок, норвежский паук, плешинка, сновочные грибы*) и др. [3]. Многие названия, хоть и были адаптированы к условиям фабричного производства,

дошли до наших дней и продолжают использоваться на фабрике, а также мастерами-любителями.

В специализированной литературе уделяется мало внимания описанию технологии крестецкой строчки и зачастую приводятся названия приемов вышивки, ставших универсальными для многих вшивальных техник: например, *воздушная петля* вместо *тарлата* [4], *гиюр* вместо *сновочного мотива* [5, с. 38], *насновок с прорезью* вместо *набивной лапки* [6, с. 90]. Тем самым нивелируется важность существования местных терминов и теряется самобытная диалектная лексика.

Интересным источником народной терминологии крестецкой строчки могут послужить описания предметов, сохранившиеся в описях коллекций Новгородского музея-заповедника, которые фиксировались со слов владельцев или самих мастериц. В данной статье анализируется эта старинная народная лексика, связанная с определениями узоров, устоявшимися композициями, технологическими приемами.

В период с 1962–2021 гг. сотрудниками Новгородского музея-заповедника было организовано 14 экспедиций в Крестецкий и близлежащие районы Новгородской области, большая часть которых состоялась в 1970–1980-е гг. Так, в результате экспедиционной деятельности и за счет других поступлений коллекции музея пополнились значительным числом предметов, приобретенных у самих мастериц. (КП17375, КП17379, КП17380, КП1800, КП25898, КП25791, КП34973, КП37636 и др.)

Ценным обстоятельством является то, что многие описания содержат важные сведения о биографии строчильщиц и факты об истории промысла. Например, владелица Ильина Елизавета Григорьевна сообщает, что «ткань для полотенца ткала ее мать Харламова Василиса Платоновна (1875–1938), а строчила она сама в 7–8 лет, в 1930-е гг. работала в Амосовской строчевышивальной артели» (КП30713/11); Таисия Ивановна Зюлина-Гречина, передавая музею выстроченную ею накидку на подушку, отметила, что «подобные вышивки женщины из ее семьи строчили для скупщиков Зайцевых в 1920-х гг.» (КП25743); Кабанова Евфимия Григорьевна рассказала о том, что она «начинала строчить по заказу Елены Ильиничны Шаф — одной из основательниц крестецкой строчки в д. Санталово, а в 1930 г. стала заведующей мастерской» в д. Лякова Крестецкой артели «Художественная строчка» (КП30713/23).

Также значительный интерес в описаниях коллекций Новгородского музея-заповедника представляет лексика, зафиксированная собирателями, которую использовали старые мастера для описания своих работ. Она и стала предметом анализа данной статьи. Было выписано

около 20 слов, относящихся к вышивке, но ранее не встречавшихся в специализированной литературе (или имеющих единичные упоминания) и/или не зафиксированных в фабричных описаниях. Афанасьева Мария Евгеньевна, проработавшая на «Крестецкой строчке» более 50-ти лет, подтвердила, что 18 из 20 слов «не вошли в обиход профессиональных строчильщиц на фабрике. Многие из них, возможно, бытовали в кругу надомниц и выпускниц профтехшколы».

Примеры местных названий можно разделить на группы:

1. Относящиеся к описаниям композиций и оформлению изделий.
 - *Дорога* — широкая или узкая строчевая полоса. Например: «квадраты вписаны в строчевую раму из широкой дороги «вологодского стекла». На фабрике такую полосу узора называют *прошивкой* (в 4 клетки, например).
 - *Средник* — центральная часть в композиции, окруженная рамкой из мережек или полос строчевого узора: «В среднике выстрочены два квадрата» (КП37636/92).
 - *Косынка* — строчевая вставка треугольной формы с уступчатой стороной: «выстрочила треугольные *косынки* и квадрат *вологодского стекла № 2*» (КП26159).
 - *Червонцы* — название композиции, которая включает строчевой ромб или квадрат в середине, вставки треугольной формы на углах и рамку по периметру изделия. Например: «выстрочены *червонцы* с уголками» (КП26815). Предположительно, название композиции заимствовано с оформления денежных знаков, которые в народной среде назывались *червонцами*.
 - *Подрубешник* — способ оформления края изделия в виде подшитого подгиба ткани к мережке: «край оформила *порубешником*» (КП37636/88).
 - *Мысы и носы* — уступчатый край изделия, чаще всего в виде треугольников: «Край с тупыми *мысами*. В *мысах* ветки с розой» (КП35608).
2. Слова, относящиеся к описаниям узоров:
 - *Шашка-расколка* — название узора, выполненного по сетке с раздвоением стенок ячеек (КП17379).
 - *Косорядка* — узор чередующихся между собой диагональных полос, заполненных двумя разными способами (КП35607).
 - *Японская звезда* — в текстах относится к описанию мотива восьмиконечной звезды: как выстроченного по этой форме элемента, так и отдельного мотива внутри строчевой полосы узора. На фа-

брике это название применялось к мотиву этой же формы, только выполненному в технике *вологодского стекла* (КП34973/17).

- *Тарлатá* — местное название элемента вышивки, выполненного в одной клетке сетки в виде ромбика, каждой вершиной закрепленного на середине стенок ячейки. В описаниях часто встречается уменьшительно-ласкательная форма этого слова: *тарлатинка*. Например: «мережка *фонарик с тарлатинкой*» (КП31654/6).
- *Ложная решетка* — элемент *тарлата* на фоне пересеченных сновок в клетке сетки.
- *Мережка в «Ж»* — узор мережки, который образуется в результате соединения трех «столбиков».
- *Мережка «Венецианский колышек»* — мережка с толстыми штопанными столбиками. Со слов Афанасьевой М. Е., на фабрике «такие применяли не в массовой продукции, а в высокохудожественных изделиях».
- *Паучок* — элемент, выполненный на пересечении двух сновок.
- *Развивной павок* — то же, что и *паучок* (КП28262).
- *Паутинка* — то же, что и *тарлата*. Является прямым переводом названия такого же элемента в норвежской народной белой вышивке «хардангер».
- *Норвежский паук* — крупный *паук*, выполненный на четырех сновках и пересечении *тонек*.

3. Слова, относящиеся к описанию технологии:

- *Подтаск* — дополнительная узкая полоса выдернутых нитей вдоль основной мережки: «мережка в “Ж” с *подтаском* и мережка с двойным колышком» (КП26161).
- *Переплет* — прием связывания *столбиков* мережки в *снопики*: «*жучок с переплетом*» (КП35568). На фабрике этот прием называется *стяг в 2 столбика* или *стяг со сновкой*.
- *Перецип, переципка* — связывание нитей ткани в мережке в пучки (*кисточки*) [7, лист 60].
- *Тонька* — стенка ячейки сетки, состоящая из нитей ткани.
- *Торкать* — прокалывать иглой ткань.
- *Поводок* — дополнительно проложенная нить: например, *паучок с четырьмя поводками* (КП35568). На фабрике использовался термин *паучок на двух сновках* или *паучок на четырех лапках*.

Следует отметить, что некоторые мотивы были характерны для изделий определенного времени: например, название *японская звезда* встречается в описаниях предметов, датированных 1920–1940 гг., которые

поступили в музей в 1960–1970 гг. В более поздних описаниях эти же мотивы фигурируют как *осьмиконечные звезды*. Или например, элемент, известный на фабрике под названием *тарлата*, в предметах 1920–1930 гг. века упоминается как *паутинка*.

Описания коллекций предметов с крестецкой строчкой из фондов Новгородского музея-заповедника являются уникальным источником местной вышивальной лексики, использующейся не только в среде профессиональных строчей, но и большого числа женщин, занятых в промысле.

Были обнаружены диалектные слова, связанные с выполнением строчки: *торкать, тонька, переципка, тарлата*. Это подтверждает факт длительного существования строчевой вышивки на новгородской земле задолго до образования фабрики в XX веке [8, с. 34]. Наличие специальных слов, связанных с названиями композиций или их элементов (*червонец, косынка, дорога, средник*) наводит на мысль о том, что местные вышивальщицы уделяли художественной стороне своих изделий особое внимание и стремились к гармонии в своих работах. Названия мотивов и узоров, связанных с иностранным происхождением (*японская звезда, венецианский колышек, норвежский паук*) позволяют сделать предположение, что местные мастерицы находили вдохновение и могли заимствовать некоторые элементы из иностранных источников [9, с. 289].

Бытовавшие в народной среде вышивальные названия, которые не вошли в официальную фабричную лексику, свидетельствуют о том, что крестецкая строчка жила и развивалась не только в условиях работы фабричных профессиональных художников, но и в среде мастериц, выполнявших строчку для себя или в качестве строчильщиц-надомниц. Продолжение традиций крестецкой строчки современными мастерами непременно должно быть связано в том числе и с использованием местной вышивальной лексики, так как язык народа является ключом к пониманию его культуры.

Примечания

1. Поэтому в литературе первой половины XX в. мы встречаем название «крестецко-валдайская строчка».
2. Строчья — мастерица, выполняющая строчку, вышивку по держке.
3. На фабрике при запуске предмета с вышивкой в массовое производство на него оформляется «карточка изделия» («паспорт»), в котором указываются все его размеры, материалы, техники вышивки и другие технические данные, важные для его изготовления.

4. Тарлатá — название шва (элемента), возможно, произошло от названия очень тонкой, редкой ткани «тарлатán», производимой в XIX.
5. Сафонова, Н. С. Кружки художественной вышивки / Н. С. Сафонова, О. С. Молотобарова. — Москва: Просвещение, 1983. — С. 150.
6. Федюшкина, И. С. Вышивка белой нитью по белому фону. — Москва: Профиздат, 2001. — С. 160.
7. Динцес, Л. А. Крестецкая строчка: монография (рукопись) / библиотека ВМДПНИ. 745 К (с)/Д46. — [Б. м.: б. и.], 1939. — 140 л.
8. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — Москва, 1978. — С. 72.
9. Хохлова, Е. Н. Особенности норвежской вышивки «хардангер» и крестецкой строчки // Народное искусство: искусство и традиции народов России: к 85-летию Отдела народного искусства Русского музея. — 2023. — Вып. VI. — С. 283–291.

УДК 745:7.021.3:339.158

Цветкова Н. Н.

Tsvetkova N.

РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ АПСАЙКЛИНГА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

IMPLEMENTATION OF THE CONCEPT OF UPCYCLING IN CONTEMPORARY ART

Аннотация. В настоящее время в произведениях современного искусства популярной является концепция апсайклинга. В качестве исходного материала часто применяется вторично переработанный текстиль и одежда.

Ключевые слова: апсайклинг, вторично переработанный текстиль, арте-повера

Abstract. Currently, the concept of upcycling is popular in works of contemporary art. Recycled textiles and clothing are often used as the starting material.

Keywords: upcycling, recycled textiles, arte povera

Актуальным трендом современного искусства можно назвать создание нового произведения из старых, творчески переработанных вещей. Часто в роли исходного материала используются вышедшие из употребления предметы одежды и обуви, текстильные и бумажные материалы, различные волокна. Подобный способ создания произведений искусства основан на концепции апсайклинга. Апсайклинг предполагает переделку исходной вещи с ее частичным сохранением во что-то более интересное и ценное, иногда сильно отличающееся от первоначального продукта [1, с. 259].

Концепция апсайклинга популярна в произведениях современного искусства волокна (*fiber art*). В 2019 г. в Мадриде состоялась Международная Биеннале современного *fiber art* под девизом «Экогород и текстиль как объединяющая материя». В соответствии с заявленной темой проекта художники посвятили работы проблеме охраны природы, многие в своих произведениях реализовали концепцию апсайклинга. В качестве примера можно привести инсталляцию «Еще один плащ» художницы Исабель Диттон (Аргентина), материалом для которой стали использованные капсулы для кофе-машины. Переработанный пластик применялся в связанной крючком композиции «Большой коммерческий барьерный риф» Руфь Пеше (Испания) [2, с. 93, 151].

Интересным вариантом апсайклинга является использование газет в современных текстильных произведениях. Например, Светлана Баранковская и Татьяна Маклецова на 4-й Триеннале, прошедшей в 2021 г. в Царицыно, представили инсталляцию «Белый шум», сотканную из обрывков газет. «“Белый шум” — это вызов современности, которая перенасыщена хаотичной информацией, всеобъемлющей волной стационарного шума, из которой сложно выделить правдивые интонации и в которой так легко потеряться среди фальшивых новостей. Наш проект не про хаотичные сигналы, а про то, как среди них найти себя в белом поле при помощи искусства», — написали художницы в концепции своей работы [3, с. 30].

Современным художником, активно применяющим в своих концептуальных инсталляциях вторично переработанные текстильные и бумажные волокна, является Микеланджело Пистолетто. Его работы относятся к направлению арте-повера (итал. *Arte Povera* — бедное искусство). Термин ввел в искусствоведческую практику итальянский искусствовед Джермано Челант в 1967 г.

Работа М. Пистолетто «Тряпичная стена», созданная из вторично переработанного текстиля, стала экспонатом последней Лозаннской Биеннале 1995 г. [4, с. 127] Огромный арт-объект «Великая сфера газет» имеет форму шара, выполненного из прессованной газеты, диаметром около 3,5 м. Одной из наиболее известных инсталляций М. Пистолетто можно назвать «Венеру в лохмотьях». Она представляет собой античную статую, которую буквально заваливает груда «тряпок». Идеей автора стало противопоставление классической красоты хаосу современного мира [5, с. 181].

В июле-августе в Санкт-Петербурге в ЦВЗ «Манеж» прошла выставка «Перевернутое сафари», где было представлено современное африканское искусство. Многие из авторов, чьи работы были экспонированы на выставке, в своих произведениях использовали вторичные текстильные материалы, реализовав концепцию апсайклинга.

На входе в Манеж зрителей встречали две гигантские антропоморфные фигуры Мишель Окларе. Каждая из фигур называлась Энгун, что означает «человек, посвященный в таинства, своеобразный духоводник, способный направить человека и даже изменить его судьбу» [6]. Подобные персонажи относятся к традициям народа йоруба (Западная Африка). Как отмечалось в аннотации «фигуры предстают в роли проводников, они знакомят зрителя с выставкой, погружая в ее контекст» [6]. Левая фигура состояла из текстильных объектов — это коврики,

покрывала, полотенца. Передняя часть фигуры была «украшена» желтыми и красными швабрами, а также канцелярскими предметами. Фигура, расположенная напротив, включала коврики и швабры, щипки, трубы, расчески и губки. Интересно, что деталь одежды, напоминающая шарф, была создана из набора цветных карандашей — желтых с красным с одной стороны и синих с черным — с другой.

Среди других работ Мишель Окларе можно отметить произведения, в которых она использует гофрированную бумагу и выброшенный или вторично переработанный текстиль, вырезая из тканей орнаментальные элементы. Ее работы могут выглядеть как картины в рамах — портреты «Я стала больше похожа на Нее» и «Скажи мне, когда найдешь Ее. Или представлять собой объемные арт-объекты, созданные в технике папье-маше из вторичного текстиля и пластиковых бутылок. Работы этой художницы посвящены человеческим эмоциям и социальной идентичности. Большое значение уделяется цвету и его ассоциативному звучанию.

Джозеф Авуа-Дарко — художник из Ганы — работает в традиционных текстильных техниках, применяя тканые коврики, составляющие основу его картин, по которой выполняет рисунок из лент и найденного пластика, изображая «символы духовности и плодородия». «Под влиянием таких художников как Анри Матисс..., Энди Уорхол и Атта Квами, он постоянно исследует эмоции через формы и образы, переплетая реальность и выдуманный мир» [6].

Аристид Куаме из Кот-д'Ивуара создает очень интересные и необычные работы из вторично использованных объектов. Это могут быть бутылки, алюминиевые банки, пластиковые пакеты и прочий «мусор». На выставке в Манеже была представлена серия произведений этого художника, созданных из переработанных шлепанцев, найденных на морском побережье. Все работы не имеют названия, однако, на них представлены портреты людей. В центре изображены взрослые и дети, окруженные рамкой. Однако если внимательно приглядеться к рамке, то можно увидеть портреты людей и в составляющих ее элементах.

Шлепанцы стали основой для серии портретов художника Ну Барретто из Гвинеи-Бисау. В работы также были включены такие предметы как пластиковая вилка, порванный мяч, резиновая перчатка.

Еще один художник из Кот-д'Ивуара — Абудия — создает картины, смешивая материалы и предметы, в его работах можно видеть фрагменты старых газет и журналов, а также детские игрушки.

Применение вторичных материалов в произведениях современного искусства позволяет найти новые средства для выражения творческих

идей. Идея эстетизации мусора как вариант его вторичного использования находит свое воплощение в произведениях многих художников, работающих как в искусстве волокна (*fiber art*), так и в области концептуального искусства.

Примечания

1. Цветкова, Н. Н. Трендовые цвета 2023 г. в текстильном и модном дизайне // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: мат-лы III Всерос. науч.-практ. конф. (5 октября 2023 г.): сб. науч. ст. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. — С. 345–350.
2. VIII Bienale de Arte Textil Contemporáneo — WTA. Ciudad Sostenible. Madrid. Del 17 de septiembre al 3 de noviembre de 2019: catalog. — Madrid, 2019. — 180 p.
3. IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в «Царицыне»: каталог. — Москва: ГМЗ «Царицыно», 2022. — 368 с.
4. Cotton, G. E., Junet M. From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962–1995. — Milano: Skira. Foundation Toms Pauli, 2017. — 223 p.
5. Цветкова, Н. Н. Произведения fiber art в контексте некоторых направлений современного искусства // Месмахеровские чтения-2022: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. 21–22 марта 2022. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. — С. 256–263.
6. Текст взят из аннотаций к произведениям, представленным на выставке «Перевернутое сафари», ЦВЗ Манеж, Санкт-Петербург, 2023.

УДК 745.52:745.04 [677:334.716.3] (470.23–25)

Широковских М. С.
Shirokovskikh M.

ИЗМЕНЕНИЕ АССОРТИМЕНТА ЛЕНИНГРАДСКИХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ФАБРИК В ПРЕДДВЕРИИ VI ВСЕМИРНОГО ФЕСТИВАЛЯ МОЛОДЕЖИ И СТУДЕНТОВ

CHANGES IN THE RANGE OF LENINGRAD TEXTILE FACTORIES BEFORE THE 6TH WORLD FESTIVAL OF YOUTH AND STUDENTS

Аннотация. В статье представлены результаты изучения платков промышленного производства, выпущенных в Ленинграде в 1957 г., отмечено их значение для современной художественной и педагогической практики. Описаны композиционные схемы платочных рисунков [1].

Ключевые слова: платок, текстильная галантерея, Всемирный фестиваль молодежи и студентов, ленинградская школа текстиля.

Abstract. The article presents the results of a study on scarves produced in Leningrad in 1957 and notes their significance for modern artistic and pedagogical practice. The designs of the scarves are described.

Key words: scarf, textile haberdashery, World Festival of Youth and Students, Leningrad Textile School

Художественное оформление тканей и текстильно-галантерейных изделий, произведенных в 1940–1960 гг. ленинградскими фабриками, изучено недостаточно. Эти объекты художественного проектирования не только были результатом сложной технологической цепочки, развернутой в регионе, их художественное оформление развивалось в русле ленинградской школы художественного текстиля. Изучение особенностей работы текстильных фабрик позволяет оценить взаимосвязь ленинградских вузов и производства, определить представителей ленинградской школы, выявить их произведения и технологические особенности производства сувениров. В связи с этим заявленная тема достаточно актуальна для искусствоведов, педагогов, и дизайнеров.

Текстильная промышленность Ленинграда была представлена рядом предприятий, выпускавших различные виды продукции. Плательные, портьерные и набивные ткани выпускала ситценабивная фабрика имени Веры Слуцкой. Значительную часть ее ассортимента составляли именно ткани с раппортным рисунком, но были и специальные разра-

ботки текстильных рисунков для выставок и «памятных» событий. Среди них особое место занимает сувенирная продукция, созданная специально для Всемирного фестиваля молодежи и студентов, прошедшего в 1957 г.

Несколько платков, произведенных этой фабрикой для фестиваля, находятся в коллекции ГРМ; они были представлены на выставке «Платки и шали в России XVIII–XXI вв. из собрания Русского музея» в 2019 г. [2], [3]. К этой группе изделий относится платок «Фестивальный», напечатанный на сатине. Композиция текстильного рисунка в этом образце отличается монументальностью: по диагонали расположено изображение девушки, у нее на голове крупные соцветия, в которые художник поместила надпись «мир» на разных языках. Здесь можно наблюдать обычный для заводских изделий поиск острого композиционного решения при ограниченном количестве средств — платок выполнен с использованием четырех цветов (красный, синий, черный, охра), а кайма оформлена надписью «VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. За мир и дружбу. Москва. Август 1957». В коллекции ГРМ есть образцы сувенирных платков для фестиваля, оформленные с использованием темы народного искусства. В одном из таких произведений кайма и средник изделия заполнены изображениями танцующих в русских народных костюмах мужчин и женщин, а также соцветиями роз. Сувенирный характер изделия обозначен лишь в надписи, окаймляющей средник. К сожалению, часто не представляется возможным определить авторов этих рисунков — до 1980-х гг. текстиль промышленного производства воспринимался в первую очередь как достижение отечественной промышленности. Альбомы с подборками тканей ленинградских фабрик поступали в музеи города (например, в музей истории Санкт-Петербурга), но часто без указания имен художников.

Особую роль в процессе работы над исследованием сыграли материалы государственного архива кинофотофонодокументов: сохранились снимки, демонстрирующие процесс подготовки рисунков для фестиваля специалистами фабрики имени В. Слуцкой. На фото видны выполненные в натуральную величину эскизы платков, в которых заметна эмблема фестиваля — стилизованный в виде цветка Земной Шар, лепестки которого олицетворяли пять континентов (автор эмблемы — Константин Кузгинов).

Особый интерес представляют частные собрания, в которых сохранились образцы текстильной галантереи с фестивальной тематикой и эскизы к ним [4]. Интернет-галерея «Leningrad art» представила

в рамках отдельной выставки эскизы работ, выполненных художниками Т. Я. Шорр и И. П. Кустовой по заказу Организационного комитета по подготовке к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов (в основном это эскизы для полиграфии и текстиля). Кроме того на выставке были представлены сувениры и платки с тематикой фестиваля. Платочные рисунки из этой коллекции были созданы по классической схеме, в них ясно выражены центральная часть (средник) и кайма. Кроме официального символа в платках заметен и главный лозунг: «За мир и дружбу!» Отчетливо выражена в этой коллекции и тема народного искусства, раскрытая через мотивы дымковской игрушки и русского кружева. Эскиз платка, выполненный гуашью (авторы Т. Я. Шорр, И. П. Кустова) также содержит изображение женщины в народном костюме, расположенное по диагонали; фон вокруг фигуры заполнен флагами европейских государств, изображениями «голубя мира» и многочисленными переводами слова «мир» на несколько языков. В одном из платков обозначена тема столицы, где проходил фестиваль: стилизованные изображения башен и церквей Московского Кремля собраны в центральной части изделия. Интересен и платок с диагональной композиционной схемой, где волнообразные полосы, окрашенные в цвета официальной символики, дополнены эмблемой фестиваля. На данный момент не удалось установить каким именно предприятием были выпущены платки из этого частного собрания, но очевидно, что орнаментальные мотивы (дымковская игрушка, архитектура Москвы) были выбраны согласно методическим рекомендациям ВИАЛегпрома.

Текстильная галантерея производилась и в Ленинградской области. Филиалы и отдельные цеха были в Токсово, Луге, Вырице. Ассортимент продукции Вырицкой текстильной фабрики был весьма разнообразен: хлопчатобумажные и шерстяные ткани, басонная и швейная галантерея. В группе изделий швейной галантереи в конце 1950-начале 1960-х гг. фабрика выпускала покрывала килим, скатерти, покрывала, пояса женские и платки. Известно, что шарфов производили не менее трех артикулов, а платков — не менее пяти [5]. Данных о подготовке сувенирной продукции для VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов на этой фабрике пока обнаружить не удалось.

В рамках заявленной темы невозможно не обратиться к истории галантерейных фабрик Ленинграда, в которых сувенирная продукция составляла основную часть ассортимента. В конце 1950-х гг. государственная фабрика художественной росписи тканей была включена

в состав текстильно-трикотажного треста. Согласно данным отчета о работе за 1957 г., на предприятии были цеха: галстучный, художественный, шелкографии, швейный и закройный. К новым изделиям, выпуск которых был освоен этой фабрикой в 1957 г. относились платки головные штапельные и кашне мужские штапельные, «разрисованные методом фото-фильм-печати»; платки карманные и головные шелковые, разрисованные батиком; шарфы из капрона, разрисованные рельефом; вставки из газа; косынки штапельные, «разрисованные методом фото-фильм-печати». В отчете отмечено, что печать производилась на столах поточным методом, а объемы производства составляли до 50000 единиц продукции в месяц. Представлены данные об увеличении объемов продукции, оформленной методом шелкографии («фото-фильм-печати»), тем не менее, доля ручной разрисовки платков и шарфов в конце 1950-х гг. была значительной.

В 1957 г. художники Ленинградской фабрики художественной росписи тканей работали над выпуском изделий для VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Эскизы были рассмотрены на худсовете, который проводился один раз в квартал и состоял из представителей администрации фабрики, художественных руководителей цехов, лучших художников. Необходимо отметить, что на выставку приглашались педагоги Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой, члены Союза художников, сотрудники Ленинградской Торговой Палаты и «торгующих организаций», а также специалисты фабрики имени Веры Слуцкой [6].

Представленный материал не исчерпывает тему, работа над которой будет продолжена. Тем не менее, уже на данном этапе очевидно, что на ленинградских предприятиях текстильной промышленности в 1957 г. велась работа по подготовке изделий сувенирного характера с тематикой Всемирного фестиваля молодежи и студентов. В этом процессе были задействованы как фабрики, специализирующиеся на выпуске галантереи, так и те, что производили ткани. При этом обсуждение проектных разработок велось с участием широкого круга специалистов в области текстиля.

Примечания

1. Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ грант 23-18-00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды».

2. Ковалева, Н. И. От «памятного платка» к текстильному сувениру. Сюжетные и тематические платки в собрании Русского музея // Платки и шали в России XVIII—начала XXI века в собрании Русского музея: материалы и исследования. — Санкт-Петербург: Русский музей, 2018. — С. 172–188.
3. Ковалева, Н. И. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея / Н. И. Ковалева, М. А. Сорокина // Русский музей: альманах. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2018. — Вып. 534. — 295 с.
4. Прикладное искусство: каталог // LeningradArt.com: [сайт]. — URL: http://leningradart.com/catalog/3_5/ (дата обращения: 15.01.2024).
5. ЦГА. Ф. 9683.
6. ЦГА. Ф. 9688.

СОЦИАЛЬНЫЕ РОЛИ КОСТЮМА В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИИ (ВОЗРАСТ, СТАТУС, ПРЕСТИЖ)

УДК 739.2: [316.723:784.66] (73-41)

Бабошина Т. В.
Baboshina T.

СИМВОЛИКА ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ В ХИП-ХОП КУЛЬТУРЕ

THE SYMBOLISM OF JEWELRY IN HIP-HOP CULTURE

Аннотация: Украшения хип-хоп культуры являются коммуникативным знаком, демонстрируют ее смысловые ценности, играют важную роль в трансляции статуса, способствуют осмыслению афроамериканского национализма.

Ключевые слова: ювелирное искусство, хип-хоп, социальный статус, символика

Abstract: Hip-hop jewelry is a communicative sign that demonstrates semantic values, plays an important role in transmitting status, and contributes to the understanding of African-American nationalism.
Keywords: jewelry, hip-hop, social status, symbolism

Хип-хоп культура — сложное культурное образование, получившее широкое распространение среди молодежи с середины 1970-х гг. в крупных городах США, в районах заселенных этническими меньшинствами и в дальнейшем превратившимися в гетто. Увеличение пространственной сегрегации и экономической маргинализации социальных классов и этнических групп привела к формированию разнообразных форм активизма, в основу дискурса которых были помещены истории о сопротивлении угнетенного народа на территории чужого государства. Обратной стороной и результатом опыта дискриминации стало чувство исключительности и избранности участников культурного образования, что привело к разнообразным формам прославления своей исключительности в многочисленных перформативных практиках, выполняющих важные конституирующие, социальные и коммуникативные функции.

Хип-хоп культура — это форма освоения молодежью своей социальной идентичности через создание и распространение разных художественных практик. Одна из них — рэп (ритмическая скороговорка),

типичный образец городской, уличной культуры, тесно связанный с традицией, восходящей к искусству африканских поэтов-проповедников (англ. »griots»), который получил свое дальнейшее развитие в форме скороговорки (англ. »jive-talking» — «болтовня») на черных радиостанциях ди-джеями в 1950–1960-е гг.

В то время как форма хип-хопа обнаруживается в культурной традиции, его содержание становится отражением современных социальных проблем, и происходит, прежде всего, в среде протестных движений за равные гражданские права. Это движение, начавшееся во второй половине XX века, под общим лозунгом «Черная власть» (англ. »Black Power»), было поддержано положениями манифестов движения «Черные искусства» (англ. »Black Arts») и ценностными принципами разработанной эстетики [1, с. 39–49].

Рэп-текст является формой словесной репрезентации хип-хоп культуры, так как в нем заложены основные смысловые доминанты. Но в емкой и краткой форме они отражены и в ювелирных изделиях. Выявленные в рэп-текстах семантические группы совпадают с теми сообщениями, которые транслируют украшения, таким образом, составляя с ними общее семантическое поле [2, с. 74–97].

Рассмотрение предметов ювелирного искусства с точки зрения их символической природы, культурно-исторического значения и в контексте функций вербальной и невербальной коммуникации позволяет также увидеть, что в ювелирных изделиях, одном из универсальных языков культуры, как и в текстовых произведениях, отразилась культурная целостность. Кроме того, в них ярко выражены представления участников о мире и своей роли в нем, об устоях общества, его иерархии и культурных кодах.

Хип-хоп культура дала возможность выразить волнующие общество идеи и чувства, рэп-тексты стали следующим инструментом в описании мироощущения, личных переживаний и межличностных отношений. Внимание уделяется как материальным ценностям, таким как автомобили, украшения, деньги, названия брендов вещей, так и моральным представлениям, коллективным или индивидуальным, идеологическим идеям и концепциям, как например, гедонистический образ жизни или религия. В текстах присутствуют размышления о важных социальных ценностях, а также обсуждаются нормы поведения и правила разных социальных групп, транслируется опыт насилия и агрессии.

Наибольшее распространение и известность получили изделия из драгоценных металлов — золота и платины, с разнообразными вы-

гравированными изображениями, поверхность которых плотно заполнялась драгоценными камнями, чаще всего бриллиантами или кристаллами Swarowski [3]. Хотя существуют и предметы, созданные из титана, кожи, пластика, украшенные эмалью или полученные в результате 3D-моделирования и т. д.

Среди распространенных форм значимое место занимают цепи, подвески или медальоны, серьги, кольца и украшения для зубов, т. н. grills (англ. «металлическая решетка»). Для хип-хоп украшений свойственны массивность, и даже гипертрофированность, выраженная в размерах и в многослойном способе ношения. Это свойство полностью отвечает коммуникативным функциям украшений — их внешний вид должен служить ясным сообщением для окружающих о высоком социальном статусе владельца, его благосостоянии, силе и соревновательных способностях. Это сообщение является основополагающим и для главной художественной практики хип-хоп культуры — рэп-баттлов, чтения рифмованных историй в условиях соревнования, в ходе которого участники пользуются любыми возможностями показать свое превосходство над противником. Важным элементом, который присутствует как в рэп-текстах, так и в ювелирных изделиях, для укоренения в культуре хип-хоп, как в образе жизни, являются самопрезентации и хвастовство как способ самоутверждения. Истоками хвастливых речей может быть практика угрожающих и хвастливых речей «dirty talk» (англ. «грязный разговор»), которые произносятся борцами на ринге или в ходе уличных танцевальных «боев».

Семиотический анализ самых часто передаваемых через ювелирные изделия сообщений позволил разделить их на четыре группы. Во-первых, изображения могут повествовать об общих корнях представителей культуры: национальной принадлежности носителя, об истории афроамериканского народа (силуэт континента Африка, профиль головы Нефертити, заимствованные формы украшений народов фулани и туареги) [4, с. 18–19]. Причем стремление к сопричастности к общему и некоторой деперсонализации созвучно представлениям о негро-африканской эстетике философа Леопольда Сенгора, согласно которой художник выступает как представитель целой расы [5, с. 228–248]. Сама форма или местоположение украшений, таких как цепи или браслеты, могли трактоваться представителями культуры как воспоминание об историческом прошлом нации и служат символом «Американской мечты» как трансформировавшиеся цепи и кандалы.

Во-вторых, украшения транслируют информацию о политической или религиозной принадлежности владельца, его моральных ценностях:

изображение профиля Мартина Лютера Кинга, изображения креста или полумесяца со звездой, изображения фигур святых, ангелов, мадонны, Святого Лазаря и Христа (иконография последнего стала устойчивой после появления такой подвески у рэп-исполнителя Бигги Смолз).

В-третьих, украшение является способом передачи более личной информации (дата рождения, имя или прозвище, знака зодиака носителя, название района проживания владельца). Украшение, представляющее собой чаще всего прямоугольную металлическую пластину со значимыми для носителя словом или цифрами, получило название «Nameplate» (англ. «табличка с именем»). Это определение, в первую очередь обозначает подвеску, но она также она могла служить декоративным элементом для колец на один или несколько пальцев, для закладки или пряжки для ремня.

В-четвертых, ювелирные изделия могли рассматриваться владельцами в качестве амулетов или талисманов и служить заменой или дублированием информации, которая транслировалась через татуировки (изображение персонажа кинофильма или мультфильма, с которым человек себя идентифицирует, символы силы и власти, например, изображение королевских регалий, скорпиона, льва или дракона). Подобные изображения служат как опорой и ориентиром для носителя, его фундаментальными установками личности, так несут и мотив защиты.

Украшения хип-хоп культуры является коммуникативным знаком, обеспечивающим передачу содержащейся в нем информации своему окружению, а также демонстрацию ее жизненно смысловых ценностей. Их социальная функция позволяет носителю отнести себя к выбранной социальной группе, а функция индивидуализации — выразить свою личность. Ювелирные изделия, несомненно, играют важную роль в трансляции статуса и престижа, способствуют процессу осмысления афроамериканского национализма. Рассмотренные группы предметов позволили определить распространенные образы и символы, выявить взаимосвязь с семантическими группами в рэп-текстах, которые тесно связаны с основными принципами мировоззрения хип-хоп культуры и образуют цельную структуру с другими практиками.

Постоянство в выборе форм и символики ювелирных изделий, а также основных идей и тем для текстовых практик, на протяжении 50-летнего существования хип-хоп культуры говорит о том, что выбранные изначально объекты дискурса успешно справляются с задачей передачи необходимых сообщений. Такая упорядоченная и консервативная система внутри субкультуры, с одной стороны, способствует восприятию

участниками окружающих обстоятельств как освоенных, как более понятных и предсказуемых в жизни, а с другой стороны, говорит о завершем развитии культурного процесса.

Примечания

1. Пырова, Т. Л. Арт — практики хип — хоп музыки в контексте неопрагматической эстетики: диссертация / МГУ им. М. В. Ломоносова; Философский факультет. — Москва, 2022. — С. 39–49. — URL: <https://d.eruditor.link/file/3700825/> (дата обращения: 24.03.2024).
2. Грудева, Е. В. Лингвистические и экстралингвистические аспекты изучения современных русскоязычных рэп-текстов / Е. В. Грудева, А. А. Дивеева // Научный диалог. — 2021. — № 9. — С. 74–97. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskie-i-ekstralingvisticheskie-aspekty-izucheniya-sovremennyh-russkoyazychnyh-rep-tekstov> (дата обращения: 24.03.2024).
3. Кристаллы Swarovski — созданные с помощью запатентованного процесса и напоминающие алмазы стразы из стекла бренда «Swarovski Crystal», основанного австрийцем Даниэлем Сваровски в 1895 году.
4. Tobac, V. Ice Cold. A hip-hop jewelry history / ed. by Vikki Tobac. — Köln: Taschen, 2022. — P. 18–19.
5. Сенгор, Леопольд Седар. Афро-негритянская эстетика / пер. А. С. Бергалевиц, А. С. Патапкина // Terra Aestheticae. — 2018. — № 1. — С. 228–248. — URL: <http://terraaestheticae.ru/index.php/terraaestheticae/article/view/21/34> (дата обращения: 24.03.2024).

УДК 391.2 (560.118) «15/18»

Гулдерер Д. Э.

Gulderer D.

ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ ОСМАНСКОГО СТАМБУЛА (ВЕРА, СТАТУС, СТИЛЬ)

WOMEN'S CLOTHING OF OTTOMAN ISTANBUL (FAITH, STATUS, STYLE)

Аннотация: В статье анализируется развитие и изменения костюма женщин различных этнических, статусных и религиозных групп, проживавших в османском Стамбуле с XVI по XIX век.

Ключевые слова: Стамбул, османские женщины, традиционный женский костюм, османский дворцовый наряд

Abstract: In this article, the development and change in the costume of women of different ethnic, status and religious groups living in Ottoman Istanbul from the XVI century to the XIX century is analyzed.

Keywords: Istanbul, Ottoman women, traditional female costume, Ottoman palace attire

При анализе письменных и изобразительных источников XVI века отмечается, что уличной одеждой османских женщин были в основном *ферадже*, *яшмак* и *пече*. *Ферадже* было разновидностью верхней распашной одежды, со свободным лифом, рукавами и длинной юбкой до пола. При этом покрой воротника менял форму в зависимости от периодов. Так, например, в XVI–XVII века, у него был круглый или слегка V-образный вырез, вертикальные прорезные карманы. *Яшмак* представлял собой головной убор из белой вуали, состоявший из двух частей, одна часть которой была завязана от головы до подбородка, а другая — от подбородка к голове. Женщины, за исключением бедных и рабынь, закрывали лицо сеткой из конского волоса. Ткани, используемые в одежде, были в основном атласными, парчовыми, дамасскими и различными видами шелка. Обувь, в основном из светлой кожи, украшалась золотом, серебром и драгоценными камнями.

Сохранившиеся предметы одежды и описания показывают, что домашняя одежда женщин состояла из *шальвар* различных форм; длинных рубашек до пят, *чепкен* (жакет) и распашные *энтари* (платья), обычно без воротников. *Шальвары* были узкими или свободными, длиной до колен или до щиколоток, с узкими либо свободными манжетами, застегивающимися у щиколоток с помощью пуговиц. Длинные волосы турецкие женщины

обычно заплетали в косы. Старые хозяйки дома, замужние, овдовевшие знатные женщины покрывали головы вуалью из тафты, доходившей до плеч, и носили небольшой головной убор, украшенный золотом и драгоценностями. Остальное женское население города носило покрытые серебром остроконечные головные уборы высотой в три пяди ладони.

Ткани, используемые для дворцовой одежды и мебели, часто выполнялись в специальных дворцовых мастерских. При описании одежды придворных упоминались такие ткани, как бархат, *кемха*, *чатма*, *диба*, *серасер*, атлас, *серенк*, *джанфес*, тафта. В XVI веке, известном как классический период, когда османы занимали сильное политическое и экономическое положение, местные ткачи производили роскошные изделия, ценность которых возросла благодаря добавлению к шелковым тканям металлизированных нитей.

Дворец контролировал одежду мусульман и немусульман, при этом особое внимание уделялось форме, типу ткани и цветовой гамме уличной одежды, а правила устанавливались указами и декретами. Так, в 1568 году указ, присланный из дворца, запрещал немусульманкам носить отделанные шелком суконные кафтаны, атлас и кутну (плотная ткань, сотканная из хлопка), а также обувь мусульман, таких как *ичедик* и *башмак*. В другом постановлении уточнялось, что немусульманские женщины должны были носить не *ферадже*, а платье *фистан*, светло-голубые шальвары, обувь *кундура* и *ширвани* вместо *башмак*. Армянам следовало носить пеструю ленту на голове и надевать черные, темно-серые или синие шальвары. Немецкий путешественник Ганс Дерншвам (1494-1586) утверждал, что богатые еврейские женщины носили одежду из тонкой шелковой дамасской ткани и драгоценные золотые украшения [1]. Тот факт, что одежда греческих женщин была более роскошной, чем у других немусульманок, и что они тратили все свое богатство на шелк, прозрачные и искусно вышитые ткани, привлекал внимание многих иностранных путешественников.

В XVII веке не было большой разницы в уличной одежде по сравнению с предыдущим столетием. В то время как традиционные черты *ферадже* и *яшмака* продолжали доминировать, головной убор *хотоз* в форме фески прошлого века уступил место *хотозу* с более широким верхом и узким низом.

Как всегда, в XVII веке наряд придворной женщины был роскошен. На картине, которая, как полагают, написана художником из северной страны, придворная дама, держащая розу, изображена в своей повседневной одежде [2]. Поверх белых шелковых шальвар на ней надета

прозрачная рубашка с глубоким V-образным вырезом, свободного покроя, доходящая до пят и красный распахнутый кардиган, с рукавами до локтей, прикрывавший бедра. Дополняют костюм головной убор из ткани *сера-сер* с рисунком и туфли на высоком каблуке, которые было принято носить в доме и в саду, отражая дворцовую моду 1610–1645 годов.

Информация, предоставленная письменными и изобразительными источниками, доказывает, что верные потребители ювелирных изделий и предметов роскоши, женщины дворца, все еще стремились удовлетворить свои желания даже в дни османско-венецианских войн. Импорт вышитых тканей, *кемхи*, зеркал из Италии в это время не уменьшился.

Предупреждения и регламенты, касающиеся одежды немусульман в Стамбуле, существовали и в XVII веке. В 1630 году был издан указ, согласно которому немусульманские женщины не должны были одеваться и ходить по улицам в мусульманской одежде. Голландский путешественник Корнель Ле Брюн (1652-1727) писал, что европейцы, живущие в Стамбуле, следовали моде своих стран [3].

В первой половине XVIII века, особенно в период тюльпанов (1718-1730), состоятельные дамы появлялись на прогулках в ярких *ферадже* и *яшмаках*. Вырезы *ферадже* сначала были шириной в ладонь, затем постепенно углублялись и расширялись; ткани *яшмака* стали прозрачными. В период тюльпанов открытость женщин внешнему миру привела к ослаблению традиционного османского дресс-кода, и дворец, который с XVI века издавал постановления об одежде немусульманских женщин, начал выпускать указы об уличной одежде мусульманок. Во время правления султана Ахмеда III (1704-1730) в указе говорилось, что некоторые женщины начали демонстрировать различного рода «изобретения» в своих платьях, в том числе, использовали различные формы головных уборов, подражая немусульманкам. Отныне стамбульским женщинам не было позволено выходить на улицы в *ферадже* с воротником размером более одной ладони. Было указано также, что женщины и портные, нарушающие эти положения, будут сурово наказаны [4].

Изобразительные источники свидетельствуют о том, что в XVIII веке проявляются новшества и в домашней одежде женщин, которые можно увидеть при изображении очень глубоких вырезов на груди и разрезов на юбках. Вырезы, которые в предыдущие века, как правило, были круглыми, стали глубокими V-образными, U-образными или овальными. Хотя эти декольте было до некоторой степени прикрыты прозрачной рубашкой, грудь была видна. Стремление элегантно одеваться и использовать драгоценные камни стало широко распространенным в XVIII веке.

В XVIII веке леди Мэри Монтегю (1689-1762) очень подробно описала разнообразие многослойных и гармоничных платьев, которые носили женщины османского двора. Она обратила внимание на то, что они были одеты в широкие шальвары с вышитыми краями и длинные тюлевые рубашки, которые были выполнены из таких тонких тканей, что их тело было видно. Их платья были сшиты из драгоценной дамасской материи, расшиты толстыми кружевами, с пуговицами из бриллиантов либо жемчуга, а на талии располагался пояс шириной примерно в четыре пальца [5].

Местные и иностранные наблюдатели писали, что европейские женщины, живущие в Бейоглу, сохранили свою собственную одежду; однако, подобно гречанкам и подражая турчанкам, они носили *ферадже*, но не закрывали лица платками, а набрасывали их на плечи либо завязывали концы вокруг талии, как пояс.

Несмотря на то, что женский костюм в османском Стамбуле не претерпел больших изменений, последствия социокультурных и экономических изменений были заметны. В то время как домашняя и уличная одежда сохранила свои основные элементы и формы, всё же со временем костюм становился более откровенным, а используемые материалы — более разнообразными. Было замечено, что особенно уличная одежда как мусульман, так и немусульман была строго регламентирована, хотя общие формы и покрой верхней одежды не сильно различались. В то время как дворцовый костюм сохранил свои общие формы и высокие стандарты, было видно, что в XVII веке импортные ткани стали более популярными, а декоративные элементы в западном стиле, такие как кружево, были добавлены в костюм в XVIII веке. В то время как дворец строго наказывал всех нарушителей закона, стамбульские дамы все же рисковали совершая небольшую революцию в одежде и начинали более свободно одеваться на открытом воздухе.

Примечания

1. Анд, М. Стамбул в 16 веке: город, дворец, повседневная жизнь. — Стамбул, 1993. — С. 199. = And, M. 16. Yüzyılda İstanbul: Kent-Saray-Günlük Yaşam. — İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat, 1993.
2. Придворная женщина с розой в руке, частная коллекция
3. Гюртуна, С. Османская женская одежда. — Стамбул, 1997. — С. 53. = Gürtuna, S. Osmanlı Kadın Giysisi. — İstanbul, 1997. — С. 53.
4. Рефик, А. Стамбульская жизнь: в двенадцатом веке Хиджры, 1689–1785 г. — Анкара, 1988. — С. 86–88. = Refik, A. İstanbul hayatı: Onikinci asr-ı hıcr «de, 1689–1785. — Ankara: Enderun Kitabevi, 1988.
5. Монтегю, М. Письма из Турции. 1717–1718 / перевод Б. Шанта. — Стамбул, 1973.

УДК 391:159.922.6:316.346.32 (470.62/.67)

Дмитриев В. А.

Dmitriev V.

ВОЗРАСТНЫЕ КАТЕГОРИИ В ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЕ НАРОДОВ СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО КАВКАЗА

AGE CATEGORIES IN TRADITIONAL CLOTHING OF PEOPLES OF THE NORTH-WEST CAUCASUS

Аннотация. Прослеживается зависимость смены деталей в традиционном костюме народов Северо-Западного Кавказа в зависимости от возраста. Особо рассматриваются возрастные периоды «зрелость» и «старость»

Ключевые слова. Народы Северо-Западного Кавказа, традиционная одежда, возраст, зрелость, старость.

Abstract The dependence of the change of details in the traditional costume of the peoples of the North-West Caucasus depending on age can be traced. The age periods of maturity and old age are especially considered

Keywords. Peoples of the North-West Caucasus, traditional clothing, age, maturity, senility.

В традиционном обществе смена признаков одежды по категориям возрастных групп была одним из механизмов поддержания неизменяемости бытовой культуры и социума. Для определения принадлежности к возрастному классу архаическое сознание пользовалось счетом не по годам, а по периодам, предлагая каждому красочное название [3, с. 218–219]. В частности, так была построена последовательность возрастов у кабардинцев.

Общим для мужской и женской линий жизненного пути, было отсутствие отдельного обозначения для маленьких детей: и мальчики и девочки до 7 лет назывались одним словом — «щебечущие», далее линии различались. Мальчики от 5–7 (6–8) до 15 лет назывались *козлятами, озорными, быстрыми*; молодые люди группы 15–25 лет — *волками, решительными*; мужчины 25–50 лет — *львами или сильными*; 35–45 лет — *волами или надежными*, 45–55 лет — *уравновешенными, советниками*; того, кто доживал до 55–65 лет, называли — *тот, кто говорит от имени народа*, до 65–75 лет — *те, кого зовут на народное собрание*, старше 75 — *те, кто копошатся*.

У кабардинок были свои возрастные категории. Девочек 7–12 лет называли «девочка-теленка», 12–15 лет — *созревающая*, до 16–18 —

на *выданы* или *созревшая*, после замужества женский возраст укладывался в периоды «молодая невестка», «молодая женщина», «женщина средних лет», «старшая женщина», «старуха». [4, с. 45–46].

Линии возрастных групп и возрастной эволюции одежды совпадали в универсальных категориях детство, зрелость, старость, причем, одежда детей и стариков имела между собой сходство, значительно отличаясь от одежды зрелых мужчин и женщин. По сути, одежда периода зрелости также отличалась от одежды периода детства, как и от костюма периода старости. Смысл этого отличия заключался в том, что дети и старики *донашивали* одежду периода зрелости, с той лишь разницей, что дети *донашивали* одежду чужую, а старики свою; поскольку возраст детей находился как бы в доистории социальной жизни личности, а старики имели высокий социальный статус в обществе, и им было позволительно допускать вольности в костюме.

Заметно, что в блоке *зрелость* присутствуют две фазы, ранняя у мужчин — *волки*, у женщин — *созревающая* и поздняя у мужчин — *советники*, у женщин — *женщина средних лет*.

Отметим, что мужская зрелость в начальной фазе характеризуется признанием индивидуальных успехов, как стадия *молодость-зрелость*, но она не является продолжением детства, т. к. от молодого человека сразу же, примерно от 12 лет, требуется вести жизнь, полную подвигов. Также он должен был вести себя до перехода ко второй стадии (40–45 лет). Во второй фазе для мужчины важным был его социальный авторитет и признание его в роли главы семейного коллектива, переходящее его признание его авторитетом общины. В мужской одежде наличествовал тип, рассчитанный не только на домашнюю и уличную презентацию, но и на появление во внешнем мире: бурка, башлык, шашка.

У девушек-женщин также присутствовало две фазы зрелости, однако определявшиеся другими общественными приоритетами, ранняя: *молодость-зрелость (созревающая: 12–18 лет)*, и поздняя — под неслучайно неопределенным названием *женщина средних лет*. Налицо, полная прозрачность социальной судьбы женщины: достичь идеала физического и нравственного облика и уйти от общественной жизни за стенами мужского дома, ради его сохранения как семейного коллектива. Нет сомнения, что возраст достигнутой зрелости мужчин и женщин представляет такое состояние культуры, которое в обществе считается нормативным, при этом к одежде это положение относится в первую очередь.

У женщин присутствовало два нормативных типа одежды: 1) улично-девический с добавлением ярких деталей, таких как шапочка, каф-

танчик или металлическая нагрудная застежка или распашное платье с вырезом на груди, металлический пояс, котурны и 2) домашне-женский — с заменой этих деталей на плотную шаль или несколько платков, глухую застежку на пуговицах, матерчатый пояс и простую обувь.

Женский костюм показывает быстрое начало зрелости, как только девочки начинают ходить на танцы, ими демонстрируется как можно более полный набор элементов улично-девического костюма [6, с. 146]. Так, например, у девушек платье было единственной теплой одеждой [6, с. 147]. Девическое платье имело некоторые особенности кроя, проявившиеся в период появления отрезной спинки, когда клинья в полах старались отвести назад [6, с. 151–152]. Носили только один платок, на востоке ареала, девушки набрасывали платок на ГОЛОВУ (волосы) без шапочки. Если девушки носили не распашное платье, а каптал, как в Адыгее, то его шили с вырезом на груди и полами выше колена.

В период от свадьбы до рождения первенца происходили изменения и в положении женщины и в ее одежде. У кабардинцев невеста и молодуха еще считалась невестой *нысацэ*, несостоявшейся женщиной, родившая —называлась *нысэ* [6, с. 188]. *Нысэ* уже полностью входила в круг обязанности семейной женщины. Данный переход сопровождается обрядом снятия шапочки и надеванием платков и дарением от свекра дойной коровы. В оформлении головного женского убора имеются две важные детали. Во первых, больше нет свисающих концов платка, правда, отмечен уникальный пример свисающего короткого конца платка в Адыгее [2, с. 110–111], нет платков светлых тонов, платок полностью покрывает волосы и на ночь его не снимают. Во вторых, становится типичным сочетание нижнего платка с верхней шалью и встречается конструкция из трех платков, известная в кавказской архайке. Примечательно, что осетинки завязывали верхний платок как чалму. [6, с. 188–189].

В дальнейшем женщины меняли распашные платья с вырезом на груди на платья с глухой застежкой. Платье и бешмет подпоясывали матерчатым поясом или полотенцем. Шапочка и котурны, серебряный пояс убирали на годы, а затем их передавали дочерям-невестам. Замужние женщины в пожилом возрасте шили платье из покупной шерстяной ткани (кашемир) или из тяжелого шелка, без вышивки и украшений [6, с. 163]. В 35–40 лет, женщинам в возрасте старухи, разрешалось ношение теплого каптала, шубы. Пожилые женщины могли носить сразу несколько предметов плечевой одежды, хотя старухам было достаточно

иметь рубаху, штаны и платок [6, с. 208], глубокие старухи могли даже не подпоясываться [6, с. 174].

Мужской костюм не предусматривал такой резкой перемены типа, как девическая и женская одежда, облик мужчины сохранялся от юности до глубокой старости благодаря формообразующей роли черески. Различиями, отмечающими изменения в костюме времени зрелости, были характерные для молодости отражения модных и инновационных признаков, а также любование обновкой, но в целом для всего возраста взрослого мужчины была присуща гордость одеждой, поношенной в походах.

В конце XIX — начале XX века признаками одежды мужчин-стариков по факту были туникообразные рубахи, длинный бешмет, часто стеганный, овчинные штаны и не отрезная распашная шуба, носимая, в том числе летом. Глубокие старики в своем селении (или на коше) надевали поношенную одежду, им было позволительно носить череску. Нараспашку. На покос они выходили в бешметах, которые повязывали поясом из ткани, так как пояса из ткани носили старики, муллы, хаджи. Глубокие старики ходили без пояса, что позволялось особо лицам духовного звания. Отсутствие пояса маркировало особые жизненные ситуации, так, в первые дни траура мужчины ходили либо без пояса, либо повязывали полотенце или кусок ткани. Этим приемом проходила сакрализация старости. Признаком возраста было также то, что старшее поколение мужчин носило теплые ноговицы из сукна, добавляя к ним наколенники [6, с. 63, 74, 76, 80, 84, 86, 87, 94, 96, 123, 126].

Таким образом, наблюдаются три признака старости: донашивание старой одежды, использование некоторых видов привычной одежды как рабочей, изменение приемов ношения пояса.

Генезис и функции мужского и женского поясов у народов Кавказа являются темами неиссякаемого интереса. Отсутствие пояса было признаком мужской глубокой старости и асоциальности старика при сохранении к нему видимого уважения. Очевидно, старик как-то незаметно для окружающих терял пояс. Но известно, что у адыгов несколькими столетиями ранее снятие мужчиной пояса было отмечаемым событием. Происходило оно по достижении 60-летнего возраста и связано было с отказом от участия в набегах и переходом мужчины от воинских функций к духовным. Носил ли позднее старик оружие и продолжал ли опоясываться, остается неизвестным, но в седле он еще сидел крепко, добывая и поддерживая авторитет не ролью воина, а народного трибуна. Источники, указывающие на смысл снятия пояса

бывшим воином, отмечают еще один обряд отказа от походной жизни адыгов в позднее средневековье — отрезание оселедца на бритой голове мужчины. Конечно, ношение теплых ночных головных уборов стариками было естественно, но присутствие в одежде старцев конца XIX — начала XX вв. колпака, сшитого из кожи гладкой стороной наружу, напоминало голову бывшего воина без оселедца [1, с. 31–32, 49; 5, с. 129–131].

Подводя некоторые итоги проведенному исследованию, можно констатировать, что у мужчин и женщин Северо-Западного Кавказа старость была временем уважения. При этом переход к старости у женщин проходил быстрее и в домашней среде, мужчина же старел долго и «на людях». По признакам одежды процесс старения характеризовался не только донашиванием ее элементов, но и отказом от некоторых из них, маркирующих раннюю зрелость. Имело также значение манипулирование частями головного убора и поясами.

Примечания

1. Адыги, балкарцы, карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / Сост. В. К Гарданов. Нальчик: Эльбрус, 1974. 635 с.
2. Ашхамахова Л. М. Адыгские женские головные уборы // Сборник статей по этнографии Адыгеи. Майкоп, Адыгейское книжное издание, 1975. С. 84–112.
3. Дмитриев В. А. Пространство и время в традиционной культуре народов Северного Кавказа. L.: Edwin Mellen Press, 2001. 585 с.
4. Мафедзев С. Х. Очерки трудового воспитания адыгов. Нальчик: «Эльбрус», 1984 170 с.
5. Нальчикова Е. А., Текуева М. А., Мусукаев А. И., Кагазев Б. С. Борода и волосы как культурные маркеры в традициях кавказских народов. // Вестник Адыгейского ГУ. 2017. № 4 (209). С. 127–137.
6. Студенецкая Е. Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII — XX вв. — М.: Наука, 1989. 288 с.

УДК 391:687.1 (470.621) «18»

Калашникова Н. М.

Kalashnikova N. M.

ВЫСТАВКА «ПО ВОЗРАСТУ»: КОДЫ ТРАДИЦИИ В КОСТЮМЕ»

EXHIBITION «BY AGE»: CODES OF TRADITION IN COSTUME»

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению возрастных особенностей в традиционной одежде народов России, демонстрируемых на примерах мужских, женских и детских костюмных комплексов XIX–XX веков из собрания Российского этнографического музея. Анализируется экспонируемая на выставке одежда, отражавшая основные периоды жизни представителей разных этносов: детство, отрочество, молодость, зрелость и старость. Отмечается зависимость изменения конструктивных и декоративных характеристик от возрастных кодов, сохранявших традиционные черты.

Ключевые слова: возраст в костюме, традиционная одежда народов России, собрание Российского этнографического музея

Abstract: The article is devoted to the consideration of age-related features in the traditional clothing of the peoples of Russia, demonstrated by examples of men's, women's and children's costume sets of the 19th — 20th centuries from the collection of the Russian Ethnographic Museum. The clothing exhibited at the exhibition is analyzed, reflecting the main periods of life of representatives of different ethnic groups: childhood, adolescence, youth, maturity and old age. The dependence of changes in constructive and decorative characteristics on age codes that preserved traditional features is noted. **Keywords:** age in costume, traditional clothing of the peoples of Russia, collection of the Russian Ethnographic Museum

Выставка «“По возрасту”: коды традиции в костюме» является продолжением проектов Российского этнографического музея, посвященных теме «Антропология вещи», и представляет уникальные экспонаты, демонстрирующие трансформацию элементов одежды, связанных с возрастными и статусными изменениями в жизни человека.

На примерах традиционных костюмных комплексов и отдельных предметов одежды народов России XIX–XX веков на выставке были представлены такие возрастные категории, как детство, отрочество, молодость, зрелость и старость.

При этом, если возрастные особенности проявлялись в изменении некоторых конструктивных элементов одежды, то статусные признаки всегда выражались в использовании более дорогих материалов, изысканности аксессуаров и выборе благородных металлов для украшений — одного из важнейших маркеров пола, возраста, социального и имуще-

ственного статуса. Степень их использования возрастала с приближением к границе брачного возраста, достигала максимума в период наивысшей фертильности в группе молодежи и среди молодых супружеских пар и уменьшалась к старости.

Костюмные комплексы, представленные на выставке, позволили продемонстрировать социовозрастную регламентацию, которая отчетливо проявлялась в одежде восточных славян (русских, белорусов и украинцев), у народов Северо-Запада России, в Поволжье и Приуралье, в Средней Азии, на Кавказе и в Крыму, в то время как у жителей таежной и тундровой зон Сибири возрастные различия в костюмах были незначительны.

С момента рождения и до наступления подросткового возраста дети обоих полов носили плечевую одежду простого свободного покроя (рубашонку или платье), зачастую перешитую из вещей взрослых. У многих народов отличительной чертой одежды детей и стариков было использование старых, однотонных тканей, отсутствие специально созданного декора.

В одежде отроков (мальчиков и девочек) все отчетливее проявлялись характерные этнолокальные черты. Так, мальчики и девочки на Кавказе с пяти-семи лет носили одежду, похожую по конструкции на костюм взрослых мужчин и молодых женщин. В этом же возрасте девочки высших сословий некоторых народов Северного Кавказа надевали корсет и носили его до замужества.

В Поволжье одежда девочек также не отличалась от взрослой, однако, к ней полагалось минимальное количество украшений, в то время как на одежду детей младшего возраста нашивали многочисленные обереги — раковины каури и др. Обилие самых разных амулетов — от лоскутного шитья до нашивных деталей ювелирной работы — было главной особенностью детской одежды у народов Средней Азии.

В ряде этнических традиций следующий этап в жизни девочки после младенчества знаменовало прокалывание ушей, а наступление отрочества отмечалось обретением скромных украшений, в том числе самодельных или вышедших из употребления у матери или бабушки.

По мере взросления одежда девушек и молодых людей становилась более яркой, орнаментированной, достигая своего максимума к брачному возрасту. Их костюмы значительно отличались от детских, являясь своеобразным переходом к свадебным, а затем — к одежде зрелого возраста.

Свадьба была одним из самых важных моментов в жизни, знаменуя переход в новую социовозрастную группу. Женщина во время свадьбы

меняла причёску и девичий головной убор и в этом статусе оставалась до рождения первого ребенка, при этом в конструкции и элементах её одежды также происходили изменения. Так, например, в среднеазиатских женских рубахах горизонтальный разрез ворота менялся на вертикальный, что было связано с удобством кормления грудью. В костюмном комплексе замужней женщины острова Сааремаа появился передник, а у женщин народа сето — большая коническая фибула. На выставке экспонировался «Серебряный наряд» — комплекс шейно-нагрудных украшений всех возрастных групп женского пола народа сето. В его составе малое монисто, цепочки с монетами и пуговицами, которые разрешалось носить девочкам-подросткам, а также — панцирные цепи с нагрудными крестами для пожилых сето. Однако главным компонентом этого «серебряного наряда» была большая конусообразная фибула, символ плодородия — украшение, которое имели право носить только девушки и женщины фертильного возраста.

Осознание женщиной собственной уязвимости в период беременности, рождения и вскармливания ребёнка маркировалось наличием только у этой возрастной группы шейно-нагрудных, нагрудных и поясных украшений, а также отделкой, включающей обереги-символы из серебра, кораллов, сердоликов и других материалов. Исключительно женскими считались марийские и чувашские нагрудные украшения с застежкой и большой кожаной подвеской.

С рождением детей костюм женщины постепенно терял многоцветность. Использование украшений женщиной после сорока лет нередко осуждалось общественным мнением, считалось, что с этого возраста происходил переход в социовозрастную группу старух. Однако даже в старости у русских допускалось носить скромные серьги и символы личного благочестия (крестик, ладанку, образок) или нитку бус. На выставке демонстрировался костюм каракалпакской женщины, которая, переходя в старшую возрастную группу, приобретала статус хранительницы рода и домашнего очага, символом которого служила подвеска с ключами, прикрепленная к нижнему краю грудного разреза рубахи.

Костюм стариков отличался практически полным отсутствием орнамента и преобладанием однотонных цветовых сочетаний — синего, черного, белого. На выставке были представлены подобные костюмные комплексы. Так, например, в русской традиции пожилые люди обычно не покупали новую одежду, а донашивали старую. В Поволжье продолжали носить костюмы, бытовавшие во времена их молодости; для пожилых людей в Средней Азии традиция четко предписывала исполь-

зование хлопчатобумажных тканей белого и синего цветов, а у прибалтийско-финских народов в качестве погребальных использовались такие архаические формы одеяний, как рубахи-долгорукавки или сарафаны с ложными рукавами.

Таким образом, на выставке, на примере традиционных комплексов и отдельных предметов одежды была продемонстрирована зависимость изменения конструктивных и декоративных характеристик от возрастных кодов, сохранявших традиционные черты.

УДК 391:687.1 (470.621) «18»

Кидакоева Н. З., Куек С. А.

Kidakoeva N., Kuek S.

КОСТЮМ КАК КОМПОНЕНТ СОЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ АДЫГСКОГО ОБЩЕСТВА

COSTUME AS A COMPONENT OF THE SOCIAL STRUCTURE OF ADYGHE SOCIETY

Аннотация: В статье рассматривается отображение социальной стратификации общества в традиционном костюме адыгов. Отмечается, что статус мужского костюма определял цвет, качество материалов для одежды и амуниции. В женском, наряду с социальным статусом, подчеркивался возраст и семейное положение.

Ключевые слова: традиционный костюм адыгов, социальная структура, статус владельца

Abstract: The article examines the representation of social stratification of society in the traditional costume of the Adyghe people. It is noted that social status of the male costume was defined by color, quality of the materials and ammunition. As for female clothing, along the social status the age and marital status were defined.

Keywords: traditional Adyghe costume, social structure, status of the owner

В Черкесии XIX века, как и в любой феодально-крепостнической системе сословно-классового общества, существовала социальная иерархия со специфическим социальным расслоением, зависящим от региона нахождения субэтнуса. Неравномерность развития адыгского общества и глубокая дифференциация были вызваны своеобразием социальной структуры, а именно доминированием власти феодальной верхушки в восточной части Северного Кавказа. Как отмечают исследователи, «у кабардинцев феодализм достиг высокого уровня по сравнению с другими адыгскими обществами» [1, с. 104]. Тогда как общественный строй западной и прибрежной территорий был более лояльным и разделялся на два лагеря «аристократический» и «демократический», который имел народное правление. И в том и в другом случае феодальное сословие было представлено князьями *пиш* «основателями княжеского достоинства в Черкесии», которые в свою очередь имели подвластных им дворян *орков*, делившихся на первостепенных с подчинением «в виде великих вассалов», второстепенных *пишечу* (в переводе «княжеская ограда»), «дабы...оградить себя силою нового класса»

и третьестепенных — мелкое дворянство, с различными правами и возможностями [2, с. 103].

Следующая группа была представлена вольными землевладельцами *тфокотли*, которые в свою очередь разделялись на свободных от княжеского правления и проживающих на княжеских территориях *сервов*. В домашнем хозяйстве использовался труд наемных крестьян *пишылты* (княжеский человек) и рабов *унаут* (приставленный к дому). Такое многообразие представителей разных классов, на территории не имеющей централизованного государства, объединялось сложившимися устойчивыми формами этнического взаимодействия — морально-правовым кодексом «*адыгэ хабзэ*» и традиционной этикой «*адыгагэз*». Предписанные нормы и этикет определяли возможность ношения того или иного цвета одежды и обуви, длины черкески, количества предметов, входивших в комплекс горца.

Сведения о социальной структуре адыгского общества находят свое отражение в записках путешественников и в трудах адыгских просветителей данного периода. Из них же мы узнаем и о характерных чертах одежды, присущих каждому классу. Описывая образ горца, они отмечают его полную включенность в военные действия, и полное соответствие одежды и амуниции боевым реалиям. Основу костюма составляла черкеска *цый* с функциональным кроем, в котором цельнокроеные с нижними клиньями полочка и спинка, имели приталенную конфигурацию боковых частей. За счет притачных трапециевидных клиньев расширялся подол черкески, позволяющий стремительно вскакивать на лошадь, а «спущенная линия плеча, свободный крой рукава создавали комфорт и не стесняли горца в движении» [3, с. 74–75]. Светлые оттенки черкески подчеркивали статус владельца, декорирование галунами серебристого цвета бортов, газыриц и низа изделия, свидетельствовал об их богатстве и не вовлеченности в ручной труд [4, с. 126]. Так Теофил Лапинский или Теффик-бей польский офицер и революционер, воевавший на стороне черкесов, писал, что «богатые стараются достать заграничное сукно светлых цветов», тогда как остальные шьют ее из «туземного сероватобелого или коричневого сукна» [5, с. 113].

Военная экипировка была предметом гордости горца. По мнению генерала русской армии Н. Ф. Дубровина «только три вещи — ружье, обувь и кинжал, без которых нельзя было жить в горах, — были у него исправны», все остальное обмундирование имело неприглядный вид [6, с. 67]. Но даже в таких условиях для выходцев княжеского рода важным было подчеркнуть свой статус и выделиться в толпе. Генерал-

лейтенант русской службы И. Ф. Бларамберг отмечал, что «стрелы у князей украшены белыми перьями, выдернутыми из хвостового оперенья орла», что запрещалось всем остальным представителям общества и преследовалось жестоким наказанием [7, с. 135].

Завершают образ князя головной убор и обувь, цвет которых определял положение и статус мужчины в общественной и воинской иерархии. Джеймс Белл, британский военный разведчик, писал, что «шапка — красного цвета, покрывает верхнюю заднюю часть головы, и от верхней части вниз прикрепляются золотые и серебряные галуны», добавляя, что околыш головного убора обрабатывается мехом черного или белого цветов. Происхождение владельца подчеркивают «туфли — красного цвета у князей, желтые — у дворян и из простой кожи у простых черкесов» [8, с. 600].

Выдающийся сын адыгского народа Султан Хан-Гирей, вошедший в историю как просветитель XIX века, создатель научных и литературных трудов, которые являются «источником, непревзойденным по информативной насыщенности и точности передачи реалий адыгской культуры», был представлен светскому обществу Петербурга [9, с. 29]. Вот как современник, описывает появление князя Султана Хан-Гирея в столичном обществе. Отмечая не только его стать и грациозность, но и красоту формы лейб-гвардии Горского полускадрона, в которую был одет молодой черкес, подчеркивая безупречный вкус владельца, умеющего сочетать оттенки цветов, которые имеют тонкие различия, автор писал: «На нем был красивый синий чекмень, перетянутый ремнем и покрытый серебряными галунами на груди, полах, патронницах и круглом воротнике, из-под которого виден был голубой бешмет из шелковой тармаламы*, обшитый также галуном» [10, с. 14].

Переходя к описанию женского костюмного комплекса, необходимо отметить, что наряду с социальным статусом, их одежда подчеркивала возраст и семейное положение владелицы. Также, как и в мужской, красный цвет шапочки и обуви определял княжеский статус хозяйки. Высокие ритуальные туфли-котурны *пхъэуакъ*, достигавшие высоты 20 см, наряду с высокой конусообразной шапочкой, служили демонстрацией верховного положения девушки.

Ярким проявлением социально-возрастного статуса и переходом в другую социальную группу служил головной убор. До замужества

девушки на выданье носили различные прически и разнообразные девичьи шапочки *дышьэ nalo*, описанные в работе Л. М. Ашхамаховой [11]. После замужества головной убор дополнялся наконником *шхъа-цыль*, который крепился петлей к шапочке и прикрывал собранные в косу волосы. И только после рождения первого ребенка свекровь (в некоторых источниках — свекор) или старшая сноха, снимали шапочку и повязывали женщине платок, таким образом, демонстрируя не только изменение ее статуса и полноправное вхождение в новую семью, но и реализацию репродуктивной функции.

В заключении хотелось бы отметить, что народный костюм является важным источником информации о месте бытования, происхождении и социальном статусе владельца. Вместе с тем, архитектура костюма, семантика его убранства позволяет характеризовать ценностные категории общества, определяя менталитет и вкусовые предпочтения народа. Сообщения путешественников и исследователей Кавказа открыли миру самобытность костюма, особенности его создания, развития, что является существенным для изучения бесписьменных культур, к коим относилось адыгское общество до конца XIX века.

Примечания

1. Коновалов, А. А. Социальная структура черкесского общества в трудах адыгских просветителей XIX века / А. А. Коновалов, М. Х. Ахметова, М. Б. Шорова // Манускрипт. — 2017. — № 8 (82). — С. 103–106.
2. Хан-Гирей, С. Избранные труды и документы / С. Хан-Гирей. — Майкоп: Полиграф-Юг, 2009. — 672 с.
3. Кидакоева, Н. З. Художественные традиции народного костюма адыгов в контексте современного дизайна одежды: дис... канд. искусствоведения / Н. З. Кидакоева; СПбГУПТД. — Санкт-Петербург, 2023. — 252 с.
4. Веблен, Т. Теория праздного класса / Т. Веблен; пер. с англ., вступ. ст. и примеч. С. Г. Сорокиной; общ. ред. В. В. Мотылева. — Москва: ЛИБРОКОМ, 2011. — 365 с.
5. Лапинский, Т. (Тэффик-бей). Горцы Кавказа и их освободительная борьба против русских / перевод В. К. Гарданова. — Нальчик: Эль-Фа, 1995. — 456 с.
6. Дубровин, Н. Ф. О народах Центрального и Северо-Западного Кавказа / Н. Ф. Дубровин. — Нальчик: Эль-Фа, 2002. — 405 с.
7. Бларамберг, И. Историческое, топографическое, статистическое, этнографическое и военное описание Кавказа / И. Бларамберг; пер. с фр., предисл., коммент.: Назарова И. М. — Нальчик: Эль-Фа, 1999. — 405 с.
8. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XII–XX вв. / сост., ред. переводов, введ. и вступ. стат. В. К. Гарданов. — Нальчик: Эльбрус, 1974. — 632 с.
9. Губжокова, Н. К. «По черкесскому обыкновению, я был отдан на воспитание...»: институт аталычества в трудах султана Хан-Гирея / Н. К. Губжокова //

* Тармалама — восточный шелк, плотный, скрученный из нитей в несколько прядей.

- Вестник Майкопского государственного технологического университета. — 2022. — Том 14, № 2. — С. 24–31.
10. Хан-Гирей, С. Избранные труды и документы / С. Хан-Гирей. — Майкоп: Полиграф-Юг, 2009. — 672 с.
 11. Ашхамахова, Л. М. Адыгские женские головные уборы / Л. М. Ашхамахова // Сборник статей по этнографии Адыгеи. — Майкоп: Адыгблполиграфобъединение, 1975. — С. 84–112.

УДК 746.411:929.73»1804/1815»(=133.1)

Т. Н. Косоурова
 .Kosourova T.

ВЛАСТЬ И СТАТУС. ФРАНЦУЗСКИЕ ПРИДВОРНЫЕ КОСТЮМЫ ЭПОХИ НАПОЛЕОНА I

POWER AND STATUS. FRENCH COURT COSTUMES OF THE NAPOLEONIC ERA

Аннотация: в эпоху Наполеона I были тщательно разработаны типы придворных костюмов, соответственно положению, которое занимали придворные. Это нашло отражение в книге «*Livre du sacre*» 1804. Художником, который разрабатывал типы костюмов, был Ж. Изабе, вышивальщиком — А. Пико. Статусность заключалась в выборе цвета одежд, их покроя, материалов и декора. Такие пышные костюмы были включены в систему прославления императорской власти.
Ключевые слова: власть, костюм, вышивка, кружево, ленты

Abstract: During the reign of Napoleon I, the various types of court costumes were carefully developed, according to the position occupied by the courtiers. This was reflected in the book «*Livre du sacre*» from 1804. The artist who developed the types of costumes was J. Isabey, the embroiderer was A. Pico. Status was reflected in the choice of the color, cut, materials and decoration of the clothing. Such magnificent costumes were included in the system of glorifying imperial power.
Keywords: power, costume, embroidery, lace, ribbons

Эпоха Наполеона I — наиболее яркий пример быстрого становления новой власти и государственности. Как известно, до конца ХУШ в., а точнее, до революции 1789 года во Франции единственной формой правления страной была королевская власть. Наполеон провозгласил империю и стал первым французским императором Нового времени.

С его приходом к власти поменялось очень многое: от статуса государства до календаря, летоисчисления. Изменения коснулись геральдики — был утвержден новый герб, появились новые награды — орден — Почетного Легиона (существует до сих пор), орден Железной короны. Была введена иная символика. Основными символами, которые превратились и в элементы декора, стали изображения орла, пчелы и льва. Орел и пчелы были представлены в двух вариантах: орел одноглавый с раскрытыми крыльями и с опущенными вниз. Пчелы (один из древних символов) также имели раскрытые крылышки, как бы в полете и более компактный вариант — со сложенными крыльями, их называли еще цикадами [7, 201 с.]. В изображении льва, в основном, использовали голову и лапы.

Амбициозный корсиканец, хотя и выслушивал мнение своего окружения, окончательное решение всегда принимал лично. Как известно, члены Государственного совета летом 1804 г. при выборе основных символов Империи предлагали ему помимо орла, льва, слона и даже петуха, делая отсылку к его галльскому варианту. Однако, Бонапарт все же остановился на изображении одноглавого орла, сжимающего в лапах пучок с прутьями и молниями. Этот образ ассоциировался с древним Римом, могуществом Римской империи. Недаром, в прикладном искусстве европейских стран очень полюбился образ орла — священной птицы громовержца Юпитера. Его воплощали в произведениях из слоновой кости, изделиях из бронзы и даже в вышивках! Еще одним источником вдохновения стала империя Карла Великого, которого современники Бонапарта даже считали его продолжателем деяний императора. К этому ряду можно добавить и яркое проявление абсолютизма во Франции, когда в эпоху короля-Солнца Людовика XIV главной прозвучала тема единоличной власти монарха и утверждения разных статусов ее проявления. Помимо самой сути этого явления, примером служили и тщательно разработанный церемониал при дворе, и элементы декора, которые символизировали власть короля. Самым ярким из них было изображение солнечного диска с отходящими лучами. Именно этим элементом воспользуются художники-декораторы времени Наполеона.

Одной из важных сторон утверждения Империи и власти, помимо символов и знаков стали новые церемонии при дворе, изменение декора интерьеров и придворных костюмов, когда военные в перерывах между кампаниями превращались в придворных.

Наполеон, как мудрый правитель, не стал разрушать наследие старого режима, сносить замки и дворцы и строить новые. Он приказал изменить облик их интерьеров, ввести в убранство новый стиль и заменить символы власти, при этом к выполнению этой задачи были привлечены лучшие художественные силы страны: архитекторы, художники, декораторы, оружейники, портные, вышивальщики, поставщики самых роскошных материалов: шелков, золота и серебра, кружев. Многие получали привилегированное звание мастеров двора. Так, Ш. Персье и Ф. Фонтен разработали основные декоративные позиции стиля, который получил название ампир. Это — орнаментика эпохи Римской империи, крупные формы узора, монументальность, тяжеловесность, прочность, устойчивость.

Из элементов растительного мира были выбраны листья дуба, ветки пальмы и листья лавра, которые компоновали в плотные гирлянды, венки, вплетали в кайму узора, украшая поверхность многих произведений.

Изменения коснулись как придворных костюмов, так и униформы. В 1804 г. было положено начало новой эпохе. Отправной, и в тоже время кульминационной точкой стала коронация Наполеона, как императора Франции в декабре 1804 г. Еще одна коронация императора, уже как короля Италии, произошла через год (1805 г.).

Эти две церемонии во многом определили дальнейшую жизнь двора, закрепили определенные статусы в предназначении костюмов и их декора. Церемония коронации Наполеона, как императора Франции проходила в Париже, в соборе Нотр-Дам. Торжественный кортеж следовал за каретой, на корпусе которой были венки с орлами, а на крыше, на подушке лежала корона. Собор изнутри был украшен многочисленными драпировками, полотнищами ткани с вышивкой венков с орлами, монограммами Наполеона и прочими атрибутами власти.

Саму церемонию прекрасно запечатлел придворный художник Л. Давид, изобразив роскошные, бархатные, расшитые золотом одежды самого императора и Жозефины; костюмы придворных с пышными кружевными жабо и перьями на шляпах, парчовые одежды духовенства и даже подушка на переднем плане из бархата с расшитыми пчелами и кистями — все передано с документальной точностью.

Основные положения и характеристики придворных костюмов были изложены в специальной книге «*Livre du sacre*» с изображениями и описаниями одежд, которые подготовили придворные художники Ж. Изабе и Ш. Персье в 1804 г. [1] Статусность в костюмах проявилась как в выборе цвета тканей, использовании материалов, элементах декора и их распределении по поверхности. Так, пурпур и белый цвет мог использовать только император, также как и вышивку золотом. Синий цвет предназначался для одежд принцев и т. д. Все эти описания даны в книге «*Livre du sacre*». Кроме того, эта книга примечательна своим оформлением. На нем стоит остановиться подробнее. Огромные листы с изображением персонажей в костюмах помещены в центре вертикальных композиций, нижняя часть которых на одну треть отведена надписи, поясняющую статус изображенного в окружении орнаментальных мотивов. Именно они и позволяют сразу определить положение персонажа при дворе. Например, изображение императора в большом и малом костюмах для коронации имеют композиции с орлами на полукруглой гирлянде, фигуры римских легионеров в шлемах с оригинальными украшениями в виде гребней, крылатых богинь победы, оружие. Орнаментальная композиция листа с императрицей включает в себя орла в окружении цветов, рога изобилия, фигурок богинь плодородия. Об-

рамление листа с персонажами, имеющими титул принца уже иное. Это полукруглая гирлянда из фигурок орла — цепь ордена Почетного легиона, оружие, крылатые фигурки богини Ники. А элементы декора у маршала включают корону Карла Великого, расположенную на подушке с пчелами, маршальские жезлы, орлов в венках. Самым скромным оказалось обрамление под костюмом пажа, которое содержит венки из лавра с монограммой Наполеона — буквой N.

Костюмы были созданы по проектам Ж. Б. Изабе, а украшением их вышивкой занимался придворный мастер А. Пико. За работу над мантией Наполеона он получил солидную сумму в 15000 франков. За коронационные одежды Наполеона, как короля Италии — 13000 франков [3, с. 36]. При этом стилистика костюма имеет много заимствований из одежд прежних времен, как светских, так и орденских. Это и материалы, и крой, и декор, обилие бархата, шелка, кружев, а туфли с бантами, чулки со стрелками и перчатки украшены еще и вышивкой. Камзол с расходящимися полочками, кюлоты за колено из светлых тканей с бантами-подвязками — все это было во французской моде ХУШ в. Был сохранен и принцип распределения вышитого декора на поверхности одежд. Основные мотивы группировались в пышную кайму по краю, а остальное поле было заполнено мелкими элементами.

Покрой малого коронационного костюма Наполеона и плащей принцев (плащ до колен) восходит к французскому костюму ордена Св. Духа после его реформы 1770 г. Также, как и ткани — плащ из бархата, а отвороты из светлого атласа. Декор вышивки помимо пчел, розеток — солнечные диски с отходящими лучами отсылают нас к символике эпохи короля — солнца Людовика ХIУ. Добавились пышные жабо из кружева алансон, широкие шарфы-перевязи с бахромой из металлических спиралевидных подвесок, шляпы с белоснежными страусиными перьями.

Какие же мотивы чаще всего использовали в декоре? Пчелами были усеяны все одежды. Более 1000 порхающих насекомых указаны в архивных описях, где перечисляют заказы двора на украшение парадных одежд. А. Пико, придворный мастер, вышивал пчел на тканях, предназначенных как для создания костюма, так и для декора интерьера. Пояса парадных одежд украшали вышивкой с изображением орлов. Как известно, неотъемлемой частью придворного и коронационного костюма были шпаги. Фигурки орлов помещали в верхней части шпаги, между эфесом и клинком [7, стр. 197]. Вышитые золочеными нитями орлы со стрелами Перуна украшали также бархат маршальских жезлов. Морды львов использовали в литых бронзовых золоченых застежках

на перевязи и в навершии шпаг [5, с. 23]. Живописные портреты Наполеона и его придворных позволяют рассмотреть в деталях украшения. Парадный портрет Наполеона кисти А. Аппиани, изображающий императора как короля Италии (1805 г.), прекрасно передает и богатую вышивку одежд, и декор шпаги. Портрет Евгения Богарне работы Ф. Жерара позволяет представить коронационный костюм вице-короля Италии, а полотно кисти И. Рихтера (Портрет Е. Богарне) демонстрирует украшения кожаной перевязи с литыми бронзовыми головками львов.

Помимо живописных полотен и гравюр отделками костюмов можно любоваться и на сохранившихся образцах придворных одежд, как самого Наполеона, так и его приближенных. Однако, эти костюмы рассеяны по всему миру. В музейных собраниях они встречаются и в Париже (Лувр, Музей Армии, Карнавале), замке Фонтенбло, дворце Мальмезон, в Италии в музеях Болоньи и Флоренции, в США (Музее Метрополитен), в Петербурге (Эрмитаж).

Подводя итоги, можно сказать, что за время короткого правления Наполеона были созданы все условия демонстрации сильной имперской власти. И в этом процессе активную роль играли придворные костюмы, выполненные из дорогих тканей и обильно украшенные в мастерской А. Пико вышивкой золотыми и серебряными нитями. Художник Ж. Изабе разработал разные типы костюмов и их декора, соответствующих положению, которое занимали придворные. Их статусность выражалась в выборе цвета, материалов и украшения вышивкой.

Примечания

1. Le sacre de S. M. l'Empereur Napoleon ... 1804.
2. Les costumes de cour et les uniformes civils du premier empire // Bulletin du musee Carnavalet. — 1958. — Novembre (№ 2).
3. Verlet, C. S. Picot, brodeur de l'Empereur. Les commandes du Sacre / C. S. Verlet // Revue de la Societe des Amis du Musee de L'Arme. — 1969. — № 73.
4. Искусство вышивальщика. Западноевропейская вышивка ХУI — начала XX века для украшения костюма и интерьера из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки в Калининграде. — Санкт-Петербург, 2010. — 131 с.
5. Косоурова, Т. Н. Французские костюмы первой четверти XIX в. в собрании Эрмитажа // Прикладное искусство Западной Европы и России. — Санкт-Петербург, 1999. — 285 с.
6. Straging power: Napoleon, Charles John, Alexander / ed.: Magnus Olausson. — Stockholm, 2010. — 423 p.
7. Зайченко, М. Г. Церемониальная шпага Наполеона Бонапарта / М. Г. Зайченко, Е. А. Яровая // 250 историй про Эрмитаж. — Санкт-Петербург, 2014. — С. 197–202.

УДК 391.2:391.4:687.129 (540)

Новик А. А.

Novik A.

КАШМИРСКАЯ ШАЛЬ: ФАКТОР ПРЕСТИЖА, ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

KASHMIR SHAWL: PRESTIGE FACTOR, HISTORY AND MODERNITY

Аннотация. В работе анализируется ситуация с производством и бытованием кашмирских шалей в наши дни. Став в свое время одним из узнаваемых во всем мире символов Кашмира, этот элемент костюма повлиял на эстетику текстиля и технологии ткачества во многих азиатских и европейских странах. Начало XXI в. ознаменовано возрождением старинного ремесла и новым прочтением традиции.

Ключевые слова: кашмирская шаль, Индия, профессиональное ремесло, высокий статус, традиция и кич, красный цвет, символизм

Abstract. The author analyzes the situation with the production and existence of Kashmir shawls nowadays. Having become one of the world-recognized symbols of Kashmir in the past, this element of costume influenced the aesthetics of textiles and weaving technology in many Asian and European countries. Beginning of the 21st century is marked by the revival of an ancient craft and a new interpretation of tradition.

Keywords: Kashmir shawl, India, professional craft, high status, tradition and kitsch, red, symbolism

К истории вопроса. Кашмирские шали прочно ассоциируются с восточной роскошью, изысканностью, хорошим вкусом и преемственностью традиций. Кашмир — исторический регион, входящий ныне в состав трех государств — Индии, Пакистана и Китая, дал миру множество культурных феноменов, повлиявших на развитие как художественных вкусов и эстетических предпочтений, так и технологических инноваций и производительных сил. Находящийся на перекрестке древних торговых путей, Кашмир, обладавший большими возможностями разведения домашнего скота (прежде всего овец и коз), занятий сельским хозяйством (растениеводство, возделывание плодовых деревьев), сбора дикоросов и добычи многочисленных полезных ископаемых (включая ценнейшие минералы), впитывал достижения разных народов в сфере изготовления текстиля, средств его крашения, использования декоративных решений и пр. Распространение ислама и вхождение региона в состав Империи Великих Моголов (1526–1540, 1555–1858) обеспечили кашмирским мастерам практически безграничный рынок

сбыта для товаров, которые очень быстро вошли в гардероб референтных групп населения страны и — благодаря налаженной торговле — заморских и далеких государств (прежде всего Англии, Франции, Нидерландов и России), в которых мода на восточное в XVII–XIX вв. стабильно повышала спрос на шали, ковры и другие изделия полу-ремесла-полу-искусства [2, с. 431–435].

Прочно закрепившись в гардеробе европейской знати и буржуа, кашмирские шали способствовали, как ни парадоксально звучит, «техническому прогрессу» английских, французских, русских и других мануфактур — спрос на удивительной красоты текстильные изделия, не доступные людям среднего достатка, способствовал началу индустриального производства имитаций кашмирских шалей (здесь вспомним, к примеру, *кашемировый полушалок* в России).

В XX столетии бурное развитие производительных сил и расцвет индустрии моды на какой-то период ослабили массовый интерес к восточным тканям, технологиям и проч. в европейских странах и Америке, но не в самой Индии и на азиатском рынке. Глобализация мировой экономики и торговли в конце XX — начале XXI в., с одной стороны, унифицировала подходы к повседневной одежде и усреднила оценки ее качества и понятия *красивого ~ некрасивого* у народов на всех континентах, а с другой стороны, в мире стали совершенно очевидными попытки нахождения собственного индивидуального и корпоративного стиля, массовое обращение к истокам народной культуры, фиксируется ревитализация многих элементов и явлений традиционной культуры, в которой одежде принадлежит исключительно знаковое место. Благодаря этим мировым процессам, а также программам по поддержке традиционных ремесел и художественных промыслов в самой Индии в последние десятилетия, производство кашмирских шалей и их включенность в комплексы костюма людей разного этнического и национального происхождения, социального статуса и достатка стала только возрастать.

Пrestиж и статус. Индийское правительство с начала XXI в. проводит активную политику продвижения достижений традиционных промыслов и ремесел. В нашем случае особенно очевидными являются попытки поддержать и защитить ткачей и ковроделов Кашмира. Изготовление шалей, исключительно трудоемкое и требующее многих знаний дело, с последней трети XIX в. испытывало стагнацию ввиду невозможности конкурировать с массовым фабричным производством имитаций кашмирских изделий как за рубежом, так и в самой Индии.

Традиционно ткачи создавали шали по образцам, которые хранились в отдельных семьях и оберегались от глаз посторонних [4]. Секреты мастерства передавались из поколения в поколение. Созданная по канонам мастерства шаль, каждый элемент которой ткался вручную особо, а затем «монтировался» в конечное изделие, по определению стоила дорого. Ставшие производиться на фабриках имитации по технологии производства, качеству и орнаментальному решению никогда не выдерживали никакой конкуренции с оригиналами — подлинными образцами традиционных шалей, но они, эти имитации, были доступны по цене большинству населения. С одной стороны, это разрушало «подлинное» производство, а с другой стороны, такой «пиратский» консьюминг способствовал самому широкому бытованию моды на кашмирскую шаль — прежде доступную богатым из богатых, а теперь в виде «дешевой копии» ставшей частью гардероба большинства, как в самом Кашмире, так и за его пределами. Однако, как это бывает в современной истории, продиктованные благими намерениями экономического развития территории и привлечения туристов программы по ревитализации некогда процветающего художественного ремесла смогли в какой-то степени оживить данное занятие — в штате Джамму и Кашмир мастерские стали возрождаться, бизнес постепенно становится прибыльным. И этому способствуют не только программы (предоставление торговых площадей, льготных условий кредитования и т. п.), но и новое «осмысление» кашмирской шали — статусной вещи, изготовленной вручную, по старинным технологиям, из натуральных материалов, по «дедушкиному образцу». Открывшиеся в Индии при поддержке правительства *импортеры* (магазины с товарами традиционных художественных промыслов гарантированного качества), предлагая изделия по цене, превосходящей порой в десятки раз продающиеся на массовых рынках, похожие по внешнему виду, но сильно уступающие по качеству, способствовали росту престижа кашмирской шали. Шали, наравне с кашмирскими коврами, стали самым узнаваемым и продаваемым товаром, «брендом» региона. Стимулирование продаж происходит разными средствами. Так, в последние годы правительство Индии (не штата!) оплачивает транспортировку ковра ручной работы от мастера/продавца до места жительства покупателя. В случае покупки шали этой опции предложено не будет, но гарантированно производитель/продавец получают свои преференции от государства. Кашмирская шаль, купленная «в правильном месте» и у «правильного продавца» является актом престижного потребления, что исключительно важно в эпоху экономики впечатлений.

Традиция и кич. Если обратиться к образцам «классических» кашмирских шалей, сохранившихся в музейных собраниях и описанных в научной литературе [3; 2, с. 421–431], и сопоставить их с теми образцами шалей, которые изготавливают теперь ткачи и вышивальщицы в Кашмире, то мы обнаружим большую разницу. Речь, конечно, не идет о тех дешевых имитациях, созданных на потоке из хлопка, смесовых материалов, а нередко и откровенной синтетики, по подобию традиционных шалей — с этим ассортиментом все понятно. Внимание привлекает большое число высококачественного новодела (ручной труд, натуральные козий пух, овечья шерсть, шелк, добротные красители), в котором использованы совершенно не традиционные изобразительные мотивы и сюжеты. В различных регионах Кашмира, у разных династий мастеров были свои излюбленные орнаменты и художественные решения для работы. Теперь, наряду с традиционными, к которым мы смело можем отнести мотив так называемого кашмирского огурца, мы встречаем большое число сюжетов, вовсе не характерных для работ мастеров прошлого. Так, к примеру, чуть ли не самым распространенным стал сюжет процессии правителей Империи Великих Моголов: почти реалистичное тканое изображение помещается в качестве орнамента на кайму шали с двух сторон. Самое удивительное, что мастера и продавцы настолько уверовали в «архаичность» такого изображения людей, слонов, цветов и проч., что шали с ним выдаются чуть ли не имеющими традицию со времен представленных персонажей.

Цветовая гамма изготавливаемых сегодня кашмирских шалей исключительно пестра: преобладают красный, оранжевый, белый, зеленый, коричневый, синий цвета, много цвета охры, неба, солнца и т. д. Ярким маркером «праздничности», нарядности и высокого статуса выступает красный цвет [ср.: 1, с. 394–400]. Наличие элементов красного делает шаль статусной, дорогой как для мусульман, так и для последователей других религий — индуизма, буддизма.

Некоторые выводы. Автор проводит анализ ситуации с производством кашмирских шалей в Индии в наши дни, описывает историю их изготовления, развитие технологий и влияние таких факторов, как глобализация экономики и торговли, рост информационных связей, зависимость от внутреннего и зарубежного туризма, влияние государства и программ по поддержке традиционных ремесел и промыслов на национальном и региональном уровнях. Тема изучения производства и бытования кашмирских шалей, казалось бы, исчерпанная к концу

XX в., вновь оказалась актуальной и значимой, требующей дальнейшего мониторинга и новых методических подходов.

Примечания

1. Новик, А. А. Индийские дизайнеры и мир традиционного текстиля: по материалам полевой работы в 2008 г. // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы 11-й Междунар. науч. конф. (Санкт-Петербург, 23–25 июня 2008 г.) / под ред. Н. М. Калашниковой. — Санкт-Петербург: СПГУТД, 2008. — С. 394–400.
2. Успенская, Е. Н. Индийская предыстория русского кашемирового полушалка // Европейское культурное пространство в коллекциях МАЭ // Сборник МАЭ. Т. LVIII / отв. редактор А. А. Новик. — Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2013. — С. 413–436.
3. Beardsley, G. Wrapped in beauty: the Koeltz collection of Kashmiri Shawls / G., Beardsley, C. Sinopoli. — Ann Arbor, 2005.
4. Roy, T. Traditional Industry in the Economy of Colonial India. — Cambridge, 2003.

УДК 391:159.922.6:316.346.32 (470.343)

Павлова А. Н.

Pavlova A.

СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СЕМАНТИКИ МАРИЙСКОГО КОСТЮМА

SOCIAL ASPECTS OF THE SEMANTICS OF THE MARI COSTUMES

Аннотация. Статья посвящена анализу элементов марийского костюма: предметов одежды, декора, украшений, служивших маркерами возрастных различий и социального статуса, и их семантики.

Ключевые слова: традиционная культура, марийский народ, костюм, одежда, украшения, социальный статус, возрастные различия.

Abstract. The article is devoted to the analysis of the elements of the Mari costume: piece of clothing, decor, jewelry, which served as markers of age differences and social status, and their semantics.

Keywords: traditional culture, the Mari people, costume, clothes jewelry, social status, age differences.

Одной из важных функций костюма является социальная, позволяющая различать людей разного возраста, статуса, достатка. В условиях традиционного общества маркеры социального статуса в костюме сохраняли преемственность, но не оставались неизменными. Генезис языка марийского костюма, как части социальной семантики, предполагал использование предметов, заимствованных у других этносов, с последующим превращением их в часть традиции.

Возрастные изменения в марийском костюме воплощались в постепенном его усложнении в процессе перехода через основные стадии жизненного цикла от детства-юности к зрелости-старости. Как отметил А. К. Байбурун, «...по мере прохождения узловых точек жизненного сценария человек как бы доодевается, т. е. его облик меняется по шкале «открытость» — «закрытость» [1, с. 78]. В марийском костюме количество предметов одежды и их символическая емкость нарастают по мере взросления девочки-девушки, достигая максимальных значений в костюме невест и молодых, и уменьшаются у женщин, вышедших из фертильного возраста. Основу костюма женщин всех возрастов составляла рубаха, анализ декора которой позволил Т. А. Крюковой выделить следующие группы: 1) 1–8 лет; 2) 8–15; 3) 15–20; 4) 20–40; 5) с 40 лет [2, л. 8, 12]. С скромная вышивка детских рубах концентрировалась

в области шеи, у девочек-подростков появлялась небольшая нагрудная вышивка, в девичьем костюме переходящая в острые уголки. Пышностью отличалась нагрудная вышивка женских рубаш, служившая оберегом — «чызе орол» (сторож грудей) [3, с. 21–22] или «өрдыж тамга» (рёберный знак) [4, с. 36]. На женских рубашках полоса вышивки располагалась вдоль рукава, тогда как на девичьих был только наплечный знак «оралтыш» [4, с. 33]. В орнаментации рубаш мастерицы обращались к орнитоморфным и зооморфным мотивам, связанным с идеей плодородия: водопадающая птица, конь или их геометрическим аналогам. Наплечная вышивка на рубашках царевококшайских мари в форме ромба носила название «ворона на плече» [5, л. 13]. Мари считали ворону вещью птицей, вероятно, связанной с небесной влагой, так как в случае долгого отсутствия дождя было принято проводить моление «с кашей для вороны», а мелкий град называли «вороньим горохом».

Различия в возрасте и статусе нашли отражение и в вышивке мужских рубаш. Рубашки мальчиков отличались скромной орнаментацией, тогда как у взрослых мужчин вышивка располагалась на груди, спине, у запястья и на подоле. Острый угол нагрудный вышивки «пондаш кадыр» (отметка бороды) указывал на статус взрослого мужчины, как и центральное изображение на подоле — «өрма», имеющее фаллическое значение. По сообщениям этнографа М. Т. Маркелова, вышивку өрма выполняла невеста для своего будущего мужа, позором считалось распарывание этой вышивки на рубашке мужа женой после первой брачной ночи; у стариков — их снохами [6, с. 142].

Показателем социального статуса являлись свадебные кафтаны и меховые головные уборы невесты, ее подруг и участниц свадебного поезда, бытовавшие у различных групп мари [7, с. 75]. Смена головного убора на женский во время свадьбы означала и изменение социального статуса. Подтверждением включения женщины в род мужа служило рождение детей: до появления на свет первенца или в течение трех лет в случае бесплодия молодуха носила остроконечный убор шымакш, не покрывая его платком, а в Малмыжском уезде наоборот — в течение года после свадьбы покрывала шымакш платком. Подобные традиции существовали и у других финно-угорских народов, мордвы, удмуртов [8, с. 28, 30–33; 9, с. 59–60]. Возрастные различия нашли отражение и в декоре головных уборов восточных мари — «әкәй», близких по форме шымакш. Акай молодых женщин был полностью покрыт вышивкой, а у женщин после 30 лет по краю убора оставалась узкая белая полоска. Богатством вышивки отличались свадебные шымакш

«со знающим узором» [4, с. 48]. В вышивке головных уборов использовались солярно-небесные символы, включая зооморфные, связанные с идеей плодородия.

Особенностью костюма замужних женщин и женатых мужчин было включение в его декор символов, направленных на защиту фертильности, которые наносились на предметы одежды, непосредственно соприкасавшиеся с телом, например, рубашки.

Можно предположить существование ритуальных костюмов у мари-жрецов — особый кафтан, надеваемый во время молений [10, с. 15–16], и описанная Т. А. Крюковой рубашка, изготовленная «всем миром» [11, л. 11]. Его древним семантическим прототипом мог быть костюм из погребения 5 Веселовского могильника [12]. Традиция надевать на моления этнический костюм, в крайнем случае заменяя его одеждой белого цвета, сохранилась у мари до настоящего времени. Предпринимаются и попытки воссоздания костюма жрецов на основе переосмысления традиционных символов.

По одежде можно было судить не только о возрасте, но и имущественном положении. Судя по этнографическим материалам в богатых семьях девушки и женщины больше времени могли уделять рукоделию, что отражалось на количестве предметов одежды, холстов и пр., и на их качестве. В зажиточных семьях имелась зимняя меховая одежда крытая сукном, на пошив которой уходило до 10–12 овечьих шкур [7, с. 32]. На благосостояние человека указывала в XVIII–XX вв. кожаная обувь, главным образом сапоги.

Ценными представлялись вещи, изготовленные мастерами-отходниками, ремесленного и фабричного производства. В XIX в. в обиход мари входят фабричные нити, тесьма и другие материалы для изготовления и украшения одежды, считавшиеся престижными. Это привело к постепенному вытеснению старинных технологий окрашивания нитей, изменению цветовой гаммы вышивки, частичному замещению вышивки цветной тканью у некоторых групп мари. Для изготовления более тонких тканей, считавшихся показателем высокого уровня мастерства, горные мари стали использовать хлопчатобумажные нити [7, с. 22]. В XIX–XX вв. ценилось и фабричное сукно, из которого старались шить свадебные и праздничные кафтаны.

Престижность предметов, изготовленных фабричным способом или мастерами ремесленниками, была обусловлена не только их ценой, поскольку такие вещи являлись знаками, понятными представителям различных этносов. Определенный космополитизм, отличающий эли-

тарный костюм, был характерен для марийской культуры, начиная с рубежа I–II тыс. н. э., например, пояса с металлической гарнитурой, имеющие аналогии в культуре болгар и ряда других соседних этносов, служили показателем статуса не только мужчин-воинов, но и женщин, пользовавшихся особым уважением социума, вероятно, в силу специфики своей деятельности [13, с. 86].

Социальные функции костюма реализовывались и в системе женских украшений, являвшихся также индикатором материального положения семьи. Количество украшений увеличивалось в соответствии с основными стадиями жизненного цикла. В детском костюме украшения являлись оберегами, не имевшими четких гендерных различий. С подросткового возраста число украшений девочек увеличивалось, девушки наряду с ожерельями, носили накосники, серьги и браслеты, особым богатством отличались украшения молодых, а после 40 лет число украшений уменьшалось [7, с. 71–72]. Богатые комплекты украшений древнемарийских племен так же принадлежали женщинам фертильного возраста [14, с. 61–72].

В марийском костюме, как части традиционной этнической культуры, нашли отражение половозрастные различия: на разных этапах жизненного цикла, с изменением семейного положения человек нуждался в соответствующих оберегах, которые служили и маркерами его статуса. Социальная дифференциация не получила развития, жречество, например, не оформилось в отдельную группу — ритуальный костюм жрецов, существовавший в прошлом, не сохранился. Имущественные различия проявлялись в качестве и количестве предметов одежды и украшений, а также включении в костюм изделий ремесленного и фабричного производства, а у древнемарийских племен — импортных вещей, считавшихся престижными.

Примечания

1. Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре: (структурно-семантический анализ восточно-славянских обрядов). — Санкт-Петербург, 1993. — 240 с.
2. Научно-рукописный фонд Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории им. В. М. Васильева. 1959–1960. Д. № 4.
3. Крюкова, Т. А. Марийская вышивка. — Ленинград, 1951. — 194 с.
4. Гринкова, Н. П. Родовые пережитки, связанные с разделением по полу и возрасту (по материалам русской одежды) // Советская этнография. — 1936. — № 2. — С. 21–54.
5. Вихман, Ю. Очерки по марийской этнографии / пер. с нем. Н. И. Смирновой // Научно-рукописный фонд Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории им. В. М. Васильева. — [Б. м.: б. г.]. — 27 с.

6. Маркелов, М. Т. Вышивание у марийцев // Этнографическое обозрение. — 1994. — № 6. — С. 138–143.
7. Молотова, Т. Л. Марийский народный костюм. — Йошкар-Ола, 1992. — 112 с.
8. Шигурова, Т. А. Свадебная одежда мордвы. — Саранск, 2010. — 172 с.
9. Белицер, В. Н. Народная одежда удмуртов: материалы к этногенезу. — Москва: Изд-во АН СССР, 1951. — 142 с.
10. Золотницкий, Н. И. Невидимый мир по шаманским воззрениям черемис. — Казань, 1877. — 27 с.
11. Научно-рукописный фонд Марийского научно-исследовательского института языка, литературы и истории им. В. М. Васильева. 1966. Д. № 27.
12. Павлова А. Н. Шаманские элементы в марийском костюме // Финно-угорский мир. — 2018. — № 4. — С. 98–103.
13. Никитина, Т. Б. Погребальные памятники IX–XI вв. Ветлужско-Вятского междуречья. — Казань, 2012. — 408 с. — (Серия «Археология Евразийских степей», Вып. 14).
14. Павлова, А. Н. Семантика украшений древнемарийского костюма. — Йошкар-Ола, 2008. — 200 с.

УДК 391 (=512.162)

Садыхова С. Ю.
Sadikhova S. Y.

СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО КОСТЮМА

SOCIAL FUNCTIONS OF AZERBAIJANI MEDIEVAL COSTUME

Аннотация: Значимыми социальными функциями средневековой азербайджанской одежды являлись демонстрация социального статуса, выражение индивидуальности, половозрастных различий, эстетического идеала, который носил классовый характер.

Ключевые слова: Азербайджан, средневековый, одежда, костюм, социальные функции одежды.

Abstract: Significant social functions of medieval Azerbaijani clothing were the demonstration of social status, the expression of individuality, gender and age differences, and an aesthetic ideal that was of a class nature.

Keywords: Azerbaijan, medieval, clothing, costume, social functions of clothing.

Мода отражает в костюме то, что меняется в мире. Глобальность перемен и событий вдохновляет моду, и она откликается на них как бы на бытовом, житейском уровне, внося в костюм черты, созвучные времени. Одежда всегда маркирует гендерные, возрастные, социальные границы, существенные для того или иного общества. В процессе приспособления к окружающей действительности, а также освоения орудий труда, одежды и утвари, у человека формировались первые эстетические взгляды, и постепенно он вносил в создание одежды свое понимание красоты: вместе с защитной функцией, костюм становился отражением вкуса человека и эстетического идеала эпохи.

Одежда удовлетворяет особые потребности человека, которые возникают в определенной социальной реальности, в связи с чем возникают новые ее виды и функции. Наиболее значимой социальной функцией одежды является демонстрация социального статуса. Так, придворный стиль средневекового костюма, носимого при сефевидах, находит выражение как в нежной и яркой красочной гамме, в тщательной детализировке убранства, в элегантных формах одежды. Широкое распространение получает набрасываемый на плечи, богато расшитый на груди и плечах фарадж с длинными, свободно висящими рукавами. Посредством убранства одежды, представленного вышивкой геральдического харак-

тера на груди, плечах и на подоле платья, выражались титул владельца, его права и обязанности. Такой халат являлся знаком привилегированного положения и достоинства, был символом, выделяющим данную личность из окружающего мира и замыкающий ее в жизни созерцательной, диктовал манеру поведения и в то же время выражал психологический настрой обладателя. Костюм сефевидской эпохи, шитый из жесткой парчи, на которую нашивались металлические пластины и многочисленная вышивка, что делало ее еще более жесткой, придавало стану величественность, а походке — плавность. Дворяне носили такой костюм скорее, как украшение в знак принадлежности к своему классу.

Традиционным головным убором средневековых коронованных особ являлась корона — тадж, представляющая полусферической формы шапку с зубчатой драгоценной диадемой, охватывающей ее по венцу. Она надевалась на полусферический колпак. Подобная двойная диадема, т. е. корона в соединении с колпаком, должна была обозначать титул: «царь-царей» («шахиншах») и выражать прочность, устойчивость и возвышенность [3, с. 135].

Влияние религии и догмата традиций стимулировало акцентирование функциональных характеристик костюма. Средневековый Азербайджан был феодально-патриархальной страной, где религия, духовенство играло доминирующую роль в ходе правления государством. Классовая принадлежность представителей духовенства определялась наличием зеленой чалмы, свидетельствующей о принадлежности его носителя потомству пророка. При всей идентичности типов платьев и их покроя, одежда духовенства все же отличалась от светской и, в первую очередь, это касалось самих тканей, из которых шили костюмы. Ткани этих костюмов были в основном однотонными. Часто поверх прямых платьев с длинными узкими рукавами надевались свободного покроя халаты с широкими вертикальными полосками и короткими рукавами. В отличие от светских костюмов, пояс духовных лиц был представлен в виде матерчатого кушака, в то время как гражданские пояса состояли из кожаных ремешков с нарядными пряжками. Отличительной особенностью костюма духовенства являлось наличие особого шарфа — «тайласана», который набрасывали на шею. Рукава платьев духовенства зачатую были настолько длинны, что покрывали кисть руки, как знак того, что носитель его, посвятивший жизнь религии, не занимается никакой мирской работой.

В средневековом Азербайджане существовали также странствующие монахи — дервиши, которые были своего рода бродячими аскетами,

отшельниками, живущими на подаяниях. Верхней одеждой дервишей была длиннополая «хирга», шитая на вате (арабс. «дырявая одежда», «рубашка»), которую дервиши носили всю жизнь [2, с. 35].

Главным убором дервишей служила чалма, наматывающаяся с особой легкостью. За беспечность намотки такая чалма принималась как символ отшельничества, скитальчества. На головы дервиши помимо чалмы надевали также высокий треугольной формы войлочный кулах, украшенный вышивкой, где встречалось имя Али (четвертый халиф) [6, с. 882].

Сравнение костюма различных социальных групп в XIV–XVII вв. показало, что в покрое его не было существенных различий: крестьяне, земледельцы, ремесленники надевали те же нательные рубахи, верхнюю одежду, что и состоятельные люди. Классовые различия проявлялись, в основном, в украшениях, материале, из которых шилась одежда, головных уборах.

Подобно всем восточным народам, азербайджанцы уделяли большое внимание оформлению головы, а именно — прическе, усам, бороде. Мужчины в эпоху Средневековья зачесывали волосы назад и завивали их на затылке [3, с. 40]. Мужчины обращали особое внимание бороде и усам и тщательно ухаживали за ними, давая им расти до средней длины. В письменных источниках часто сталкиваемся с выражением «закрутить усы», что иносказательно означало проникнуться чувством собственного достоинства, набраться смелости, заважничать. Таким образом, основным возрастным показателем было, главным образом, наличие бороды: темной — у мужчин и седой — у стариков; юноши были безбородыми.

Костюм всегда несет в себе код эстетического идеала эпохи. Так, в средневековом Азербайджане человеческое тело, особенно женское, считалось греховным, поэтому костюм стал широким и пышным, чтобы максимально скрыть естественный силуэт человека. Азербайджанская женская мода базировалась на туникообразном, неприлегающем крою. Женские костюмы были очень просторны, представляли собой широкий, драпирующийся складками халат с длинными, сильно расширяющимися книзу рукавами и нередко вышитый на груди. Верхняя одежда сефевидских женщин подпоясывалась, поскольку пояс, являясь элементом декора, одновременно облегчал нагрузку, приходящуюся на плечи, неся часть веса костюма. В средневековье пояс был также часто символом чести и целомудрия, отражал социально-семейное положение женщины (девушки пояса не носили).

В любую эпоху эстетический идеал носит классовый характер. Несмотря на общее стремление к определенному идеалу, костюмы разных социальных слоев, хотя и напоминали друг друга, но различались вследствие выполнения разных функций. Сравнивая, например, костюм аристократии XVI–XVIII века, не знакомой с тяжелым физическим трудом, с одеждой прислуги, можно заметить, что при общих чертах того времени между ними существует значительная разница, обусловленная образом жизни. Наблюдается ряд особых признаков народного костюма, как, например, подвернутые за кушак полы коротких одежд, размер чалмы и форма головных уборов. Длина одежды служанок была несколько короче и доходила до середины икр, причем полы верхнего платья, представленного в виде распашного халата с глубоким мысообразным воротом, заложены за пояс. Интересно отметить и такую особенность народной одежды, как отсутствие вышивки или украшения, позволяющей дифференцировать одежду простых людей.

Возрастные отличия в женском костюме проявляются резче, чем в мужских и позволяют идентифицировать одежду молодых и пожилых женщин. Так, например, костюм пожилых женщин средневекового Азербайджана заметно отличался от одежды молодых женщин и девушек. Особенно отчетливо эти различия проявились в головных уборах, которые представляют собой белый платок, окутывающий голову и плечи женщин. Женский траурный костюм выделялся в первую очередь окраской — «скорбными» синими и черными цветами.

Азербайджанские женщины носили длинные волосы, заплетая их в косы. Девушки и молодые невестки обычно заплетали две и более косы. Для старух считалось обязательным иметь не более двух кос. Женщина должна была прятать свои волосы не только от глаз посторонних мужчин, но и от ближайших родственников мужа — отца, взрослых его братьев и др. [4, с. 70]. Однако женщины бекского сословия не знали ни чадры, ни яшмака. Только в условиях города они накидывали на себя чадру, но лицо не закрывали. Обычай закрывания волос и лица особенно строго придерживались в среде купечества.

Одежда всегда маркировала и возрастные отличия. В зависимости от возрастного статуса существовало особое распределение изготовления, декоративного оформления и ношения тех или иных элементов костюма и его атрибутов. Так, детский костюм полностью копировал взрослую одежду и в силу не оформившейся фигуры, был лишен сложных конструктивных деталей. Скромным было и декоративное убранство детской одежды.

Формирование азербайджанского национального костюма, хранителем традиций которого является народ, происходило постепенно, под влиянием многочисленных факторов, отражая этнические и географические особенности, национальную специфику азербайджанского народа. Обычно новые функции и коды одежды выкристаллизовывались в высших социальных слоях, отражая классовую и статусную идентификацию.

Народные мастера умело использовали богатые художественные традиции и добивались выразительности и высокой художественности в своих изделиях. Творческий подход к своему делу помогал им умело пользоваться средствами выражения из многовекового искусства и черпать тему своих интерпретаций в богатом художественном наследии, продолжая развивать его лучшие прогрессивные традиции.

Примечания

1. Бертельс, Е. Э. Суфизм и суфийская литература: избр. тр. — Москва: Наука, 1965. — 498 с.
2. Гейдаров, М. Х. Социально-экономические отношения и ремесленные организации в городах Азербайджана в XIII–XV вв. — Баку, 1987. — 212 с.
3. Готтенрот, Ф. История внешней культуры: одежда, домашняя утварь, полевые орудия народов древних и новых времен. — Санкт-Петербург; Москва: Изд. товарищества М. О. Вольф. — 1885. — Т. I. — С. 36–41; С. 133–156.
4. Каракашлы, К. Т. Женская одежда населения Малого Кавказа XIX — нач. XX вв. // Азербайджанский этнографический сборник: исследования и материалы. — Баку, 1984. — I выпуск. — С. 39–80.
5. Садыхова, С. Ю. Костюм представителей мусульманского духовенства в азербайджанской средневековой миниатюре // Архитектура и искусство Ближнего и Среднего Востока: материалы конф. — Баку: Элм, 1989. — С. 237–239.
6. Эфендиев, Р. С. Из истории азербайджанского костюма: (головные уборы XVI в.) // ДАН АзССР. — Баку, 1959. — № 9. — С. 879–884.

УДК 391:069.5:069.013 (=161.1)

Ткаченко И. Д.

Tkachenko I.

ПРЕСТИЖ/ТЕПЛО — СТАТУСНЫЕ ШУБЫ В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

PRESTIGE AND WARMTH: THE ELITE FUR COATS IN THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY

Аннотация: шуба как элемент верхней одежды, на протяжении веков отражающий социальный статус владельца. В статье приведены описания отдельных экспонатов из собрания Российского этнографического музея: донская шуба, городской салоп, венчальная шубка населения русского севера, чекмень ереванских курдов, шуба пастуха из Дагестана.

Ключевые слова: шуба, салоп, венчальная шубка, чекмень, шуба пастуха.

Abstract: The fur coat, an element of outerwear, during many centuries mirrored the social rank of its owner. The article contains descriptions of a selection of fur coats from the collection of the Russian Museum of Ethnography: the fur coat from Don region, the salope of city folk, the short fur wedding coat from northern Russia, the upper garment (chekmen) of Kurds of Yerevan, the fur coat of a Daghestani shepherd.

Keywords: fur coat, salope, short wedding coat, chekmen, shepherd's coat

Шуба — пожалуй, один из самых статусных видов одежды во все времена. Столь важная её роль определяется сочетанием функциональности (защита тела от холода) и вариативностью материалов в зависимости от социального положения и состоятельности владельца. Если в первую очередь важна практичность, то можно использовать более дешёвые материалы, например, овчину. Если же важно продемонстрировать окружающим свой статус и/или богатство, то используют редкие и ценные меха, а также дорогие ткани.

Слово *шуба* (шуба <укр., блр.>; šuba <словен.>; šuba <чеш.>; shuba <польск.>) заимствовано в славянские языки через средний верхне-немецкий schûbe, schoube «длинное и просторное верхнее платье» и новый верхне-немецкий Schaubе от jubba <араб.> «верхняя одежда с длинными рукавами» [1, т. IV, с. 482], при этом не обязательно меховая одежда.

Термин *шуба* распространился, вероятно, с XV века, тогда же его стали использовать для обозначения именно меховой одежды. Это значение сохраняется до сегодняшнего дня. В XI–XIII вв. бытовал термин *кожух*, для периода XVI–XVII вв. исследователи признают этот термин

исчезающим [2, с. 116, 367]. Известны и другие термины для тёплой верхней одежды: *охабень* или *опашень*, *кортель*, *ферязь* (на меху или без него) [3, с. 25, 31].

В допетровской Руси вся статусная одежда была длиннополой («в пол») и тяжелой за счет ценного меха, дорогих тканей и множества различных украшений, например, вышивки жемчугом. Рукава бывали также до пола. Если ширина рукава позволяла, его собирали складками на руке, либо предусматривали отверстие на уровне предплечья-локтя, куда продевали руку, а сам рукав свешивался позади руки. Двигаться в такой одежде было трудно, работать — совсем невозможно. Часто она носилась внакидку, потому, как совершенно не предназначалась для работы, но лишь использовалась для степенных медленных передвижений и восседания — в боярской думе или за пиршественным столом. В холодном климате для степенных движений или восседаний требовалась очень тёплая одежда. В этом и заключаются основные характеристики статусных шуб. Во-первых, требовалось много ценного материала — меха, ткани, украшений. Для практичной одежды так много не нужно (ну зачем, например, рукава «в пол»), но необходимо, чтобы показать всем: «могу себе позволить излишества». Во-вторых, чисто практическая функция — не замёрзнуть при малоподвижном образе жизни.

В средневековье и в традиционной культуре конца XIX — начала XX вв. шубы шили мехом внутрь, так целесообразнее, попросту — так теплее. Шубы были *нагольные*, т. е. не покрытые тканью — в современном языке они называются *дублёнками*, и шубы, покрытые разнообразными тканями, которые с одной стороны защищают мездру от атмосферных осадков, а с другой стороны — отправляют соответствующий посыл обществу: крытая шуба недорогим практичным сукном, хлопчатобумажным «ластиком» или дорогим узорчатым шёлком. Таким образом, престиж и тепло имели одинаковое значение.

В собрании Российского этнографического музея хранится значительное количество богатой статусной одежды, бытовавшей у разных народов, населявших Российскую империю. Например, *донская шуба* — женская верхняя зимняя распашная праздничная одежда населения казачьих станиц Дона и Северного Кавказа. Такие шубы шили из меха лисицы, белки, зайца, покрывали шёлком или «ластиком», а края воротника, пол, подола и рукавов оторачивали мехом бобра или выдры [2, с. 372]. Экземпляр из собрания РЭМ [4] имеет свободный крой с трапециевидным станом, сшит из шкуры рыжей лисы мехом внутрь, крыт зелёным шелком с вытканым черным растительным узором. Края

оторочены широкой полосой меха бобра. Рукава длинные широкие, т. е. шубу можно было носить внакидку или надев в рукава. Длина — «в пол» [5, с. 42]. Подобная шуба была гордостью любой казачки и считалась знаком принадлежности к сословию вольных людей.

Обращает на себя внимание *венчальная шубка* — верхняя женская распашная одежда. В конце XVIII — первой половине XIX в. в городах на русском Севере среди молодых женщин стала очень модной шубка на заячьем или беличьем меху, крытая шёлком. Подобные шубки входили в венчальный костюм невесты, а затем её надевали по большим праздникам. Порой, деньги на пошив такой шубки копили всей семьёй и, разумеется, она была свидетельством состоятельности владелицы. Шубка из собрания РЭМ [6] сшита из светлой шкуры белки мехом внутрь, крыта сиреневым шёлком с выткаными белыми цветами; края оторочены мехом чернобурой лисицы. Крой прилегающий, спинка и полы цельные. Рукава с глубокими подрезами на спинке. Спинка заложена в складки на уровне лопаток [5, с. 46–47].

Роскошный *сало́п*, поступивший в музей в 1912 году, принадлежал прабабушке владелицы — потомственной почётной гражданке г. Тюмень [7]. Сало́п — верхняя женская распашная одежда, сшита из шкуры рыжей лисы мехом внутрь, крыта красным узорчатым штофом. Крой свободный с трапециевидным станом. Широкий отложной воротник сшит из меха соболя, рукава, полы и подол также оторочены собольей шкуркой. У ворота сало́п фиксируется завязками из широкой фабричной узорчатой тесьмы. Рукава длинные, но у кисти очень узкие. Возможно, одежда носилась внакидку.

Чекмень (чекман) — верхняя мужская распашная одежда [8]. Одна из самых ярких статусных шуб, принадлежавших, несомненно, очень знатному представителю армянских курдов [5, с. 92–93]. Длинная («в пол») одежда из шкуры рыжей лисы, сшитая мехом внутрь, крытая красным сукном, с длинными (также «в пол») ложными разрезными рукавами на подкладке из зелёного сукна. Крой свободный, с трапециевидным станом. Стоячий воротник, полы, подол и края рукавов оторочены мехом лисы. Кроме того, полы, воротник, рукава, края подола и спинка одежды богато украшены золотной вышивкой растительным орнаментом и декорированы золотным галуном. Стилистика и техника вышивки характерна для территорий, входивших в состав или испытывавших сильное влияние Османской империи. На Кавказе красный цвет верха одежды с золотной вышивкой в сочетании зелёным цветом подкладки — показатель высокого социального статуса владельца.

На фоне вышеописанной прекрасной шубы курдов интересно обратить внимание на другой *чекман* — одежду пастуха из Дагестана [9]. Это верхняя мужская одежда сшита из овчины, мехом внутрь (нагольная), длинной «в пол». *Чекман* свободного покроя, с прямым станом, спинка и полы которого сшиты из цельных шкур, имеет шалевой воротник. Рукава предельно длинные — до самого края подола, сильно зауженные. У края рукава его ширина — 9 см, при длине шерсти в 10–11 см понятно, что в такой рукав никак невозможно продеть руки, даже собрав длинный рукав в складки [5, с. 94]. Такую одежду использовали пастухи на высокогорных пастбищах, иногда даже летом; носили внакидку, а рукава — выполняли роль карманов.

Примеров других ярких и красивых праздничных или практичных будничных шуб можно привести ещё великое множество. Однако тенденция понятна и на приведённых примерах. Шуба — яркая и богатая — элемент престижного гардероба, обеспечивающего тепло владельцу по причине необходимости солидному человеку двигаться степенно и медленно. Шуба — простая и практичная — необходимый элемент рабочего гардероба при выполнении определённых малоподвижных работ, например, управлять упряжкой зимой в открытом экипаже (ямщик), пасти стадо или охотиться. И для всех этих случаев люди традиционной культуры использовали одежду, сшитую из шкур различных животных, но мехом внутрь. Интересно, что в современном мире шуба, по-прежнему являясь элементом престижной и в некотором смысле статусной одежды, теперь шьётся из шкур различных животных, но мехом наружу. Получается, что при сохранении «престижной» функции практическая польза (поскольку мехом внутрь — теплее) уходит на второй план.

Примечания

1. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4 томах. — Москва: Прогресс, 1973.
2. Русский традиционный костюм: иллюстрированная энциклопедия / авт.-сост.: Н. Соснина, И. Шангина. — Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2001. — 400 с.
3. Пармон, Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. — Москва: Изд-во В. Шевчук, 2015. — 272 с.
4. РЭМ № 1920–1. Начало XX в. Приобретена в станице Елисаветовской, Ростовского округа, Область войска Донского. Русские: казаки донские.
5. Калашникова, Н. М. «Шубы, шубки, казакины...»: коллекция верхней одежды из собрания Российского этнографического музея. — Москва: Северный паломник, 2021. — 138 с.

6. РЭМ № 622–126. Конец XIX — начало XX в. Приобретена А. В. Худорожевой в г. Сольвычегодск, Вологодской губ. Русские.
7. РЭМ № 2523–1. Вторая половина XIX в. Салоп поступил в музей в 1912 г. от Е. И. Решетниковой. Тобольская губ., г. Тюмень. Русские
8. РЭМ № 8762–15106. Конец XIX — начало XX в. Ереванская губ. Поступил в РЭМ в 1948 г. в составе коллекций Музея народоведения (г. Москва). Курды.
9. РЭМ № 11261. 1930–1940-е годы. Поступила в РЭМ от К. К. Гаммадова в 1990 г. Дагестанская АССР, Акушинский р-н, с. Балхар. Лакцы.

УДК 391:929.7 (=521)

Хованчук О. А.
Khovanchuk O.

ВЫРАЖЕНИЕ РАНГА И ВОЗРАСТА В ЯПОНСКОМ ТРАДИЦИОННОМ АРИСТОКРАТИЧЕСКОМ КОСТЮМЕ REPRESENTATION OF RANK AND AGE IN JAPANESE TRADITIONAL ARISTOCRATIC COSTUME

Аннотация: В статье рассматриваются конструктивные, цветовые и орнаментальные способы выражения ранга и возраста в японском аристократическом костюме, а также особенности придворного костюма, как маркера происхождения.

Ключевые слова: Япония, аристократический костюм, японские цвета, история костюма, ранговая система

Annotation: The article reveals the constructive, color and ornamental ways of rank and age representation in Japanese aristocratic costume, as well as the specific feature of the court costume as a marker of origin.

Keywords: Japan, aristocratic costume, Japanese colors, costume history, rank system.

Дальневосточная культура построена на принципах сыновней почитательности конфуцианства, поэтому возрастные и статусные характеристики имеют более важное значение, чем, например, богатство или власть. Самыми почитаемыми людьми считались старшие и учёные мужи. В Китае богачи могли потратить все свои деньги на приобретение чина, а бедняки стремились пробиться в чиновники благодаря образованию, потому что простая одежда ученого вызывала больше почтения, чем дорогие платья. У японцев помимо этого существовала еще одна особенность. Они считали, что их страна создана богами, а люди, проживающие на японских островах, есть божественные потомки. Статус человека зависел от ранга его божества-прародителя. Император считался прямым потомком богини солнца Аматаэрасу, а аристократические семейства вели свои родословные от других богов. В этой связи их костюм был также показателем происхождения.

Японская аристократическая культура сформировалась в период Хэйан (794–1185). Система придворной одежды была заимствована ранее из Китая и в указанную эпоху её преобразовали в более японизированный вариант, основанный на верованиях и эстетике японцев. Вся придворная одежда делилась на множество видов и ансамблей в соот-

ветствии с назначением, и в рамках короткого сообщения нет возможности упомянуть обо всех из них.

Отличительной чертой платья аристократии, как мужского так и женского, был рукав *осодэ* — широкий и длинный рукав с полностью открытым нижним краем. Эту конструкцию могли использовать только придворные. В качестве статусных элементов можно выделить в мужском костюме шлейф и штаны *хакама*, а в женском к ним добавлялась еще китайская накидка *карагину*, которая была атрибутом парадного платья. Шлейф надевали отдельно в церемониальных случаях. В мужском костюме его длина отражала ранг чиновника, а в женском наличие шлейфа вне зависимости от длины или иных параметров указывало на совершеннолетие девушки и её готовность к замужеству.

Следующей особенностью была многослойность, которая сложилась под влиянием нескольких факторов. Заимствованный китайский костюм изначально был многослойным, что отражало высокое положение правителей и чиновников Поднебесной. Но усовершенствованный японцами ансамбль стал еще более многослойным. В мужском костюме было около 8 слоёв, а в женском их количество могло достигать 15. В синтоизме считается, что священная вещь должна быть хорошо упакована, иначе она потеряет свою душу. Например, халат с нешироким рукавом *косодэ* с узким манжетом, который аристократы надевали в качестве белья считали частью тела и снимали только для того, чтобы сменить на чистый [1, с. 126].

Также за счёт многослойности стало возможным создавать более многоцветный ансамбль. Самыми дорогими и престижными были ткани с вытканым многоцветным орнаментом, но в первой трети периода Хэйан японцы пока ещё не могли изготавливать узорчатые ткани в достаточном количестве. Поэтому с орнаментом шили только верхний слой одежды, а нижние слои были однотонными. Каждый предыдущий из них слегка выглядывал из-под следующего и по подолу, бортам, вырезу запястья и по нижнему краю рукава были видны все слои, что создавало неповторимый цветовой ансамбль [2, с. 31].

Больше всего функций в придворном костюме нес цвет. В первую очередь, он был показателем статуса и регламентировался в рамках ранговой системы. Весь двор был условно разделен на две группы — высокоранговых «красных», которые имели право носить самые яркие оттенки красного, пурпурного и сиреневого, и низкоранговых «синих», кому были предписаны зеленый, синий, желтый и только самые светлые красные и сиреневые нюансы. С одной стороны, высшая аристократия

имела указанные цветовые привилегии, но с другой, её представители не решались носить иные цвета, чтобы не понизить свой ранг в чужих глазах. Чтобы восполнить эстетический баланс, они могли приказывать своим придворным, в одежде какого цвета им следует прийти на официальный приём или мероприятие [3].

Также цвет был и самым важным показателем возраста. Синий цвет был символом силы, спокойствия, мудрости, смелости, контроля над чувствами, поэтому его чаще носили зрелые люди и мужчины, чтобы перенять перечисленные качества. А красный цвет ассоциировался с красотой, жизнью, молодостью, жаром чувств и сильными эмоциями, что больше соответствовало юности.

В мужском официальном костюме верхняя одежда имела два варианта — летний и зимний. Летний — шили из полупрозрачной синей ткани без подкладки, а зимний делали из плотной белой ткани на синей подкладке. Вот этот синий цвет и отражал возраст. Чтобы получить насыщенный цвет, ткань погружали в красящий раствор несколько раз. В результате каждого погружения получались разные оттенки синего. К тому же для совсем юных молодых людей к синему могли добавлять красный краситель. Получалась следующая градация: в юношестве носили сиреневый ближе к розовому, затем красного становилось всё меньше, а синий становился насыщеннее, в дальнейшем синий также терял свою насыщенность и переходил в белый. Поэтому пожилые аристократы носили верхнюю одежду белую на белой подкладке [4].

То же касалось повседневных штанов *хакама*. В детском возрасте *хакама* шили из темно пурпурной ткани с белыми круглыми медальонами, в период с 5 до 12 лет — сиреневая ткань с узором «черепаховый панцирь (кикко)», после церемонии совершеннолетия (12 лет) до 20 лет ткань была более светлой сиреневой с узором «черепаховый панцирь» или «птичьи переплетения (торидасуки)». Далее четкого разграничения по годам не делали, но по мере взросления ткани продолжали меняться — после 20 лет использовали светло сиреневую ткань с узором белых медальонов из цветов павлонии, затем светло-голубую с таким же орнаментом, и в пожилом возрасте *хакама* были полностью белыми с узором павлоний или вообще без орнамента [5, с. 36].

Помимо указанных орнаментов у аристократии существовали именные узоры, которые были подобием гербовых эмблем. Церемониальные мужские штаны *оокути* белого цвета шили из ткани именно с такими мотивами. Общий дизайн был для всех единообразным — круглые медальоны на фоне мелкой шахматной клетки. Но внутренний узор

медальона и размер фоновой клетки в зависимости от семейной принадлежности были разными [6, с. 72].

Женский придворный костюм был одним из главных украшений дворца. Цвет и узор верхней китайской накидки *карагину* соответствовал ранговому регламенту, а остальной ансамбль костюма отражал сезон и возраст. В костюме девочек чаще присутствовали чистые яркие цвета и более контрастные сочетания. С возрастом оттенки становились всё сложнее, а сочетания всё разнообразнее. Все придворные дамы носили штаны *хакама*, с 5 лет бордовые, а по достижении 25 лет — алые.

Придворное платье на протяжении многих веков сохраняло свою конструкцию и состав ансамбля. Когда у двора были периоды финансовых трудностей, повседневный костюм упрощали, уменьшали количество слоёв, имитировали их, а иногда всё одеяние состояло лишь из нижнего халата *косодэ* и штанов *хакама*. В тяжелые времена дворцовые церемонии сокращали до минимума, чтобы как можно реже надевать полный парадный комплект и он не изнашивался.

Аристократическая одежда была символом высокого происхождения, статуса и власти. В этой связи интересным фактом является то, что после прихода к власти военного сословия (с 1185), даже самураи самых высших рангов не могли надеть костюм той же конструкции, что и у аристократов, т. к. многим это не позволяло происхождение. Так, например, при дворе эпохи Хэйан существовала группа военных, которые в те времена были просто чиновниками и считались представителями искусства, но отнюдь не реальными военнослужащими, которые занимались охраной и т. д. Поэтому у них был свой особый придворный костюм, который впоследствии был дозволен самурайству. Боковые ветви императорского рода или других аристократических семейств отделялись от основного рода и часто переходили в ранг военных, поэтому теряли право носить прежний костюм и отныне могли надевать только военный. Таким образом, какой бы сильной ни была власть сёгуна и какими бы высокими ни были доходы самурайства, военные не могли преодолеть запреты в использовании ансамбля аристократической одежды, тканей, орнаментов и запретных цветов.

Примечания

1. Такэда Сатико. Ифуку дэ ёминаосу нихонси=История Японии по-новому через историю костюма. — Токио: Асахи симбунся, 1998. — 252 с.
2. Сэнгоку Мунэхиса. Дзюнихитоэ-но ханаси=Рассказы о дзюнихитоэ. — Токио, Фудзёкай, 2000. — 264 с.

3. Ифукурё Энгисики-но икайфукусёку=Ранговые цвета одежды в трактате «Энгисики» // Zipangu.cocolog-nifty.com: [сайт]. — URL: http://zipangu.cocolog-nifty.com/blog/2006/08/_55_7a3d.html (дата обращения: 10.04.2024).
4. Хатидзё Тадамото. Сёдзоку-но тисики то киката: сикисай то иромэ=Придворный костюм: цвета и сочетания // Kariginu.jp: [сайт]. — URL: <http://www.kariginu.jp/kikata/5-1.htm> (дата обращения: 10.04.2024).
5. Хатидзё Тадамото. Юсоку монё дзукан=Атлас аристократических орнаментов. Токио: Хэйбонся, 2023. — 223 с.
6. Намики Сэйси. Нихон-но дэнтё монё=Японские традиционные орнаменты. — Токио: Токё бидзюцу, 2006. — 159 с.

УДК 39:7.045:7.048:069.5:069.013»17/19»(=161)

Холодная В. Г.
Kholodnaia V.

ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ КАК ЗНАК ПРЕСТИЖА В ОРНАМЕНТИКЕ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН В XVIII — НАЧАЛЕ XX В.

THE DOUBLE — HEADED EAGLE AS A SIGN OF PRESTIGE IN THE EAST SLAVIC ORNAMENTATION OF THE XVIII — EARLY XX CENTURY

Аннотация: На основании анализа различных категорий и практики использования украшенных государственной символикой предметов традиционной культуры русских и украинцев делается вывод о маркирующей функции орнаментального мотива.

Ключевые слова: двуглавый орел, орнамент женских головные уборы, интерьерный текстиль

Abstract: The analysis on the various categories and practices of using objects of Russian and Ukrainian traditional culture, decorated with state symbols allows us to conclude that this ornamental motif has a marking function.

Keywords: double-headed eagle, ornament on women's headdresses, interior textiles

Собрание Российского этнографического музея позволяет заключить, что одним из распространенных орнаментальных мотивов в отделке различных категорий предметов, бытовавших у народов Европейской части России в XVIII — начале XX в., была птица с двумя головами, генетически восходящая к изображению на государственном гербе. Вопрос семантики этого образа достаточно сложен в виду того, что в традиционной культуре к концу XIX в. он постепенно утратил первоначальные смыслы и, подчинившись функциональному использованию или ритуальному значению предметов, с которыми был неразрывно связан, слился с другими орнаментальными мотивами.

Попытки интерпретации данного изображения предпринимались еще в XIX в. На протяжении полутора столетий в нем видели проявление народного патриотизма, солярную символику, восходящую к древней мифологии, символ плодородия, связанный с женской фертильностью, воплотившееся в христианских идеях наследие Византии и т. д. [1; 2; 3; 4]. В то же время, территория распространения предметов, социальное происхождение групп населения, среди которых они быто-

вали, а также их выраженная представительская и маркирующая функция в культуре позволяют интерпретировать двуглавого орла, прежде всего, как знак престижа.

Наиболее рельефно эта закономерность прослеживается в связи с историей формирования наградной системы Российского государства. Появившийся в XV в. при Иване III геральдический символ, при Иване IV стал вполне обыденным знаком власти государя, а во второй половине XVII — начале XVIII в. он уже отмечал почти все относящееся к главе государства и его двору объекты [5; 6; 7]. И конечно изображение двуглавого орла присутствовало на предметах, вручавшихся за военные и государственные заслуги. К середине XVII в. сложная система пожалований включала два вида особенно почетных наград, изготавливавшихся в царских мастерских специально с этой целью: это «государевы золотые» и «жалованные ковши». «Золотые», впервые отчеканенные в правление Ивана III и приобретшие в раздачах к концу XVII в. массовый характер, с трансформацией наградной системы в Петровское время получили продолжение в орденах и медалях с государственной символикой [8; 9; 10]. Серебряные ковши, бывшие в XVII в. наиболее почетным «государевым жалованием», широко использовались в качестве значимой награды и на протяжении XVIII в. [11; 12; 13]. С первой половины XVIII в. к ним довались украшенные государственной символикой серебряные и золотые чарки, стаканы, кубки и кружки, изготавливавшиеся по европейским образцам. В последней четверти XVII — начале XVIII в. среди награжденных значительно возросло количество служилых, приказных, посадских и торговых людей.

Распространение отмеченных гербовыми орлами предметов имело особенный эффект на периферии столичных регионов: в торговых городах Центральной России, Северо-Запада, Верхнего Поволжья и Русского севера, а также на присоединенной в 1654 г. территории Левобережья Днепра, так называемой Гетманщине. Именно в провинции к началу XVIII в. личный знак государя, свидетельство монаршей милости, сначала превратился в символ принадлежности к группе причастных к государственному строительству «жалованных людей», а затем, отделившись от наградных предметов и перейдя в знаковое пространство традиционной культуры, стал декларацией значимости, маркером престижа, проявлявшимся, прежде всего, в ситуациях, требовавших самопрезентации. В славянской традиции демонстрация личного/семейного/родового статуса неразрывно связана с праздничной культурой (гуляньями,

приемом гостей, застольем и т. п.) и сферой брачных отношений (от смотров невест до ритуалов свадебного обряда), что диктовало набор отмеченных изображением двуглавого орла предметов.

Присутствие мотива в отделке женских праздничных головных уборов и украшений можно связать с последней третью XVII в. В собрании Российского этнографического музея (РЭМ) имеется несколько столбчатых кокошников типа «кики новгородской», характерной особенностью которых является орнамент очелья с тремя орлами под большими коронами, что соответствует геральдическим нормам 1670-ых гг., отразившимся в «Титулярнике» царя Алексея Михайловича. Выраженная христианская символика в изображении, в частности кресты на головах орлов, находится в русле свойственной тому времени тенденции христианского переосмысления титульных гербов [14]. Дорогие и многотрудные предметы, декорированные в технике золотного шитья или сажения по бели, изготавливались в мастерских одного из женских монастырей Осташкова, находившемся в непосредственном подчинении московского митрополита [15; 16].

По-видимому, декор осташковской кики оказал влияние на формирование орнаментики ажурных городчатых девичьих венцов, бытовавших в Новгородской губ. Изображение орла в декоре костюма девушек на выданье во второй половине XVIII — первой половине XIX в. не было редкостью. Другим, хранящимся в РЭМ, типом новгородского венца является ажурный вышитый жемчугом головной убор, будто составленный из нескольких орлов под императорскими коронами в характерной для второй половины XVIII в. иконографии. К этому же времени относятся накосник и поручи, поступившие в музей из частных собраний. В крестьянском костюме, бытовавшем в XIX в. в Олонецкой губ., вышитые двуглавые орлы украшали рукава, а также подолы рубаш, в которых девушки выходили на сенокос, служивший своеобразным смотром невест [1, с. 70; 17]. Ту же функцию символа девичьей «славы», т. е. качества девушки как завидной невесты, выполняли орлы на лопастьях резных теремковых прялок, с которыми ходили на молодежные вечеринки в деревнях на севере Ярославской, юге Вологодской и западе Костромской губ. [18; 19].

В XVIII в. гербовый орел становится одним из важных элементов декора внутреннего пространства домов знати и купечества. Появляются изразцовые печи-голландки, ковры, осветительные приборы, декоративные сосуды, в отделке которых он занимает центральное место. Фотографии М. А. Фриде запечатлели несколько таких печей, еще сохраняв-

шихся в начале 1920-х гг. в бывших помещичьих и купеческих домах уездного г. Нежина и с. Ични Борзянского у. Черниговской губ. [20].

С начала XVIII в. орлы — спутники праздничного застолья. И. А. Голышев, описывая «древности» Владимирской губ., упоминает выставленные на столы в богатых домах украшенные государственной символикой кувшины, стаканы и жалованные кубки, а также медные литые подсвечники в несколько шандалов. Кроме того, двуглавые орлы нередко украшали блюда, знаменовавшие кульминацию праздничного торжества: сладкие свадебные пироги, заквашенный и запеченный в специальных формах кисель и большие «почетные» пряники [21].

Пряники имели важное значение в системе поддержания социальных и духовных связей, выражения симпатии и почтения. Считалось, что пряники придавали любому событию особую торжественность [22]. Значимость обычая подтверждает качество исполнения и распространенность резных пряничных досок с орлами. В РЭМ таких более 35. Приобретены они были в Вологодской, Костромской, Нижегородской, Ярославской, Вятской и Смоленской губ.

Одним из символов праздника, богатства и достатка в доме, были скатерти. Поэтому и на них появляется геральдическая вышивка, тканый или набойчатый орнамент. У сельского и городского населения бывшей Гетманщины они продолжали пользоваться популярностью вплоть до начала XX в. В РЭМ хранится одна вышитая и две тканые украинские скатерти с орлами. Первая происходит из коллекции Н. Л. Шабельской и композиционно перекликается со скатертью начала XVIII в., принадлежавшей гетману войска Запорожского И. И. Скоропадскому [23]. Последние — пример массового фабричного производства. Скатерти и полотенца с орлами основанной в середине XIX в. в г. Кролевце Черниговской губ. фабрики широко продавались на ярмарках, пользовалась спросом по всей Левобережной Украине и периодически встречаются у русских и белорусов. Орлиный орнамент украинской набойки находит прямые аналогии среди русских пряничных досок.

Элементом праздничного убранства был и такой символический и многофункциональный предмет как полотенце. Это наиболее многочисленная категория из украшенных государственной символикой народных вещей. В РЭМ хранится более 40 полотенцев, бытовавших у русских, и около 85, приобретенных у украинцев. Заложенная в них идея славы как составляющей престижа отразилась в надписи на редком полтавском «килковом» рушнике 1849 г.: «Я есть царь птиц а сии венцы несу на восток Российскому царю во славу» [24], перекликающейся со словесной

формулой, встречавшейся на русских «почетных» пряниках: «Радуйся российский орел двоеглавый, ты бо еси ныне во всем мире славный» [22].

На рубеже XIX — XX в. в праздники и во время свадьбы нарядные вышитые полотенца развешивали по стенам на колышках, обрамляли божницы, оконные рамы и зеркала. При этом их маркирующая функция ярче всего проявилась в свадебной обрядности. В приданое должно было входить значительное количество полотенцев, т. к. невесте требовалось запастись ими на первые годы замужества и достойно одарить родню жениха. В первой половине XIX в. в Вязниковском у. Владимирской губ. полотенца с орлами занимали особое место среди развешенного по стенам для демонстрации приданого. На Левобережье Днепра извлеченные из скрини рушники с орлами повязывали на пояс жениху и невесте, маркируя их особый высокий статус. В Кадниковском у. Вологодской губ. браное полотенце с изображением птицы о двух головах после рукобיתья вручалось родителями невесты сватам для передачи жениху как свидетельство заключенного договора. Значение символа уже не осознавалось в полной мере, изображение называлось «павой» и олицетворяло жениха и невесту как «плоть едину» [25].

Сакральность полотенца в ритуалах жизненного цикла в сочетании со статусностью мотива государственного герба в орнаментике предопределила использование украшенных орлами полотенцев из приданого в качестве пожертвования в церковь на аналой и к чтимым иконам.

Сказанное показывает, что при всей семантической многозначности связующим между различными категориями предметов, бытовавших на обширной территории, был декларируемый ими престиж, выражавшийся в двух основных функциях: демонстрации статуса владельца и чествования одариваемого лица, подчеркивание его высокого статуса.

Примечания:

1. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки как этно-исторический источник. — Москва, 1978. — С. 68, 70.
2. Дурасов, Г. П. Попытка интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа // Советская этнография. — 1980. — № 6. — С. 87–98.
3. Жарникова, С. В. Значение двуглавого орла в русской народной вышивке. О попытке интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа (по поводу статьи Г. П. Дурасова) // Советская этнография. — 1983. — № 1. — С. 87–94.
4. Панкова, Т. М. Один из средневековых сюжетов декоративного искусства и его трансформация в русской народной вышивке XVII–XIX вв. // Традиции и современность. — 2003. — № 2. — С. 83–92.

5. Баранова, С. И. Русский изразец: записки музейного хранителя. — Москва: МГОМЗ, 2011. — 429 с.; С. 214–227.
6. Костина, И. Д. Произведения московских серебряников первой половины XVIII века: каталог. — Москва, 2003. — С. 23–24.
7. Левинсон-Нечаева, М. Н. Одежда и ткани XVI–XVII веков // Государственная оружейная палата Московского Кремля: сб. научных работ по материалам Государственной оружейной палаты. — Москва, 1954. — С. 316–318.
8. Спасский, И. Г. «Золотые» — воинские награды в допетровской Руси // Спасский, И. Г. Русское золото. — Санкт-Петербург, 2013. — С. 187–251.
9. Быкова, Ю. Путь к империи: становление придворной художественной культуры в России в Петровское время. Церемонии, регалии, украшения / Ю. Быкова, Е. Тюхменева. — Москва: Букс Март, 2022. — С. 216, 225–231, 238–247.
10. Дуров, В. А. Наградные медали России первой четверти XVIII в. // Труды ГИМ. НС. Ч. 5. Вып. 2. — Москва, 1977. — Вып. 49. — С. 104–146; С. 120.
11. Макарова, А. А. «Благоукрашенный мир»: прикладное искусство второй половины — конца XVII в. Москва. Центральная Россия. Поволжье / А. А. Макарова, Н. В. Пивоварова // Осень русского средневековья. Искусство XVII в. в собрании Русского музея: альманах. Санкт-Петербург: Palace Edition, 2018. — Вып. 535. — С. 95–133; С. 118.
12. Золото: сокровища Особой кладовой Исторического музея / авт.-сост. Т. И. Синова. — Москва, 2020. — С. 50–51.
13. Лаврентьев, А. «Пожаловал государь сим ковшем...» // Мир музея. — 1993. — № 4. — С. 46.
14. Пчелов, Е. В. Изображения титульных гербов России в различных экземплярах царского «Титулярника» // Геральдика: исследования и практика: труды Государственного Эрмитажа. Т. СП (102). — Санкт-Петербург, 2020. — С. 11–12.
15. Калмыкова, Л. Е. Народная вышивка Тверской земли. Вторая половина XVIII — начало XX в.: из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. — Ленинград, 1981. — С. 108.
16. Калмыкова, Л. Е. Тверская вышивка в собрании Загорского музея: каталог. — Москва, 1982. — С. 36, 38–40, 97.
17. Русский народный костюм. Государственный исторический музей / авт.-сост. Л. Ефимова. — Москва: Советская Россия, 1989. — С. 70.
18. Некрасова, Н. П. Ярославские теремковые прялки в собрании Музея фресок Дионисия // Кирилло-Белозерский музей-заповедник: [сайт]. — URL: https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2018/4972_file.pdf (дата обращения: 02.03.2024).
19. В РЭМ их более 20. Самая ранняя из датированных относится к 1826 г.
20. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 132. Л. 6, 120.
21. Голышев, И. Альбом русских древностей Владимирской губернии / рисовал и издал И. Голышев. — Голышевка, Владимир. губ.: Тип. Владимир. губ., 1881. — С. 5–7.
22. Голышев, И. Атлас рисунков со старинных пряничных досок Вязниковского уезда, Владимирской губернии. — С. Мстера, 1874. — 26 с.
23. Кара-Васильева Т. Історія української вишивки. — Київ: Мистецтво, 2008. — С. 74.
24. РЭМ 194–75.
25. Макашина, Т. С. Свадебный обряд // Русский север. Этническая история и народная культура XII — XX в. — Москва: Наука, 2004. — С. 482, 492.

УДК 391.2:303.446.23 (5-012) (=521) (=531) (=581)

Шокун П. В., Годовова Е. В.

Shokun P., Godovova E.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЖЕНСКОГО ВОСТОЧНОАЗИАТСКОГО КОСТЮМА (ХАНЬФУ, КИМОНО, ХАНБОК)

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE EAST ASIAN WOMEN'S COSTUME (HANFU, KIMONO, HANBOK)

Аннотация: Статья посвящена сравнительному анализу женских костюмов: ханьфу, кимоно и ханбок. Авторы статьи приходят к выводу о том, что каждый костюм несет особую смысловую нагрузку.

Ключевые слова: Женский национальный костюм, кимоно, ханьфу, ханбок.

Abstract: The article is devoted to a comparative analysis of women's costumes: hanfu, kimono and hanbok. The authors of the article conclude that each costume carries a special meaning.

Keywords: Women's national costume, kimono, hanfu, hanbok.

В Южной Корее национальным женским костюмом является ханбок, в Северной Корее его называют чосонот. В Японии национальная женская одежда — это кимоно. Среди китайских женских национальных костюмов можно выделить ханьфу [1, с. 4]. Важно отметить, что если термин ханьфу подразумевает общее обозначение национального китайского костюма [2, с. 38], то кимоно и ханбок имеют более четкие характеристики [3, с. 183].

Для традиционной восточноазиатской одежды характерны три типичных признака: наличие Y-образного воротника, отсутствует пуговиц и запах платья на правую сторону. Из-за отсутствия пуговиц все эти наряды подпоясывали специальным поясом [4, с. 36]. Однако, в отличие от кимоно и ханьфу, ханбок не имел широкого рукава. Отличительной особенностью было и то, что ханбок и ханьфу состояли из верхней и нижней одежды, тогда как кимоно — из единого платья-халата. Следует отметить, что национальные восточноазиатские женские наряды способны были скрыть все недостатки женской фигуры.

В Китае и Корее статус девушки можно было определить по материалу, из которого сшито ее платье. Так, например, в богатых семьях носили одежду из шёлка, в бедных — из пеньковой ткани или хлопка [5, с. 203]. Японское кимоно отличалось тем, что у него существовал

свой статус, который зависел, в первую очередь, от ткани: кимоно могли быть тканые, то есть образованные при помощи переплетения различных по цвету нитей, и окрашенные, где узор наносили вручную при помощи трафаретов. Последний вид кимоно был очень дорогим, так как его производство было трудоёмким и финансово затратным. В связи с технологией производства кимоно могло быть формальным или неформальным. Одежду из узорных тканей носили в повседневной жизни. К таким кимоно относились цумуги, момэн и юката — из неброских тканей, в основном бежевых, коричневых или зелёных оттенков с мелкими рисунками [6].

В японской научной литературе существует разделение на формальную и неформальную одежду. Считалось, что формальная одежда стояла на ранг выше, чем неформальная. В свою очередь окрашенные кимоно ранжировались по шкале «формальные — полуформальные». К основным видам формального кимоно относились томэсоде, которое в свою очередь подразделялось на куротомэсоде (чёрное кимоно), иро-томэсодэ (цветное кимоно) и фурикодэ. Полуформальными кимоно считали хомонги и цукэсагэ. Также встречались такие виды кимоно, статус которых зависел от наличия на них герба-комон — иромудзи (чаще всего надевается для участия в чайной церемонии) и эдо-комон (кимоно в горох).

Традиционный японский пояс оби тоже имел свой определенный ранг. Так, например, тканые оби были самые торжественные, потому что зачастую в их изготовлении использовали золотную нить, а окрашенные считались рангом ниже. Таким образом, богатые окрашенные кимоно обычно дополнялось ткаными оби, тогда как неформальные тканые кимоно, наоборот, дополнялась окрашенным поясом. Однако, известны и полностью тканые и окрашенные варианты [6]. В японской культуре такой пояс играл важную роль. По нему можно было отличить гейшу от юдзё. Так, если узел находится спереди, значит перед вами представительница одного из ответвлений юдзё, если же узел сзади, то это гейша.

Богатый рисунок на одежде в странах юго-восточной Азии могли позволить себе только местные аристократы. Сочетание узоров на кимоно было основано на равновесии, точным соотношении свободного и заполненного декором пространства. В Китае традиционный костюм в основном украшали на краю правой полы, по нижнему краю и обшлагам, сами рисунки заключали в декоративные круги, которые назывались «туань» [7, 54], а в Корее орнаментом украшали края ворота и полы юбки [4, с. 34].

Традиционно в восточноазиатской культуре символы и рисунок на одежде имели особое значение. При сравнении рисунков на кимоно,

ханьфу и ханбок, обнаружено, что на всех трёх костюмах можно встретить растительный орнамент, который заключал скрытый смысл, который соответствовал традициям и обычаям конкретного народа. Например, в Японии и Корее изображение двух уток символизировало счастливую супружескую пару, а в Китае любовь между мужчиной и женщиной обозначали рыбы. Символом долголетия в Китае выступал цветок персикового дерева, в Корее это же значение имело изображение журавля, точно так же как и в Японии. В Китае ещё одним символом долголетия являлась черепаха, а вот в Японии кикко (рисунок в виде черепашого панциря) — означало добрую судьбу. На одежде ханьфу и ханбок обозначение дракона считалось оберегом от злых духов, а пион, в свою очередь, в этих же странах традиционно обозначал богатство.

Помимо выше приведённых изображений, в Китае и Корее большую роль отводили изображению различных символов. К примеру, фаншен в Китае обозначал красоту, а символ бокджамун в Корее — удачу.

Цвет традиционной одежды в восточной культуре тоже был важен. По цвету одежды и ткани, из которой она была сшита, можно было определить социальный статус девушки или женщины. Традиционно материи ярких цветов считались наиболее дорогими, так как их производство было трудоёмким и финансово затратным, что могли позволить себе лишь дамы знатного происхождения. В Корее это были янбаны, в Японии гейши и майко. С китайским одеянием было ещё сложнее: согласно местным поверьям цвета подразделялись на чистые, обозначающие определённые стихии и смешанные, характеризующие чередование стихий. Свободные девушки и женщины носили одежду чистых цветов, тогда как наложницы использовали для костюмов смешанные цвета. К первым относится красный, белый, чёрный, жёлтый и зелёный, а ко вторым — бирюзовый, коричневый, розовый и светло-зелёный [8, с. 24]. Бедные девушки в Корее носили ханбок белого, светло-зелёного, бледно-розового, серого или тёмно-серого цвета.

Самыми яркими и праздничными цветами в Корее и Китае считали красный и жёлтый. Традиционно в этих странах красный цвет символизировал праздник, удачу и счастливую жизнь, а жёлтый считался символом королевской власти и ассоциировался с золотом. Примечательно, что белый цвет в некоторых странах символизировал смерть. В Корее он также ассоциировался с бедными слоями населения, но в то же время мог подразумевать чистоту и святость. Чёрный цвет в Китае и Японии напротив не подразумевал ничего негативного. В Китае он ассоциировался с образованностью и считался цветом мудрецов. Позд-

нее, в эпоху династии Мин он становится для многих удобным цветом, так как был устойчив к загрязнению. В Японии чёрный кимоно считался символом замужества, а вот в Корее замужние женщины предпочитали синий ханбок. Незамужние кореянки в основном носили чигори лилового или фиолетового цвета, молодые японские девушки использовали кимоно персикового, розового или голубого цветов, а вот в Китае традиционным цветом молодости был зелёный.

Замужнюю даму в Японии можно было определить по длине рукавов кимоно. Так, кимоно с длинными рукавами носили незамужние девушки, тогда как варианты с укороченным рукавом предназначались для замужних дам.

Таким образом, традиционные женские восточноазиатские платья содержали множество значимых характеристик. Это был своего рода вид коммуникаций, часть развития материальной и духовной культуры, а также определённый носитель информации об уровне развития страны и о современных для того времени стандартах женской красоты и идеалах, принятых в обществе.

Примечания

1. Быкова, Д. Ю. О роли женских национальных костюмов восточной Азии в современном обществе // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации «Социальный инженер-2020»: мат-лы Всерос. конф. молод. исслед. с междунар. участием. — Москва, 2020. — С. 4–7.
2. Наркевич, Н. И. Чжао Мэнсинь. Воплощение образов костюма «ханьфу» на китайском киноэкране // Образование. Наука. Культура: мат-лы Междунар. науч. форума, Гельс 20 ноября 2019 г.: сб. науч. ст. — Гельс, 2020. — Ч. 1. — С. 182–183.
3. Джанайна Росси Морейра. Многоцветные ципао // Институт Конфуция. — 2018. — № 4. — С. 34–43.
4. Ли, Я. В. Ханбок — как феномен корейской культуры // Корееведение в России: направление и развитие. — 2022. — Т. 3, № 3. — С. 31–36.
5. Шахтарина, Ю. Д. Основные виды китайской традиционной одежды и ее особенности // Аспирант. — 2021. — № 2. — С. 203–204.
6. Поскребышева, А. Японский национальный костюм как источник творчества при создании современной коллекции одежды «Цвет Японии» / А. Поскребышева, О. А. Вершинина, М. В. Лопатина // Костюмология. — 2020. — Т. 5, № 4. — URL: <https://kostumologiya.ru/PDF/30IVKL420.pdf> (дата обращения: 10.04.2024).
7. Ламсанова, С. А. Женский костюм ханьфу как часть традиционной культуры Китая // Студенческая наука в вузе культуры-2020: сб. ст. студентов. — Улан-Уде, 2021. — С. 53–56.
8. Сычев, Л. П. Китайский костюм. Символика. История: трактовка в литературе и искусстве / Л. П. Сычев, В. Л. Сычев. — Москва: Наука, 1975. — 172 с.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В СИСТЕМЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

УДК 7.011:687.01 (4)

Благодатных Е. Н., Королёва Л. В.

Blagodatnyh E., Koroleva L.

КАТЕГОРИЯ «ВКУС» В КОНТЕКСТЕ ВЕСТИМЕНТАРНОЙ МОДЫ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВВ.

THE CATEGORY OF «TASTE» IN THE CONTEXT OF VESTIMENTARY FASHION OF THE LATE XX — EARLY XXI CENTURIES.

Аннотация: статья посвящена поиску ответов на несколько актуальных вопросов в контексте вестиментарной моды: что такое вкус, это категория врожденная или воспитываемая, возможно ли отличить хороший вкус от плохого.

Ключевые слова: эстетический вкус, вестиментарная мода.

Abstract: The article is devoted to the search for answers to several current questions in the context of vestimentary fashion: what is taste, is it innate or acquired, and is it possible to distinguish good taste from bad? The article will be useful for young fashion designers and artists.

Keywords: aesthetic taste, vestimentary fashion.

Проблема развития и формирования эстетического вкуса является сложной, неоднозначной и постоянно исследуется представителями разных областей искусства. В понятии «вкуса» сфокусированы критерии эстетической оценки практически всех сфер жизнедеятельности человека, оно выступает в качестве инвариантной основы для создания личностно-уникальных форм поведения, мышления и особенно творческой деятельности.

Первоначально понятие эстетического вкуса появилось в XVII в. По аналогии с тем, как вкусовые рецепторы способны различать кислое, горькое, сладкое понятие вкуса было перенесено в сферу эстетического опыта и распространено на способность выявлять (чувствовать) прекрасное, отличать подлинные произведения искусства от работ низкого художественного уровня. Позже данное понятие прочно вошло в эстетику в качестве одной из главных категорий многих европейских стран, а также России. В XVIII в. вкус

стал одним из главных критериев духовно-художественного аристократизма [1].

Понятие «вкуса» в контексте вестиментарной моды является основополагающим. Существует множество методов эстетического воспитания человека. Одним из главных методов является культура одежды, являющаяся элементом художественной культуры. Одежда представляет собой ключевой источник информации, фактор формирования эстетического восприятия, явление, регулирующее общественный опыт трансформации эстетической культуры.

Что касается извечного вопроса и споров о том, воспитывается ли эстетический вкус в течение жизни или даётся человеку по праву рождения, то однозначного ответа до сих пор нет. Предположим, что большинство людей рождаются с зародышами вкуса, которые могут быть развиты в процессе эстетически-художественного воспитания, в первую очередь, на образцах подлинного искусства.

Возможно ли в современных реалиях, где вестиментарная мода столь свободна и разнообразна, распознать хороший вкус среди вкусовщины и дурновкусия, особенно в условиях, когда именитые дизайнеры и прославленные модные дома буквально заявляют с подиумов «Сейчас можно всё!» и где одно из основных правил — отсутствие любых правил?

Для более точного понимания и визуализации данного высказывания рассмотрим один из последних показов Balenciaga Spring/Summer 2024, который, на первый взгляд, напоминает нескончаемое дефиле практически произвольно составленных образов. Тренчи размера 6XL уживаются на подиуме с халатами и платьями из бабушкиной тюли, а в качестве аксессуаров модели демонстрируют сумки для продуктов из супермаркетов, выполненные из натуральной кожи. У значительного числа зрителей после увиденного может возникнуть множество вопросов. Но что это было на самом деле? Феномен современной моды, которая давно превратилась в сплошной социально-культурный перформанс или сугубо субъективный взгляд дизайнера на сегодняшнюю моду? Имеет ли всё это какое-либо отношение к «хорошему» вкусу в одежде, учитывая, что модный дом Balenciaga с его долгой историей и великим наследием — один из ведущих в мире моды на сегодняшний день, а значит, имеет большой вес и влияние на мир моды?

По словам самого дизайнера бренда Демны Гвасалия «эта коллекция — торжество всего, что он сам любит в моде. Мода должна быть весёлой» [2]. Нужно также помнить, что приглашения для гостей показа послужили поддельные паспорта с вложенными в них посадоч-

ными талонами до Женева. Этим Гвасалия как бы заявляет: мода — это ваше временное фейковое удостоверение, зачастую не имеющее ничего общего с настоящим стилем и вкусом. Мода — искусство-хамелеон: любой продуманный образ предполагает манипуляцию: «Я тот, кем хочу казаться».

Если проанализировать личный стиль самого дизайнера, то всё становится предельно понятно — тёмная цветовая гамма, лаконичные силуэты, простота кроя вещей, порой уходящая в аскетизм. Это ещё раз свидетельствует о том, что мода — искусство, игра, а её создатели — почти всегда тонко чувствующие люди с развитым эстетическим чувством, часто нарочно нарушающие правила, потому одна из главных целей моды — привлечение внимания. Мода носит временный характер, а правильно воспитанный эстетический вкус, способный отличить «зёрна от плевел», остаётся, он неизменен.

На протяжении XX — начала XXI века костюм как область проявления вкусовых эстетических пристрастий пережил множество изменений, которые часто оказывались следствием маркетинговых манипуляций и мимолётных трендов, цель которых зачастую не привить обществу хороший вкус, а повысить продажи. Но, как уже было сказано выше, мода быстро проходит в отличие от хорошего вкуса, который, при правильном воспитании, буквально встраивается в эстетическое ДНК человека и впоследствии выходит за рамки, оказывая влияние на образ жизни.

Сложность выделения конкретных фундаментальных базисов, на которые опиралось бы общее понятие «хорошего вкуса» в контексте вестиментарной моды, заключается в субъективности суждений, но, по мнению авторов, всё же возможно обозначить некоторые из них:

1. Одним из ключевых понятий в формировании и считывании «хорошего» эстетического вкуса является *пропорциональность*, которая подразумевает гармоничное сочетание форм, соразмерность всех элементов (причём в образе может быть использован приём нарочитой диспропорции, но при условии сохранения визуальной гармонии).
2. Приверженность к *классическому стилю* или частичное включение его элементов в образ. Одежда в классическом стиле прекрасно балансирует со всеми составляющими образа и зачастую выступает как свободное пространство, обеспечивая прекрасную сочетаемость, создавая множественную комбинаторику элементов и позволяя избежать перегрузок в образе.

3. Выбор в пользу *натуральных* «благородных» тканей и материалов (лён, натуральная кожа вместо искусственной кожи, металл вместо пластика и т. д.), а также природных оттенков.
4. *Лаконичность* в отношении, как кроя, так и цветовой гаммы (речь идёт об отсутствии кричащих вычурных элементов в образе, отвлекающих внимание от общей картины).

Хочется также отметить, что важнейшим критерием при формировании «правильного» эстетического вкуса является *насмотренность*, чем больше визуальной информации обработает сознание, тем более качественными знаниями будет обладать человек. Особенно важно тренировать насмотренность, как было сказано выше, обращаясь к творениям самой природы, которые, по своей сути, являются апогеем истинной красоты и гармонии. В дополнение к этим словам процитируем всемирно известного дизайнера А. Маккуина: «Нет на свете дизайнера искуснее, чем природа» [3].

Итак, мы живём в эпоху свободной, открытой моды, где новые тренды и классика переплетаются между собой, а условно хороший вкус и китч практически соседствуют, образуя многочисленные синергии и сочетания. Сложность социально-культурных контекстов и субъективности суждений усложняет поиск определений дефиниции эстетического вкуса в контексте вестиментарной моды, поэтому вопрос частично остаётся открытым.

Примечания

1. Теория моды. Одежда, тело, культура. — Москва: Новое литературное обозрение. — 2023. — № 70. — URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/70_tm_4_2023/ (дата обращения: 06.02.24).
2. Теория моды. Одежда, тело, культура. — Москва: Новое литературное обозрение. — 2021. — № 59. — URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/tm_59_1_2021/ (дата обращения: 10.02.24).
3. Кузнецова, Т. В. Феномен моды — эстетические аспекты // Вестник культурологии. — 2010. — № 2. — С. 177–178. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/t-v-kuznetsova-fenomen-mody-esteticheskie-aspekty> (дата обращения: 12.04.2024).

УДК 746.3:061.43 (=161.1)

Буфеева И. Ю.

Bufeeva I.

ВЫШИТЫЙ КОД РОССИИ.

V ВСЕРОССИЙСКАЯ ВЫСТАВКА

«ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОЙ ВЫШИВКИ»

EMBROIDERED CODE OF RUSSIA.

V ALL-RUSSIAN EXHIBITION «ART OF MODERN EMBROIDERY»

Аннотация: в публикации отражены основные положения исследований автора по изучению текущих и перспективных тенденций развития одного из традиционных видов декоративно-прикладного искусства России на современном этапе: искусства вышивки.

Ключевые слова: искусство вышивки, традиции, современные тенденции, дизайн-проектирование

Abstract: the publication reflects the main provisions of the author's research on the study of current and promising trends in the development of one of the traditional types of decorative and applied art in Russia at the present stage: the art of embroidery.

Keywords: embroidery art, traditions, modern trends, design

Вышивка как вид декоративно-прикладного искусства, существует с древнейших времен. Пройдя длительный путь эволюции в разных уголках земного шара, она, по-прежнему, остается востребованной. Ее основное традиционное применение — в оформлении интерьера, предметах бытового назначения, использования в декоре костюма.

«Искусство шитья заключалось не только в орнаменте. Гладкий кусок полотна превращался в узорчатую поверхность, изукрашенную мелкими швами-узорами. Любой из многочисленных способов вышивки придавал ткани узорное строение и своеобразную фактуру» [1]. Это свойство вышивки всегда было одним из ведущих. И сегодня, наряду с этим качеством, ее традиционные материалы, техники исполнения и область применения не только успешно используются, но и претерпевают существенные изменения, став полноправными элементами создания новых конструктивных и декоративных решений дизайнерских проектов во всех уголках нашей планеты. Россия — не исключение. В настоящее время интерес к искусству вышивки в нашей стране стал не только более востребованным, но и позволил сохранять и развивать традиции многонациональной культуры народов России на современном

этапе. Новых тенденций много. Одна из основных — наряду с профессиональными художниками в области декоративно-прикладного искусства этим видом художественного творчества успешно начали заниматься те, кого сегодня называют «любители» или «авторы».

С 26 октября 2023 по 20 января 2024 в Музейно-выставочном центре им. Л. Чайкиной Тверского областного дома народного творчества состоялась V Всероссийская выставка «Искусство современной вышивки». В ней приняли участие 174 автора, как индивидуальные мастера, так и представители творческих объединений, студий и учебных центров.

Выставка собрала мастеров вышивки из разных уголков России, объединив профессионалов и любителей. Экспозиция включала два основных раздела: реконструкция изделий традиционной народной вышивки по этническим образцам и в «русском стиле», и разработанные современные дизайн-проекты, где источниками творчества авторам послужили различные виды и техники вышивки: этнические (музейные образцы), исторические (использование вышивок светского, элитарного характера, свойственных классическому декоративно-прикладному искусству, например, вышивки эпохи барокко или Китая империи Цин), а так же текстильные традиции XX века в совокупности с инновационными тенденциями нового времени.

Интерес к исторической реконструкции традиционной народной вышивки — постоянен и неиссякаем. Для современных мастеров это, в первую очередь, своеобразный учебник не только по изучению различных швов и приемов исполнения вышивки с их региональными особенностями, но и способ проникновения в уникальную духовность традиционной культуры народов России. Формируется постижение основ художественной грамоты: развивается чувство меры, пропорций, ритмического построения, композиционного и колористического решения в унисон с закономерностями природного развития, что, в свою очередь, создает ощущение красоты и гармонии. «Узоры народной вышивки, совершенные по орнаменту и гармоничные по колориту, представляют собой ценнейшее наследие современной художественной культуры» [2].

Значительная часть экспозиции включает традиционный набор, предназначенный для декоративного убранства интерьера: полотенца, столешники, салфетки, а так же настенные панно. Среди экспонируемых изделий хотелось бы отметить творческие разработки участников студии ручной вышивки Е. Хохловой, таких, например, как картина «Макошь», где для художественного рассказа о языческой богине использован один

из древнейших видов вышивки — роспись. Не менее удачно, на мой взгляд, исполнено панно «Цветущий мир» Орловской детской школы искусств, раскрывающее уникальные художественные особенности такого вида традиционной народной вышивки, как «орловский спис».

Особое место в этом разделе экспозиции выставки занял народный костюм, головные уборы и аксессуары. Убедительно, с предельной аккуратностью и скрупулезностью, группой авторов Городского клуба ветеранов г. Обнинска, были выполнены комплексы народного костюма Калужской губернии России. В представленных на выставке трех образцах соблюдена как историческая правда, так и тактичность исполнения: в двух из них выполнена не точная копия этнического прототипа, а проведена «реконструкция по мотивам», что, думаю, немаловажно. Авторы включили в историческое пространство свою творческую интерпретацию вышитых деталей, которая, тем не менее, органично сочетается с художественным звучанием подлинника. Интересно, на мой взгляд, обращение студии «Русские начала», к текстильным традициям русского модерна, к той вышивке, которая успешно создавалась в имении княгини К. Тенишевой в Талашкино в конце XIX века. Костюмы в «русском стиле» отражают тенденцию сегодняшнего дня, поскольку это направление в современном дизайн-проектировании пользуется популярностью. Примечательно так же, что на выставке были представлены разработки мастеров, которые продолжают возрождать традиции народной вышивки, например, предметы костюмного комплекса с ведновской строчкой (от названия села Ведное), известной знаменитыми мережками — «жучок», «столбик», «снопик», «козлик».

Можно еще отметить, что реконструкция головных уборов, аксессуаров к костюму, а так же народных тряпичных кукол была выполнена с достойным художественным уровнем и высоким качеством их разработки.

Экспозиция выставки, посвященная тенденциям современной вышивки, более обширна и разнопланова. Можно было наблюдать невероятное многообразие ассортимента, стилевых направлений, технологических приемов разработки изделий, сочетаний технических приемов исполнения традиционной вышивки с другими видами текстильного и прикладного искусства. Сегодня ведущим трендом в искусстве вышивки является широкое использование не только текстильных этнических и исторических традиций мировой духовно-материальной и материальной культуры как источника творчества современных авторов, но и их соединение с разнообразными приемами художественного

оформления текстильных изделий и перспективными современными материалами. Тенденции применения вышивки в современном декоративно-прикладном искусстве активно включают предложения как традиционных рисунков и технологий, так и их трактовки в соответствии с требованиями средового дизайна, костюма и аксессуаров. Более всего мастера современной вышивки обращаются в своем творчестве к декоративному убранству интерьера. И здесь на первом месте настенные панно и получивший в последнее время ассортимент вышитой картины. В настенных панно по-прежнему остаются популярными композиции, которые состоят из отдельных фрагментов с изображением разнообразных традиционных технических приемов (швов) вышивки, например, панно «Калейдоскоп» Тверского дома народного творчества. Здесь как бы создан дизайн-проект с демонстрацией совокупности технологий вышивки, которые творческим замыслом автора превращаются в показ своеобразных «технических» набросков в области этого вида текстильного народного творчества. Было представлено много композиций с ориентирами на западноевропейские тенденции, где имеют место мотивы отдельных цветов и растений с использованием вышивки в технике «цветной глади» с переливами колористической гаммы, как, например, набор из пяти панно «Ботанический сад» Карельского колледжа культуры и искусства.

Однако, на мой взгляд, здесь имеет место проблема в обучении студентов. Известно, что народная вышивка Карелии — уникальна, так же как один из ведущих приемов ее создания, удивительным образом сохранившийся «олонецкий шов по-письму». Почему бы не ориентироваться в методике обучения на национальные традиции? Можно так же отметить, что наблюдается широкое разнообразие технических приемов исполнения вышивки, которые применяются авторами в зависимости от их творческого замысла. Это вышивка крестом и росписью, гладью и строчкой, тамбуром и лентами, лицевое и золотное шитье, использование глухих и сквозных швов и т. п. В этом разнообразии наиболее интересна вышитая картина, где одно из востребованных авторами направлений получила тенденция имитации станкового живописного произведения путем применения разнообразных верхошвов. Здесь можно наблюдать тенденцию перехода от прикладного текстильного искусства к функции искусства изобразительного. Примером может служить картина «Уголок старой Коломны» творческого объединения красногорских художников «Лик», в создании которой использовалась свободная гладь. Хотелось бы так же отметить, что, в целом, можно на-

блюдать общую направленность на упрощение технологических приемов исполнения вышивки. Задача современных вышивальщиц: сделать быстрее, лаконичнее, с минимальными затратами на время ее создания — именно поэтому помимо верхошвов, особенно популярна вышивка крестом. То есть четко выражается тенденция ориентации на требования массовой культуры потребления. А это значит, что создается возможность вовлечения в область подобного рукоделия все больше авторов-любителей, не имеющих профессиональной подготовки.

Особое место в работе выставки занял круглый стол «Вышитый код России. Проблема сохранения традиций вышивки и передача мастерства от педагога-наставника ученику». Актуальной была не только тематика круглого стола. Авторы поделились своими проблемами и достижениями, слушатели получили новую информацию и смогли пообщаться.

Таким образом, можно сделать вывод, что вышивка, как вид декоративно-прикладного искусства по-прежнему интересна нашим современникам, а потому будет развиваться и в будущем. Сегодня она представляет собой уникальное направление современного декоративного искусства, которое, сохраняя глубокие традиционные корни, отвечает требованиям времени, широко используется в искусстве и дизайне.

Примечания

1. Добрых рук мастерство: произведения народного искусства из собрания Государственного Русского музея / сост. И. Богуславская. — Ленинград: Искусство, 1976. — С. 123.
2. Народные художественные промыслы / под общ. ред. О. С. Поповой. — Москва: Легкая и пищевая пром-сть, 1984. — С. 45.
3. Искусство современной вышивки: V Всероссийская выставка: каталог. — Тверь, 2023. — 99 с.

УДК 7.011.2: [391:687.01]:7.011.28

Высоцкая В. В., Калашникова О. В.
Vysotskaia V., Kalashnikova O

ОММАЖ НАРОДНОМУ КОСТЮМУ: ИЗБЕГАЯ АПРОПРИАЦИИ

HOMAGE TO FOLK COSTUME: AVOIDING APPROPRIATION

Аннотация: для дизайнеров, а особенно дизайнеров одежды, в какой-то момент встаёт вопрос о заимствовании в своих произведениях кодов и символов, принадлежащих другим культурам. В статье происходит поиск ответа на вопрос о том, когда заимствование становится апроприацией, и как быть в таком случае.

Ключевые слова: присвоение, заимствование, культурный код.

Abstract: For designers, and especially fashion designers, at some point the question arises of borrowing codes and symbols belonging to other cultures into their works. The article seeks an answer to the question of when borrowing becomes appropriation, and what to do in this case.

Keywords: appropriation, borrowing, cultural code.

Сегодня, в эпоху глобализации и смешения/стирания культурных кодов, люди проявляют всё больше интереса к древности, к традициям, обычаям и верованиям предков. Использование в названии статьи термина французского происхождения — *оммаж*, неслучайно. Слово переводится как дань уважения или признание и используется для выражения наивысшей степени восхищения значением того или иного явления, события или человека. Традиционная культура и народный костюм, несомненно, заслуживают подобного определения. В эпоху постгуманизма, приходящего постепенно на смену антропоцентризму, человек ищет в них, своего рода стабильности, проверенной временем, ответов на вечные вопросы, гармонии с природой, в противовес загрязненной (в том числе информационно), шумной и суетной городской средой. Люди всё больше путешествуют по стране и миру, а с помощью интернета могут делать это, не выходя из комнаты, и сталкиваются с различными культурами. Занимаясь искусством, а в данном случае — дизайном костюма, мы часто хотим отразить в работах те сокровища, которые обнаружили, открыли для себя. К тому же, «разнообразие продается», и если сделать все этически правильно, лояльность и финансовая прибыль могут заметно вырасти. Однако если оступиться, восстановить репутацию в будущем может стать непростой задачей.

Итак, в первую очередь художник сталкивается с этическими вопросами. Если стилист/дизайнер озадачен вопросами уместности и не хочет прослыть культурным *апроприатором* (т. е. «присваивающим себе чего-то чужого»), но хочет использовать в работах культурные коды, присущие другому народу, он должен собрать и изучить максимум информации об интерпретируемом предмете костюма, а также известные символические функции.

Но что вообще это такое — культурная апроприация? Согласно Кембриджскому словарю, культурная апроприация — это взятие или использование вещей из чужой культуры, особенно без демонстрации того, что вы понимаете или уважаете эту культуру. Часто это делается стереотипными или расистскими способами [1]. Достаточно вспомнить один из последних громких скандалов с использованием итальянским брендом Gucci тюрбанов, напоминающих сикхскую одежду, в качестве аксессуара на подиуме в 2019 году: огромная компания, принадлежащая конгломерату Kering, пренебрегла контекстом и значением головных уборов, в результате чего понесла крупные материальные и репутационные издержки. И таких примеров, к большому сожалению, много [3].

Раньше культурная апроприация в моде мало кого интересовала: например, модели Victoria's Secret свободно демонстрировали на подиумах купальники и нижнее бельё в сочетании с головными уборами на коренных американцах.

В настоящее время ситуация изменилась: в профессиональном мире моды важно с большим вниманием следить за продуктом и маркетинговой стратегией, с точки зрения соответствия этическим нормам. И если есть хоть какие-то сомнения в уместности использования того или иного предмета, декора, элемента одежды — лучше не допускать сомнительный материал до обнародования или публикации. Многие компании нанимают на работу экспертов по этнографии и антропологии, которые отслеживают любые намеки на проявление дискриминации или апроприации. Ведь «попасться на хейт» (сленговое понятие, означающее проявление ненависти к какой-либо деятельности человека), и со стороны потребителей, и со стороны индустрии, можно даже на деталях и нюансах, которые дизайнер и не предполагал интерпретировать в ключе неуважения/дискриминации по отношению к кому-либо. Хороший эксперт профессионально разбирающийся в этих вопросах поможет защитить кампанию от возможного финансового и репутационного ущерба.

Однако можно уменьшить вероятность скандала в связи с предполагаемой апроприацией, например, черпая вдохновение не из культур

других народов, а своей родной культуры. Исследовать собственные народные традиции, по возможности съездить в область или город, откуда происходит семья, посетить локальный краеведческий музей и региональную библиотеку, познакомиться с художественными промыслами края. У народов, населяющих территорию современной Российской Федерации, богатейшее культурное наследие, которое может быть использовано в качестве неисчерпаемого источника вдохновения. Но и в этом случае, нужно быть предельно внимательным. «Принадлежность человека по этническому или расовому признаку вовсе не означает, что он представляет эту культуру или знает что-либо об этой культуре», — отмечает профессор Нэнси Ван Юэнь, социолог и эксперт по поп-культуре, автор книги «Неравенство: голливудские актеры и расизм — «Люди могут чувствовать, что вы не искренни»[4].

Вдохновляясь костюмом другого народа, стоит отнестись к этому, не цитируя элемент костюма напрямую, а переработать его, пропустив сквозь призму собственной эстетики, иногда, значительно его трансформировав. Если же всё же присутствует желание оставить предмет узнаваемым, важно помнить, что намерение и понимание имеют значение, поэтому необходимо изучить значение и историю выбранного предмета одежды, чтобы избежать разночтений. Аврора Джеймс, канадская активистка и дизайнер одежды, советует узнать такие вещи, как «был ли этот предмет создан людьми, которые являются частью создания этого дизайна, и получают ли они какую-то выгоду и чувствуют ли они прилив сил от покупки» [2]. В таком случае, в пресс-релизах и экспликациях, а также сопутствующих текстах важно указывать источник цитирования и рассказывать про значения и символизм цитируемых элементов и/или форм. Важно также давать работу местным ремесленникам, принадлежащим к изучаемой культурной общности. Развивая местные промыслы, которые часто находятся на грани исчезновения, дизайнеры могут более вдумчиво оценить культуры, которые вдохновляют их на работу, не просто присваивая их.

Безусловно, стоит избегать использования элементов народного костюма в сексуализированном или иронично-уничижительном контексте.

Можно привести примеры уважительного отношения к культурам и традициям, внимательного этичного цитирования со стороны модных брендов:

- Ulyana Sergeenko, работающая в сотрудничестве с мастерскими елецкого кружева;

- Мария Казакова, создательница бренда Jankou и финалистка LVMH-prize, которая умело сочетает традиционные африканские формы одежды с сибирскими национальными вышивками и отделками;
- Мария Грация Кьюри — креативный директор бренда Christian Dior также работала над тем, чтобы переломить тенденцию апроприации с помощью своих ярких показов на подиуме. Кьюри не только намеренно сделала это обязательным для бренда, но и выдвинула концепцию это на первый план. Так, например, недавно она путешествовала от Мумбаи до Мехико в поисках новых мастеров для сотрудничества. «Мне нравится работать так, чтобы признавать качество и возможности, существующие в других частях мира. Очень важно иметь точки зрения из разных слоев общества» — говорит Кьюри. Для недавней коллекции Dior пре-осень 2023, богато украшенной вышивкой, Кьюри работала в тесном сотрудничестве с Каришмой Свали, директором ремесленной школы Чанакья в Мумбаи [2].
- Brother Vellies, сотрудничающие с ремесленниками в Африке для производства обуви и сумок.
- «Крестецкая Строчка» также использует ценнейшие народные промыслы и, по сути, возрождает наследие, однако с точки зрения позиционирования на рынке этот бренд, возможно, пока не занял определённой ниши.

Но что делать, если скандал всё же разразился? Во-первых, моментально принести искренние извинения. Если это рекламная кампания или любая другая маркетинговая продукция — удалить её из всех социальных сетей и медиа-ресурсов, а на её место загрузить текст с извинением. Если вызвавшая скандал продукция попала на прилавки или в интернет-магазин — придется изъять и утилизировать всю партию. Без сожаления. В лучшем случае, чтобы загладить информационную шумиху, стоит перевести внушительную сумму в благотворительный фонд, в особенности, занимающийся поддержкой случайно ущемленной вами группы людей. И в последующей работе сделать упор на максимальную этичность и инклюзивность. Ясный способ противодействовать опасности апроприации — использовать силу глубокого слушания. Журналистка Кристи Ханг считает подобный подход ключевой тактикой. «Самое главное — слушать, если вы не являетесь частью сообщества. Смириться. Входите так, будто ничего не знаете», — сказала она. Поступая так, вы возвращаете полномочия туда, где они должны быть по праву [4].

Таким образом, целью данной статьи является желание вдохновить дизайнеров, несмотря на возможные ловушки и вызовы, становиться все более открытыми к различным культурам без барьеров и границ, восхищаться и вдохновляться самыми разными источниками.

Примечания:

1. Meaning of cultural appropriation in English // Cambridge Dictionary: [сайт]. — URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cultural-appropriation> (дата обращения: 24.01.2023).
2. Is Fashion Finally Turning the Page on Cultural Appropriation? // VOGUE: [электронный журнал]. — URL: <https://www.vogue.com/article/cultural-appropriation-appreciation-fashion-september-2023> (дата обращения: 12.04.2024).
3. Is It Possible to Wear Clothes From Other Cultures Without Appropriation? // The New York Times: [газета]. — URL: <https://www.nytimes.com/2023/02/13/style/cultural-appropriation-fashion.html> (дата обращения: 12.04.2024).
4. Tarr, T. How To Negotiate Away From Cultural Appropriation With A Powerful Apology // Forbes.com: [сайт]. — URL: <https://www.forbes.com/sites/tanyatarr/2019/05/31/how-to-negotiate-away-from-cultural-appropriation-with-a-powerful-apology/> (дата обращения: 12.04.2024).

УДК 7.011:687.01:7.036 (4)

Гукасян А. А., Королева С. В.

Gukasyan A., Koroleva S.

ДОПОЛНЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ДЕКАДАНСА ИЛИ ПОБЕДА ЭСТЕТИКИ НАД ЭТИКОЙ

THE AUGMENTED REALITY OF DECADENCE OR HOW AESTHETICS DEFEATED ETHICS

Аннотация: В статье рассмотрен феномен «декаданса» рубеж XIX–XX вв., один из самых эстетичных стилей в декоративно-прикладном искусстве, альтернативную реальность «ар-нуво», проведена параллель с 1990-ми годами, когда в результате технологического прогресса произошёл переход в пространство мета-вселенной.

Ключевые слова: Декаданс, модерн, дополненная реальность, метавселенная.

Abstract: The article examines the phenomenon of «decadence» at the turn of the 19th — 20th centuries, one of the most aesthetic styles in the decorative and applied arts, the alternative reality of «Art Nouveau», and draws a parallel with the 1990s, when as a result of technological progress there was a transition to meta-universe.

Keywords: Decadence, art nouveau, augmented reality, meta universe.

Бытует мнение, что символизм и ар-нуво — это стили в искусстве, которые возникли наряду с декадансом и предложили свои уникальные видения художественного творчества. Символизм подчеркивал неочевидные идеи и эмоции через символы и аллегории, часто обращаясь к мистике и фантазии. Ар-нуво, напротив, стремился к преодолению пессимистических аспектов декаданса и пропагандировал создание красивых вещей, воплощая в себе роскошь и эстетику. Связь между этими стилями заключается в их общей реакции на изменения в обществе и убеждении в том, что искусство должно быть более интроспективным и отражать сложные человеческие эмоции и мысли, но не прямолинейно, как это было во времена реализма, а через метафору или сказку. Естественно, минувя вульгарную эзотерику, используя мотивы средневекового фольклора, народного христианства, староверчества.

Негативное отношение к декадансу может быть обусловлено его пессимистическими идеями, а также часто эксцентричным и провокационным изображением декадентской жизни и моральной деградации. Критики обвиняли его в изощренности и непригодности для модернизации общества. Хотя, казалось бы, «модернизация общества» и по-

служила катализатором: режим практической пользы и механизации художественных процессов, запущенный эпохой Просвещения, проник в различные сферы человеческой жизни, включая искусство. Этот процесс был частично обусловлен развитием индустриальной революции, ускоренным темпом жизни и изменениями в технологических возможностях. Механизация в искусстве привела к появлению новых техник и материалов для творчества. Например, фотография стала широко используемым инструментом для изображения мира, что вызвало изменения в визуальной культуре и художественной эстетике. Введение механизации и автоматизации в текстильной промышленности значительно повысило производственные мощности и помогло увеличить объемы производства одежды. Это привело к более доступным ценам на одежду. Вместе с тем пагубное влияние механизации проявляется в потере индивидуальности и ощущения аутентичности в искусстве.

Многие художники пытались сопротивляться новшествам, выражая тревогу и критику в своих работах (возможно именно этот протест многие критики отождествляют с «деградацией» декаданса). Они видели, как механизация угрожает признанию уникальных художественных голосов и оригинальности. Однако, это изменение также может быть рассмотрено как новая форма самовыражения, так как художники начинают искать новые методы и способы «говорить».

Аристократия, перенасыщенная с самого рождения культурой, создала иной мир, в котором можно было увидеть «великое в плесени» [1]. Они видели смерть как освобождение, а не боль. Аффективность, бедность, бродяжничество и ущербность не раз становились мотивами для работ Нового времени, но если в реализме это была жестокая правда, то эпоха «упадка» превратила эти состояния в достоинства, родив миру нового героя — «избранного аутсайдера» с эстетизацией изъядов. О своей серии картин «Демон» Врубель отзывался так: «Демон — дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, при всем этом дух властный, величавый...» [1]. И в настоящее время таких героев немало, в доказательство приведём дефиле Дома моды Maison Margiela Artisanal Collection 2024, который открывал своим выступлением поэт, художник и актёр — Люк Брайер [2].

Эклектичность модерна и мистика декаданса завязывают игру со всем, что до этого было серьезно. Началось конструктивное разрушение всего, что разрушить публично было нельзя. Неврастения — отличительная черта, групповой брак — норма, опиумные притоны — восточная панацея, ни к чему не обязывающая сексуальная связь, рост

публичных домов, религиозно-философские собрания Гиппиус и Мережковского, где настоятели храмов имели диалог, пусть и недолгий, с либеральной интеллигенцией [3]. А меж тем, лихорадочное ожидание нового мира, нового века будоражило общество и искусство. Этому ожиданию особое внимание уделено в художественном фильме Михаила Локшина «Серебряные коньки» (2020). Главная героиня связывает свою жизнь с вором, но, хорошим человеком [4]. В целом, наиболее привлекательными в этой картине предстают именно антагонисты, чего стоит главарь банды Алекс и его изящная смерть. Сказочный сюжет, с несказочной моралью и желание героев перенестись в другой мир, где им будет доступно образование, право выбора и свобода. Правда, все это осталось в «wish» листе еще на 100 лет...

В период ожидания перехода в новое тысячелетие общество также переживало видимое волнение. Поп-культура в это время отражала желание людей спрятаться от реального мира, скрыться от бытовых забот и увлечься гламуром и феерией праздника. Мода, музыка, кино-индустрия и другие аспекты поп-культуры помогали людям пережить напряженный период. Интересно, что и в том, и в другом периоде, люди стремились как бы не замечать мир, в котором существовали физически ради альтернативной реальности. Например, скейтеры, которые буквально перестраивают в своей голове городской ландшафт: «Катание на доске можно сравнить с живописью. Допустим, иногда ты плаваешь по городу на своей роликовой палубе и тогда ты ощущаешь себя частью этого бытия, а когда дело доходит до трюков, то концентрация и адреналин заставляют тебя запечататься в свой мирок», — так описывает процесс катания скейтер Михаил Кротов.

Перенос сознания мы наблюдаем и сейчас. Очки дополненной реальности (AR) являются ключевым элементом технологической моды, предоставляя возможность улучшить визуальный опыт пользователя и погрузить его в уникальные виртуальные миры. В модной индустрии AR-технологии используются для создания более интерактивных показов, визуализации коллекций и улучшения взаимодействия с брендами. Ряд модных дизайнеров и брендов начали экспериментировать с AR-технологиями. Например, бренд Gucci запустил приложение для очков дополненной реальности, которое позволяет пользователям примерять виртуальные модели очков прямо на своих лицах перед покупкой.

Это разнообразие виртуальных образов увеличивает выбор и удобство покупательского опыта. Что касается технологичной моды, роботы начинают проникать на подиумы и становиться частью модных показов.

Например, в 2018 году на показе моды бренда Dolce&Gabbana в Милане в качестве моделей выступали роботы-дроны с сумками из новой коллекции. Этот шаг был оценен как попытка провокационного и инновационного представления модной продукции. Таким образом, очки дополненной реальности и использование роботизированных элементов в модных показах ставят под сомнение традиционные представления о моде, взаимодействии с аудиторией. Эти новаторские подходы свидетельствуют о неразрывной связи моды и технологий, усиливающимся влиянии цифровизации на индустрию моды.

Технический прогресс, которого так страшилась художественная общественность конца XIX столетия, стал неотъемлемой частью искусства века XX-го и тем более, XXI-го. Манифест о свободе, понимаемой как распушенность и разврат, порицаем в современном обществе отмен. Объединяющей остается тоска по прошлому. Ведь декаданс — это, всегда, оплакивание старого и поиск нового, которое критики интерпретируют как эстетизацию разрушения, приравнивая феномен к периоду падения Рима. В завершение, стоит напомнить, что высочайшего подъема, Римская империя достигла через полтора века после своего «падения».

Примечания:

1. Арнтцен, М. Г. Дресс код. Голая правда о моде: пер. с норв. — Москва: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2022. — 200 с.: ил.
2. At Margiela Artisanal, Womanhood On Full Display // VOGUE: [электронный журнал]. — URL: <https://www.vogue.com/article/margiela-artisanal-womanhood-on-full-display> (дата обращения: 08.02.2024).
3. Apple Debuts Its Next Big Product, a Virtual Reality Headset // The New York Times: [газета]. — URL: <https://www.nytimes.com/2023/06/05/technology/apple-headset-virtual-reality-wwdc.html?searchResultPosition=4> (дата обращения: 08.02.2024).
4. The Problem With AI-Generated Art, Explained // Forbes.com: [сайт]. — URL: <https://www.forbes.com/sites/danidiplacido/2023/12/30/ai-generated-art-was-a-mistake-and-heres-why/?sh=3f4ca9883fef> (дата обращения: 10.02.2024).

УДК 687.01:67/68 (091) (47+57)

Демидова О. В.

Demidova O.

НЕЗАБЫВАЕМАЯ ВСТРЕЧА С «МАМОЙ СОВЕТСКОЙ МОДЫ»

AN UNFORGETTABLE MEETING WITH THE «MOTHER OF SOVIET FASHION»

Аннотация: В статье приведены воспоминания Ольги Демидовой о встрече с редактором первого советского журнала мод «Ателье», Ольгой Кащенко-Сеничевой. Раскрываются некоторые факты формирования легкой промышленности в советской России 1920-х годов.

Ключевые слова: воспоминания, мода СССР, советская мода, журнал «Ателье», Москвошвея

Abstract: The article presents Olga Demidova's memories of a meeting with the editor of the first Soviet fashion magazine «Atelier», Olga Kashchenko-Senicheva. The nuances of the formation of light industry in Soviet Russia in the 1920s are revealed.

Keywords: memories, fashion of the USSR, Soviet fashion, Atelier magazine, Moskvoshveya

Свою трудовую деятельность после окончания Ленинградского государственного художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомой (1977) я, Ольга Владимировна Демидова, начала в редакции журнала мод Минлегпрома РСФСР Ленинградского Дома моделей одежды (далее ДМО, Невский проспект, 21), в должности художника и редактора модельера.

Однажды директор ДМО Татьяна Николаевна Иванова вызвала меня в кабинет и спросила: «Вы знаете что-нибудь о маме советской моды?». Я ответила: «Нет». «Дело в том, — пояснила Т. Н. Иванова — что она периодически ведёт с нами переписку, в то же время, о подробностях её деятельности нам мало что известно. Вы едете на днях в командировку в Москву, позвоните, пожалуйста, по этому телефону и узнайте всё о ней».

Приехав в столицу и позвонив по полученному номеру телефона, я представилась и услышала в ответ оживленный голос, пригласивший на встречу домой.

В соответствии с названным адресом, я оказалась в центре старой Москвы, на улице Воровского, и, немного волнуясь, поднялась по лестнице и нажала на звонок. Дверь открыла хозяйка, статная, бодрая,

полная жизни и обаяния женщина. Она протянула руку и представилась: «Ольга Дмитриевна Кащенко-Сеничева».

Стены квартиры были покрыты картинами в тяжелых рамах, множеством фотографий, в углу висел портрет молодого мужчины. «Это Кащенко Петр Петрович — отец моего мужа, тот самый знаменитый доктор, именем которого названы клиники в Москве и Ленинграде» — сообщила Ольга Дмитриевна.

Стол был уже накрыт, и Ольга Дмитриевна пригласила к нему начинающего журналиста. Начало ее рассказа оказалось несколько неожиданным, выяснилось, что окончив Московский институт иностранных языков, Ольга Дмитриевна осталась преподавать на кафедре, поступила в аспирантуру, защитила диссертацию, возглавила кафедру и издала несколько учебников немецкого языка. Естественно, я задала вопрос: «Вас называют мамой советской моды, но какое участие Вы принимали в ее становлении?». Ответ был следующим: «История такова: в 15 лет я стала ответственным секретарем Управления театров Московского отдела народного образования. Именно там, познакомилась с Луначарским, Маяковским, Дункан, артистами и художниками, которые впоследствии участвовали в моих начинаниях. В 1921 году, организовала в Доме Союзов выставку общей кустарной промышленности для делегатов III Конгресса Коминтерна. Выставка удалась. Пришла уверенность, а в руках осталось выставочное удостоверение, в котором говорилось: “всем организациям и учреждениям оказывать всемерное содействие”. С этим удостоверением и неуёмной жаждой действия Ольга Дмитриевна обратилась к руководителям Москвошвее (Московский государственный трест швейной промышленности), о котором писал Маяковский, с целью создать Центр женского костюма, и тем самым организовать составить конкуренцию частным производителям, а также помочь женщинам красиво одеваться при скромных возможностях того времени».

Известно, что становление советской моды началось вскоре после Великой октябрьской социалистической революции, сразу после окончания Гражданской войны, хотя, в те годы интерес к моде казался немыслимым, т. к. энергия людей была направлена на борьбу с разрухой, восстановление народного хозяйства, но и на формирование новой культуры. О том, какой она должна быть спорили на диспутах, художественных выставках, в театральных студиях. Именно тогда формировался новый эстетический идеал. В эти годы было организовано первое Ателье Мод, призванное заложить основы советской моды, в соответствии с требованиями времени. К работе в Ателье Мод предполагалось

привлечь известных художников, которые бы ставили основной целью разработку моделей с учетом прогрессивного направления современной моды и национальных особенностей русского искусства. При разработке моделей одежды большое внимание уделялось использованию национальной одежды, элементов народного кроя и, особенно, вышивки — привлекательным украшением.

В переоборудованном помещении столовой Москвошвее на Петровке, 12, наконец, открыли Ателье Мод. Среди его создателей-энтузиастов были: скульптор Вера Мухина, художник-станковист и декоратор Александра Экстер, художник-прикладник Евгения Прибыльская. Открытие состоялось в 1922 году. Результат превзошёл все ожидания. Первый показ мод стал московской сенсацией. В дело была вынуждена вмешаться даже милиция, поскольку движение на Петровке, кузнецком мосту и в Столешниковом переулке, остановилось. Это случилось в тот момент, когда занавеси витрин открылись и взору прохожих предстали манекенщицы, стоявшие неподвижно, одни — в вечерних туалетах, другие — в простых платьях их холста с яркой вышивкой. Прибыл начальник городской милиции и занавеси опустили. Даже табличку повесили, что демонстрация окончена, а люди еще в течение недели собиравшись у витрин...

Регулярные показы моделей одежды проходили в то время в форме концертов, в которых принимала участие знаменитая певица Антонина Нежданова, а артисты Большого театра: Антонина Тихонова, Катерина Новикова, Регина Лазарева и другие демонстрировали костюмы, сшитые в Ателье. Многие образцы получили международное признание.

Организаторы Ателье понимали, что назрела необходимость в создании ежемесячного журнала мод, в целях воспитания эстетического вкуса и формирования новой материальной культуры. Согласие сотрудничать с новым журналом подтвердили такие художники как Александр Бенуа, Александр Головин, Сергей Чехонин, Вера Мухина, Александра Экстер, Игорь Грабарь, Константин Юон, Борис Кустодиев, Кузьма Петров-Водкин, Константин Сомов; а также поэты: Анна Ахматова, Сергей Городецкий, Михаил Кузьмин, Константин Федин, Ольга Форш, Мариэтта Шагинян, Абрам Эфрос и др. Главным редактором стала Ольга Кащенко.

Весной 1923 года вышел первый номер журнала «Ателье». Ольга Дмитриевна положила передо мной на стол экземпляр журнала и добавила: «Задачи наши не ограничивались только модой — они были гораздо шире. Мы писали и о легкой промышленности, и о спорте,

рассказывали о новинках литературы, театральных постановках. Журнал отражал творческий процесс работы в первом Ателье Мод: статьи об истории костюма, эскизы и фотографии моделей». Далее Ольга Дмитриевна продолжала: «Но и этого казалось нам недостаточно. Было решено создать кинохронику мод. Для первого выпуска часть съемок провел Эдуард Тиссэ — один из самых знаменитых кинооператоров в мире, оператор картины “Броненосец Потемкин” (режиссер С. Эйзенштейн). Мне пришлось быть и режиссером, и сценаристом, и литературным редактором» — сказала Ольга Дмитриевна улынувшись, и достала из-под дивана бобину киноплёнки, с архивной записью...

На этом закончилась наша встреча. Поблагодарив за уделенное мне время и приведённые интересные факты о прошлом советской моды, я вернулась в Ленинград. Думаю, что сегодня, когда интерес к отечественной истории культуры велик как никогда, даже эти краткие воспоминания современников о первых шагах советской моды будут полезны для последующих исследователей.

УДК 791.43/.45

Ёжикова Е. Л.
Ezhikova E.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОСТЮМ КАК ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА

**ARTISTIC COSTUME AS A REFLECTION OF THE HISTORICAL
ERA AND CULTURAL LIFE OF THE SOCIETY**

Аннотация: В статье рассмотрена роль костюма в исторических и культурных событиях общества и его роль в создании образа киноперсонажа.

Ключевые слова: костюм, история, кино, художник, образ, стиль, мода, персонаж.

Annotation: The article examines the role of costume in historical and cultural events of society and its role in creating the image of a movie character.

Key words: costume, history, cinema, artist, image, style, fashion, character.

Одежда — составная часть жизни человека, материальной и духовной культуры общества. Вместе с архитектурными сооружениями, предметами труда и быта, именно она отражает эпоху, ее характерные особенности и представления о мире, красоте и гармонии. Имена модельеров и создателей художественной одежды, как неотъемлемой части определенного исторического периода, сегодня становятся не менее значимы, чем имена архитекторов или скульпторов. Ведь костюм на протяжении многовековой истории своего существования отражает художественный стиль эпохи, организует пространство вокруг человека. Но если архитектура в историческом контексте рассматривается как макрокосмос и жизненное пространство, то одежда — это микрокосмос, «вторая кожа» [1].

Художественный костюм для театра и кино в сегодняшней реальности также важен в современной музейной экспозиции, так как является историческим памятником развития искусства. При создании костюмов, иногда воссоздают или имитируют старинные техники изготовления одежды, используют реальные исторические костюмы и аксессуары из запасников и музейных фондов театров и киностудий. Актуальна также просветительская деятельность в данном направлении.

Костюм безусловно важен для зрительской оценки произведения, ведь некоторые герои кинокартин в последствии ассоциируются имен-

но с ним. Ассоциация, как метод в искусстве, обращает нас к историческим событиям и их эмоциональному восприятию. Поэтому очень многое зависит от профессионализма и мастерства художника по костюму, именно от его работы зависит восприятие реальности персонажей картины. Огромные исследовательские изыскания, создание эскизов, воплощение их в материале, костюмные кинопробы — важны все этапы работы. Костюм должен соответствовать исторической эпохе, гармонизировать с декорациями, натурой, подчеркивать индивидуальность актера и характер роли. В качестве примера, рассмотрим особенности создания художественного костюма, с которым автор познакомился, осуществляя работу по реставрации и возвращению его в экспозицию музейного фонда Свердловской киностудии. Это платье Моны в фильме «Безымянная звезда», 1978 г. Удивительно то, что платье оказалось в костюмерном цехе Свердловской киностудии, ведь большая часть эпизодов была снята в декорациях павильонов «Ленфильма».

Фильм «Безымянная звезда», снятый по пьесе румынского драматурга М. Себастиана, которую он написал в 1943 году, — дебют Михаила Козакова в качестве режиссёра. Интересный режиссерский замысел и сценарий, великолепная актерская игра, работа оператора и художника по костюмам — все это обеспечило успех кинофильма.

История создания фильма очень интересна. Михаил Козаков несколько лет шел к съемкам, подготовив сценарий еще в 1970 году, но цензоры не давали разрешение, увидев аналогию с советской действительностью, пародию на нее. Главному редактору Свердловской киностудии очень понравилась пьеса, и он предложил режиссёру снять не телефильм, а полноценное кино. Геннадий Бокарев пообещал Козакову «пробить» фильм не как телеспектакль, а как телефильм от Свердловской киностудии и сдержал слово. Использовалась съёмочная база «Ленфильма», а расходы Свердловская студия брала на себя. В общем, много интересных фактов. Например, весь фильм сняли в Ленинграде и Ленинградской области. Дом для съемок был построен в павильоне «Ленфильма», а вокзал снимали на станции Шувалово [2].

Для работы над костюмами к фильму была приглашена Елена Борисовна Амшинская. В творческой фильмографии этой талантливой художницы 23 кинокартины, наиболее известные из которых: «Иду на грозу», «Республика ШКИД», «Безымянная звезда», «Письма мертвого человека». Над некоторыми фильмами Амшинская работала не только в качестве художника по костюмам, но и была художником-постановщиком (с 1982 по 1990 год, киностудия «Ленфильм»). В 1987

году награждена Государственной премией РСФСР имени братьев Васильевых. Елена Борисовна скончалась 8 июля в 2022 года, о ее смерти сообщила газета «Союз кинематографистов. Новости» в № 433 от 20 ноября 2023 года [3].

Но вернемся к фильму «Безымянная звезда», образу главной героини, платье которой произвело на зрителей и особенно зрительниц, неизгладимое впечатление. Неподражаемая Анастасия Вертинская идеально передала воздушный образ Моны, ее капризный и в то же время трогательный характер. Прекрасная незнакомка своим появлением, внесла оживление и контраст в реальность небольшого румынского провинциального городка. А ее длинное вечернее белое платье с небольшими подплечниками и глубокими вырезами горловины на груди и спине, с рукавами и узкой талией, наглядно продемонстрировали модный в то время силуэт. Шляпка героини, нежное боа из перьев — все это исторически достоверно и погружает зрителя в нужную эпоху.

Сюжет фильма разворачивается в начале 30-х годов 20 века, на стыке двух доминирующих стилей (неоклассика и арт-деко), которые сформировали художественный диапазон в архитектуре и костюме по всему миру. «Арт-деко», как название стиля, появилось в 1925 году после прохождения Международной выставкой декоративных искусств и художественной промышленности, в Париже. Наиболее значимые исследования данного стиля принадлежат А. А. Васильеву, автору серии книг «Carte Postale» (2006-2012), посвященных истории моды в костюме периода первой половины XX столетия. Из работ по анализу архитектуры и проблеме стиля исследуемого периода следует отметить статью С. М. Ванькович «Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации» (2015) [4].

Основные отличительные черты стиля арт-деко в одежде того времени: откровенные вырезы, оголяющие плечи и спину, разрезы, кружевные вставки и завязки из тесьмы. Ткани соблазнительно струились или облегали женское тело, но при этом женщина оставалась недоступной.

В начале 1930-х годов, модная показная роскошь предыдущего десятилетия джаза, сменилась на более спокойные, удлиненные, простые формы юбок и платьев скроенных «по косой», так называемые неброские модели «незаметного шика». Стиль стал более женственным, с многочисленными драпировками, складками. Идеальный облик — дама, обладающая узкой талией и бедрами, небольшим бюстом и стройным силуэтом. Короткие стрижки становятся не модными, на смену им приходят белокурые завитые локоны, тонко выщипанные брови, как у из-

вестных кинозвезд, законодательниц гламурного стиля: Марлен Дитрих, Грета Гарбо, Джин Харлоу, Кэрол Ломбард, Мэй Уэст. Именно этими актрисами вдохновлялись и именно их стиль копировали модницы. 1930-е годы по праву можно назвать самым гламурным десятилетием 20 века. Дамы предпочитали одноцветные комплекты шляпок, сумочек, перчаток и обуви. В одежде, особенно летней, преобладал белый цвет. Фасоны шляпок отличались разнообразием: широкополые или совсем крошечные, также их иногда заменяли лентами на голове, декорированными цветками и перьями. Мода стала ориентироваться не только на элиту и голливудских законодателей гламура, но и на массовую аудиторию [5].

Таким образом, костюм разных эпох — это образец предметного художественного творчества и сложного социально-культурного феномена, связанного с историей мировой культуры. Символику любого костюма можно назвать его «душой», особенно это актуально для художественных костюмов для кино и театра, которые обладают гибкостью и мобильностью и дают возможность быстро отразить важные сюжетные события или донести определенную невербальную информацию. Поэтому очень важно бережно подходить к знаковым атрибутам в театральном и кино-костюме, ведь зритель получает своеобразный видеоряд, посредством которого происходит его просвещение в области истории [6].

Примечания

1. Бархин Андрей Ар-деко и стиливой параллелизм в архитектуре 1930-х Журнал Проект Байкал — 2019, № 62. 12 Декабря 2019 <https://archi.ru/russia/85169/ar-deko-i-stilevoi-parallelizm-v-arkhitecture--kh> (дата обращения: 10.01.2024).
2. Мона Анастасии Вертинской из «Безымянной звезды» <https://dubikvit.livejournal.com/978636.html> (дата обращения: 12.01.2024).
3. Кино-Театр. Ру Елена Амшинская, Художник-постановщик, Продюсер <https://www.kino-teatr.ru/kino/painter/ros/40552/bio/> (дата обращения: 08.01.2024).
4. Формообразование костюма в контексте архитектурно-художественных стилей первой половины XX века //автореферат по ВАК РФ 17.00.06, канд. наук Ковалева М. Н. <https://www.dissercat.com/content/formoobrazovanie-kostyuma-v-kontekste-arkhitekturno-khudozhestvennykh-stilei-pervoi-poloviny> (дата обращения: 11.01.2024).
5. Платье для Моны из «Безымянной звезды» (1979) <https://nash-dvor.livejournal.com/3938132> (дата обращения: 08.01.2024).
6. Брюсова В. Г. Прекрасное-это Родина: записки искусствоведа-реставратора. — М.: Сов. Россия, 1989. — 174 с.

УДК 391:687.01 (=161.1)

Заргарян Н. Ф., Овчинникова Е. И.

Zargaryan N., Ovchinnikova E.

МЕСТО И РОЛЬ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ КОЛЛЕКТИВА АТЕЛЬЕ «РУССКИЙ СТИЛЬ» (ООО «АБСОЛЮТ»)

THE PLACE AND ROLE OF THE RUSSIAN FOLK COSTUME IN MODERN LIFE. FROM WORK EXPERIENCE OF THE «RUSSIAN STYLE» STUDIO TEAM (LLC «ABSOLUT»)

Аннотация: В статье говорится об интерпретации наследия народной культуры современными дизайнерами и научными сотрудниками музеев, об опыте работы коллектива ателье «Русский стиль» (ООО «Абсолют») по созданию русского народного костюма и адаптации элементов народного стиля в современную одежду.

Ключевые слова: русский народный костюм, традиции, реконструкция, адаптация

Abstract: The article proposes the interpretation of the heritage of folk culture by modern designers and researchers of museums, about the experience of the «Russian Style» atelier collective in creating a Russian folk costume and adapting folk style elements into modern clothing.

Keywords: Russian folk costume, traditions, reconstruction, adaptation.

Интерпретацией наследия народной культуры занимались и занимаются известные в мире кутюрье [1]. Важное значение для сохранения и распространения знаний о традиционном народном костюме имеет работа научных сотрудников музеев, исследователей в данной области — этнографов, историков, искусствоведов [2, 3, 4].

Народный костюм со своей многовековой историей вдохновляет современных дизайнеров Одежды, служит источником их творчества [5, 6, 7].

Пятнадцать лет назад в ателье «Русский стиль» появилось новое направление работы — пошив русского народного костюма на основе традиционной русской одежды [8]. Этому предшествовало изучение научного литературного наследия российских и советских ученых в области народного костюма, участие в семинарах «Белые перчатки» профессора Н. М. Калашниковой в Российском этнографическом музее, знакомство с подлинными образцами народной одежды в хранилищах

Эрмитажа и Государственного Русского музея, участие в экспедициях в различные регионы России.

Постепенно сформировалась коллекция этнографических костюмов, выполнявшаяся по разработкам профессора Ф. М. Пармона [9, с. 109, 115, 143, 149, 157, 200, 206, 214, 222]. Результатом экспедиций творческой группы ателье «Русский стиль» в Нижегородскую и Архангельскую области явилось создание копий народных костюмов из дмотканого льняного полотна. В 2023 году коллекция пополнилась калужским костюмом, выполненным известным мастером М. А. Лисиной по образцу подлинника, хранящегося во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства в Москве. В настоящее время коллекция ателье, получившая название «Русь Благодатная», насчитывает 15 женских и 4 мужских костюмов. Она была неоднократно и успешно показана на различных культурно-просветительских мероприятиях в Санкт-Петербурге [10], в Ярославле на конкурсе «Русский костюм на рубеже веков», на ежегодном фольклорном фестивале-конкурсе «АЛТЫН-МАЙДАН». В показе коллекции активно участвуют члены общественной организации «Царскосельская Женская Ассамблея», созданной пять лет назад. Главным направлением работы эта общественная организация избрала сохранение и возрождение народного костюма с помощью реконструкции образов.

По инициативе Санкт-Петербургского отделения Союза Женщин России коллекция «Русь Благодатная» была представлена в Петербурге для участников международной конференции «Женщины, меняющие мир» и одержала победу на конкурсе «Символы малой Родины», организованном Союзом Женщин России [11].

Коллекция вызвала большой интерес и среди коллективов художественной самодеятельности Санкт-Петербурга. Руководителем ателье «Русский стиль» был проведен городской методический семинар в СПб ГБКДУ «Дом народного творчества и досуга» для руководителей любительских народно-певческих коллективов на тему «Традиционный костюм от истоков до современности».

Единомышленником и партнером ателье «Русский стиль» давно является фольклорно-этнографический клуб «Василиса», который объединяет детей и родителей, увлеченных изучением российских народных традиций в одежде и прикладном искусстве. Первым наиболее ярким совместным опытом была экспедиция в Вологодскую область в деревню Пожарище. Изучение этнографических образцов одежды Вологодской области и тонкостей технологии их изготовления привело к созда-

нию коллекции верхней одежды для членов клуба «Василиса». Эта коллекция под названием «Холода — Да!» вызвала большой интерес среди участников и гостей фестиваля в Ярославле. Тем более, что эту одежду можно использовать в повседневной жизни. Опыт в изготовлении верхней одежды в народном стиле пригодился, так как были сшиты кафтаны для фольклорного коллектива деревни Пожарище по заказу коллекционера и исследователя народной одежды О. Н. Коншина [12].

Коллекция «Константиново поле», созданная после совместной экспедиции в Дальнеконстантиновский район Нижегородской области, находится в клубе «Василиса», она содержит одиннадцать костюмов, пять из них выполнены в ателье «Русский стиль». При воссоздании этих нарядов была изучена сложная технология изготовления шелковых кофт в конце XIX-начале XX в., в которой использовалась техника дублирования тонких тканей. Эта технология применима и для изготовления современных изделий.

В результате изучения подлинных народных костюмов из коллекции профессора СПбГАУ А. Л. Кокориной было издано Методическое пособие «Пинежские наряды. Этнографические образцы одежды Пинежского района Архангельской области» [13]. Подлинные народные костюмы коллекции А. Л. Кокориной совместно с костюмами, выполненными в клубе «Василиса» и в ателье «Русский стиль», были представлены на выставках в Историко — литературном музее г. Пушкина и в музее «Русский Левша» в Санкт-Петербурге. Платки и шали из коллекции А. Л. Кокориной были показаны на фестивалях «Старый наряд на новый лад» и «Ремесло за плечами не виснет», организованных клубом «Василиса» и ателье «Русский стиль» в Пушкинском районе Санкт-Петербурга. В фестивалях принимали участие известные народные коллективы различных регионов России.

Созданные в ателье «Русский стиль» коллекции важны не только для сцены, конкурсов, фестивалей и показов. Они привлекают внимание, вызывают интерес у наших современниц и имеют важное значение в качестве образцов для создания платья или костюма с элементами и орнаментами народной одежды, которые хочется иметь в гардеробе. Активными заказчицами одежды в русском стиле с учетом конструкции, композиции и отделок стали женщины Царскосельской Женской Ассамблеи. Для них было разработано и сшито более 20 современных моделей, которые они стали носить по определенным поводам [14]. Девиз для платья или костюма, выполненных в народных традициях — «Разнообразие в единстве». Каждое платье уникально и неповторимо.

Среди заказчиков одежды с элементами народного кроя люди различных профессий и возрастов: научные и педагогические работники, юристы, художники, дети дошкольного и школьного возраста, молодожены.

Следует сказать, что есть достаточно поводов носить такую одежду: День Победы 9 мая, юбилейные и памятные даты военной истории России, Праздники города, День России, День семьи, День российского флага, День работников сельского хозяйства и Ежегодная выставка АгроРусь, День сельской женщины, День народного единства, День матери, День отца, Рождество, Посещение церкви, Деловые встречи, семейные праздники. Платье в народном стиле вне времени, оно актуально всегда, потому что может соответствовать духу времени, активной жизненной позиции носителя костюма. Такое платье может быть связано с природой, с национальным самосознанием индивида, его профессией и социальным положением. Платье в народном стиле сегодня может быть показателем практичности, хорошего настроения, культуры потребления, экологических и семейных проектов, устойчивого развития. Важная роль принадлежит такому наряду в патриотическом воспитании молодежи.

Опыт работы коллектива ателье «Русский стиль» показывает, что народные традиции находят достойное место в современной вестиментарной моде. Важная роль в сохранении и возрождении традиций принадлежит Движению сельских женщин России. Так, например, сельские женщины Архангельской области не только хранят народную одежду, но и носят эти наряды по праздникам, в чем мы смогли убедиться во время экспедиций. Они являются примером успешного сочетания традиций и современности, и при определенной поддержке могут стать законодателями современной моды с элементами народного кроя.

В вопросах создания одежды с использованием народных традиций сохранились рациональные зерна, которые помогут нашей индустрии моды найти базис для преобразования её в целом. Мы разделяем мнение знаменитой Вивьен Вествуд, что одежда с элементами народного кроя является единственной вещью, которая подходит каждому человеку [15].

Примечания

1. Буфеева, И. Ю. Особенности использования приемов разработки национального костюма в западноевропейской и Российской моде. История вопроса и дизайн-проектирование XXI века // Манускрипт. — 2017. — № 12–2 (86). — С. 50–53. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-ispolzovaniya-priemov-razrabotki-natsionalnogo-kostyuma-v-zapadnoevropeyskoy-i-rossiyskoy-mode-istoriya-voprosa-i-dizayn> (дата обращения: 15.04.2024).

2. Калашникова, Н. М. Русский народный костюм. — Москва: Сварог ИК, 2002. — 374 с.
3. «Этноджинсы»: коллекция «народной джинсы» из собрания Российского этнографического музея / сост. Н. М. Калашникова. — Москва: Северный паломник, 2016. — 120 с.: ил.
4. Калашникова, Н. М. Семиотика народного костюма: учебное пособие. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2016. — 321 с.: ил.
5. Зайцев, В. М. Такая изменчивая мода. — Москва: Молодая гвардия, 1980. — 206 с.
6. Творческий вечер Николая Терюхина Архангельск, 2023 // Николай Терюхин: [канал на видеохостинге «Ютуб»]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hEsE2eLcppk> (дата обращения: 15.04.2024).
7. Современный русский стиль и старинные традиции. Интервью модельера Аверьяновой В. Н. // Русский наследник: [сайт]. — URL: <https://russianinfant.ru/russkaya-odezhda/sovremennyy-russkiy-stil-i-starinnye-tradicii-intervyu-modelera-averyanovoy-v-n> (дата обращения: 15.04.2024).
8. Заргарян, Н. Ф. Об опыте работы коллектива ателье «Русский стиль» (ООО «Абсолют») по созданию русского народного костюма // Мода и дизайн: исторический опыт, новые технологии: мат-лы XXVI Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 24–27 мая 2023 г. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2023. — С. 334–337.
9. Пармон, Ф. М. Композиция костюма. — Москва: Легпромбытиздат, 1985. — 270 с.
10. Музалевская, Ю. Е. Показы коллекции русских народных костюмов как опыт обращения к истокам традиционной культуры / Ю. Е. Музалевская, Н. Ф. Заргарян // Изв. вузов. Технология легкой промышленности. — 2019. — № 4 (46). — С. 97–100.
11. Символы малой родины: подведение итогов // Союз женщин России: [сайт]. — <http://wuor30.ru/2018/10/06/simvol-y-maloj-rodiny-podvedenie-itogov/> (дата обращения: 15.04.2024).
12. Коншин, О. Н. Историческое путешествие по уфтыгским деревням: деревни Семёнова гора, Чернозёмный пар, хутор Батино. — Вологда: Арника, 2020. — 438 с.: ил.
13. Пинежские наряды: этнографические образцы одежды Пинежского района Архангельской области: метод. пособие / СПб ГБУ РПЦ «Пушкинец»; ФЭК «Василиса». — Санкт-Петербург; Царское Село: Абсолют, 2018. — Вып. 2. — 32 с.: ил.
14. Царскосельская Женская Ассамблея: [Группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/club180762762?z=photo-158216363_457296001%2Fwall-180762762_1021 (дата обращения: 15.04.2024).
15. Dirndl. Tradition goes fashion / redaktion Thekla Weissengruber. — Linz, 2021. — 336 s.; S. 70.

УДК 792.024:75.054»20»(=161.1)

Зенкина П. С.

Zenkina P.

РУССКАЯ СКАЗКА СЕГОДНЯ. ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ СЦЕНОГРАФИИ ДЛЯ НОВЫХ ТЕАТРАЛИЗОВАНО-МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ НА ПРИМЕРЕ РГАРНХ

RUSSIAN FAIRY TALE TODAY. FEATURES OF CREATING THE SCENOGRAPHY FOR NEW THEATRICAL AND MUSICAL FORMS USING THE EXAMPLE OF RYAZAN STATE RUSSIAN CHOIR

Аннотация: Современная постановка на основе всем известного сказочного фольклора, требует особого подхода. Сказка должна остаться сказкой, транслировать народное искусство, но в тот же момент должна шагать в ногу со временем.

Ключевые слова: традиционный народный костюм, сценический костюм, стилизация, декорации.

Abstract: A modern production based on a well-known fairy-tale folklore requires a special approach. A fairy tale should remain a fairy tale, transmit folk art, but at the same time it should keep up with the times.

Keywords: traditional folk costume, stage costume, stylization, stage decoration.

Костюм явление многообразное и многогранное, неотъемлемая часть истории человечества. Появившись в самые отдаленные времена возникновения культуры, развиваясь и меняясь на протяжении веков, костюм остается одним из ярких социальных маркеров. Любой костюм имеет свое назначение, соответствует определенной ситуации, а если уж речь заходит о сцене, то здесь как костюм, так и вся сценография в целом, создается специально под постановку, служит раскрытию идеи, художественного образа, пониманию основной концепции, выполненной в единой стилистике.

История помнит многих знаменитых художников живописцев и графиков, проявивших значительный интерес к театральному искусству и раскрывших свой потенциал в области сценографии. Это были великие творцы — Михаил Врубель, Лев Бакст, Николай Рерих, Александр Бенуа, Виктор Васнецов, Иван Билибин и др.

Сегодня, в современной ситуации профессия художника сцены — декоратора, художника по костюмам ставит новые задачи. Театры,

филармонии ведут активную деятельность по работе над новыми постановками, которые требуют комплексного подхода.

В качестве примера рассмотрим одну из последних постановок Рязанского государственного академического русского народного хора им. Е. Попова (РГАРНХ) — «Музыкальная сказки «Емеля — новгородная неделя». В основу адаптированного сценария, написанного Владимиром и Тамарой Миодушевскими, лег сюжет русской народной сказки «По щучьему велению», на которой было воспитано не одно поколение. Постановщики ставили и решали задачу заинтересовать современную детскую аудиторию, требовательную, избалованную разнообразными видео эффектами, соединив в единое целое современные технологии со старыми добрыми традиционными основами сценографического искусства.

Визуальные образы в произведении играли важную роль. При создании декораций и костюмов художник Елена Селиванова обратилась к творчеству известного русского художника, графика, мастера театрально-декорационного искусства Ивана Билибина, вдохновляясь богатейшим наследием — иллюстрациям к русским народным сказкам и былинам, эскизами декораций и сценических костюмов.

При создании эскизного ряда была проведена большая аналитическая работа, включающая подробное изучение и выявление специфики творчества художника. Так, за основу были взяты художественные произведения Ивана Яковлевича Билибина, созданные в декоративно-графической орнаментальной манере, основанной на стилизации мотивов русского народного и средневекового искусства.

Художник-постановщик изучила особенности и приемы стилизации и комплексного решения; технические, графические приемы, характерные для художника; а также построение композиции, в частности, колористическое решение, выполненное в основном на контрасте дополнительных цветов, использовании тональных и колористических растяжек.

Известно, что Иван Яковлевич Билибин, безмерно заинтересованный и увлеченный русской стариной, в 1902, 1903 и 1904 годах посетил Вологодскую, Олонецкую и Архангельскую губернии, где выполнял зарисовки и фотографии памятников деревянного зодчества и предметов домашнего обихода, в том числе изучал народный костюм. Из путешествия по северным деревням он привез богато расшитые серебряными и золотными нитями одежды, различную расписную утварь, которые впоследствии вошли в состав коллекций Этнографического отдела Русского музея императора Александра III (ЭО РМ ныне РЭМ).

Знания в области русской старины и костюма отразились в иллюстрациях к сказкам, в эскизах костюмов и декорациях к театральным постановкам Ивана Билибина [1], что, в свою очередь, стало главным источником вдохновения при создании постановки «Емеля — новогодняя неделя».

Материал для костюмов подбирался Еленой Селивановой по фактуре, рисунку, цвету опираясь на научные источники. Известно, что церковные, царские и дворянские облачения 16–18 веков в России изготавливались, в основном, из привозных материалов. Это были объемно-рельефные, узорные или гладкие бархаты, шелка, золотные и парчовые ткани [2, с. 10]. Поэтому в костюмах героев сказки про Емелю художница, используя современные ткани со стилизованным растительным и цветочным узором, выбирала среди них восточные крупные орнаментальные композиции, так хорошо известные по полотнам И. Билибина, с излюбленными мастером сочетаниями багряного, червленого и лазоревого цветов [2, с. 16].

Художницей использовались современные ткани с фактурой и текстурой имитирующей, как набивные ткани и пестрядь, изготовлявшиеся на дому, для крестьянской одежды, так и суконные, бархатные и шелковые материи для костюмов персонажей более зажиточного сословия. На костюмы знати подбирались яркие ткани (красные, зеленые, синие, лиловые, малиновые, голубые и пестрые) по образцу дорогих привозных материалов того времени: тафта, парча, атлас и другие.

На сцене главные герои спектакля «Емеля — новогодняя неделя» встречают зрителей в одеждах, переносящих их в сказку. Все костюмы как бы повторяют наряды, бытовавшие в допетровский период. Облачение царя включает такие старинные элементы как выходное одеяние — царское платно, традиционный головной убор русских царей типа «шапки Мономаха», бармы — широкое плечье с нашитыми на него изображениями и драгоценными камнями. Бояре в верхних одеждах — опашнях с длинными рукавами и высоких цилиндрической формы с бархатным или парчовым верхом горлатных шапках. Воевода в становой кафтане, предназначенном в основном для военных, с коротким рукавом и отложным воротником отороченным мехом. Персонажи «Войска» были одеты в отрезные по талии «польские» кафтаны и шапки «мурмолки» на голове.

Женские костюмы выполнены по эскизам Е. Селивановой также на основе знания исторического придворного и народного костюмов [3]. Здесь рубахи и сарафаны, шубки и душегреи, различные головные убо-

ры — кички и повойники. В костюме царевны Несмеяны входит сарафан из «иноземной» ткани и кокошник, шитый золотными нитями, а наряд Няньки-кормилицы включает бархатный сарафан с золотным шитьем и полотенчатый атласный головной убор — убрус с шелковой бахромой.

Художник сохраняет силуэт, пропорции, ритм подлинного исторического костюма, но, в то же время, поскольку современная сцена диктует свои правила — предлагает обобщенные и укрупненные элементы в декоре, использование современных технологий и материалов.

Если обратить внимание на облачение Емели к концу спектакля, то можно заметить переключку с костюмом «Молодца», созданного И. Билибиным в 1910 году для балетной сюиты «Русские пляски» [3], в использовании ткани синего (лазоревого) цвета, с крупным восточным орнаментом.

Декоративное оформление интерьера сцены (одежда сцены) также было создано, основываясь на стилистике И. Билибина, но это не прямое цитирование, а авторский взгляд художника, вдохновленного творчеством Ивана Яковлевича. При этом цель современного театрального художника оставалась прежней — показать красоту русской сказки, русской культуры, народного искусства.

Приемы, такие как обводка линией, гармония, построенная на дополнительных цветах, тональные растяжки дали возможность достичь равновесия в композиции и снова были отсылкой к творчеству известного русского художника, так называемому особому «билибинскому стилю», продолжающему традиции древнерусского орнамента — рисунки тушью, подсвеченные акварелью.

На сцене нет обветшалых домов и бедности, а лишь сказочная печь, украшенная стилизованными изразцами, интерьер избы с резными скамейками, домашней утварью и ярким, нарядным рушником с рязанской вышивкой и михайловским кружевом.

В декорациях встречаются некие орнаментальные цитаты. Каждая из кулис представлена в виде обрамления, подобного рамам, известным по книжным иллюстрациям И. Билибина. По центру расположены элементы книжных иллюстраций в виде заставок, в новом прочтении, вокруг же них расположены авторские орнаменты, выполненные в той же стилистике [4, с. 76–77].

Сугробы на сцене, выполненные также в билибинской манере с лесировкой, гармонично переключаются с иллюстрациями известного русского художника, транслирующимися на экран задника сцены, который обрамлен двумя полотнами с фрагментами рисунков И. Билибина.

Таким образом, на сцене на протяжении всей постановки гармонично соседствуют и переплетаются между собой «билибинская традиция», фольклор и авторский взгляд современного художника. Этот пример подтверждает мнение, что театр и по сей день является той самой областью, где можно достичь наибольшего синтеза современных и традиционных форм в искусстве.

Примечания

1. Работа над театральным костюмом проходила две стадии, сначала художник делал набросочный рисунок, носящий скорее утилитарный характер. Затем он приступал к главному эскизу, в котором был особенно внимателен к деталям, подчеркивая крой одежды. Обычно рисунок сопровождался многочисленными графическими и словесными комментариями, где Билибин давал подробные указания портному и бутафору, в специальных схемах он показывал, как меняется костюм при движении, какие детали видны из партера, а какие с верхних ярусов.
2. Вишневская, И. И. Драгоценные ткани. — Москва: Художник и книга, 2007. — 180 с.
3. На эскизе мужского костюма перед нами предстает молодой человек со светлыми волосами и голубыми глазами. Его наряд состоит из традиционных для праздничного русского костюма составляющих. Шелковый персикового цвета зипун и зеленый суконный кафтан расшиты золотистой тесьмой и жемчугом. Главным украшением всего мужского костюма являются яркий кушак с кистями и круглая шапка, отделанная мехом и драгоценными камнями. Столь пышный и богатый наряд мог принадлежать только знатному молодцу.
4. Семенов, О. Иван Билибин: рассказ о художнике сказочнике. — Москва: Детская литература, 1986. — 87 с.
5. Голынец, Г. В. Иван Яковлевич Билибин / Г. В. Голынец, С. В. Голынец. — Москва: Изобразительное искусство, 1972. — 223 с.

УДК 394:339.1–051 (470.315) «17/18»

Игнатьева Т. И.

Ignatieva T

ТРАДИЦИИ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСКОЙ ЖИЗНИ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО КУПЕЧЕСТВА УЕЗДНОГО ГОРОДА ШУЯ XVIII–XIX ВВ.

TRADITIONS IN THE ENTREPRENEURIAL LIFE OF THE PROVINCIAL MERCHANTS OF THE COUNTY TOWN OF SHUYA IN THE 18TH-19TH CENTURIES

Аннотация: В статье рассматривается роль провинциального купечества г. Шуи, в частности, история рода Посылиных, стоявших у истоков шуйской текстильной промышленности.

Ключевые слова: город Шуя, провинциальное купечество, Посылины, текстильная промышленность

Abstract: The article discusses the role of the provincial merchants of Shuya, in particular, the history of the Posylin clan, which stood at the origins of the Shuya textile industry.

Keywords: city of Shuya, provincial merchants, Posylins, textile industry

Среди многочисленных текстильных центров в ивановском крае г. Шуя занимает особое место, являясь с древних времён центром торговли, развития различных ремёсел и впоследствии промышленности. Первое документальное свидетельство о Шуе относится к 1539 году. Под этой датой Шуя упоминается в Никоновской летописи среди городов, разоренных казанским ханом Сафа-Гиреем. Однако есть основания предполагать, что город существовал уже в середине XIV века в составе Суздальско-Нижегородского княжества [1, с. 24].

Известно, что в г. Шуе с давних времён развивались многочисленные ремёсла. Шуйские мастера ткали холсты, выделывали сукна, кожу, овчину, шили полушубки и шапки. В мужских и женских монастырях Шуйской волости развивались вышивка и иконопись. Процветание всех отраслей было неотделимо от самой истории города и её выдающихся жителей. К потомственным родам города Шуи можно отнести Балиных, Бурылиных, Гарелиных, Киселевых, Куваевых, Павловых, Поповых, Посылиных, Рубачевых [2, с. 5].

К середине XVIII века в регионе появились мануфактуры, производившие масляные набойки на льняных тканях и ситцах. В конце XVIII

в. в селе Горицы Шуйского уезда Товариществом мануфактур начало работу бумагопрядильное предприятие, а в 1778 году в городе Шуе Степаном Ивановичем Посылиным была построена фабрика, которая состояла из ткацкого, набивного и прядильного отделений, изготавливавших бумажные материи, ситец и платочный товар. Помимо русских рынков, хлопчатобумажная продукция поступала в Среднюю Азию, Кавказ и Персию. Наибольшего размера фабрика достигла в 1830 году при братьях Посылиных, в период правления которых фабрике была присуждена императорская награда — Государственный герб и медали, а Михаил Степанович Посылин, удостоился личной благодарности от императора Николая I-го за оказание денежной услуги русскому отряду на Кавказе [2, с. 12].

Поскольку переход на хлопчаткачество не требовал переустройства ткацких станков, то текстильная промышленность в центральных регионах России уже в конце XVIII — начале XIX века достигла высокого уровня развития, а XIX век принято называть «ситцевым», подразумевая под ситцем лёгкую хлопчатобумажную набивную ткань, вырабатываемую полотняным переплетением из средневолокнистого хлопка. Следует подчеркнуть, что во второй половине XIX века модные ситцы выпускали почти все мануфактурные районы России, но вместе с тем, каждый регион отличался неповторимым цветовым и графическим характером своих тканей.

Важным событием в отечественной текстильной промышленности первой половины XIX века явилось вытеснение льна хлопчатобумажной пряжей. Центрами торговли пряжей в текстильном крае стали г. Шуя, деревни Бонячки и Каменка Кинешемского уезда, Глухово близ Богородска и Парское, Зуево Владимирской губернии. Они получали хлопчатобумажную пряжу сначала из Англии, а впоследствии стали вырабатывать пряжу из хлопка Бухары и Хивы [3, с. 28].

В 1847 году шуйская объединённая мануфактура уже производила ситцы, сатины, шерстянки, сарпинки, саржи и многое другое. Неоценимый вклад в развитие текстильного дела Шуйского уезда внесли многочисленные члены исконного рода Посылиных.

В 1883 году Степаном Михайловичем Посылиным предприятие было преобразовано в Товарищество, куда привлекались талантливые мастера и художники, а также новые члены семьи. Так, например, несомненным организаторским талантом обладал один из членов семьи — зять Иван Иванович Попов. И если к этому времени основной капитал товарищества составлял 300000 рублей, то после смерти Степана Михай-

ловича (1891 г.), когда во главе дела стала его супруга — Мария Александровна и старый служащий Иван Петрович Березкин, к 1894 году основной капитал был уже увеличен до 350000 рублей, а в 1910 году доходил до 600000 рублей. Директорами правления к этому времени были зятья С. М. Посылина: Х. Х. Леденцов, Е. П. Лащилин, а также служащий Языков [4, с. 115]. В то же время фабрика уже занималась изготовлением пунцовых тканей, сохранив вместе с тем ассортимент старых ситцев и платочный товар.

Большой вклад представители рода Посылиных внесли также и в создание многочисленных образовательных учреждений в России, отчисляя денежные средства от своих доходов. По документам от 19 сентября 1869 года в Шуе, при непосредственном участии А. А. Посылина было открыто женское учебное заведение. Через четыре года была открыта мужская гимназия, выпускникам которой предоставлялось право поступать в университеты Российской империи. Шуйские купцы придавали большое значение народному образованию как капитальному вопросу времени.

Свидетелями прошедших эпох, исторических событий являются различные источники, подтверждающие прогрессивное промышленное развитие России в течение XVIII — начала XX вв. Это архивы, а также музейные предметы, принадлежавшие частным коллекциям. Среди таких свидетельств текстильного рода Посылиных нужно назвать подлинные образцы хлопчатобумажных набивных тканей, приобретённые у потомков рода Посылиных, живущих в Москве [5, с. 62]. Это «Коллекция набивных тканей» в количестве 166 образцов хлопчатобумажных набоек, датированная 1855 годом, которая сопровождается текстом, написанным каллиграфическим почерком пером и чернилами с подписью самого Михаила Степановича Посылина [6, с. 234].

Продолжение написания летописи рода по традиции завещалась всегда старшему сыну после ухода главы семьи. О соблюдении традиции написании родословной Посылиных свидетельствуют надписи на надгробиях некрополей города Шуя:

— Посылинъ Иоаннь, Шуйскій купецъ, 20 октября 1813 (Шуя, Троицкое кладбище);

— Посылинъ Алексѣй Александровичъ, потомственный почетный гражданинъ, р. 8 августа 1837 † 2 августа 1884. Съ женою Е. Н. и сыномъ Н. А. Посылиными (Шуя, при Крестовоздвиженской церкви).

— Посылинъ Михаилъ Степановичъ, потомств. почетный гражданинъ, † 15 августа 1868, на 71 г. (Шуя, Троицкое кладбище);

— Посылинъ Николай Алексѣевичъ, р. 17 декабря 1866 † 27 июня 1888. Съ родителями А. А. и Е. Н. Посылиными (Шуя, при Крестовоздвиженской церкви);

— Посылинъ Степанъ Михайловичъ, потомств. почётный гражданинъ, г. Шуя, р. 21 декабря 1838 г. [6].

Биографические документы, относящиеся к известному предпринимательскому роду Посылиных, свидетельствуют об их активной благотворительной деятельности, которая способствовала подъёму отечественного текстильного производства. Шуйский текстильный род Посылиных имеет продолжение и в настоящее время. Существуют и живут потомки, которые хранят память об известных и уважаемых членах большой семьи, преуспевавших в промышленности, образовании и культуре.

Примечания

1. Антонов, И. П. Товарищество Мануфактур Ивана Коновалова с сыном 1812–1912 гг.: краткий исторический очерк. — Иваново: Новая Ивановская газета, 2008. — 247 с.
2. Барсуков, В. А. История города Шуи в открытках и фотографиях / В. А. Барсуков, В. В. Возилов. — Иваново: Наша Родина: Реклама — Регион, 2011. — 126 с.
3. Игнатъева, Т. И. Искусство ткацких переплетений: учебное пособие. — Москва: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2011. — 63 с.
4. Красильщиков, А. П. Фабриканты Красильщиконы / А. П. Красильщиков, В. Д. Сафронов. — Москва: Ланжур, 2000. — 192 с.
5. Народные художественные промыслы Ивановской области: научный сборник. — Москва: НИИХП, 1994. — 138 с.
6. Платонов, О. А. 1000 лет русского предпринимательства. Из истории купеческих родов: энциклопедия. — Москва: Современник, 1995. — 478 с.

УДК 330.163.15:004»20»

Миронова Л. А.

Mironova L.

РОСКОШЬ КАК ЭЛЕМЕНТ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

LUXURY AS AN ELEMENT OF CULTURE IN THE INFORMATION SOCIETY

Аннотация: Статья рассматривает явление роскоши и его трансформацию под влиянием массовой культуры в современном информационном обществе. Автором дается определение понятию «роскошь», выделены основные его характеристики, обозначено как смена поколений потребителей роскошных товаров привела к изменениям в подходе к продвижению люксовых брендов, показано как бренды в сфере роскоши адаптируются к вызовам современности и стремительному развитию цифровых технологий.

Ключевые слова роскошь, люкс, товары класса люкс, демонстративное потребление, эффект Веблена, особенности рынка роскоши, продвижение брендов роскоши.

Abstract The article examines the phenomenon of luxury and its transformation under the influence of mass culture in the modern information society. The author defines the concept of «luxury», highlights its main characteristics, outlines how the change of generations of consumers of luxury goods has led to changes in the approach to the luxury brands promotion, shows how brands in the field of luxury adapt to the challenges of modernity and the rapid development of digital technologies.

Keywords superior goods, luxury goods, conspicuous consumption, the Veblen effect, features of the luxury market, promotion of luxury brands.

Роскошь существовала во все времена, на заре человечества она была пышной, показной и нарочитой. Об этом говорит убранство гробниц фараонов, богатство королевских замков и царских дворов, сохранившееся в книгах, живописи, архитектуре, иногда — в первозданном виде трудами музейных работников. В эпоху средневековья, когда господствовала католическая церковь, роскошь находила своё проявление в религиозной сфере жизни, об этом говорит торжество церковных праздников, великолепие облачения, которое священнослужители одевают во время службы, великолепие соборов. Существовали обычаи нарочитой демонстрации помпезности, так рыцарям велелось «растрачивать, не унижая себя работой», пышность дворцовых баллов во времена правления русских царей были демонстрацией благополучия государства, а помещики, даже находясь в условиях банкротства, недоедая,

организовывали роскошные балы для демонстрации своей принадлежности к элите [1]. Однако, развитие массовой культуры и переход в постиндустриальную и информационную эпохи оказали существенное влияние на феномен роскоши. Она приобрела новые формы, поменялось и отношение к ней со стороны широкой общественности. Некогда нарочитая помпезность и шик трансформировались в концепцию лаконичной роскоши. Поменялись и предпочтения в предметах роскоши. В то же время, рынок роскоши, демонстрирует стабильный рост во всех категориях, даже нарастающая инфляция и кризис в Европе, хоть и сказались негативно на компаниях, производящих премиальные бренды, но позволяют им продолжать успешно функционировать на рынке [2].

Определение понятия «роскошь»

Большой толковый словарь русского языка предлагает 3 значения понятия «роскошь», первое — великолепие и богатство чего-либо, второе — излишества в быту и удовольствиях, третье — изобилие и богатство природы, яркость, красота, и разговорное значение — для выражения восхищения чем-либо [3].

В современном контексте, под роскошью понимаются не просто дорогостоящие вещи, а демонстративные излишества, недаром, американский экономист Торстейн Веблен в своей работе «Теория праздного класса», ещё в 1899 году ввел понятие «демонстративное потребление» в отношении товаров роскоши [4]. Феномен роскоши тесно связан с ограниченностью ресурса и готовностью беспечно его расточать для демонстрации своей исключительности причастности к высокой социальной страте и собственной элитарности [1].

Место роскоши в современной массовой культуре

В конце XX и начале XXI веков произошел переход люкса в широкие слои населения, который получил название «демократизация роскоши» [5],[6]. Стремительный рост доходов широких слоёв населения и расширение производства люксовых товаров привело к повышению доступности их приобретения. В то же время, роскошь начала утрачивать свою элитарность. Изменились и потребители, выросла новая элита, которая нарабатывала себе состояние творческими талантами, технологическим умом, путём развития инновационных стартапов в области информационных технологий и другими креативными начинаниями. Это усугубило

проблему демонстрации исключительности в продвижении премиальных брендов. И, в конечном счёте, привело к изменению «кода роскоши» [6]. Под кодом роскоши понимается способ выражения статуса и влияния. Так произошёл переход к осознанности в потреблении, разнообразию, творчеству, экономии времени, гармонии. Другой переменной стал переход от помпезности к «тихой роскоши». Если раньше роскошь была показной и броской, то постепенно в моду входит лаконичность и сдержанность.

Можно выделить ряд культурных особенностей, которые нашли отражение в «мире роскоши».

1. Толерантность и инклюзивность. Люксовые бренды внимательно следят за корректностью своих рекламных кампаний, стараясь отразить идею мультикультурности и этнической универсальности. Многие бренды стараются учитывать гендерные вопросы. Так, в штате Gucci работает специалист, отвечающий за мониторинг рекламных кампаний на предмет недопущения ущемления различных культур и проявления нетерпимости [6].

2. Микс стилей. Роскошь становится более экспериментальной. Так, в моду вошли такие направления как уличный стиль, эклектика, сочетание высокой и низкой культур. Эти сочетания выражаются не только в дизайне, покрое и ассортиментном ряде, но и в возможности комбинаций тяжелого люкса с брендами масс маркета. Хорошим примером может служить Герцогиня Кембриджская, регулярно, дополняющая свой образ и образы королевских наследников элементами одежды демократичных марок, которые в последствии сметаются с прилавков широкой аудиторией британских подданных, но основные элементы гардероба и платья для особых случаев всегда принадлежат к категории люкс [1].

3. Сдвиг в пользу практичных неосознаваемых ценностей, таких как здоровье, крепкий сон, безопасность и благополучие, экономия времени. Роскошь уже не рассматривается в ассоциации с удовольствием, наслаждениями и излишествами, а даёт возможность потребителям новой роскоши укрепить своё здоровье, улучшить физическое состояние и духовное здоровье. Примером может быть всплеск интереса к премиальному отдыху в Алтайском крае, развитие Горнолыжного курорта Красная Поляна в люкс сегменте, коллекции защитных масок премиальных брендов.

4. Новый опыт, недоступные знания и уникальные переживания. В связи с тем, что физические атрибуты легко копируются, появляются необычные инновации в мире роскоши, которые дают возможность клиенту получить новый эксклюзивный, недоступный для большинства опыт. К этой категории можно отнести коммерческие полёты в космос

на Big Falcon Rocket, организуемые корпорацией SpaceX, экспедиции к затонувшему Титанику, проводимые компанией OceanGate или предложение премиального уникального опыта фирмой Black Tomato Let [6].

5. Акцент на впечатлениях. Современные бренды класса люкс стремятся к созданию атмосферы, для погружения потребителя в их ассоциативный мир, например путём создания специальных павильонов и рор-уп пространств. Под рор-уп пространством понимается торговая точка, оформленная в креативном стиле с элементами стилистики бренда в необычном месте. Примером может служить бренд Monochrome, разместивший в московском ЦУМ премиум-бутик в виде розового вагона, для презентации новой капсульной коллекции. Создание рор-уп пространств использует подавляющее большинство брендов в премиальном секторе, это помогает создать инфоповод, развлечь клиента, повысить осведомленность.

6. Приверженность экологической и социальной повестке. Большая часть премиальных брендов международные. Одним из условий работы на международном рынке является — приверженность социально этической концепции маркетинга, которая предполагает, что организации должны брать на себя социальную и экологическую ответственность, осознавая отсроченные экологические, социальные и этические последствия своей деятельности и содействуя решению экологических и социальных проблем. Если раньше натуральный мех был элементом роскоши, но сейчас люксовые бренды под давлением зоозащитников переходят на искусственный, вкладываются в переработку отходов, раздельный сбор мусора, инвестируют в социальные проекты, тем самым показывая свою приверженность ценностям аудитории [6].

Влияние развития информационных технологий на сферу роскоши

Вместе с новым кодом роскоши информационные технологии все сильнее внедряются в люксовый мир. Это сказывается и в производстве, и в продвижении, и в сервисе ассоциированными с люксовыми товарами. Появились цифровые товары, такие как цифровое платье, которое художница Джоанна Джасковски, в сотрудничестве со студией Dapper Labs, и старт-апом The Fabricant, создали и продали на аукционе за 9,5 тыс. долларов. Его можно носить онлайн на фото и видео, также использовать в качестве криптовалюты [6]. На неделях моды активно используются технологии дополненной реальности, так на показе зрители могут потрогать сумку и взаимодействовать с виртуальными объ-

ектами. Большая часть премиальных брендов оставляет своё присутствие в офлайн среде, но активно развивают собственные онлайн магазины, совершенствуя удобство выбора и приобретения.

Выводы

Таким образом, мир роскоши развивается по своим собственным правилам. Однако, изменения в культуре и социальной среде, а также вызовы развития цифровых медиа и информационных систем оказывают на них существенное влияние.

В современной массовой культуре покупка и владение люксовыми товарами остаются символами роскоши и исключительности. Рост доходов населения, увеличение сегмента среднего класса, высокая известность и романтический имидж премиальных брендов приводят к постоянному росту данного рынка. Новое поколение потребителей вынудило роскошные бренды подстраиваться под новые тренды, среди которых: толерантность, мультикультурность, эклектика и смешение высокого и низкого стилей, практические неосозаемые выгоды (здоровье, время), дифференциация на основе нового опыта и уникальных впечатлений, приверженность к социальной и экологической повестке. Несмотря на длительную историю создания и консервативность, люксовые бренды активно внедряют цифровые технологии во все сферы маркетинга, появляются стартапы на рынке роскоши, связанные с использованием последних достижений информационных технологий.

Примечания

1. Загрядская А. С. Хороший понт дороже денег. Чем была роскошь для наших предков и зачем она нам сейчас // Нож: [сайт]. — 2021. — 10 июня. — URL: <https://knife.media/luxury-history/> (дата обращения: 29.01.2024).
2. Набиуллина Л. Мир моды столкнулся с глубоким кризисом. Почему люди по всему миру внезапно начали отказываться от роскоши? // Лента: [сайт]. — 2024. — 07 января. — URL: <https://lenta.ru/articles/2024/01/07/mir-mody/> (дата обращения: 29.01.2024).
3. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка: А-Я. — Санкт-Петербург: Норинт, 2008. — 1534 с.
4. Веблен, Т. Теория праздного класса. — Москва: АСТ, 2022. — 416 с.
5. Фетисова Т. А. Роскошь — символ неравенства // Вестник культурологии. — Москва: ИНИОН РАН, 2018. — С. 168–188.
6. Шарафутдинов А. Новые коды роскоши: что сегодня считают богатством // Forbes: [сайт]. — 2020. — 17 января. — URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/390929/> (дата обращения: 29.01.2024).

УДК 675–4:688.3 (470.23–25) «1940/1960»

Сапанжа О. С.

Sapanzha O.

**ЛЕНИНГРАДСКОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ
«КРАСНЫЙ ФУТЛЯРЩИК» И СОВЕТСКАЯ
ГАЛАНТЕРЕЙНАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ 1940–1960-Х ГГ.****LENINGRAD FACTORY «RED CASE MAKER» AND THE SOVIET
HABERDASHERY INDUSTRY OF THE 1940S–1960S.**

Аннотация: Ленинградская галантерейная промышленность представляет интересный материал для анализа продукции предприятий в системе советской модной индустрии. Сумки и портфели артели/завода «Красный футлярщик» отразили технологические новации и стилистические принципы 1940–1960-х гг.

Ключевые слова: советская мода, художественная промышленность, галантерея, артель/фабрика «Красный футлярщик», сумки и портфели

Abstract: The Leningrad haberdashery industry is an interesting material for analyzing the products in the system of the Soviet fashion industry. The bags and briefcases of the artel/factory «The Red Case Maker» reflected technological innovations and stylistic principles from the 1940s to 1960s.

Keywords: Soviet fashion, art industry, haberdashery, artel/factory The Red Case Maker (Krasnyj futlyarchik), bags and briefcases

Промышленность Ленинграда послевоенного периода представляет интересный материал для анализа. Особенности развития производств со второй половины 1940-х гг. определялись рядом обстоятельств, среди которых наиболее значительными являются, во-первых, необходимость возвращения производства на мирные рельсы и довоенный товарный уровень, а во-вторых, решение новых задач промышленности, связанных с развитием советского дизайна, конструирующего среды массовой культуры.

Именно средовой компонент, в значительной степени, определял характер и особенности жизненной среды, тип которой можно определить как «дизайнерский» в противовес «стилевому». Формально роль дизайна как нового стержня организации жизненной среды, пришедшего на смену элитарному стилю, была зафиксирована в 1962 году постановлением Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» и созданием в Москве Всесоюзного научно-исследовательского института

технической эстетики. Фактически же массовый дизайн как единая типичная предметная среда большинства населения (к 1960-м гг. — преимущественно городского) начал формироваться уже в 1950-е гг. Важным компонентом стало эстетическое воспитание, которое отныне осуществлялось всеми средствами художественной промышленности через продукцию предприятий, разрабатывающих и производящих товары массового потребления, основанные на единых уже не стиливых, а дизайнерских принципах — от позднесталинской эклектики первой половины 1950-х гг. к декоративному минимализму периода оттепели и новому декоративизму конца 1960-х гг. [1].

Среди предприятий Ленинграда, включенных в обозначенные процессы, можно выделить три основных типа. Первый тип — предприятия художественной промышленности, на которых работали мастера декоративного искусства, создававшие эталонные образцы для последующего тиражирования (наиболее яркий пример — фарфоровые заводы [2]). Второй тип — предприятия, производящие товары бытового назначения, не имеющие самостоятельной художественной ценности. Третий тип — предприятия, в продукции которых ведущим был утилитарный практический характер использования, но присутствовали художественные элементы и реализовывались принципы художественного конструирования. К предприятиям третьего типа относились галантерейные производства, которые можно рассматривать в качестве участников модной индустрии.

В этой связи показательна деятельность и продукция одного из крупнейших галантерейных предприятий Ленинграда, производящего сумки, портфели, кошельки — «Красный футлярщик». Несмотря на серьезный объем производства, специальных работ, представляющих историю и ассортимент предприятия, нет. Между тем, сумки, портфели и кошельки вполне вписываются в категорию «ленинградский стиль» как системы элементов, имеющих художественное единство [3].

Артель «Футлярщик» была основана в 1924 году, основную регистрацию прошла в 1933 году с названием «Красный футлярщик», до 1940 года находилась по адресу наб. Черной речки, 41, подчинялась Ленгальпромсоюзу [4, Л. 1] и ставила своей задачей «организацию и развитие кожгалантерейного промысла и других, связанных с ним, подсобных промыслов» [4, Л. 7]. К середине XX века артель собрала почти все квалифицированные кадры футлярщиков Ленинграда. Согласно пояснительной записке и плану развития на 1946 год, артель достигла своего наивысшего развития в 1940 году — тогда она помещалась

в 4-этажном специально оборудованном корпусе с тремя флигелями, имела собственную столовую с пропускной способностью 1000 человек в день, общежитие и другие помещения хозяйственного и культурно-бытового обслуживания. В составе артели работало двенадцать цехов и специальная лаборатория, которая занималась анализом поступающего кожматериала на предмет пригодности и использования [5, Л. 3]. В мае 1941 года все помещения с частью оборудования металлообрабатывающей отрасли были переданы в военное ведомство, а артели было предоставлено помещение бывшей артели «Пролетарий» по Лиговской улице (позднее — Сталинградский пр.), 123 [5, Л. 6].

В первой половине 1950-х гг. артель наращивает производственные мощности. О разнообразии продукции свидетельствует перечень сырьевых баз «Красного футлярщика»: Клинецкий и Ленинградский заводы «Коминтерн», ленинградские фабрики «Скороход», «Победа», «Пролетарский труд», им. Веры Слуцкой, «Красная нить», «Волокно», московские фабрики ИсКоЖ, им. Воровского, «Красная роза», артели Павлопосадского промысла, «Сатурн», «Спайка», «Советский картонажник».

В августе 1956 года в соответствии с постановлением Совета Министров РСФСР № 554 и постановлением правления промысловой кооперации РСФСР № 273 «О передаче наиболее крупных предприятий промысловой кооперации гг. Москвы и Ленинграда в ведение государственных органов», артель «Красный футлярщик» была передана в ведение Министерства легкой промышленности как самостоятельное предприятие [6, Л. 63].

О размахе и качестве товаров, производимых на «Красном футлярщике» после преобразования, свидетельствует активная переписка с ленинградским филиалом Всесоюзного постоянного павильона лучших образцов товаров народного потребления по вопросу освоения и внедрения в промышленность новых и лучших товаров. На каждое изделие, разрабатываемое предприятием, составлялось отдельное техническое задание. Ленинградский филиал павильона имел экспертный совет, который выносил заключения и принимал решения по утверждению образцов товаров и рекомендации их к выпуску [7].

К концу 1950-х годов все большую роль в ассортименте начинают играть изделия из заменителей натуральной кожи, благодаря чему серьезно расширяется номенклатура товаров — например, детских и пляжных сумок.

Анализ продукции артели/ завода «Красный футлярщик» 1950–1960-х гг. позволяет дать следующую характеристику предприятию, а также оценку его роли и места в процессах формирования жизненной среды:

- «Красный футлярщик» являлся предприятием, продукция которого, в значительной степени, определила массовую моду на сумки, портфели, кошельки;
- В организационном отношении история «Красного футлярщика» вполне показательна как пример перехода крупного артельного промысла в систему государственной промышленности, обеспечивающей единство материально-технической, производственной, кадровой базы и задающей единые технологические и стилевые принципы разработки номенклатуры товаров (сумки, портфели, кошельки);
- Ассортиментный ряд товаров разрабатывался на предприятии по заданию Всесоюзного постоянного павильона лучших образцов товаров народного потребления, проходил экспертный совет и запусклся в производство только после получения положительного решения, что должно было исключить кустарный подход в проектировании товаров;
- По своим визуальным характеристикам и специфике использования тех или иных материалов в производстве, сумки, портфели и кошельки «Красного футлярщика» вполне укладываются в логику изучения динамики тенденций развития советского дизайна как инструмента формирования предметной среды нового типа.

Примечания

1. Сапанжа, О. С. Морфология вещного мира конца 1940-х — середины 1960-х годов и «план камерной пропаганды» в произведениях предприятий художественной промышленности Ленинграда / О. С. Сапанжа. — DOI: doi.org/10.21638/spbu19.2023.209 // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. — 2023. — № 2.
2. Иванова, Е. В. Искусство — в быт: интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий. 1956–1966 / Е. В. Иванова, О. С. Сапанжа, Н. А. Баландина. — Москва: БуксМАрт, 2021. — 191 с. — ISBN 978-5-907267-60-2.
3. Степанова, Д. Г. «Ленинградский стиль» в декоративном и промышленном искусстве: введение в проблему / Д. Г. Степанова. — DOI: 10.24411/2686-7443-2020-14005 // *Новое искусствознание. История, теория и философия искусства*. — 2020. — № 4. — С. 44–51.
4. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. 1853. Оп. 10. Д. 316.
5. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. 5008. Оп. 1. Д. 665.
6. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. 5008. Оп. 1. Д. 2776.
7. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. 9805. Оп. 1. Д. 847.

УДК 745/749:391 (470.23)

Шмидт И. О.
Shmidt I.**НАРОДНЫЙ КОСТЮМ НА ИЖОРСКОМ ПРАЗДНИКЕ
«ГОСТЕПРИИМНЫЙ ЭТОТ КРАЙ»****NATIONAL COSTUME AT THE IZHORA FESTIVAL
«THIS IS A HOSPITABLE LAND»**

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению этнографического фестиваля «Гостеприимный этот край» в качестве источника для изучения традиционных ремесел, костюмных комплексов и декоративно-прикладного искусства ижоры, води и вепсов.

Ключевые слова: праздник, традиция, костюм, ремесло, народное творчество.

Abstract: The article is devoted to the examination of the ethnographic festival «This is a hospitable land» as a source for the study of traditional crafts, costume sets and decorative and applied arts of the Izhora, Vodians and Vepsians are considered.

Keywords: festival, tradition, costume, craft, folk art.

В Кингисеппском районе Ленинградской области — на Сойкинском полуострове вдоль южного побережья Финского залива проживают коренные малочисленные финно-угорские народы: ижора и водь. 1 октября 1993 года в деревне Ручьи Вистинского сельского поселения Кингисеппского района Ленинградской области был открыт музей истории и культуры малочисленного народа ижора. Музейная экспозиция состоит из предметов быта, археологических артефактов из ижорских захоронений XIV века и фотоматериалов начала XX века, повествующих об истории ижорского народа. Одним из масштабных проектов музея является ежегодный праздник культурной жизни ижоры «Гостеприимный этот край». Задача этнокультурного мероприятия — знакомство людей с традиционной культурой ижоры, пропаганда и развитие родного языка, раскрытие творческих возможностей местного населения, установление и закрепление связей с соседними народами. Участниками фестиваля являются представители малочисленных финно-угорских народов Ленинградской области: ижора, водь, ингерманландские финны и вепсы.

В 2022 году фестиваль «Гостеприимный этот край» проходил 10 июля в деревне Вистино Кингисеппского района Ленинградской области.

На мероприятии автором статьи опрашивались информанты — жители Кингисеппского района Ленинградской области. Фиксация информации осуществлялась в форме полевой записи, фото- и видеосъемки. Полученная информация дает представление о народном искусстве финно-угорских народов Ленинградской области.

Большое внимание на празднике было уделено традиционному ижорскому гончарному промыслу. На базе музея работает гончарный центр «Сойка». Мастера центра занимаются возрождением традиционной ижорской глиняной посуды. Керамика представлена горшками разных размеров, кувшинами и кубышками для напитков, мисками, масленками, солонками и чайниками. Для представленных изделий характерным является отсутствие большого количества декоративных элементов.

Интерес вызвала одежда гончарных мастеров, которая является репликой традиционных финно-угорских костюмов юго-западной части Ленинградской области. Мужской традиционный костюмный комплекс более скромный, по сравнению с женским. Он состоял из рубахи, штанов, пояса, головного убора и обуви. Примером может служить костюм руководителя гончарного центра «Сойка» Дмитрия Николаевича Ткачева. Традиционно рубаху шили из небеленой домотканины с косым воротом на западе Ингерманландии, и прямым — на севере. Встречались рубахи, декорированные вышивкой по подолу, обшлагам и вороту. Штаны шили из домашнего небеленого льняного или темно-синего полотна. С начала XX века для пошива одежды стали использовать покупные ткани (сатин, ситец, сукно). Мужчины рубаху подпоясывали тканым поясом из льняных (основа) и шерстяных (уток) нитей. В качестве головного убора с начала XX века носили фуражку городского типа. Обувью служили сапоги из свиной кожи [1, 109].

Помимо экспонирования предметов гончарного промысла и проведения мастер-классов по традиционным ижорским ремеслам (гончарному и кузнечному делу, росписи глиняных игрушек) в программу праздника вошли выступления фольклорных коллективов. Примером одежды финно-угорских народов также могут служить костюмные комплексы с «хурстод» и с сарафаном, в которых выступали участники танцевальной группы «Soikkolaiset» при ижорской общине «Шойкула».

«Комплекс с хурстод» состоял из рубахи, поясной одежды «хурстод», пояса, передника, поясного полотенца, головного убора «сапано», обуви и украшений.

Женская льняная рубаха состояла из центрального и двух боковых полотнищ; грудку, полики и обшлага украшали вышивкой. Одежда

«хурстод» представляла собой несшитую юбку, которую изготавливали из трех полотнищ: переднее и задние — из синей полушерстяной ткани, а боковое — из белого дотканого полотна, украшенного внизу вышивкой [1, с. 115]. «Хурстод» крепился на пояс таким образом, чтобы боковое полотно располагалось слева, а правый бок оставался открытым. К поясу прикрепляли шерстяные подвески прямоугольной формы, украшенные бисером, монетами, круглыми медными бляшками. Сквозь петли в верхней части подвесок продевали шерстяной пояс, через который с правой стороны перекидывали украшенное вышивкой или бахромой полотенце. К поясу крепили шумящие подвески, выполняющие декоративную и сакральную функции. Некоторые женщины поверх «хурстод» носили передник прямоугольной формы. Традиционным женским головным убором считался «сапан», сшитый из двух прямоугольных кусков льняной ткани: узкой налобной полосы и широкой позатыльной части, свисающей на плечи [1, с. 115–116]. «Сапан» входил в состав праздничного костюма замужней женщины конца XIX века [2].

Примером сарафанного комплекса может служить костюм вожанки — информанта Антонины Степановны Черной, выполненный «своими руками». Антонина Степановна проживает в Ижоре (Ломоносовский район Ленинградской области) и бережно хранит культуру своих предков. Ее костюм является репликой традиционного водского костюма. Комплекс состоит из рубахи, косоклинного сарафана, пояса и головного убора «сапано». Известно, что в XIX веке сарафан шили из льняных или шерстяных дотканых полотен темно-синего или черного цвета. Праздничный сарафан украшали тесьмой, шелковыми лентами розового, зеленого и красного цветов [1, с. 117]. В костюме Антонины Степановны преобладают красные и синие цвета: *«Красный обозначает кровь, оберег; синий — мы люди моря. Костюмы передавались из поколения в поколение. Сейчас ничего не сохранилось даже в Кингисеппском районе. Я сама себе костюм шила, и еще восемь костюмов»*, — рассказала Антонина Степановна.

Элементы мужского и женского костюма украшались вышитым орнаментом из растительных и геометрических элементов (ромбов, розеток, зигзагообразных линий), стилизованных женских фигур и птиц. Цветовая гамма орнамента состояла из красного, черного и желтого цветов. Вышивка выполнялась двусторонним швом, «крестом» или «настилом по перевити».

Костюмные комплексы, представленные на празднике ижорской культуры, дают представление о том, какой самобытной была традици-

онная одежда финно-угорских народов Ленинградской области в XVIII–XX веках.

Помимо предметов народного искусства малочисленных финно-угорских народов Ленинградской области, на фестивале были представлены изделия мастеров декоративно-прикладного творчества из Санкт-Петербурга под брендом «Samro — украшения». Прообразом современных изделий бренда стали украшения прибалтийско-финского племени, бытовавшие в IX–XIII веках на территории Карелии и в сопредельных областях России. Изделия изготовлены из бронзы и представляют собой шумящие подвески в форме коньков и утиц с крупным гипертрофированным туловищем и маленькой повернутой в профиль головой. По низу туловища коньков и птиц проходит волнистая орнаментальная полоса. Грива коньков изображается в виде спиралевидных элементов. Ноги коней представлены полусферами, свисающими на коротких цепочках.

В прошлые века каждое украшение отражало мифологические представления народов об устройстве мира и являлось охраняемым символом. Современные художники, выполняя украшения, тоже наделяют их символическим значением. Согласно трактовке мастеров бренда «Samro — украшения» конь является символом успеха и веры в будущее; утица — птицей счастья. А подвески в виде утиных лап, подков или колокольчиков, прикрепленные к изделиям и издающие при ходьбе мелодичные звуки, отгоняют все плохое от человека.

Таким образом, этнографические фестивали являются уникальной культурной средой, дающей возможность народам продемонстрировать свою традиционную культуру и костюм, представляя собой один из способов передачи информации о народном искусстве последующим поколениям.

Примечания

1. Конькова, О. И. Ижора: очерки истории и культуры. — Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2009. — 248 с.
2. Головной убор замужней женщины «сапан». Ижоры (ижорцы) // Российский этнографический музей: [сайт]. — URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/731703> (дата обращения: 22.01.2024).

КУКЛЫ И МАНЕКЕНЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 391:688.721:069.01 (439) (=511.141)

Жабрева А. Э.
Zhabreva A.

ВЕНГЕРСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ В НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЯХ И ОБРАЗАХ СУВЕНИРНЫХ КУКОЛ

HUNGARIAN TRADITIONAL COSTUME IN SCIENTIFIC PUBLICATIONS AND IMAGES OF SOUVENIR DOLLS

Аннотация. В статье описываются куклы в венгерских традиционных костюмах из коллекции автора, дается обзор литературы из фондов Библиотеки Российской академии наук, посвященной этнографии, искусству и костюму Венгрии. Опубликованные материалы, прежде всего иллюстрации, сопоставляются с куклами с целью их атрибуции.

Ключевые слова: традиционный костюм, Венгрия, публикации, изобразительные материалы, этнографические куклы

Abstract. The article describes dolls in traditional Hungarian costumes from the author's collection, provides a review of literature from the archives of the Library of Russian Academy of Sciences dedicated to Hungarian ethnography, art, and costume. Published materials, primarily illustrations, are compared with dolls for their attribution.

Keywords: traditional costume, Hungary, publications, visual materials, ethnographic dolls

В коллекции автора «Народы и наряды» имеется 14 кукол в венгерских традиционных костюмах. Тринадцать из них изготовлены в Венгрии во второй половине XX — начале XXI в. и демонстрируют праздничные наряды жителей этой страны. Куклы разнообразны по размерам и назначению, выполнены в разных материалах и технологиях. Самый старый кукольный персонаж — пастух — выполнен из колкого пластика (19 см, 1960-е гг.). Пара аналогичных, но более новых фигурок отлиты из пластмассы (19 см, 1990-е гг.), еще одна кукла при набивном теле имеет фарфоровую голову, руки и ноги (25 см, 2010 г.). Эти четыре куклы, одетые в живописные костюмы этнической группы матьо, демонстрируют эволюцию сувенирной продукции. У самой большой куклы, изначально игровой или дидактической, тело набивное со вставкой устройства для поворота ног, голова и руки резиновые, костюм

и белье выполнены в мельчайших подробностях (1946 см, 1960-е гг. — ?). Четыре фигурки (16–30 см, 1970–1990-е гг.) полностью текстильные, набивные, их лица сформированы с помощью потайных швов и раскрашены. Не имеющие подставок, небольшие и совсем легкие, сзади они имеют петлю из узкой атласной ленты и словно предназначены для украшения новогодней ёлки. Фигуры двух кукол полностью отлиты из фарфора, раскрашены и одеты (31 см, ?; 15 см, 2014 г.). Две фигурки (6 см, 2020 г.) вырезаны из пробки, раскрашены и являются крышками для бутылок, их внешность условна.

Тщательное исполнение живописного национального костюма, состоящего из большого количества деталей — белья, нижних и верхних юбок, брюк, жилетов, фартуков, воротничков, косынок и шалей, разнообразных головных уборов, обуви — является важным достоинством венгерских сувенирных кукол. Для них используются качественные ткани, бахрома, кружево, искусственные цветы, атласные ленты. Украшением венгерского костюма служит вышивка, которая имитируется тесьмой ярких расцветок и орнаментов, но применяется и настоящая ручная работа. При создании кукол многое делается вручную. Например, чулки большой куклы связаны из тонкой зеленой пряжи и дополнительно расшиты.

Кукольные костюмы выглядят яркими и своеобразными, именно они стали основным материалом для атрибуции кукол, в большинстве своем не имевших родных упаковок или ярлыков. Надо напомнить, что роли универсальных изданий по костюму был посвящен отдельный доклад [1], и первоначальную атрибуцию рассматриваемые куклы получили действительно благодаря иллюстрациям из труда двух немецких авторов В. Бруна и М. Тильке [2]. Но для более глубокого понимания костюмов кукол пришлось обратиться к специальной литературе.

На русском языке научные публикации по рассматриваемому вопросу ограничиваются небольшим разделом по одежде в главе «Венгры» одной из книг академического издания «Народы мира: этнографические очерки» [3]. Глава была написана авторским коллективом Венгерской Академии наук. Краткое описание традиционного костюма включает терминологию и характеристики одежд, их назначения, бытования, а также черно-белые фотографии. Согласно этим материалам, в женский костюм входили нижняя полотняная юбка «пендей», верхняя юбка из цветной шерстяной ткани, подвязанная поясом «катринка», безрукавка «пруслик», фартук, зимнее пальто «кедмен» и шуба. Мужской костюм состоял из длинной рубахи с длинными широкими рукавами

и штанов, узких в западной части Венгрии и очень широких в восточной части. Суконная одежда часто украшалась шнурами разной расцветки в зависимости от социального положения. Традиционная обувь называлась «бочкор». В Венгрии сложились характерные местные комплексы народного костюма, что демонстрируют и наши куклы.

Изучение традиционного костюма наиболее полно ведется в родной стране и выливается в издания на национальном языке. Во второй половине XX в. книги поступали в крупнейшие библиотеки СССР по обмену. Благодаря этому в Библиотеке РАН имеется около десятка отдельных изданий, полностью или частично посвященных венгерскому костюму: монографии, выставочные каталоги, справочники.

Среди них назовем исследование, посвященное венгерскому народному костюму второй половины XIX — начала XX в., включающее иллюстрации, схемы кроя и резюме на немецком языке [4]; краткое сочинение о старинном и современном костюме [5]; иллюстрированную книгу венгерского этнографа Алисы Габорьян (1922–2018), выдержавшую три переиздания на родном языке [6] и переведенную на английский [7]. Фундаментальное исследование о традиционном венгерском костюме 1820–1867 гг., изданное на немецком языке и снабженное приложением рисунков на 96 листах, принадлежит венгерскому этнографу, музеологу, многолетнему сотруднику Этнографического музея (Будапешт) Марии Крес (1919–1989) [8]. Раздел по костюму содержится в альбоме, посвященном народному искусству [9, 10]. Изобразительную часть названных публикаций составляют черно-белые и цветные фотографии, воспроизведения старинных гравюр, литографий, росписей бытовых предметов, образцов живописи и графики. Более современные издания содержат схемы кроя. Нужно также отдать должное авторам и составителям пятитомного словаря венгерского искусства [11], в котором немало статей посвящено традиционному костюму, его отдельным деталям и региональным особенностям, приведены фотографии и схемы кроя.

Сопоставление иллюстраций из названных изданий с имеющими в коллекции куклами позволило определить их этническую и географическую принадлежность, профессию, возрастной статус. Так, четыре куклы одеты в костюмы этнографической группы матьо, заселявшей область с центром в городе Мезёкёвешд [3, с. 715; 9, ил. 178]. Длинные женские юбки кукол отделаны воланами и пестрой тесьмой, их головные уборы украшены большими разноцветными помпонами. Мужчины (скотоводы по роду занятия) одеты в широкие белые брюки с бахромой

понизу, длинный черный передник, шляпы с цилиндрической тульей и небольшими полями. Длинные рукава их рубаш спускаются ниже кистей и богато украшены разноцветной тесьмой.

Одна из текстильных кукол изображает жительницу Мезёкёвешта, но в ином костюме, чем у матьо. На ней красные сапожки, короткая верхняя юбка из черно-красной материи собрана в густые складки, передник из тонкого белого полотна с кружевной отделкой, также сложен в складки, пышные рукава белой сорочки заканчиваются кружевными манжетами, традиционная косынка украшена разноцветной длинной бахромой. Надо заметить, что короткая, сложенная в мелкие складки юбка — один из узнаваемых элементов традиционного венгерского костюма. Способ укладки юбки обнаружен в одном из рассматриваемых изданий [12, с. 66]. Головной убор этой куклы, похожий на пушистую шапочку, оказался, согласно фотографиям, высоким венком из горизонтальных рядов белых цветков и более крупных цветов и перьев [3, цв. вкл.; 9, ил. 181; 6, цв. ил. X, ил. 22].

Две куклы одеты в сходные костюмы, различающиеся лишь цветом и фактурой тканей. На них чулки, туфли, белые нижние и цветные верхние юбки, рубашки с рукавами-буфами, отделанные тесьмой и бахромой фартуки, обрамленные бахромой, перекрещенные на груди и завязанные сзади косынки. Головы украшают венки из искусственных цветов и атласных лент. В нескольких названных изданиях подобный костюм охарактеризован как праздничный наряд молодой девушки из района *Sárköz* [9, ил. 176, 197; 5, с. 35].

Высокий головной убор, сплошь украшенный тонкими лентами и цветами, украшенный широкими лентами на затылке, оказался маркером молодухи, молодой матери [9, ил. 172, 185; 6, ил. 14].

Фарфоровая кукла, изображающая девушку из г. Калочи (комитат Пешт) [6, ил. 1], имеет изысканное белье — панталоны с подвязками и две пышные нижние юбки из белоснежного полотна, украшенные кружевом. Широкая, сравнительно короткая юбка, заложена в мелкие складки, обшита тонким кружевом, белая рубашка и безрукавка облегают талию, фартук вышит вручную. Волосы заплетены в косу, уложены вокруг затылка и украшены красной атласной лентой, свернутой завитками на темени. Белоснежные рубашка, жилет и передник вышиты в технике глади, цвета которой символичны, а узоры давно приобрели устоявшиеся формы. Края круглого передника и рукавчиков отделаны вышивкой ришелье. Сочетание этих двух техник стало традиционным в Венгрии.

Итак, изучение отраслевых изданий позволило представить вариативность венгерского традиционного костюма и познакомиться с терминологией, а сравнение кукол с изобразительными материалами способствовало атрибуции кукольных образов. Даже небольшое количество кукол дало некоторое представление о географическом, профессиональном, половозрастном многообразии самобытного венгерского костюма.

Примечания

1. Жабрева, А. Э. Значение иллюстрированных изданий по истории костюма при атрибутировании сувенирных кукол // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы XXIV Междунар. науч. конф.*, С.-Петербург, 26–29 мая 2021 г. / под ред. Н. М. Калашниковой. — Санкт-Петербург, 2021. — С. 156–159.
2. Брун, В. История костюма от древности до Нового времени / В. Брун, М. Тильке. — Москва, 1995. — 464 с.: ил.
3. Венгры // *Народы зарубежной Европы* / под ред. С. А. Токарева, Н. Н. Чебоксарова. — Москва, 1964. — Т. 1. — С. 227–742. — (Народы мира: этногр. очерки).
4. Horváth, T. Kapuvár népviselete: Kézirat gyanánt. — Budapest, 1972. — 482 о.: ил. — (Néprajzi múzeum. Néprajzi közlemények; Evf. 16/17).
5. Varga, M. Magyar népviseletek régen és ma. — Budapest, 1982. — 184 о.: ил., 8 л. ил. — (Néprajz minderkinek; 1).
6. Gáborján A. Magyar népviseletek. — 3d ed. — Budapest, 1985. — 70 о.: 32 ил.
7. Gáborján A. Hungarian peasant costumes / [transl. by M. Kresz]. — Budapest, 1969. — 66 о., 24 л. ил.
8. Kresz, M. Ungarische Bauerntrachten (1820–1867) / übers. von J. Hajdu. — Berlin; Budapest, 1957. — 164 о.: ил. — Adj.: 96 oszt. ill. mappában.
9. Magyar népi diszítő művészet / ed. F. Károly, S. Alfred. — Budapest, 1954. — 44 о., 74 л. ил.
10. Hungarian decorative folk art. — Budapest, 1954. — 36 о., 76 л. szín ill.
11. Magyar néprajzi lexicon / főszerkesztő O. Gyula. — Budapest, 1977–1982. — Kötet 1–5.

УДК 73.023.4:688.721.23 (470-25) Lopusova-Tomskaya

Нинбург М. А.

Ninburg M.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУКЛА НАТАЛЬИ ЛОПУСОВОЙ-ТОМСКОЙ

NATALIA LOPUSOVA-TOMSKAYA'S ART DOLLS

Аннотация. Статья вводит в научный оборот имя художника по куклам Натальи Лопусовой-Томской. Автор дает краткую характеристику творчества художника.

Ключевые слова: Лопусова-Томская, кукла, художественная кукла, авторская кукла, папье-маше

Abstract. The article introduces the name of doll artist Natalya Lopusova-Tomskaya into scientific circulation. The author gives a brief description of the artist's work.

Keywords: Lopusova-Tomskaya, doll, art doll, designer doll, papier-mâché

Наталья Лопусова-Томская — живой классик кукольного дела, изобретательница собственной авторской техники папье-маше, сочетающей в себе несколько традиционных приемов, участник многочисленных выставок.

«Член театральной секции Московского Союза Художников, член Секции Художественная кукла Творческого Союза художников России.

Родилась в Москве в 1960 г. В 1977 г., после школы, начала работать в мастерских Государственного академического центрального театра кукол им. С. В. Образцова. В 1987 г. окончила Московский текстильный институт им. А. Н. Косыгина, факультет прикладного искусства. Сотрудничает с Галереей Елены Громовой. Преподаёт в Клубе-студии «Кукольная коллекция Елены Громовой». Участник выставок проекта *DollArt.ru*. и АРТКУКЛА. Награды от ТСХР: диплом и золотая, серебряная и бронзовые медали» [1].

Наталья Лопусова-Томская много лет проработала в театре кукол, и можно сказать, что ее творения создаются «благодаря и вопреки» театру. Вопреки, потому что театральная кукла в силу своей специфики является почти полной противоположностью кукле выставочной, коллекционной. Она рассчитана на взгляд зрителя издалека, на движение, на мгновенное «считывание» образа, который состоит из тщательно отобранных острохарактерных черт. Бывает, что театральные художни-

ки для расширения круга творческих возможностей, для сохранения внутреннего художественного баланса параллельно создают нечто противоположное тому, что они делают в театре. В какой-то момент и Лопусова-Томская, наверно, почувствовала желание и необходимость попробовать нечто новое, то, что позволяет передавать тонкие эмоции, оттенки состояний, допускает тонкую проработку деталей и сближенные цветовые переходы, массу деталей, в расчёте на неподвижность объекта и на длительное и подробное рассмотрение его с близкого расстояния.

Пожалуй, пунктов «благодаря театру» наберется больше. Лопусова-Томская как художник сложилась все-таки в театральной атмосфере. К этому нужно добавить специальное «текстильное» образование (важное обстоятельство, поскольку в авторской кукле костюм занимает большее пространство, и именно костюм, наравне с чертами и выражением лица, жестами и позой, «рассказывает» историю и раскрывает характер персонажа), и все вместе дает нам ключ к пониманию творческого своеобразия художника.

Авторская технология художницы основана на традиционной технике послойного папье-маше, используемой в театре для изготовления кукол и бутафории и, можно сказать, является адаптацией для создания маленьких объемов и мелких деталей.

Расписывает своих кукол художница до того, как их одеть и собрать. Лопусова — Томская сначала «собирает» текстильную цветовую гамму в соответствии с образом, а затем расписывает лицо и руки. Роспись как бы оживляет персонажа, вдыхает в него жизнь (вспомним древние цивилизации: появляется глаз — появляется душа). Теперь художница одевает не что-то, а кого-то, и вся последующая работа по подбору и отшиванию костюма осмысленна, потому что «Теперь есть для кого» [2, с. 24].

Форма заготовки для головы, которую использует Лопусова-Томская, — яичком — тоже является традиционной для театра. Это отправная точка, базовая заготовка для создания актера в театре кукол. Такими головами, надетыми на палец, играют целые спектакли. Чтобы придать такому персонажу характерности, достаточно одного аксессуара, например, очков или кепки, и вот готовы два противоположных социальных типа; или какой-нибудь черты внешности — носа, косичек, ресниц и т. д. На основе этой же заготовки можно создавать и довольно проработанные скульптурные типажи. С освоения этого универсального модуля начинают учебу художники-скульпторы театра кукол.

Еще одна характерная черта, отсылающая к театру, это потенциальная подвижность всех кукол художницы. Конструктивно почти все

произведения одинаковы: скульптурные голова, кисти рук, ноги от ступни до колена; все соединения-суставы закрыты костюмом, который монтируется сразу на проволочный каркас, объединение осуществляется коллажным способом. Наталья сама признается, что специально собирает их таким образом, чтобы можно было немного поменять поворот головы или по-другому согнуть руку.

К театральности можно отнести, пожалуй, и общую карнавальную декоративность, яркость и приподнятую эмоциональность образов.

У Натальи Лопусовой-Томской есть свой узнаваемый почерк. Ее персонажи — легкие, воздушные антропоморфы, часто лишённые явной половой принадлежности, когда гендерное определение не несет смысловой нагрузки (однако, когда этого требует образ, мужские персонажи отличаются от женских). Есть в этом какое-то детское отношение — все эти волшебные существа, рожденные из солнечных зайчиков, или катающиеся по лунной дорожке, летающие на кленовых «вертолетиках» — они не могут иметь конкретной привязки к эпохе, возрасту или полу. Они ведь и не люди, а персонификация вспышек света, какого-то общего эмоционального подъема, цветового акцента.

Общую легкость и сказочность подчеркивают вытянутые пропорции, удлинённые конечности. Лица персонажей всегда открыты, доброжелательны, при этом в них чувствуется какая-то внутренняя работа, некоторая задумчивость, создающая отстраненность между куклой и зрителем, которая не позволяет открытости вызвать зрительскую фамильярность.

Любимая эпоха художницы — модерн, и в ее художественной манере, композиционных решениях, цветовых сочетаниях «просвечивают» балетные костюмы Льва Бакста, а в улыбках некоторых кукол «узнается» лицо с картины «Ужин».

Есть еще один неочевидный секрет у художницы — это баланс фигур. Ее удивительные произведения уверенно стоят без подставок на своих тоненьких, выгнутых, как у мебели, ножках. Или сидят, не заваливаясь, подчиняясь изысканным линиям, в позах, рождающих ассоциации с «ударом бича».

Художественный стиль Натальи Лопусовой-Томской повлиял на творчество многих художников, которые, однако, не поднялись выше эпигонства. Никто из них не применяет трудоемкую авторскую технологию — быстрее и проще все то же самое делать из современных полимерных пластиков.

Примечания

1. Сайт Секции Художественной Куклы Творческого Союза Художников России. — URL: https://dollart.ru/artist/lopusova_tomskaya (дата обращения: 20.01.2024).
2. Лопусова-Томская, Н. Кукла из папье-маше. — Москва: Дизайн-Кора, 2007. — 65 с.

УДК 794.02:688.726.2 (4) «18/20»

Смирнов А. В.

Smirnov A.

СОЛДАТИКИ: ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ И СИМВОЛИЧЕСКИЙ СТАТУС ДЕТСКОЙ ИГРУШКИ

TOY SOLDIERS: FUNCTIONALITY AND SYMBOLIC STATUS OF A CHILDREN'S TOY

Аннотация. В статье рассматриваются способы использования фигурок воинов в современных культурных практиках. Предложена классификация советских солдатиков второй половины XX в., в основание которой положены особенности их формы.

Ключевые слова: советские игрушки, военная игрушка, солдатики, дизайн игрушки, советский дизайн

Abstract. The article examines the ways of using warrior figurines in modern cultural practices. A classification of toy Soviet soldiers of the second half of the twentieth century is proposed, which is based on the features of their shape.

Keywords: Soviet toys, military toys, toy soldiers, toy design, Soviet design

В данном докладе мы рассмотрим пути трансформации роли игрушечных солдатиков в ряде практик европейской культуры XIX — начала XXI веков. Отечественная наука до настоящего времени уделяла мало внимания данной области предметного творчества, относя солдатиков либо к сфере декоративно-прикладного искусства [1], либо к сфере истории коллекционирования [2]. К настоящему времени на русском языке есть лишь ряд сетевых публикаций, посвященных солдатикам как материалу для коллекционирования. Соответственно, большинство публикаций рассматривает, прежде всего, историю тех или иных коллекционных артефактов, ориентируясь, прежде всего, на коллекционеров и приобретая, тем самым, научно-популярный характер.

Большинство сетевых авторов сходятся на том, что небольшие оловянные фигурки, изображавшие воинов, появились в европейской культуре с целью визуализации планов и схем будущих и прошедших сражений, играя, тем самым, роль наглядного пособия в военной педагогике или инструмента военного планирования на тактическом уровне. Отметим, что данная роль накладывала определенные требования к внешнему виду оловянных фигурок, который должен был отражать тип боевых единиц (пехота, кавалерия, артиллерия), принадлежность

к той или иной армии (как минимум, своей или вражеской) или к тому или иному тактическому подразделению. Нам представляется сомнительным, что, пребывая в этой роли, солдатики могли бы стать (подобно шахматным фигурам), широко распространенным объектом декоративно-прикладного искусства, поскольку задача визуализации сражения требовала нескольких сотен или даже тысяч фигурок. Естественно, что изготовление такого количества фигурок требовало применения технологий их сериации, основной из которых было, конечно же, литье. Такая технология при крупносерийном производстве требовала ограничения ассортимента воспроизводимых фигур, достаточного для решения задач визуализации битв и сражений.

Поскольку карьера полководца была открыта лишь для представителей аристократических семейств, игрушечные солдатики как элемент военной педагогики изготавливались по индивидуальным заказам представителей европейской знати, что и привело к появлению первых мастеров, специализирующихся на данной продукции. Соответственно, игрушечные солдатики того времени приобретали новые функции, связанные не только с развитием тактического мышления, но и с формированием интереса к военной карьере. Солдатик (пусть и в ограниченных масштабах) становится настоящей игрушкой, развивающей способность к воображению и символическому мышлению юного аристократа. Кроме того, ориентация на детей из аристократических семейств позволила нести наборам солдатиков функцию демонстративного потребления.

Этот момент соединения двух функций, демонстрационно-педагогической и игровой, в одном артефакте становится ключевым моментом в дальнейшей трансформации рассматриваемого нами объекта уже в XX в. Характер боевых действий к началу указанного периода радикально изменился, что привело к тому, что солдатики уже не могли выполнять роль наглядного пособия в военной педагогике. Их демонстрационная роль реализовывалась лишь в экспозициях военно-исторических музеев (если речь идет о России, то это, прежде всего, «Артиллерийский» музей и Музей Суворова в Санкт-Петербурге) для воссоздания диспозиций значимых сражений прошлого. Соответственно, реализация демонстрационной функции допускала весьма узкий ассортимент применяемых фигурок. Однако, фигурки солдатиков могут демонстрировать не только ход того или иного сражения в его кульминационные моменты, но также иные элементы военной истории, например детали формы и вооружения. Подобная возможность привела к новому направлению

в развитии производства, точнее, изготовления и применения солдатиков — военной миниатюре, о чем будет сказано ниже.

Несмотря на то, что дидактико-педагогическая функция солдатиков оказалась редуцированной, их развивающая роль только возрастала, что сопровождалось ростом производства игрушечных солдатиков в начале XX в. Именно в это время детская игрушка как таковая стала товаром массового потребления, а солдатики стали одним из основных элементов набора игрушек для мальчиков. Поскольку будущее большинства мальчиков не было связано с военной карьерой, они не стремились к формированию в себе навыков будущего полководца, но были вынуждены изобретать различные правила, позволявшие создавать полноценную игру при помощи фигурок солдатиков. Мы лишь отметим важность момента, связанного с тем, как те или иные игрушки становятся элементами игры как определенной практики использования вещей. Так и солдатики не стали элементом одной игры с едиными правилами (наподобие шахмат), но послужили основой для ряда сходных игровых практик и практик детской коммуникации.

Представляется значимым проследить, как практики игры и коммуникации развивались во взаимодействии с изменением ассортимента выпускаемых игрушек. Естественно, что для нас наиболее доступным является отечественный опыт, представленный в форме достаточно многочисленных сайтов, блогов, форумов и пабликов, посвященных истории игрушек в нашей стране, в частности истории отечественных солдатиков (например, [3]). Конечно же, исследование игровых и коммуникационных практик требует применения специфических методов, свойственных, скорее социальной антропологии, нежели теории культуры, что выводит эту проблематику за рамки нашего исследования, намечая лишь пути дальнейшей исследовательской деятельности.

На основании изучения контента сетевых источников, посвященных как истории советской игрушки в целом, так и игрушечным солдатикам в частности, мы можем выделить три типа советских солдатиков, которые будут рассмотрены ниже.

1. Схематический тип, представляющий собой в той или иной степени детализированное изображение пехотинца (или, что реже, конника, знаменосца, музыканта), находящегося в статичной позе или в простейшем маршевом движении. Очевидно, что такой тип солдатиков ведет свое происхождение от «наглядных пособий» по военному делу и предназначен для изображения диспозиции армии в ходе сражения. Развитие военного дела в XX веке привело к тому, что количество типов

изображений увеличилось, в частности, появились «лежачие» фигурки пулеметчиков и снайперов.

2. Реалистический тип, который может быть охарактеризован как изображение солдат в момент боя, то есть находящихся «в динамике». Такой тип солдатиков происходит от элементов так называемой «военной миниатюры», то есть изображения того или иного момента боя, сражения или иного тактического действия большего или меньшего масштаба. Именно такие фигурки лучше всего выполняют демонстрационную функцию, изначально будучи ориентированными на создание музейных экспозиций, кроме того, именно они легли в основу такого вида хобби как создание «военной миниатюры»

3. Монументально-скульптурный тип, например набор «Воины средневековья» (автор Б. Д. Савельев, Астрцовская фабрика металлических игрушек, 1972 г.). Для солдатиков этого типа характерно то, что поза фигурки выстроена не по законам реальной моторики человеческого движения, а по законам художественной выразительности, характерной для монументального искусства, что выражало тенденции проникновения практик советского искусства в промышленный дизайн.

В заключение наметим ряд перспективных направлений, открывающихся при выполнении данного исследования:

— выявление тенденций развития советского дизайна при разработке игрушек (прежде всего из пластмасс) в 1970-х — начале 1980-х гг.

— изучение опыта участия советских художников в практике художественного конструирования игрушек.

— сравнение солдатиков, изготовленных в СССР и за рубежом в разные периоды XX века.

Примечания

1. Космолинский, П. Ф. Стойкий оловянный солдатик // Декоративное искусство. — 1981. — № 10. — С. 48.
2. Зимин, И. В. Солдатики императоров: от Петра III до Николая II // Военно-исторический журнал. — 2018. — № 4. — С. 74–76.
3. Советские солдатики и другие игрушки СССР: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/soldatiki_ssr (дата обращения: 30.01.2024).

УДК 069:391:688.721:061.43 (100) (470.23–25) «1902/1903»

Соловьева К. Ю.

Solovyova K.

ПЕРВАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА КОСТЮМОВ В ТАВРИЧЕСКОМ ДВОРЦЕ.

МАНЕКЕН КАК ПРИЁМ ПОКАЗА КОСТЮМА

THE FIRST INTERNATIONAL COSTUME EXHIBITION IN THE TAURIDE PALACE. THE MANNEQUIN AS A METHOD OF COSTUME DISPLAY

Аннотация. Статья посвящена выставке и манекенам, показ костюмов на которых способствовал созданию ярких визуальных образов исторических и этнографических костюмов народов мира из музейных и частных собраний.

Ключевые слова: международная выставка костюмов 1902–1903 гг., манекен, показ, костюм

Abstract. The article is devoted to the exhibition and mannequins, the display of costumes on which contributed to the creation of vivid visual images of historical and ethnographic costumes of the peoples of the world from museum and private collections.

Keywords: international costume exhibition 1902–1903, mannequin, display, costume.

К началу XX в. сложились устойчивые приёмы показа исторических и этнографических костюмов, которые обуславливались форматом и задачами выставок, количеством участников и площадью экспозиционного пространства: в одних случаях костюмы и их составляющие располагали в открытых или закрытых витринах, в других комбинировали с демонстрацией на манекенах или куклах. Однако, несмотря на внушительное количество выставок, проводившихся в различных губерниях России в конце XIX — начале XX в., специализированная выставка, посвященная костюму, состоялась только в 1902 г. и вошла в историю как «Первая международная выставка исторических и современных костюмов и их принадлежностей». На ней впервые костюм был представлен как историко-этнографическое явление во всём своём многообразии с впечатляющим временным (XVI — начало XX в.) и географическим охватом — от европейского и азиатского континентов до Северной Америки и Африки.

Настоящая публикация посвящена до сих пор малоизученным страницам истории этой выставки и манекенам как основному приёму по-

каза (экспонирования) на ней костюма, что во многом обусловило её успех у посетителей и профессионального сообщества.

Весной 1902 г. подготовительный Комитет провозгласил главной целью выставки «ознакомление Общества с историческим ходом изменения одежды и её принадлежностей» [1, с. 2]. Выставка была коммерческой: бралась плата за использование места (15 рублей за квадратный аршин), участники (экспоненты) сами должны были заниматься устройством выставочного оборудования и его наполнения экспонатами; в случае необходимости Комитет, ответственный только за общее декорирование помещений, брал на себя обязательство за дополнительную плату обеспечить техническое оснащение [2].

В течение работы выставки (с конца ноября 1902 по март 1903 года) было опубликовано пять изданий, среди которых — общий каталог и каталоги отдельных разделов — Малороссийского отдела, Управления Астраханских калмыков, Австрийского и Польского [2, с. 104]. Название «Первая Международная» не было номинальным: страну организаторов представляли более чем двести российских экспонентов, в том числе музеи Москвы, Петербурга, Нижнего Новгорода, Нарвы, мануфактуры, известные коллекционеры. Среди зарубежных участников в изданных каталогах отмечены многие европейские и азиатские музеи и компании: от представительства французских колоний в Индо-Китае до музеев Германии, Австро-Венгрии (Вены, Праги), Швеции, королевские дома Румынии и Сербии, частные коллекционеры из Польши и т. д.

Помимо приуроченных к выставке изданий, ценным документальным и визуальным источником, описывающим выставку, является серия репортажей 1902–1903 гг. на страницах журнала «Нива» с иллюстрациями в виде 12 снимков К. А. Буллы. В настоящее время одни из наиболее полных коллекций знаменитого петербургского фотографа о выставке и связанных с нею событий находятся в собрании Санкт-Петербургского архива кинофотодокументов (82 стеклянных негатива) и РОСФОТО (57 фотоотпечатков) [2, с. 104–106].

Современники отмечали, что выставка, разделявшаяся по своему характеру на две части, — промышленную, похожую на витрины магазинов с готовым платьем, мылом, духами, ювелирными изделиями, и историко-этнографическую, представляла интерес именно последней частью. «Костюм человека — показатель его личности, его вкусов, взглядов, привычек, предрассудков, всего его образа жизни. <...> Ничто так ясно не определяет человека <...> как костюм», — так начинался первый очерк о выставке в журнале «Нива» [3, с. 983].

Сама тема выставки, предполагавшая создание определенных визуальных образов, во многом определила приёмы показа костюма. Большинство участников выбрали манекены как удачный и запоминающийся приём экспонирования костюмов и как средство их репрезентации, поскольку все они имели черты этнических особенностей представляемых народов.

Этнографическая часть выставки была представлена отделами, в основу названий которых были положены различные признаки — историко-культурная принадлежность, географические и климатические особенности: Русский, Славянский, Тропический и субтропический, Северный, Восточный.

Отмечалось, что выставка давала возможность посетителю «сразу попасть из царства арктических льдов и меховых одежд Европы, Азии и Америки в знойную Абиссинию, где одежда рассматривается <...> как излишняя роскошь, как украшение, нежели как защита тела от внешней атмосферы» [4, с. 1000]. В «северном отделе» обращала на себя внимание большая яранга чукчей, изображенных «в своей домашней обстановке», кругом которой теснились «в красивой группе иные жители севера <...> в своих оригинальных костюмах, отнюдь не лишенных вкуса и изящества» [4, с. 999]. В уголке Абиссинии можно было увидеть «превосходных манекенов абиссинских воинов в чудесных, художественно расшитых шелком, костюмах и львиных накидках (жалуемых императором Эфиопии за храбрость)» [4, с. 1000].

Среди самых запоминающихся отделов современники называли также Восточный этнографический отдел, где по аналогии с Всероссийской этнографической выставкой 1867 г. были развернуты этнографические сцены. Одна из его центральных сцен представляла семейную картину из жизни калмыков — прием почетного гостя в подлинной калмыцкой кибитке, что было отмечено и в прессе: «управление калмыцким народом» не ограничилось выставкой «одних лишь костюмов, но дало богатый, с любовью собранный и систематизированный материал», поражающий своей художественностью [3, с. 984]. Это был единственный раздел выставки, о котором есть сведения, что манекены были «вылеплены с живых лиц» специально для выставки [3, с. 984]. Привлекал внимание и Туркестан, представленный костюмами на манекенах из коллекции Московского Музея Прикладных Знаний (Политехнический Музей) [5, с. 18–22].

В Русском отделе экспонировались «манекены в национальных костюмах <...> Великоруссов, Малоруссов, Белоруссов и Поляков» [2,

с. 106]. В журнале «Нива» отмечалось, что женские костюмы (особенно старинные) центральных великорусских губерний были исполнены с художественным вкусом и изяществом, но недостатком экспозиции было то, она была плохо систематизирована «и костюмы русских крестьян разбросаны по разным местам» [6, с. 200].

Сербский отдел — единственный на выставке, где национальные костюмы, отличающиеся оригинальностью, были показаны и на куклах. История их создания не менее удивительна — коллекция кукол создавалась при непосредственном участии двух королевских особ — королевы Сербии Наталии и принцессы Драги [4, с. 1000].

Европейские отделы представили на выставке в основном исторические костюмы. Так, в германском отделе привлекали внимание «превосходные манекены, одетые в исторические мундиры бранденбургско-прусских войск, <...> поражающие своей типичностью. <...> Всего выставлено 22 фигуры» [3, с. 984]. Их фигуры — все разные, тщательно проработанные от пластики до мимики, были спроектированы специально для выставки художником исторической живописи Р. Кнётелем и вылеплены скульптором П. Вернером. Австрийский отдел показывал мужские костюмы, венские дамские платья, мундиры господ прежнего периода; Польский — полное рыцарское облачение и народные костюмы.

Часть Исторического отдела выставки была посвящено и русским старинным костюмам — петровского (бояр) и более позднего времени — народным [5, с. 67–70].

Таким образом, представленные на выставке визуальные образы исторических и этнографических костюмов, которые создавались посредством тщательно подобранных (в том числе из Дашковского и Политехнического музеев) или специально изготовленных манекенов, прозвучали убедительно не только в эстетическом, но и научном контексте. Многие выставленные костюмы дополнили в 1903 году собрание создававшегося в Петербурге нового музея — Этнографического Отдела Русского музея (часть из них была подарена, часть куплена).

В целом Первая международная выставка костюмов наряду со знаменитыми выставками XIX века (Всероссийской этнографической 1867 г. и Политехнической 1872 г.) еще раз доказала преимущество «наглядных, визуально более привлекательных демонстраций» [7]. Использование манекенов на ней для экспонирования костюмов даже при отсутствии единой концепции организации выставочного пространства (разнородность участников была заложена правилами для экспонентов) доказало

практически безграничные возможности такого приёма: показ костюмов был успешно реализован и в контексте этнических и/или исторических и географических особенностей его носителей. Это не менее актуально и в настоящее время.

Примечания

1. Правила для экспонентов 1-ой Международной выставки исторических и современных костюмов и их принадлежностей 1902 г. в С.-Петербурге. — Санкт-Петербург, 1901. — 8 с.
2. Соловьева, К. Ю. Образы Империи» как объединяющая история: коллекция К. Буллы (РОСФОТО): о будущих экспонатах Российского этнографического музея // Фотография. Изображение. Документ. — Санкт-Петербург, 2023. — Вып. 12 (12). — С. 103–108.
3. Первая международная выставка исторических и современных костюмов и их принадлежностей // Нива. — 1902. — № 49. — С. 983–984; ил. на С. 981–984.
4. Выставка костюмов в Таврическом дворце // Нива. — 1902. — № 50. — С. 999–1000.
5. Каталог Первой Международной выставки исторических и современных костюмов и их принадлежностей, С.-Петербург, 1902–1903. — [Санкт-Петербург], 1902. — 80 с.
6. Костюмная выставка // Нива. — 1903. — № 10. — С. 199–200.
7. Брэдли, Дж. Наука в городе: основание московского Политехнического музея // Институт истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова РАН: [сайт]. — URL: <http://ihst.ru/projects/sohist/papers/russia/2005/2/96-127.pdf> (дата обращения: 29.01.2024).

УДК 746:745:688.721:378.147 (=161.1) Fedorova

Федорова Т. А.

Fedorova T.

АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ АВТОРСКОГО СТИЛЯ В ТЕКСТИЛЬНОЙ КУКЛЕ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ Т. А. ФЕДОРОВОЙ

FEATURES OF FORMING A DESIGNER STYLE ON A TEXTILE DOLL BY THE EXAMPLE OF THE WORKS OF T. A. FEDOROVA

Аннотация. Автор исследует вопросы формирования узнаваемого авторского стиля художника на примере создания текстильных кукол, анализируя свой творческий путь.

Ключевые слова: авторская текстильная кукла, традиционная народная кукла, художественный образ

Abstract. The author explores the issues of forming a recognizable designer style of the artist using the example of creating textile dolls, analyzing their creative path.

Keywords: designer textile doll, traditional folk doll, artistic image

Автор статьи, занимаясь художественным текстилем и текстильной куклой, поднимает вопросы важные для любого творца, вопросы, связанные с проблемой формирования авторского стиля, узнаваемости авторского почерка, вопросы художественной ценности созданного произведения, почему для творческого эксперимента художник выбирает именно формат куклы, какими средствами достигается образность, художественная выразительность куклы и т. д.

Отвечая на эти вопросы, рассмотрим творческий путь автора, который начинается еще в период обучения в Уральской Государственной Архитектурно-Художественной Академии в Екатеринбурге. Непосредственно к изготовлению кукол автора побудило творчество Марины Казанцевой, мастера из Шадринска, Свердловской области, и Марины Мишиной, искусствоведа, кандидата культурологии, г. Санкт-Петербург. На мастер-классах по русской традиционной кукле Т. А. Федорова открывает для себя секреты формообразования в кукле, построенные на приемах наматывания, скручивания, сшивания лоскутов. По итогам посещения этих мастер-классов появляются первые куклы автора «Девки-колядки», куклы, намотанные на деревянные двурогие палочки-ветки, имитирующие стилизованный женский головной убор «кичку рога-

тую», с включением стилизованных элементов национального костюма южных губерний России. Композиция из этих кукол была представлена на конкурсе «Ребро Евы» в 2004 г. в Москве, в номинации «Народные традиции». Дальнейшие творческие эксперименты автора можно определить как художественное развитие темы русской традиционной куклы.

Обращение к народному творчеству имеет огромный потенциал для формирования и развития авторского стиля. Мы понимаем, что любое художественное произведение не создается из ничего, в основании всегда лежит традиция, будь то традиционная народная кукла, или авторская школа. Начальное освоение технологических, композиционных приемов изготовления куклы предполагает процесс копирования, заимствования. Изучение и воспроизведение аутентичных образцов кукол, подробно описанных этнографами, как, например, в работах Г. Л. Дайн [1], создает предпосылки для развития авторского взгляда на работу с формой куклы, с ее костюмом, способами декорирования, и уже впоследствии возможны эксперименты с формообразованием, поиском техник, подбором материалов, фурнитуры и т. д.

Отличительная особенность кукол Т. А. Федоровой это живописные включения — расписанные маслом, темперой и акрилом лица, выполненные в технике папье-маше, или непосредственно на загрунтованном текстиле. Живописные лица кукол Т. А. Федоровой создают неповторимый художественный образ, они как часть другого, огромного мира живописи. Живописное лицо это и «окно» в другой мир, и способ заглянуть в него, как будто картина оживает в виде куклы, выходит к зрителю, особым образом взаимодействует с ним, как, например, кукла «Полуночное солнце» (2015 г., 50×35×15 см. Текстиль, папье-маше, акрил, фурнитура). Иногда кукла может быть частью композиции, выходить за пределы плоскостного изображения, текстильного панно, например, в работе «Сказки Севера. Две Луны» (2019 г. 100×80 см. Текстиль, масло).

Момент взаимодействия со зрителем очень важная часть любого художественного произведения, и, в отличие от живописи, рисунка и скульптуры, только куклу можно взять в руки, ощутить тактильно. Куклу можно «смотреть руками», в отличие от картины. С другой стороны, эта доступность общения с текстильной куклой усложняет ее восприятие как объекта искусства, когда пропадает ощущение недосыгаемости, как, например, в скульптуре, которая представляет собой объект для созерцания, вынесенный с этой целью в специальное (художественное) пространство [2]. Но художественная природа куклы все же

иная, даже будучи тактильно недоступна, она подобно человеку «живет» в интерьере, и это противоречие между «прикладным» характером куклы и ее «художественностью» тема многих исследований.

Возвращаясь к работам Т. А. Федоровой, необходимо отметить, что текстильное оформление куклы — это своего рода «рама» для лица, продолжающая кукольную «историю». В оформлении костюма кукол автор использует техники и орнаменты традиционного лоскутного шитья: ляпачиху, коллаж-аппликацию, полосные наборы ткани и традиционные лоскутные блоки «колодец», «изба», также часто в работах присутствуют элементы ручного вязания, вышивка, приемы ручного окрашивания, печати по ткани и др. Все это формирует неповторимый колорит и авторский стиль, характеризующий работы художника как многофактурные, сложносоставные по технике и цветовому решению. Обращение к истории лоскутного шитья разворачивает перед нами огромный пласт мировой культуры. Лоскутные изделия, хранящиеся в этнографических музеях, демонстрируют высокую художественную культуру и самобытность каждого народа, знакомство с которыми, дает понимание влияния образа жизни, традиций, верований, ритуалов на выбор цвета, способов изготовления, подбор материалов для лоскутной вещи: кожа, текстиль, вышивка, включение фурнитуры и др. [3, с. 52].

Таким образом, когда мы говорим о развитии темы традиционной народной текстильной куклы, то имеем ввиду собирательный образ, некую образную культурную общность народных кукол, несмотря на то, что у каждой конкретной куклы все же был автор. Культурные традиции и народной куклы, и лоскутного шитья, имеют огромный потенциал авторской интерпретации в формировании своего почерка.

Немного другая ситуация складывается, когда в основе обучения лежит авторский курс мастера, художника по куклам, и обучающиеся воспроизводят, тиражируют его авторскую куклу. Учебные работы очень часто похожи одна на другую. Каким же образом происходит формирование авторского стиля в условиях таких мастер-классов, являются ли они неким препятствием в поисках собственного лица?

Как правило, у признанных художников, работающих с куклой, открывающих свои школы, за плечами имеется профессиональное художественное образование, и это не программы кукольного мастерства, а серьезные занятия живописью, рисунком, скульптурой и др. К тому же необходимо постоянное самообразование, так как кукла — маленькое подобие человека, наполненное образами, смыслами, кукла — интенция

автора. Чтобы кукла стала интересна зрителю, у нее должна появиться своя история, история жизни маленькой куклы-подобия человека. Можно сделать вывод, что посещение авторских курсов и мастер-классов — это лишь самое начало творческого пути, позволяющее освоить технологию изготовления, а дальше начинается самое сложное — самостоятельный поиск образного наполнения своей работы. Хотя мы знаем выразительные примеры наивного непрофессионального искусства, и в кукле в том числе.

Обучение Т. А. Федоровой на кафедре дизайна одежды, специфика профессии дизайнера, несомненно, способствовали большей свободе в работе с текстильными поверхностями, что также повлияло на художественный стиль автора. В настоящий момент Т. А. Федорова работает на кафедре дизайна одежды ФГБОУ ВО «Уральского государственного архитектурно-художественного университета им. Н. С. Алфёрова» в должности доцента. В рамках преподавания дисциплины «Комбинированные формы художественного текстиля» образовательной программы Искусство костюма и текстиля, Т. А. Федорова ведет экспериментальный поиск способов получения авторских текстильных поверхностей с интерпретацией традиционных лоскутных техник, с включением таких приемов работы с текстилем как скручивание, наматывание, складывание, стежка, вышивка и др., совместно со студентами ищет различные варианты их применения в малых текстильных формах [4, с. 106].

Рассмотрим еще один важный фактор творческого роста и формирования узнаваемого авторского стиля — это пребывание в среде таких же увлеченных художников и любителей куклы. В Екатеринбурге сложилось такое сообщество, это Уральская ассоциация художников по куклам, созданная Еленой Лисиной, а с 2015 года ей руководит Светлана Резанова. Тематические фестивали ассоциации, проходящие один-два раза в год, побуждают художников создавать новые работы, творчески развиваться, искать новые образные решения для соответствия заданной теме фестиваля. Проекты УАХК можно увидеть на таких значимых в художественной среде мероприятиях, как «Время кукол» в Санкт-Петербурге, «Искусство куклы» в Москве, в международном проекте «*Fantanima!*» в Японии и др.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что авторский стиль, узнаваемость, формируется на протяжении всего творческого пути, при условии постоянного творческого роста, саморазвития, поиска новых средств художественной выразительности.

Примечания

1. Дайн Галина Львовна — кандидат искусствоведения, признанный специалист в области изучения русской игрушки и детской культуры, автор около 280 публикаций. Работы Дайн имеют ценное научное и практическое значение. — URL: <http://www.knigi-dain.ru/biography/> (дата обращения: 02.05.2024).
2. Вахортов, Т. К феноменологии куклы // Альманах П. Художественная кукла: мат-лы II Междунар. конф. «Художественная кукла. Истоки и современность: кукла и социум», Москва, 17 февр. 2011 г. / отв. ред.: Е. Громова, А. Журавлев. — Москва, 2012. — С. 12–17.
3. Федорова, Т. А. Особенности формирования профессиональных компетенций дизайнера одежды средствами лоскутных техник: традиции и современность / Т. А. Федорова, О. В. Тарасюк // Диалоги о защите культурных ценностей: мат-лы II Междунар. науч.-практ. конф. с заочн. участ., Екатеринбург, 19–20 мая 2022 года / под ред. Е. Ю. Витюк, Ю. В. Кондаковой, Е. В. Штифановой. — Екатеринбург: УГАХУ, 2022. — Часть II. — С. 50–53.
4. Федорова, Т. А. Роль творческого эксперимента в процессе обучения будущих специалистов в области костюма / Т. А. Федорова, О. В. Тарасюк // Индустрия моды: дизайн, мода, образ жизни: мат-лы I Всерос. науч. конф. в рамках 17 сезона Недели моды в Екатеринбурге, 08.11.2022. — Екатеринбург: УГАХУ, 2023. — С. 105–108.

ДЕКОРАТИВНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИНТЕРЬЕРА В КОНТЕКСТЕ ПРЕДМЕТНО- ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ

УДК 747:7.01 (4)

Балашов М. Е.
Balashov M.

ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР КАК ОБЪЕКТ ДЕКОРИРОВАНИЯ: ПОДХОДЫ, ИДЕИ, ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

RESIDENTIAL INTERIOR AS AN OBJECT OF DECORATION:
APPROACHES, IDEAS, PRACTICAL EXPERIENCE

Аннотация. Статья посвящена проблеме декорирования жилого интерьера. В тексте рассмотрены подходы к декоративному решению современной жилой предметно-пространственной среды.

Ключевые слова: интерьер, декорация, дизайн, декорирование, интерьерная среда, гуманизация, индивидуализация, жилая среда, декоративно-прикладное искусство, реновации, художественно-исторический микс, «индивидуальный музей»

Abstract. The article is devoted to the problem of decorating a residential interior. The text considers approaches to the decorative solution of the modern residential subject-spatial environment.

Keywords: interior, decoration, design, decoration, interior environment, humanization, individualization, living environment, decorative and applied arts, renovation, artistic and historical mix, «individual museum».

На всем протяжении развития интерьерного искусства образ жизни людей, ценности их бытия, организация хозяйственного уклада способствовали возникновению различных моделей жилой среды.

Формирование жизненной среды всегда было связано с потребностями человека и особенностями его жизнедеятельности. Эстетика интерьерной среды всегда была исторична и социальна, а человеческие потребности в эстетической составляющей жилого пространства всегда отражалось в определенного типа декоре и декорации, как временных ценностях своей эпохи [1]. Подобный путь признается специалистами в качестве одного из решений важной проблемы в организации жилой среды: её индивидуализации и гуманизации [2].

Мир вещей, артефакты культуры, маркеры интеллектуальных и эстетических притязаний обитателя жилья складываются в единую уникальную систему, выражающую индивидуально сложившийся образ жизни конкретного человека, её уклад и стиль. В таком случае намечается потребность уйти от универсальных и типовых характеристик жилища и даже сменить установку на обретение стандартного комфорта на индивидуальные остро характерные и уникальные пространственные решения. Отчасти этой проблеме посвящен цикл передач, созданный Ириной Коробьиной, для канала Культура. Ее проект называется «Дом архитектора» [3]. Архитекторы разных стран рассказывают и показывают, как их собственные дома отражают их индивидуальность, переживания детства и юности, отношение к профессии, тенденциям в архитектуре и особенностям национальной культуры. Интерьерная декорация в немалой степени способствует раскрытию духовной сферы человека, его уникального внутреннего интимного пространства, отраженного в пространстве жилой среды.

Интерьерная среда как объект декорирования выступает в качестве площадки для формирования уникального художественно-эстетического целого, где каждый элемент, цветовое пятно, ритм предметов, пластические свойства объектов выступают в единстве выражения образа, живущего и образности «домашнего мира». Мир, созданного дома становится своеобразным эго-документом, куда вписаны страницы жизни человек с его увлечениями, историями, драматургией и поэтикой. По мнению основоположника, визуалистики Вальтера Беньямина, каждый человек создает свой визуальный музей, который пополняется образами близкого тому искусства, представлениями об идеальном городском и жизненном пространствах [4, с. 73]. Как нельзя лучше этой идеи соответствует концепция уникальной интерьерной декорации, в которой и отражается «мир дома», декорация которого выражает осуществленных в личном пространстве музей собственных эмоций в общих декоративных решениях и отдельных вещах.

Уже отмечалось ранее, что в XX веке обычные для интерьерной среды стилизации дополнились концептуальными проектными решениями модернизма [5, с. 34]. В некоторых случаях эти два пути — стайлинг и дизайн-проект, толковались как два полюса организации жилого пространства, как непримиримые явления в решении интерьерной среды. Однако можно заметить, что и в первом и втором случаях одной из целей проектирования было создание образного, запоминающегося, эмоционально воздействующего и, безусловно, включающего в свою

структуру декоративного целого. Но при этом различными средствами. Интересно замечание, приведенное в своей работе Р. де Фуско о том, что мэтр Ар Деко Рюльман оформляет интерьеры французской буржуазии, а Ле Корбюзье создает пространства для буржуазии всего Мира, высказанное одним из современников [6, с. 45–48]. В любом случае организация интерьерной среды жилого пространства включает в себя решение декоративных задач будь они воплощены из полированного красного дерева, кожи акулы и серебряных вставок в мебели в духе Марии-Антуанетты или из окрашенного бетона, кожи лошади и технологичной мебели с каркасом из стали. В любом случае два подхода к организации декоративной составляющей остаются вполне равноправными в последнее столетие, давая возможные варианты подходов к художественно ценным решениям интерьерной среды и обеспечивая те или иные эстетические установки заказчиков и проектировщиков [7, с. 90–93]. А как раз возможности вариативность, эстетически и визуально оправданных миксов в создании интерьерной среды являются приметой времени — сегодняшнего состояния проектирования интерьеров и интерпретации их предметного и декоративного наполнения. Владимир Рувимович Аронов называет это время последних десятилетий эпохой «неоманьеризма», и возникновение подобной эстетики возможно реакция на аскетизм рационального концептуального проектирования, некий вызов времени и культуры [2].

Возможно, что сегодня задачей профессионального проектировщика жилой среды является наполнить жилое пространство знаками культуры, искусства, масштабными художественными ассоциациями, эстетикой визуальной драматургии. Тем самым проектировщик будет отвечать и запросам времен с его установкой на раскрытие индивидуального и самобытного в каждом создаваемой интерьере и, воплощая художественные интенции своего замысла, он способствует созданию целостной гармоничной, эстетически ценной интерьерной среды, не подверженной массовым штампам и примитивной манифестации безыскусного китча, выдающей себя за «люкс и премиум».

Интерес к высоко художественной декорации интерьера существовал в архитектуре издавна и на всем протяжении XX в. Он появлялся в лучших произведениях ар нуво, в эпоху *fin de siecle*, где сосуществовали как рациональная, так и иррациональная версии стиля, он проявлялся в образах ар деко между двумя Мировыми войнами, демонстрируя процесс адаптации форм модернизма и художественные реминисценции форм классицизма и рокайля, он возникал в период вольных цитаций

исторических форм в интерьерах постмодернизма, когда переосмыслению подверглись и архитектура минимализма и ценности интерьерной среды. Некая формула декоративности жилого интерьера и эволюция его изменений были предложены Бивисом Хиллером, систематизировавшим представления о стилях XX в. [8, с. 90–95].

Этой же проблемой занималась и искусствовед Татьяна Глебовна Малинина, выявляя сущность декоративного начала в архитектуре и интерьере и исследуя процессы формальных изменений в «декоративности», как качественной характеристике проектируемых пространств [9, с. 124].

Сегодня существуют и иной подходы к эстетическому и художественному толкованию декорации интерьерной среды. Например, «*hommage*» — изъятие преданности и творческой связи между современным дизайнером и наследием его предшественника, признанного деятеля архитектуры и дизайна. Вспомним, что и проекты интерьерной среды даже в эстетике модернизма несли в немалой степени декоративного осмысления среды — декорации Дж.-Л. Райта, с их связью с природной средой и весьма изысканными формами стеновых покрытий; утончённые минималистские композиции Л. Мисс Ван дер Роэ, с их гармонией текстур и фактур, сочетании света от полированного камня, блеска стали и матовой поверхности кожи. Образы исторического интерьера дают многообразным материал для выражения культурной и творческой преемственности в организации интерьерной среды. Новое толкование интерьерной декорации привносят и методы реновации, способные с помощью декора изменить эстетическую концепцию интерьерной среды, не прибегая к длительному ремонту и новому дорогостоящему проекту. В этом случае обращение к новой декорации может нести как эстетические, так и экономические преимущества. Реновация как подход к декорированию жилой интерьерной среды может быть, как прагматичной и использовать рецептурные решения, расход те приемы украшения, но может обращаться так же и к интересному и продуктивному взаимодействию декоративных технологий и художественной культуры.

Среди подходов к декорированию интерьерной среды стоит выделить один, кажущийся наиболее эффективным. Это подход связан с осмыслением предметно-пространственной среды интерьера как коллажи. Теоретически идея среды в качестве коллажа осмыслена Колинном Роу и Фред Катгером. Архитекторы рассматривали в этом контексте среду современного города. Однако законы восприятия среды и её эстетических ценностей во много схожи.

Среди декораторов и дизайнеров, следующих этому пути, назовём Андрея Дмитриева, чьи интерьеры можно назвать пространством диалога культур. Предметно наполнение его интерьеров точно определяет связь обитателя с культурными реалиями разных эпох и остаются современными. Широкий диапазон культурных ассоциаций позволяет дизайнеру творить как в Москве, так и во Флоренции [10]. Другую версию декорирования интерьерной среды предлагает Илья Сологубовский и его бюро «Студия Деко Интериорс». Архитектор подчеркивает связь своих проектов с декорированием, предлагая различные соединения исторических и современных артефактов в едином пространстве. Декоративные работы мастера подчас ироничны, что способствует легкому восприятию самых смелых миксов. Сочетание пластика и позолоты, псевдо-арочных изделий и вещей антикварных, из той самой эпохи барокко, промышленной арматуры конструкций света и исторических ворот в качестве столешниц привносит в созданную им среду дух театра и при этом прекрасной ориентации в тонкостях стиля и трендов антикварного рынка [11]. Большим духом современности отличаются проекты четы декораторов Ананьиных, демонстрирующих известную взвешенность в своих интерьерных декорах. Надежда и Георгий (Гиви) совмещают академизм проектной работы с прекрасным знанием ремесленных технологий. Именно поэтому различные по техникам исполнения художественные артефакты находят в их пространствах собственное место, а планировки интерьера и проекции стен остаются классически правильными и рационально обусловленными. Направление Contemporary гармонично соединяется в их пространствах с прекрасными художественными образцами материальной культуры [12].

Декорирование интерьерной среды представляется перспективным и продуктивным направлением современных дизайн проектов в современном пространстве проектной культуры. Но как всякое самостоятельное направление, представленное в многообразии концептуальных вариантов и авторских решений оно нуждается в изучении, анализе идей и подходов, а, главное, в понимании гуманистического потенциала в лучших образцах этой художественной практики [14].

Примечания

1. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А. В. Иконников, М. С. Каган, В. Р. Пилипенко [и др.]. — Москва: Стройиздат, 1990. — 334 с.
2. Аронов, В. Р. Концепции современного дизайна. 1990–2010. — Москва: Арт-проект, 2011. — 224 с.

3. Коробьина И. М. Цикл из 4 документальных фильмов «Дом архитектора» по заказу ВГТРК. 2021.
4. Беньямин, В. О коллекционерах и коллекционировании / Вальтер Беньямин; [пер. с нем. Сергея Ромашко и Натальи Бакши]. — Москва: ЦЭМ: V-A-C press, 2018. — 103 с.
5. Соловьев, Н. К. История современного интерьера /МГХПУ им. С. Г. Строганова. — Москва: Сварог и К, 2004. — 399 с.
6. Фруско, Ренато де. Ле Корбюзье — дизайнер. Мебель 1929 / под ред. В. Л. Глазачева. — Москва: Советский художник, 1986. — 112 с.
7. Мак-Коркейлл, Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / пер. с англ. Е. А. Кантор. — Москва: Сварог и К, 2006. — 248 с.
8. Хиллер, Б. Стилль XX века. — Москва: Слово/Slovo, 2004. — 240 с.
9. Малинина, Т. Г. Формула стиля. Ар деко: истоки стиля, региональные варианты, особенности эволюции. — Москва: Пинакотека, 2005. — 304 с.
10. ELLE DECORATION в гостях у декоратора Андрея Дмитриева // My decor: [журнал]. — 2021. — 6 декабря. — URL: <https://mydecor.ru/interior/flats/elle-decorator-v-gostyah-u-dekoratora-andreya-dmitrieva-id6865118/> (дата обращения: 31.01.2024).
11. Сологубовский, И. Путеводитель по Плесу // // My decor: [журнал]. — 2023. — 13 августа. — URL: <https://mydecor.ru/life/travels/putevoditel-dekoratora-ili-sologubovskogo-po-plyosu/?ysclid=ltki4usuf6201288415> (дата обращения: 31.01.2024).
12. Постоева, Н. Надежда и Гиви Ананьевы: артистичная квартира в центре Москвы // ИНТЕРЬЕР+ДИЗАЙН. — URL: <https://www.interior.ru/place/9254-nadezhda-i-givi-ananievi-artistichnaya-kvartira-v-tsentre-moskvi.html> (дата обращения: 31.01.2024).
13. Балашов, М. Е. Пространство — Декорация... // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: сб. ст. XVII Междунар. науч. конф. / под. ред. Н. М. Калашниковой. — Санкт-Петербург: СПбГУТД, 2014. — С. 441–448.

УДК 745.522.1 (470.41) «1990/2010»

Залылеева А. К.

Zalyaleeva A.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ГОБЕЛЕНА В ТАТАРСТАНЕ В 1990–2010-Е ГОДЫ

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF TAPESTRY ART IN TATARSTAN IN 1990S – 2010S

Аннотация. Статья посвящена региональным особенностям и тенденциям развития искусства гобелена в 1990–2010 гг. Автор представляет творчество основных художников Татарстана, создающих станковые тканые панно в данный период.

Ключевые слова: гобелен, татары, ручное ткачество, интерьер, традиции, музейное пространство, орнамент, стилизация, профессиональное искусство

Abstract. The article is devoted to regional features and trends in the development of tapestry art in 1990–2010. The author presents the work of the main artists of Tatarstan, creating easel woven panels in this period.

Keywords: tapestry, Tatars, hand weaving, interior, traditions, museum space, ornament, stylization, professional art.

В интерьерах жилых и общественных помещений, выставочных пространствах республики Татарстан в постсоветское время довольно редко можно увидеть гобелены в качестве декоративного оформления. Гобелен как вид искусства постепенно исчезает. Тем не менее, в 1990–2010 гг. формированию региональных особенностей гобелена способствовала деятельность мастеров старшего и среднего поколения, продолжающие работать в данной технике с 1970-х гг.: М. С. и Р. А. Кильдибековым, А. Н. Егорову, их ученикам и последователям Х. М. Шарипову, Е. И. Одинцовой, С. В. Большаковой, (г. Набережные Челны), Р. Х. Гайсину (г. Казань).

Основателем школы татарстанского гобелена признана выпускница Львовского института прикладного и декоративного искусства 1956 г. Мария Кильдибекова (1932–2017 гг.) — именно она организовала в 1974 г. и возглавила творческую мастерскую гобелена при Художественном фонде, и стала автором гобелена «Музыканты» (1964), ставшего первым в Татарстане [1, с. 92]. В 1970-х гг. искусство гобелена Татарстана переживает период подъема в своем развитии, что было характерно для всех советских республик.

Произведения Марии Кильдибековой «отличаются лиричностью интонации, тонкостью живописной системы, совершенством технического исполнения, живой фантазией и строгим вкусом в выявлении декоративных качеств материала, в колорите, в ритмически организованной композиции» [1, с. 93]. Гобелены, выполненные ею в соавторстве с мужем — Рустанов Кильдибековым (1934–2023), «Су анасы»[2], «Сак-сок»[3], «Шурале»[4] (2007), перекликаются с его живописными полотнами. В частности, орнаментально-декоративное построение композиций, неординарность видения событий истории, проникновение в мифологические образы дают возможность нового прочтения и переосмысления содержания гобеленов в аспекте преемственности с традициями татарского искусства.

Анатолий Егоров (1948 г. р.) с 1970-х гг. по сей день продолжает создавать монументальные гобелены — объемно-пространственные полотна, расцвет которых пришелся на советский период. Большая часть их часть вошла в коллекции художественных музеев республики (ГМИИ РТ, Музей г. Казани и др.). Он занимается преимущественно гладким ручным ткачеством, позволяющим выполнить тонкую живописную цветовую проработку поверхности. Основными сюжетами для его гобеленов являются городские пейзажи Казани, Остров-града Свияжск. Для творчества А. Егорова характерен глубокий внутренний мир и сюжетно-изобразительный язык, живописность гармоничных сочетаний и тонкая поэтичность цветов. В его работах чувствуется тяготение к изобразительности и повествовательности, описательности, в них стилизация часто зависит в первую очередь от технологии и материала. Именно в таком ключе одна из последних работ над которой он работал 10 лет, посвященная памяти известного русского казанского художника Н. И. Фешина (2005–2016). Данный гобелен по цветовому исполнению напоминает импрессионистическую живопись, композиция многофигурная и многоплановая.

Ассоциативны и лиричны станковые гобелены Роберта Гайсина (1957 г. р.). Будучи живописцем, он 2002 г. начинает заниматься гобеленом, основам которого его обучил А. Н. Егоров. Использует разнообразных приемов гладкого ткачества в создании образа. Работы Роберта Гайсина отличаются эстетикой цвета, тонкостью колорита, которые передают зрителю чувство умиротворения или тревоги («Тишина», «Тревога» 2009 г.), радости или грусти. Смысловое содержание произведений раскрывается не сразу, а в процессе активного восприятия зрителем. В основном, объектом его гобеленов (как и живописных по-

лотен) является природа родной деревни Каркали (Лениногорский район Татарстана).

В современном развитии татарстанского гобелена большую роль играет творчество набережночелнинских художников, таких как Е. И. Одинцова, С. В. Большакова, «свободных от штампов мышления предшествующих десятилетий» [5, с. 134]. В их произведениях проявляется «интерес к усложненным, замысловатым, символическим сюжетам», в которых «в качестве универсальной основы выступает русско-европейская традиция» [5, с. 137]. Для станковых гобеленов «настроения» Елены Одинцовой (1976 г. р.) характерны гармоничные сочетания цветов, эмоциональность и динамичность композиций, а также многогранность прочтения образов. Ее гобелены часто строятся на контрастных сопоставлениях цвета или четкого рисунка линий. Художник наиболее часто обращается к таким приемам как метафора, аллегория, многозначным художественным языком раскрывая смысл произведений, требующих тщательного внимательного рассмотрения зрителем, активного аналитического восприятия. В основном автор применяет традиционную безворсовую технику ткачества («Диалог» 1997, «Огненный вихрь» 2008), хотя иногда она применяет и другие приемы ручного ткачества, в зависимости от авторского замысла и степени выражения художественного образа в каждой технике.

Художник-преподаватель отделения «Дизайн» Лениногорского педагогического колледжа И. Н. Хусаинова с 2001 г. ведет занятия по гобелену, результатом которых являются выпускные дипломные проекты и учебные работы студентов, принимающих участие в выставках. Учащиеся осваивают способы создания разнообразных фактур в различных техниках ткачества, в том числе используют крупнофактурное ткачество, а также осваивают приемы войлокования. Ирина Хусаинова часто создает «объемные» по форме гобелены, своего рода трехмерные гобеленовые скульптуры, смело экспериментирует с материалом и техникой, что отражается в работах её учеников.

К характерным чертам произведений казанских мастеров (А. Н. Егоров, Р. Х. Гайсин, М. С. и Р. А. Кильдибековы) можно отнести использование плотной техники переплетения, сюжетность и орнаментальность, полихромия, колорит, основанный на характерной для татарского традиционного безворсового ткачества цветовой гамме.

Перечисленные художники гобелена Татарстана — сложившиеся творческие личности, каждый из которых имеет индивидуальную манеру технического исполнения и свой ярко выраженный авторский

почерк. К характерным чертам гобелена Татарстана можно отнести также использование плотной техники переплетения, орнаментальность и национальный колорит, и камерность произведений. В творчестве художников преобладает условно-символическая образность, орнаментально-декоративная стилизация фигур, пейзажей и предметов. Создание же объемно-пространственных гобеленов, творческий поиск в создании нетрадиционных форм гобелена, экспериментирование в использовании различных материалов для обогащения фактуры в настоящее время в искусстве гобелена не получают развития. Тем не менее, опыт, накопленный мастерами художественного текстиля Татарстана, требует глубокого изучения его стилевых тенденций и определения причин его угасания в 2010-е гг., пришедшего на смену поступательному развитию.

Примечания

1. Валеева-Сулейманова, Г. Ф. Декоративное искусство Татарстана. — К.: Фэн, 1995. — 190 с.
2. Из собрания ГМИИ РТ, номер в Госкаталоге РФ — 22107785.
3. Из собрания ГМИИ РТ, номер в Госкаталоге РФ — 39653030.
4. Из собрания ГМИИ РТ, номер в Госкаталоге РФ — 22107784.
5. Султанова, Р. Р. Искусство новых городов // Казань. — 2006. — № 8–9. — С. 129–139.

УДК 747:7.05:339.375.2 (470)

Запольская О. В.
Zapolskaya O.

ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ: АНТИКВАРИАТ КАК КЛЮЧЕВОЙ ЭЛЕМЕНТ ДИЗАЙНА

**HISTORICAL HERITAGE IN MODERN INTERIORS:
ANTIQUES AS A KEY DESIGN ELEMENT**

Аннотация. Статья посвящена исследованию факторов, которые подогревают интерес общества к антикварным предметам и желанию иметь их у себя дома, а также способов их интеграции в современный интерьер.

Ключевые слова: интерьер, дизайн интерьера, коллекция искусства, коллекция старинных предметов, антиквариат, антикварная вещь, предметы старины, произведения искусства

Abstract. The article is devoted to the study of factors that fuel public interest in antique objects and the desire to have them at home, as well as ways to integrate them into a modern interior.

Keywords: interior, interior design, art collection, collection of antique objects, antiques, antique thing, antique objects, artworks

В ответ на неуклонно возрастающий спрос на уникальные и интеллектуальные пространства, дизайнеры интерьеров и декораторы обратили свое внимание на вещи с историей. Как компоненты, эти предметы, будучи не только свидетелями прошлых эпох, но и яркими представителями искусств и ремесел тех времен, не только помогают придать характер и уникальность интерьеру дома, но и обогатить его духовно. В свете новых тенденций вопрос интеграции антиквариата в современные интерьеры, рассмотренный в этой статье, приобретает особую актуальность.

Под антиквариатом подразумеваются предметы старины, обладающие ценностью из-за уникальности и исторического значения. Поэтому их разыскивают, хранят и коллекционируют как произведения искусства предыдущих эпох или исторические артефакты.

Согласно российскому законодательству антиквариатом считаются предметы, имеющие историческую и/или художественную ценность и созданные более 50 лет назад [1]. Категориально это исторические и художественные ценности, документальные памятники и предметы декоративно-прикладного искусства.

Для последних, помимо возраста, важными критериями являются уникальность, редкость, дороговизна материала, принадлежность к эпохе и художественная значимость, а также наличие элементов художественного украшения, имеющих стилистическую отсылку к определенному историческому времени.

К категории произведений декоративно-прикладного искусства относят ювелирные украшения, парадную одежду, мебель, предметы декора и прочее [2].

История собирательства красивых и диковинных вещей насчитывает не одно столетие. Уже в Римской империи на аукционах продавались предметы искусства и военные трофеи. Церковь и монархи Европы в Средние века и в эпоху Возрождения стали одними из основных собирателей. Коллекционирование государственными мужами являлось своего рода проявлением величия государства, но зависело от их просвещенности и вкуса. Так, после смерти Лоренцо Медичи (Великолепного) в 1492 г., в описи его сокровищ, помимо живописных полотен известных мастеров, были обнаружены предметы китайского фарфора, обширная коллекция старинных камней и рог единорога.

Спустя два столетия правители стали создавать *Wunderkammern* (кабинеты редких вещей), содержание которых отличалось большим разнообразием: драгоценности, статуи, географические карты, морские раковины, фарфор, инструменты ученого и многое другое [3, с. 12].

Вслед за правителями собирательством занялась аристократия. На протяжении веков коллекции произведений искусства и предметов старины были не только украшением домов, но и являлись показателем статуса и богатства их владельцев.

В XIX в. в этот процесс влились и другие слои общества. И причин тому несколько [4, с. 4–5].

Во-первых, люди стали больше ценить историю и прошлое, а старинные предметы воспринимаются как способ связи с предыдущими эпохами и культурой.

Во-вторых, благодаря росту культурного и образовательного уровня общества появился интерес к искусству и декоративной культуре. Знания о стилях и эпохах подталкивают к приобретению антикварных предметов для украшения дома.

В-третьих, современный человек стремился выразить свою уникальность и индивидуальность, в том числе и через интерьер своего дома, а предметы антиквариата помогали придать интерьеру характер и оригинальность.

Развитие торговли антиквариатом, рост числа антикварных магазинов способствовали доступности таких предметов для широкого круга потребителей [5, с. 201]. Все эти факторы вместе сформировали популярность антиквариата как элемента интерьера частного дома XIX в.

Более того, он становится центральным элементом. Чтобы старинные предметы гармонично вписывались в обстановку, зачастую использовались богато декорированные интерьеры в стиле неоклассицизма, барокко, рококо. Эти стили отличались изяществом и роскошью, что позволяло антикварным предметам выглядеть еще более великолепно. Мебель, статуэтки, картины и другие антикварные объекты располагались в соответствии с принципами баланса и симметрии, подчеркивая богатство и роскошь помещения. Таким образом, интеграция предметов антиквариата в интерьер частного дома XIX в. была способом создания атмосферы изысканности, элегантности и красоты, отражающей вкус и статус хозяев [5, с. 193].

Интерес к антиквариату у русских людей начал развиваться в конце XVIII — начале XIX в. под влиянием императрицы Екатерины II и активной коллекционерской деятельности высшего общества.

Последнее десятилетие XX в. и начало XXI в. в России отмечены новым витком популярности старинных вещей у общества. Вот несколько основных факторов, которые сегодня подогревают интерес русских людей к антикварным предметам и желанию иметь их у себя дома.

1. Старинные предметы имеют историческое и культурное значение и могут «рассказать» увлекательные истории о прошлом и соединить современность с традициями предыдущих эпох.

2. Обладают уникальностью и эксклюзивностью, что позволяет их обладателям чувствовать себя особенными, создать свой уникальный стиль и атмосферу в доме.

3. Многие антикварные предметы со временем могут увеличить свою цену, что делает их привлекательным объектом для инвестиций.

4. Антиквариат стал для многих людей не просто интересным хобби, но и способом выражения себя и своих увлечений.

5. Приобретение антикварных предметов зачастую сопряжено с путешествиями, посещением аукционов или антикварных ярмарок, где можно познакомиться с интересными людьми и погрузиться в атмосферу культурного наследия.

На основе примеров успешной интеграции антиквариата в интерьер современных частных домов и квартир, можно выделить ряд приемов, которыми пользуются дизайнеры.

Комбинация стилей. Сочетание антикварных предметов с современной мебелью и декором помогает создать уравновешенный и интересный образ. Необходимую динамику и эмоциональную составляющую интерьеру дает контраст между старым и новым.

Так, в квартире, находящейся в историческом здании в Москве, автором проекта Сержем Маховым гармонично соединены исторические элементы (французский комод XVIII века и старинная икона) со смелыми современными решениями (комодом *Cattelan Italia*, торшером *Nemo Lighting*, люстрой *Apparatus*, диванами и столиками *Sanca*) [6].

Визуальные акценты. Антикварные предметы придают помещению индивидуальность, привлекают внимание и создают уютную атмосферу, поэтому их часто используют в качестве визуальных акцентов в интерьере.

Например, антикварную мебель интегрируют в современный интерьер, как в квартире дизайнера Ольги Кондратовой [7].

Создание галереи. Формирование центрального элемента дизайна интерьера в виде галереи или коллекции антикварных предметов, как в парижской квартире дизайнера Жака Гранжа [8].

Старые предметы в новом свете. Реставрация и повторное использование антикварных предметов с целью придания им современного вида, который будет сочетаться с остальным интерьером.

Так, декоратор Кирилл Истомин в одном из проектов изменил цвет старинного зеркала и консоли в цвет обивки кресел, а церковные подсвечники из золоченого дерева XVIII в. оборудовал электролампами и вмонтировал в десюдепорты [9].

Использование старинных предметов в нестандартных ролях. Например, использование антикварной рамы для украшения современного постера или использование антикварного стола в качестве оригинального кофейного столика. Или, как дизайнер Жак Гранж, который применил каркас старинной французской ширмы XIX в. для украшения стены [10].

Игра текстур и материалов. Антикварные предметы могут быть выполнены из различных материалов, их комбинации способствуют богатству визуальных впечатлений и созданию уютной атмосферы.

Проведенное исследование подтвердило важность антиквариата как ключевого элемента современного интерьера, подчеркивающего ценность исторического наследия. Интеграция антикварных предметов в современный дизайн не только обогащает пространство, делая его уникальным и интересным, но и способствует сохранению культурных

традиций и ценностей. Таким образом, использование антиквариата в современных интерьерах является не просто декоративным приемом, а способом передачи исторического опыта и создания гармоничного сочетания между прошлым и настоящим. Дальнейшие исследования в этой области могут углубить наше понимание влияния антиквариата на современный дизайн интерьера и разработать более точные рекомендации по его использованию.

Примечания

1. О реализации предметов антиквариата и создании специально уполномоченного органа государственного контроля по сохранению культурных ценностей // Указ Президента Российской Федерации от 30.05.1994 г. № 1108 // Президент России: [официальный сайт]. — URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/6207> (дата обращения: 17.02.2024).
2. Антиквариат: что это такое и какие предметы к нему относятся? // Мастерская СТЭЛ: реставрация и ремонт мебели: [сайт]. — URL: <https://707.su/QzWE> (дата обращения: 17.02.2024).
3. Маллалю, Х. Антиквариат энциклопедия мирового искусства. — Москва: Белый город, 2007. — 640 с.
4. Havard, H. L'art dans la maison (grammaire de l'ameublement). — Paris: E. Rouveyre et G. Blond, 1884 // Archive.org: [сайт]. — URL: <https://archive.org/details/lartdanslamaison00hava/page/n17/mode/2up> (дата обращения: 22.02.2024).
5. Мак-Коркейлл, Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. — Москва: Искусство, 1990. — 245 с.
6. Антиквариат и современные решения // BURO 314: [журнал]. — URL: <https://buro314.ru/interiors/antikvariati-i-sovremennye-reshenija/> (дата обращения: 27.02.2024).
7. Назарова, Е. В гостях: Квартира дизайнера в высотке на Котельнической // Houzz: [сайт]. — URL: <https://www.houzz.ru/statyi/v-gostyah-kvartira-dizaynera-v-vysotke-na-kotelynicheskoy-stsetivw-vs-108446901> (дата обращения: 27.02.2024).
8. Неповторимый баланс // BURO 314: [журнал]. — URL: <https://buro314.ru/interiors/nepovtorimyj-balans/> (дата обращения: 27.02.2024).
9. Антиквариат в современном интерьере: 10 удачных примеров // My decor: [сайт]. — URL: <https://mydecor.ru/how-to/design-tips/antikvariati-v-sovremennom-interere-10-udachnykh-primerov/> (дата обращения: 27.02.2024).
10. Dana, Thomas. Step Inside Jacques Grange's Storied Paris Apartment // AD: [сайт]. — URL: <https://www.yahoo.com/lifestyle/step-inside-jacques-granges-storied-130000632.html> (дата обращения: 27.02.2024).

УДК 72.012:747:643.392

Исупова Е. В.
Isupova E.

ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОРГАНИЗАЦИИ КУХОННЫХ ЗОН В СОВРЕМЕННОМ ЖИЛОМ ИНТЕРЬЕРЕ

TYPOLOGICAL ANALYSIS OF THE ORGANIZATION OF KITCHEN ZONES IN A MODERN RESIDENTIAL INTERIOR

Аннотация. Статья посвящена организации актуальных решений интерьерной среды кухонных зон. В статье предлагается типология интерьеров кухни, учитывающая их эстетику и технологию пользования.

Ключевые слова: интерьер, жилой интерьер, кухня, помещение, столовая зона

Abstract. The article is devoted to the organization of current solutions for the interior environment of kitchen areas. The article proposes a typology of kitchen interiors, taking into account their aesthetics and technology of use.

Keywords: interior, residential interior, kitchen, room, dining area

В современном мире дизайн жилых интерьеров становится все более разнообразным и инновационным. Организация кухонных зон в современных домах является одним из ключевых аспектов, определяющих комфорт и функциональность пространства. В данной статье представлен обзор современных тенденций и типологий планировки кухонных зон с учетом функциональных и эстетических аспектов.

Современные дома все чаще становятся местом не только приготовления пищи, но и общения, отдыха и творчества. Поэтому важно создать кухонное пространство, которое бы сочетало в себе удобство использования, функциональность и стильный дизайн. В статье проведено обширное исследование различных подходов к планировке кухонных зон, их организации и взаимодействия с другими функциональными зонами в жилом помещении.

Эксперты выделяют несколько основных типологий кухонных зон, среди которых открытая и закрытая планировки занимают важное место [1, с. 72–85]. Открытая планировка кухни становится все более популярной из-за своей просторности и возможности создания единого пространства с гостиной или столовой. Закрытая планировка, в свою очередь, подходит для тех, кто ценит уединение и уют

кухонного пространства. В статье также освещается вопрос эргономики [2, с. 72–86].

Функциональность кухни зависит от правильно продуманной организации рабочих зон, удобства хранения кухонных принадлежностей и эффективного использования площади. Другим важным аспектом, затрагиваемым в статье, является сочетание кухонных зон с другими функциональными зонами в жилом интерьере. Создание гармоничного сочетания кухни с гостиной, столовой или рабочим кабинетом требует внимательного планирования и анализа потребностей обитателей дома. Различные варианты сочетания функциональных зон предлагают разнообразные возможности для творчества и индивидуального подхода к организации пространства. Компактные кухни для малых пространств — это отличное решение для современных городских квартир и студий, где каждый квадратный метр ценен.

Цветовая гамма и отделка, многофункциональность, открытые полки и подсветка, минимализм: Простота и минимализм — ключевые понятия для компактной кухни, растения и акценты. Сочетание этих элементов делает компактную кухню не только функциональной, но и эстетически привлекательной, создав уютное и стильное пространство даже в небольших помещениях [3, с. 55–68].

Технологичная кухня в концепции умного дома, оформленная в стиле хай-тек, сочетает в себе инновационные технологии и современный дизайн, что создает уникальную атмосферу удобства, функциональности и эстетической привлекательности. В таком пространстве важно объединить высокотехнологичное оборудование с минималистичным стилем и футуристическим дизайном, чтобы создать гармоничное сочетание функциональности и красоты [4, с. 45–58].

В технологичной кухне хай-тек необходимо использовать самые современные кухонные приборы и устройства. Умные холодильники с функцией управления через смартфон, интеллектуальные варочные панели с датчиками прикосновения, духовки с функциями самоподдержания температуры — все это создает впечатление инновационности и современности.

Стилю присущи холодные металлические поверхности, стекло, высококачественный пластик и искусственные материалы. [5, с. 127–141]. Выбор отделочных материалов с блестящей поверхностью или зеркальными элементами добавит кухне современности и технологичности.

Важное значение имеет подсветка — светодиодные ленты под верхними шкафами, встроенные светильники с возможностью регулировки

яркости и цветовой температуры. Подсветка не только создает атмосферу, но и акцентирует внимание на современных технологиях.

В стиле хай-тек важно сохранить чистоту линий и минимум декора. Мебель должна быть функциональной, с интегрированными механизмами для удобства использования. Открытые полки и скрытые хранения помогут сохранить порядок и эргономичность кухонного пространства [6, с. 88–101].

Интеграция умных технологий, таких как голосовые помощники, управление освещением, температурой и другими системами через мобильное приложение или централизованную систему управления, делает кухню умного дома еще более современной и удобной.

Сочетание высоких технологий, стиля хай-тек, эстетической привлекательности и функциональности делает такую кухню идеальным примером современного дизайна, где технологии становятся неотъемлемой частью повседневной жизни, а эстетика и комфорт сливаются в единое гармоничное целое [7, с. 33–47].

Художественный Минимализм в арт-пространстве кухонной зоны, ориентированном на сегмент «престиж», можно воплотить в концепцию художественного минимализма. Для примера можно взять проект, где в кухне используется минималистичный подход в сочетании с художественными деталями. Сочетание искусственных материалов, таких как стекло и металл, с простыми формами мебели и акцентами живописи или скульптуры создаст элегантное и стильное пространство [8, с. 55–68].

Функциональный ар деко может быть другим примером арт-пространства кухни, где использован стиль ар деко с акцентом на функциональность. В реальном проекте это может проявиться через сочетание роскошных материалов, таких как мрамор, дерево и металл, с художественными элементами в виде геометрических узоров, фресок или стильных аксессуаров. Мебель с изящными линиями и узорами, уникальные осветительные решения и декоративные элементы дополняют образ функционального ар деко [9, с. 31–45].

Пример современного абстракционизма в кухонном пространстве подразумевает использование абстрактных форм, акцентов и цветовых решений для создания уникальной и креативной атмосферы. В реальном проекте это может проявиться через нестандартные формы мебели, игру с цветовыми пятнами и интересное освещение, создающее мультипликационный эффект в кухонном интерьере [10, с. 101–115].

Комбинируя художественные приемы с функциональностью, используя высококачественные материалы и индивидуальный подход

к дизайну, арт-пространство кухонной зоны в стиле «престиж» станет не только функциональным и эстетичным, но и уникальным произведением искусства.

Подводя итог, статья предоставляет уникальную возможность ознакомиться с современными тенденциями и организацией кухонных зон в жилых интерьерах кухонной зоны. Разнообразие типологий, функциональных решений и дизайнерских подходов позволяют каждому читателю найти оптимальное решение для создания уютной, стильной и эргономичного кухонного пространства, соответствующего современным требованиям комфорта и стиля в домашней обстановке.

Примечания

1. Miller, C. Comparative Analysis of Open and Closed Kitchen Layouts // *Residential Design Journal*. — 2016. — № 18. — P. 72–85.
2. Петров, А. С. Организация кухонных пространств в современных жилых помещениях: аспекты функциональности и эргономики / А. С. Петров, О. И. Смирнова // *Модерн Дизайн*. — 2019. — № 5. — С. 72–86.
3. Григорьева, Е. И. Современные тенденции в организации кухонных зон при малых площадях жилых помещений / Е. И. Григорьева, П. В. Соколов // *Дизайн Пространства*. — 2016. — № 9. — С. 55–68.
4. Иванова, Е. Н. Современные тенденции планировки кухонных зон в жилых интерьерах // *Архитектура и Дизайн*. — 2020. — № 8. — С. 45–58.
5. Smith, J. Modern Kitchen Design Trends // *Interior Design Review*. — 2020. — № 15. — С. 127–141.
6. White, R. Ergonomics in Kitchen Planning // *Architectural Digest*. — 2018. — № 25. — С. 88–101.
7. Васильев, Д. М. Организация кухонных пространств в стиле хай-тек / Д. М. Васильев, Л. А. Кузнецова // *Дизайн Интерьера*. — 2017. — № 14. — С. 33–47.
8. Brown, A. Contemporary Approaches to Kitchen Spatial Organization / A. Brown, P. Jones // *Journal of Interior Architecture*. — 2019. — № 8. — С. 55–68.
9. Johnson, M. Functional Integration of Kitchen Spaces in Modern Homes / M. Johnson, S. Lee // *Journal of Design Studies*. — 2017. — № 12. — С. 31–45.
10. Козлова, Н. П. Типология кухонных зон в современных жилых интерьерах: проблемы и перспективы // *Дизайн и Архитектура*. — 2018. — № 12. — С. 101–115.

УДК 725.21:721.012:747:687.01:177.4 (100)

Кузнецова М. М.
Kuznetsova M.

СТИЛИСТИКА ОФОРМЛЕНИЯ ФЛАГМАНСКИХ МАГАЗИНОВ ИНДУСТРИИ МОДЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ПОНИМАНИЯ РОСКОШИ

DESIGN STYLISTICS OF FASHION INDUSTRY FLAGSHIP STORES IN THE CONTEXT OF MODERN UNDERSTANDING OF LUXURY

Аннотация. В процессе сравнения архитектурно-стилевых решений торговых пространств автор поднимает вопрос об исчезновении стилистического разнообразия и формировании нового взгляда на роскошь.

Ключевые слова: архитектура флагманских магазинов, интерьер торговых пространств, дизайн торговых пространств, стиль бутика, дизайн бутика, индустрия моды, стиль и мода, роскошь

Abstract. In the process of comparing architectural and style choices in designing retail spaces, the author raises the question of the disappearance of stylistic diversity and the formation of a new look of luxury.

Keywords: architecture of flagship stores, interior of retail spaces, design of retail spaces, boutique style, boutique design, fashion industry, style and fashion, luxury

*Мы можем узнать, кто мы, или стать тем,
кем являемся, лишь взглянув на свое отражение
в материальном зеркале.*

D. Miller [1]

XXI век в индустрии моды отмечен укрупнением брендов и постоянным ростом цен на предметы роскоши, к которым относятся готовая одежда и аксессуары (в первую очередь — сумки), парфюмерия. Для демонстрации статуса и создания ореола уникальности этой продукции вокруг нее создается не только особое информационное поле, но и реальное торговое пространство, представляющее собой образцы передовой архитектуры и дизайна, специфике которого и посвящено настоящее исследование. Анализ архитектурно-стилевого контекста представления и продажи модных товаров поможет лучше понять коннотации роскоши в современном мире.

Стиль в архитектуре — это всегда точное свидетельство своего времени, наглядная картина эстетических идеалов эпохи, уровня развития вкуса заказчиков и художественного мастерства исполнителей. Следует также отметить, что стиль тесно связан с понятием роскоши,

так как единство всех элементов художественной системы требует соответствующих затрат. История развития художественных стилей в архитектуре и ДПИ показывает, что они во многом были результатом деятельного диктата привилегированных сословий и отразили их представление о прекрасном.

Параллельно с развитием больших художественных стилей шло формирование костюма привилегированного сословия, составляя единый эстетический идеал эпохи [2]. Костюм и жилой интерьер представляли собой комплекс материальных оболочек, окружающих знатного, богатого человека. Эволюция стилей — это формирование новых и новых шаблонов роскоши, отражающих степень сложности культуры соответствующего времени.

В настоящее время можно видеть совершенно специфический феномен: здания, построенные вокруг одежды и других составляющих костюма — флагманские магазины больших брендов.

Стратегия мировой экспансии собственных магазинов брендов индустрии моды сложилась в XXI в., когда дома моды перестали принадлежать своим создателям и превратились в крупные предприятия, производящие разнообразную продукцию, в той или иной мере сохраняющую коды, связывающие историю и современность.

Магазины, открываемые брендами в разных странах, проектируются ведущими архитектурными бюро и представляют собой внедренное в пространство города воплощение величия бренда, овестьствованное понятие роскоши. Казалось бы, это дает возможность разнообразно и творчески трактовать задачу и создавать экспериментальные и уникальные объекты. Однако в оформлении целого ряда новых флагманов можно видеть схожие приемы и стилистику.

Новый семиэтажный магазин *Louis Vuitton* открылся в торговом районе Осаки Гиндза в 2020 г. на том месте, где с 1981 г. находился предыдущий магазин бренда. Переливающийся фасад здания спроектировала студия *Jun Aoki and Associates*, он состоит из двух изгибающихся слоев стекла, покрытых дихроичной пленкой для создания перламутрового эффекта, и напоминает аквариум, тем более что в холле посетителей встречают две гигантские медузы с логотипами бренда на куполах. Интерьер магазина был создан нью-йоркским дизайнером Питером Марино (*Peter Marino*), работавшим также с *Chanel* и *Dior*. «Первые четыре этажа соединяет центральная лестница, напоминающая резную дубовую ленту, окаймленную стеклом. Стены вокруг лестницы украшены гипсовым декором, вдохновленным картиной Кимико Фуд-

жимура (*Kimiko Fujimura*) “Синяя волна”. Нейтральную цветовую гамму разбавляют яркие предметы мебели по дизайну Пьера Полена (*Pierre Paulin*) и Стефана Лео (*Stefan Leo*), а также работы художников Эда Мозеса (*Ed Moses*), Вика Мюниса (*Vik Muniz*) и Чжана Хе (*Zhang He*)» [3]. В торговых залах некоторые манекены и кронштейны с одеждой представлены в синих зонах «аквариумов» с медузами.

Стилистика интерьера минималистична, но плавные бионические линии в конструкции и оформлении лестницы и отдельных элементов интерьера, яркие арт-объекты придают ему несколько фантастичный характер. Цвет и фактуры решены в оттенках белого полированного камня и светлого дерева, яркие акценты расставлены грамотно и ритмично, но отсутствует органичное сочетание всех подобранных предметов. Редко поставленные сумочки и одинокие манекены усиливают дисбаланс между масштабом пространства и попыткой создать отдельные комфортные зоны для покупателей.

В 2021 г. новый флагман *Burberry* в Лондоне, в районе Найтсбридж, в здании, где Томас Берберри открыл когда-то свой первый магазин, был переоформлен. «Разрабатывая интерьер, Винченцо де Котис (*Vincenzo de Cotiis*) стремился создать необычное сочетание классики и брутализма. Для этого дизайнер объединил контрастные материалы, такие как бетон и нержавеющая сталь, белый терраццо и металл цвета шампанского. Прямолинейные формы витрин, рейлов для одежды и светильников уравновешиваются изогнутыми линиями мягкой мебели» [4]. В историческом здании создан современный минималистичный интерьер, композиция которого строится на жестком ритме прямых горизонталей и вертикалей. Блестящие рейлы, кронштейны и перила великолепны, но их урбанистичный характер диссонирует с природой золотого цвета. Белые стены резко отражают свет, а измельченный масштаб шахматной клетки создает мощный оптический эффект, несколько отвлекающий от одежды.

Новый флагманский магазин не самого знаменитого, но амбициозного бренда *Celine* открылся в 2022 г. в Лондоне, на *New Bond Street*. Он расположен в здании эдвардианской эпохи, однако, внутреннее решение с ним не связано. Эди Слиман, художественный руководитель бренда, взявший на себя оформление интерьера, использовал общие для современной моды составляющие. «Сочетание мраморных полов и светлых стен создает атмосферу сдержанной роскоши и отсылает к облику художественных галерей. Стройные ряды шкафов и стеллажей отражают классическую симметрию оригинальных эдвардианских арок, колонн и лепнины. Монохромную цветовую палитру разбавляют под-

вешенные к потолку скульптуры Ники Нееловой (*Nika Neelova*) и деревянный тотем Лейлы Бабирье (*Leilah Babirye*), привнося в интерьер землистые тона и природные текстуры» [5].

Дом *Dior* также обновил внутреннее пространство своего флагмана на *Avenue Montaigne*, 30 в 2022 г. Дизайнером выступил Питер Марино, который заявил: «Интерьер представляет собой сочетание деконструктивизма и архитектуры XVIII века с дверями и окнами со множеством узоров» [6]. Питер Марино оставил множество намеков на любимый стиль месье Диора: «примерочная покрыта розовой туалетью де Жуи (“*Vraiment, vraiment Dior*”, — по мнению П. Марино); эффектная ротонда имеет деревянные балки, узор которых напоминает знаменитый каннаж; полы повсюду выполнены из светлого деревянного паркета» с узором, напоминающем о Версале, старинные хрустальные люстры парят в современном пространстве [7]. Однако общая композиция этого торгового пространства очень напоминает другие магазины: центром композиции является лестница, в зоне которой расположена инсталляция и сформирован цветовой акцент; интерьер решен в тонах светлого дерева и белого глянца; горизонталь и вертикаль полок сочетаются с круглыми формами в центре залов. Безусловной удачей является включение зеленых зон в пространство, потому что растения разбивают монотонность и монохромность интерьера.

Весной 2023 г. Дом *CHANEL* открыл крупнейший из своих магазинов в Лос-Анжелесе, *Beverly Hills, North Rodeo Drive*, 400. Это четырехэтажный сверкающий белый куб площадью около 3000 м² с террасой на крыше, асимметричными окнами, а также внутренним двором с вечнозеленым самшитом и цветущими лилиями, которые могут увидеть только посетители магазина. Наследие великой Мадмуазель символизирует жемчужная спираль, спускающаяся с потолка в центре торгового пространства. Колорит интерьера, выполненного Питером Марино, выдержан в оттенках белого глянца, светлого дерева и благородного венге. Сочетание прямых углов, полированных, матовых и прозрачных поверхностей органично, но не уникально [8].

Louis Vuitton, Burberry, Dior и *Chanel* — безусловные лидеры индустрии моды и одни из самых «богатых» брендов. Почему же свои магазины они оформляют столь единообразно? Связано ли это только с тем, что три из них делал Питер Марино? Очевидно, что это не единственная причина, так как работы других дизайнеров выполнены в схожей стилистике. Выводы, к которым подводит анализ интерьеров ведущих брендов, связаны не только с творческим диапазоном исполнителей,

но и с представлением потенциальной клиентуры этих магазинов о роскоши. Не знающие традиций и истории домов моды и часто не имеющие воспитанного поколениями вкуса, покупатели XXI в. не готовы воспринимать оригинальные решения и сложные художественные коды. Как в частных домах, так и в публичных пространствах вокруг них создается шаблонный вариант минимализма из дорогих материалов: тактильно холодного, композиционно монотонного, колористически индифферентного. Минимализм для них выступает неким гарантированным антиподом дурного вкуса, но повторяемость сходных решений свидетельствует о снижении уровня восприимчивости потребителей.

Таким образом, роскошь нового типа — это фетишизированные товары, представленные в обрамлении интерьеров, созданных по последнему слову архитектурной моды. Но мода всегда усредняет эстетический идеал.

Примечания

1. Miller, D. Materiality. — London: Duke University Press, 2005. — Цитируется по: Крю, Л. Территории моды: потребление, пространство и ценность. — Москва: НЛО, 2020. — С. 9. — (Библиотека журнала «Теория моды»).
2. Ванькович, С. М. Стилистая эволюция костюма в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга XVIII — начала XXI века: комплексное исследование: дис. ... доктора искусствоведения: 5.10.3. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2023.
3. Флагман Louis Vuitton в Токио: проект Джуна Аоки и Питера Марино // МАЙДЕКОР. РУ: [сетевое издание]. — 2021. — 30 марта. — URL: <https://mydecor.ru/interior/offices-boutiques/flagman-louis-vuitton-v-tokio-proekt-dzhuna-aoki-i-pitera-marino/> (дата обращения: 31.01.2024).
4. Новый бутик Burberry по дизайну Винченцо де Котиса в Лондоне // МАЙДЕКОР. РУ: [сетевое издание]. — 2021. — 27 июля. — URL: <https://mydecor.ru/interior/offices-boutiques/novyi-butik-burberry-po-dizainu-vinchenco-de-kotisa-v-londone/> (дата обращения: 31.01.2024).
5. В Лондоне заработал новый флагманский бутик Celine // МАЙДЕКОР. РУ: [сетевое издание]. — 2022. — 11 января. — URL: <https://mydecor.ru/interior/offices-boutiques/v-londone-zarabotal-novyi-flagmanskii-butik-celine/> (дата обращения: 02.05.2024).
6. Pelloux, Ca. Enter The Legendary Dior Paris 30 Montaigne // Forbes: [сайт]. — URL: <https://www.forbes.com/sites/ceciliapelloux/2023/04/15/enter-the-legendary-dior-paris-30-montaigne/?sh=6f34b2a122c9> (дата обращения: 31.01.2024).
7. Fixsen, A. Take a closer look inside Dior's lavishly reimagined paris flagship. Peter Marino walks us through his concept for 30 Avenue Montaigne // ELLE Decoration: [журнал]. — URL: <https://www.elledector.com/life-culture/a39360282/dior-30-avenue-montaigne/> (дата обращения: 31.01.2024).
8. Moore, B. Inside Chanel's Largest U. S. Store Opening on Rodeo Drive With a Golden Lasso, Bedazzled Boots and Denim Nail Polish // WWD: Women's Wear Daily. — 2023. — 4 may. — URL: <https://wwd.com/business-news/retail/chanel-beverly-hills-largest-us-store-opens-rodeo-drive-1235638155/> (дата обращения: 31.01.2024).

УДК 7.012:747 (=161.1)

Савельева В. Ю.

Savelieva V.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖИЛОЙ СРЕДЫ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СОВЕТСКОЙ ЭСТЕТИКИ: МЕТОДЫ И ПОДХОДЫ К ВОССОЗДАНИЮ ИСТОРИЧЕСКОЙ АТМОСФЕРЫ

TRANSFORMATION OF THE RESIDENTIAL ENVIRONMENT THROUGH THE PRISM OF SOVIET AESTHETICS: METHODS AND APPROACHES TO RECREATE THE HISTORICAL ATMOSPHERE

Аннотация. Проблематика статьи посвящена малоизученной теме в области исследования современного средового дизайна — реплик и реконструкций предметов, используемых в современной дизайнерской практике для оформления жилого интерьера.

Ключевые слова: советская мебель, авангард, модернизм, советский дизайн, постмодернистская парадигма, дизайн интерьера, мебель, освещение, дизайн продукта

Abstract: The issue addressed in this article focuses on underexplored theme within the study of contemporary environmental design — the replicas and reconstructions samples used in modern design practice for decorating living interiors.

Keywords: Soviet furniture, avant-garde, modernism, Soviet design, postmodernist paradigm, interior design, furniture, lighting, product design

Советский интерьерный и предметный дизайн является важным источником вдохновения для авторов современных жилых интерьеров. Особенно актуально это в случае работ в исторических зданиях, выполненных в определенном архитектурном стиле: модерна, неоклассицизма, модернизма или конструктивизма. Чтобы не уйти в стилизацию, необходимо сохранить баланс между современными требованиями, предъявляемыми к средовому дизайну относительно инсоляции, технологического уровня оборудования, современных тенденций в планировочных системах, и сохранением духа прошлого. Современные архитекторы и декораторы предлагают несколько подходов и методик для поддержания этого хрупкого равновесия между музеефикацией жилого пространства и приспособлением жилого пространства к вызовам современности.

Ряд направлений, таких как конструктивизм и модернизм с их лаконизмом и динамичностью форм, как нельзя более удачно соответствуют

темпам современной жизни. Отдельные произведения мебели, светильников, орнаменты текстиля созвучны с лаконичностью современного европейского дизайна, его основными линейками. К примеру, мебельный дизайн современных российских и европейских брендов хорошо сочетается по формам и пропорциям с образцами советской мебели 1960–1970-х гг. или с конструктивистской мебелью и текстилем, также ориентировавшимися на лаконизм и геометризованность форм с сохранением баланса между пропорциями и изяществом.

Тенденции в проектировании современной мебели, ориентированной на обтекаемость, массивность и округлость форм, прекрасно сочетаются с образцами советской мебели 1940–1960-х гг. В мебели того периода современных авторов привлекает отход от неоклассического декоративного оформления в сторону меньшей орнаментации и большего лаконизма. Произошел разворот в сторону актуальной на сегодняшний день стилистики ар деко, характеризующейся выразительностью фактур и округлостью мебельных форм.

Для современной декораторской практики характерны принцип цитатности, восприятие и творческая переработка находок в дизайне прошлых эпох и стилей, некоторый ретроспективизм. Это можно воспринимать как часть постмодернистской концепции «всплывающих в повседневной жизни образов прошлого, предстающих в виде островков памяти, несущих в себе искусство прошлого, традицию нашего искусства», о чем писал Г. Гадамер [1, с. 196]. Воспоминания об искусстве прошлого преобразовываются в основу для современных экспериментов в дизайнерской практике, что можно видеть в ряде интерьерных решений российских и зарубежных дизайнеров. Эти цитаты не просто внедряются в современное жилое пространство, но и формируют в нем новые художественные смыслы, вовлекают в своего рода интертекстуальную игру [2] как дизайнера, так и людей, для которых режиссируется определенная жилая среда. Такие интерьеры близки по своей игровой составляющей к тотальным инсталляциям Ильи Кабакова [3]. В них предметы хорошо знакомые по опыту советского быта обретают вторую жизнь и новую роль, окунувшись в пространство, которое специально для них создал художник.

Для владельца интерьера часто становится важным сохранить какие-то памятные вещи из прошлого, связанные с историей его семьи. Это могут быть предметы мебели, образцы винтажной техники, текстиля, скульптурных бюстов или сувениров. В соответствии с существующими подходами и тенденциями в средовом дизайне архитекторы и деко-

раторы создают индивидуальный образ интерьера, опираясь на архитектурные особенности сооружения с учетом пожеланий и предпочтений заказчика. Заказчик, таким образом, выступает в качестве соавтора интерьера. Включенность заказчика в работу над проектом позволяет придать индивидуальность решению жилого пространства.

Одним из ведущих подходов в дизайне квартир является использование отдельных фрагментов отреставрированной антикварной или винтажной мебели. Помимо мебели сохраняются оригинальный паркет, лепнина на плафонах и чугунные радиаторы батарей. При их соответствующей окраске, они прекрасно вписываются в современный интерьер. Образец такого подхода был реализован Аленой Сковородниковой при оформлении квартиры 66 м² в Москве [4]. Она соединила в одном интерьере как подлинные образцы советской мебели и интерьерной декорации, так и современные стилизованные и искусственно состаренные объекты (например, метлахскую плитку). Этот метод декорирования жилого пространства можно охарактеризовать как винтажную эклектику.

Интересный подход к соединению образа советского интерьера, так называемого стиля «*mid-century*» [5], с современными декоративными приемами и подходами к зонированию пространства представлен в проекте Г. Лестерлена. Он работал над дизайном квартиры в доме 1965 г., окна которой выходили на знаменитую высотку на Котельнической набережной. Г. Лестерлен разделил квартиру на кухню, столовую, прихожую, место для сна и гостиную. Все системы хранения были перемещены в отдельную гардеробную. Объединив кухню с комнатой, он организовал небольшую столовую и полноценную гостиную. «Совмещение балкона с общей зоной, зрительно расширило помещение гостиной и наполнило квартиру светом» [6].

Тренд на сохранение исторической мебели в интерьере помимо художественных и конструктивных качеств привлекает современных дизайнеров своей долговечностью. Небольшая реставрация, тонирование и окраска позволяют приспособить её к новому интерьеру, продлить срок службы, что созвучно с принципами экологичности, повторного использования и разумного потребления, столь актуальными в последнее время. «Излюбленными у современных отечественных дизайнеров интерьеров стали советские кресла на деревянном каркасе, лакированные тумбы с конусовидными ножками, изделия из стекла и хрусталя (посуда и светильники), а также культовые образцы техники, такие как радиолы-спидолы. Это яркие винтажные акценты, вызывающие чувство ностальгии, получившие новое прочтение в современном интерьере» [7].

Помимо использования оригинальной мебели, техники и светильников владельцев или приобретения их на аукционах и в антикварных магазинах, при работе с интерьером дизайнеры нередко прибегают к реконструкции отдельных предметов мебели. Это еще один актуальный подход, применяющийся в современной практике. Реконструкции отдельных предметов мебели по оригинальным чертежам и эскизам дают представление об истории мебели, позволяют прочувствовать «изнутри», как мыслили художники и архитекторы, работавшие над ее созданием. Подобный подход применяется при формировании современных музейных экспонатов. Так, в 2023 г. в экспозиции Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства «Вещь! Ре/Конструкция» [8] была представлена реконструкция мебельного комплекта «Стол и два стула» по эскизам Николая Сутина 1927 г. (реконструкция выполнена в мастерской *Valkeda* в 2020 г.). В проекте современного дизайнера Марии Пилипенко идея современной реконструкции советского исторического интерьера 1930-х гг. была доведена до логического конца [9]. Подход этого дизайнера заключался в полном сохранении исторической планировки квартиры в Жилкомбинате НКПС (Наркомат путей сообщения), возведенном в 1932 г. архитекторами И. С. Николаевым (1901–1979 гг.) и А. И. Мешковым (1884–1938 гг.), использовании системы открытой проводки и наполнении интерьера образцами современной реконструированной мебели и текстиля. Последние были выполнены по эскизам и чертежам советских и зарубежных художников конструктивизма 1920–1930-х гг.: диван «Черный и красный квадраты», инженер А. И. Фрицлер (узор обивочной ткани создан по мотивам рисунка Любови Поповой); прототип шкафа из квартиры Николая Милютин в доме Наркомфина; кухонный гарнитур [10], созданный по мотивам «франкфуртской кухни» (1926) архитектора Маргарете Шютте-Лихоцки и кухни (1928) Соломона Лисагора для ячеек Моисея Гинзбурга (проект студии *Less*, реализация — столлярная мастерская *Woodium*). Реконструкция мебельного гарнитура, включающего стол и стулья по эскизам Николая Сутина, реконструированные студией *Less*, повторяют опыт реконструкции для экспозиции музея ВМДПИ, упоминавшийся выше. На примере этого интерьерного решения Марии Пилипенко видно, что попытка воссоздания реплик и реконструкций наиболее ярких объектов предметного дизайна, инициированная в рамках музейной практики, а также исследования советских мебельных выставок [11] и проводившиеся ретроспективные мебельные выставки вызвали живой отклик среди интерьерных дизайнеров, развивших эту практику и распространивших ее на весь жилой интерьер, включая систему зонирования.

Обращение к репликам, реминисценциям и реконструкциям как отдельных объектов дизайна, так и целостных исторических интерьеров, а также наполнение современных интерьеров образами-символами представляется наиболее перспективным вектором развития современной дизайнерской практики для сохранения неразрывной линии преемственности форм, орнаментов и проектных подходов.

Примечания

1. Безручко, О. С. Реминисценция и язык постмодернизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2011. — № 127. — С. 195–199.
2. Гришин, И. Андрей Дмитриев: «Я вижу интерьер как текст» // Пригород: [электронный журнал]. — 2017. — URL: http://www.vprigorode.ru/magazine/05_2017/andrey_dmitryev_ya_vizhu_interyer_kak_tekst/ (дата обращения: 18.02.2024); GraftonArchitects: «Мы представляем себе здание как текст» // Interior+Design: [электронный журнал]. — URL: <https://www.interior.ru/design/2954-grafton-architects-my-predstavlyaem-sebe-zdanie-kak-tekst.html> (дата обращения: 18.02.2024).
3. Илья и Эмилия Кабаковы. В будущее возьмут не всех: каталог. — Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2018. — 256 с.
4. Советский шик: квартира 66 м² в Москве // MyDecor: [электронный журнал]. — URL: <https://mydecor.ru/interior/flats/vintazhnyi-interer-v-istoricheskom-moskovskom-dome-id6810206/> (дата обращения: 20.02.2024).
5. Скандинавский mid-century в «сталинке»: квартира фотографа // MyDecor: [электронный журнал]. — URL: <https://mydecor.ru/interior/flats/skandinavskii-mid-century-v-stalinke/> (дата обращения: 20.02.2024).
6. Неосоветский интерьер в «хрущевке» 33 м² на Яузе // MyDecor: [электронный журнал]. — URL: <https://mydecor.ru/interior/flats/neosovetskii-interer-v-khrushchevke-33-m-na-yauze/> (дата обращения: 20.02.2024).
7. Савельева, В. Ю. Реплики (воссоздание) советского дизайна 1960–1970-х гг. в современной практике дизайна интерьеров // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2023. — С. 52–62.
8. Вещь! Ре/Конструкция: путеводитель по выставке / сост. В. Ю. Савельева. — Москва: ВМДИ, 2023. — 128 с.
9. Маслова, Д. Квартира железнодорожника в доме по проекту Ивана Николаева / Д. Маслова, С. Красюк // Interior+design: [электронный журнал]. — URL: <https://www.interior.ru/place/4980-kvartira-zheleznodorozhnika-v-dome-po-proektu-ivana-nikolaeva.html> (дата обращения: 22.02.2024).
10. В данном случае речь идет больше о стилизации, нежели о реконструкции какого-то конкретного объекта дизайна мебели или предметного быта.
11. Майстровская, М. Т. Выставки мебели: 1956 год (часть 2) / М. Т. Майстровская, Ю. В. Случевский // Мебельный мир. — 2014. — № 4. — С. 26–29; Майстровская, М. Т. Выставки мебели: 1958–1959, Новые Черёмушки «1-я Всесоюзная выставка-конкурс на лучшие образцы мебели для жилища» / М. Т. Майстровская, Ю. В. Случевский // Мебельный мир. — 2015. — № 2. — С. 36–39.

УДК 747.012:747.023.2:747.5:749.1:745.52

Светлова Е. А.
Svetlova E.

ЭКСПОНИРОВАНИЕ ШПАЛЕР В УСЛОВИЯХ ИСТОРИЧЕСКИХ ИНТЕРЬЕРОВ НА ПРИМЕРЕ ПЛАНА ВЫСТАВКИ В БЫВШЕМ МУЗЕЕ БАРОНА ШТИГЛИЦА В 1939 ГОДУ

THE EXHIBITION OF TAPESTRIES IN HISTORICAL INTERIORS USING THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION PLAN IN THE FORMER BARON STIEGLITZ MUSEUM IN 1939

Аннотация. В статье анализируется план выставки шпалер 1939 г. для бывшего музея барона Штиглица. Данный план позволяет рассмотреть различные аспекты в отношении экспонирования шпалер в исторических интерьерах.

Ключевые слова: выставка, шпалеры, музей Штиглица, XX век, Эрмитаж, В. К. Макаров.

Abstract. The article analyzes the plan of the 1939 tapestry exhibition for the former Stieglitz Museum. This plan allows us to consider various aspects regarding the display of tapestries in historical interiors.
Keywords: exhibition, tapestries, Stieglitz Museum, XX century, Hermitage, V. K. Makarov

После революции в Эрмитаже сформировалась одна из крупнейших коллекций шпалер, которые происходили собственно из самого Эрмитажа, а также в основном поступили из Зимнего и Аничкова дворцов, Придворно-Конюшенного музея, а также музея барона Штиглица [4, Л. 18]. С 1923 г. уже бывший музей Штиглица переходит в ведение Эрмитажа, получив наименование I Филиал Эрмитажа [1, с. 41]. После этого здесь организуют временные выставки. Так, например, в 1927 г. была создана выставка западноевропейских шпалер, мебели, резьбы по дереву, gobelенов, тканей и шитья [1, с. 42].

Поэтому не удивляет тот факт, что уже в 1939 г. именно здесь была запланирована масштабная выставка, демонстрировавшая эволюцию шпалер, созданных в разных странах на протяжении четырех столетий. Одним из деятельных специалистов, принимавших участие в проектировании плана данной выставки, был В. К. Макаров, в фонде которого в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки и находится план рассматриваемой в статье выставки [4]. Сам документ представляет собой текст, набранный на печатной машинке и подписанный

в конце: «В. К. Макаров». Однако тут же в конце плана ручкой приписаны фамилии и других специалистов — Э. К. Кверфельд, В. Ф. Левинсон-Лессинг, А. С. Верховенская [4, Л. 14]. Мож но предположить, что они также принимали участие в разработке данного плана выставки, наряду с В. К. Макаровым.

Владимир Кузьмич Макаров (1885–1970 гг.) был выпускником историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, который он окончил с дипломом I-й степени по специальности история искусств [3, Л. 1]. После революции, а именно в 1917 г. служил в Петергофе в качестве члена комиссии по приемке и охране дворцов Петергофа, а также одновременно состоял в должности ассистента по Галерее Драгоценностей Эрмитажа [3, Л. 1]. В 1918 г. был назначен на должность директора Гатчинского дворца-музея [3, Л. 2]. В 1934 г. В. К. Макаров стал старшим научным сотрудником Эрмитажа по сектору Западноевропейского искусства [2, Л. 5]. Во время работы в Эрмитаже научные интересы В. К. Макарова были весьма широки: портреты работы Доу из галереи 1812 г., мозаика, гравюры и др. В том числе занимался он и шпалерами.

Содержавшийся в фонде В. К. Макарова план выставки в первую очередь обращает на себя внимание уже с названия, в котором емко отражены тема, географическое происхождение экспонатов, а также охватываемый хронологический период выставки и типы экспонируемых предметов. Само же название звучало так: «Выставка шпалер, gobelенов и художественной мебели Западной Европы от XV до XVIII вв.» [4, Л. 18]. Уже исходя из названия, можно обнаружить существенное отличие от предыдущей выставки 1927 г., на которой были представлены не только шпалеры, gobелены и мебель, но и ткани, шитье и резьба по дереву [1, с. 42].

Цель же создания выставки 1939 г. была обозначена в плане таким образом, что она «на лучших вещах коллекции дает картину развития шпалерного дела, начиная от ремесленных монастырских работ Германии XV в. и кончая таким шедеврами декоративного искусства, какими являются французские gobелены XVIII в.» [4, Л. 18]. В свою очередь, в 1927 г. главный акцент был сделан на показ технического и художественного развития ремесел, используемых материалов и т. д. [1, с. 42–43].

При дальнейшем рассмотрении плана предполагаемой выставки 1939 г., можно обнаружить некоторые весьма интересные детали, относительно построения выставочного пространства, а также предусмотрительность в отношении исторических интерьеров самого здания музея.

В первую очередь обращает на себя внимание четкость в логике построения выставки: шпалеры демонстрируются в хронологической последовательности, в соответствии со временем создания, т. е. с XV до XVIII вв. Кроме того, в проекте часто предусматривается объединение в одном зале шпалеры одного века и из конкретной страны. Так, например, зал Людовика XIV предполагалось занять «исключительно гобеленами и шпалерами фабрики Бове (XVIII в.)» [4, Л. 13] Именно поэтому, выстраивалась хронологически четкая и весьма понятная для посетителей последовательность в демонстрации шпалер:

- Выстрочная сторона галереи второго этажа — самые ранние по времени немецкие, французские и нидерландские шпалеры XV в.;
- Венецианский зал — фламандские шпалеры начала XVI в.;
- Актальный зал — шпалеры XVI в. из Брюсселя;
- Зал Бис — фламандские и французские шпалеры XVII в.;
- Английский зал — брюссельские шпалеры XVII в.;
- Зал Барокко — шпалеры Брюсселя в XVII в.;
- Зал Людовика XIV — гобелены и шпалеры фабрики Бове XVIII в.;
- Зал Людовика XV — одна шпалера середины XVIII в. по картону Буше (Бове — «Нептун, защищающий нимфу от сатиров»);
- Льежский зал (зал Генриха II) — брюссельские «вердюры» 2-й половины XVII в.
- Французская лоджия и зал Фарнезе — гобелены XVIII в.;
- Северная лоджия — русские шпалеры XVIII в.;
- Центральный зал первого этажа — французские гобелены XVIII в. по картонам Жувне [4, Л. 3, 12–14].

Тем не менее, несмотря на столь большое количество залов, все же из-за больших размеров шпалер в плане не раз встречаются упоминания о необходимости расширения площади определенного зала для размещения определенных шпалер. Например такая ситуация была в «Венецианском зале», где «для помещения двух больших шпалер “Истории Беатрисы”, на северной стене необходимо заделать три окна этого зала» [4, Л. 12].

В добавление к этому можно обратить внимание и на такой примечательный аспект: при создании выставки предусматривался ориентир на историческое положение шпалер в конкретном интерьере и, более того, эта историческая взаимосвязь в интерьере сохранялась с учетом хронологической последовательности выставки. Так, например: «Сле-

дующий за «Венецианским» залом будет т. н. «Актальный зал», где сохранены на своих местах (как они и висели в Музее Штиглица) четыре большие шпалеры «Времена года» вытканые в Брюсселе в XVI в. по итальянским картонам...» [4, Л. 12]. Таким образом, в данном зале экспонировались шпалеры из Брюсселя XVI в. В предыдущем же ему «Венецианском зале» — фламандские шпалеры начала XVI в.; в последующем, зале «Бис» — фламандские и французские шпалеры XVII в. В результате ориентирование на сохранение историчности интерьера было вписано в хронологическую последовательность выставки.

Одновременно со шпалерами на выставке экспонировались и предметы мебели, к сожалению, не обозначенные в плане конкретно по времени и месту создания, как шпалеры. Исходя из намеченного плана, мебели отводилась как бы вспомогательная роль в пространстве выставки. Она должна была также показать эволюцию развития на протяжении времени в разных странах, и при этом дополнять шпалеры в контексте передачи времени и места: «Залы, где будут шпалеры (во 2-м этаже здания) сохраняют в большей части свою нынешнюю мебель, которая образует достаточно показательную коллекцию художественной мебели от XV до XVIII вв. тех же стран, шпалерное мастерство которых будет представлено на выставке» [4, Л. 14].

Исходя из краткого анализа плана выставки, можно прийти к выводам о том, что экспонирование шпалер проводилось с учетом многочисленных факторов, что в совокупности порождало четкую картину выставочного пространства.

Примечания

1. Музей барона Штиглица: прошлое и настоящее / авт. текста: Г. Прохоренко, Г. Власова. — Санкт-Петербург: Сезар, 1994. — 200 с.
2. ОР РНБ. Ф. 1135 (В. К. Макаров). Оп. 1. Д. 6. Макаров В. К.: Трудовой список его.
3. ОР РНБ. Ф. 1135 (В. К. Макаров). Оп. 1. Д. 53. Макаров В. К. «Жизнеописание» и автобиографии.
4. ОР РНБ. Ф. 1135 (В. К. Макаров). Оп. 1. Д. 137. Макаров В. К. План выставки шпалер и мебели.

УДК 747.012:642.727.7 (470)

Сорокина М. А.

Sorokina M.

ПОДНОС В ЧАСТНОМ И ОБЩЕСТВЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ РОССИИ

TRAY IN THE PRIVATE AND PUBLIC INTERIOR OF RUSSIA

Аннотация. В статье предложена картина развития художественного подноса и его роли в частном и общественном интерьере России; очерчены этапы развития производства подносов из разных материалов

Ключевые слова: поднос, интерьер, подносное блюдо, сервиз, поднос-картина

Abstract. The article offers a picture of the development of the artistic tray and its role in the private and public interior of Russia; outlines the stages of development of the production of trays from different materials.

Keywords: tray, interior, tray dish, serving set, tray-painting

Поднос на протяжении долгого времени играл важную роль не только в домашнем быту, но и в общественной жизни. Традиция встречать высоких гостей хлебом и солью на красивом блюде пришла из глубины веков. От этого обычая — подносить дары — и пошло название поднос. Металлические или деревянные, гравированные или расписные, подносы бытовали в разных социальных слоях — от царских дворцов и помещичьих усадеб до трактиров и крестьянских изб.

С европейской модой в XVIII в. пришли в Россию новые напитки — чай, кофе, шоколад. Обязательными атрибутами чаепития были разнообразные чайные столики и подносы, не говоря уже об особой посуде. Подавать чай следовало на модный европейский манер. Одна из дам за столиком разливает чай, а пьют его не только сидя за столом, но и передвигаясь с чашкой от одного гостя к другому. Был придуман даже специальный поднос-тремблёр (от фр. *trembleuse* — дрожащие руки) с бортиком, не позволявшим чашке опрокинуться.

Модные сервизы выполняли из серебра или фарфора, причем фарфор стоил значительно дороже благородных металлов. Первоначально подносы были редкими изделиями для дворцовых интерьеров. На Императорском фарфоровом заводе в Петербурге создавались парадные и «вседневные» сервизы для нужд Высочайшего Двора. Затем сервизы стали выполнять и на частных фарфоровых заводах — Гарднера, Батенина

и братьев Корниловых в Петербурге, князя Юсупова и других. В состав небольших сервизов — солитеров, тет-а-тетов, на 1–2 персоны, обычно входили и подносы. Как правило, роспись подноса стилистически и тематически сочеталась с живописными изображениями на чашках, блюдах и других предметах, объединяя их в ансамбль. Несмотря на скромные размеры, они отражали черты больших стилей — рококо, классицизма, романтизма. Роспись подносов часто была своего рода интерпретацией живописных или графических произведений. Художники фарфоровых заводов по-своему «пересказывали» сюжеты Сильвестра Щедрина, Александра Орловского, Андрея Мартынова, иностранных художников, работавших в России. Фарфоровые изделия отражали вкусы аристократии и органично входили в дворцовые интерьеры.

В Великом Устюге Вологодской губернии местные купцы братья Афанасий и Степан Поповы открыли в 1761 г. финифтяную фабрику, где среди прочих изделий, отчасти подражающих фарфоровым, были и медные подносы с синей, голубой, белой эмалью «с наводкою серебром и золотом травами». Но из-за своей хрупкости и недолговечности тонкие подносы с эмалью не могли конкурировать с более прочными железными.

Развитие производства самоваров, их популярность в быту и важная роль в интерьере вызвали необходимость в подносах, способных выдерживать тяжесть металлических объемных сосудов. Высоко ценились медные подносы с гравировкой и чеканкой. На Урале металлические подносы стали изготавливать в XVIII в., в период развития металлургического производства и выпуска листового железа. Широкое распространение как металлических, так и лакированных «бумажных» [1] подносов пришлось на XIX в. Складывается не только новый тип «подноса-картины», но и целая система многослойной живописи красками, с использованием металлических порошков, сусального золота. Темы росписей подносов первой половины — середины XIX в. — исторические сюжеты, сцены литературных произведений, пейзажи. Центрами изготовления подносов стали Урал, Москва и Подмосковье, Петербург.

Во второй половине XIX в. поднос становится массовым предметом, который завоевывает признание в разных слоях русского общества. В купеческой среде многие деловые вопросы решались в трактирах. В каждом таком заведении использовались десятки подносов с росписью, обычно недорогих, но ярких, с броскими мотивами украшений. Б. М. Кустодиев, М. П. Кончаловский и др. живописцы изобразили интерьеры таких заведений с заполняющими их подносами. Подмошковые «подносные заведения» и мастерские Вишняковых, Гоудиных,

Цыгановых и других владельцев поставляли на рынок сотни предметов такого рода.

Демократическим тенденциям оформления и применения в быту и интерьере недорогих подносов противостояла иная общественная идея. Во второй половине XIX — начале XX в. вновь обрели популярность подносные блюда. «Русский стиль» в искусстве этого времени, вызвавший волну интереса к старине, возродил обычай вручения хлеба-соли высоким гостям. Материалы для изготовления подносов варьировались от дерева и керамики до драгоценных металлов и камней. Они украшались резьбой, чеканкой, гравировкой. Сюжеты были самыми разными — от панорамы города, жители которого заказывали подарок, до символов самодержавия и сказочных птиц. Ценность таких подносных блюд была не только материальной, они являлись свидетельствами разного рода государственных деяний и политических событий в России, поэтому становились важной частью общественных интерьеров. При открытии Русского музея Александра III на стенах Белой гостиной Михайловского дворца были развешаны более 50 серебряных памятных блюд — подарков императору [2, с. 21]. В Александровском дворце экспонировались более 70 подносных блюд, подаренных императорской семье [3].

XX век принес новые идеи оформления подносов. Поднос, даже являясь частью «общепита», отражал важные современные идеи. Граненые стаканы в подстаканниках на подносах с гравированными эмблемами разных ведомств стали одним из символов советской эпохи. Поднос воплощал в предметах быта самые актуальные политические лозунги и идеи своего времени, являясь своего рода инструментом агитации.

В росписи фарфоровых сервизов и подносов, выполненных на Государственном фарфоровом заводе и в Декоративном институте в Петрограде в 1920–1930-е гг., сочетались агитационные призывы и советская эмблематика, супрематические мотивы. Подносы с росписями Сергея Чехонина, Николая Суетина, Александры Щекатиной-Потоцкой, Иосифа Школьника, Николая Лапшина и других художников стали ярким проявлением разных направлений авангарда.

Мастера народных промыслов в подносе видели прежде всего бытовые предметы, часто входящие в состав наборов посуды — для вина и кофе, ухи и пельменей. На хохломском подносе среди завитков традиционной «травки» можно увидеть роскошную Жар-птицу — поднос становится своего рода панно или картиной, занимающей почетное место в жилом и общественном интерьере.

Жостовские художники в XX в. стали главными хранителями традиций лаковой декоративной живописи на подносах. Каждый из них в той или иной мере отражает традиционные приемы многослойной живописи, показывает многообразие форм подносов — от широко распространенного «крылатого» до несколько вычурного фигурного, напоминающего раковину; с эффектами переливчатой игры света и тени на вставках перламутра и сияния сусального золота и металлических порошков.

В 2020 г. 23 художника Жостовской фабрики декоративной росписи совместно выполнили самый большой поднос в истории промысла и страны — «Царь-поднос». Его размер — 2,1 x 1,5 метра, вес — 84 килограмма.

Русский поднос — явление, охватывающее широкую сферу разных видов искусства, — привлекал к работе над его оформлением художников выдающегося дарования по всей России. Поднос объединяет людей — как буквально, рассаживая их вокруг себя, так и увлекая интересными сюжетами и красотой композиций, изображенных на их поверхности. Являясь в качестве детали интерьера и бытовым предметом, и подносом-картиной, экспериментальной работой или образцом для массового производства, поднос отражает жизнь общества, его интересы, потребности.

Примечания

1. Папье-маше — прессованный проклеенный картон.
2. Иванова, Е. А. Государственный Русский музей. Белый зал. — Ленинград: Аврора, 1971.
3. Лопатенкова, М. К. Подносные блюда из Александровского дворца // ГМЗ «Царское Село»: [сайт]. — URL: <http://tzar.ru/science/curatorsarchive/lopatenkova-plates-042021> (дата обращения: 25.03.2024).

УДК 747:721.012.8 (410) (=581)

Ся Чжунюань
Xia Zhongyuan

**ОБРАЩЕНИЕ К «КИТАЙСКОМУ СТИЛЮ»
В ИСКУССТВЕ ИНТЕРЬЕРОВ БРИТАНИИ. XVIII ВЕК**
**AN APPEAL TO THE «CHINESE STYLE» IN
BRITISH INTERIOR ART. XVIII CENTURY**

***Аннотация.** В статье автор исследует влияние «китайского стиля» на искусство интерьера в Британии в XVIII веке и анализирует использование китайских мотивов в дизайне интерьеров, их значение и воздействие на британскую культуру того времени.*

***Ключевые слова:** китайский стиль, искусство интерьеров, Британия, XVIII век, шинуазри*

***Abstract.** In the article, the author explores the influence of the «Chinese style» on British interior art in the XVIII century and analyzes the use of Chinese motifs in interior design, their significance and impact on British culture of that time.*

***Keywords:** Chinese style, interior art, Britain, XVIII century, Chinoiserie*

В XVIII в. «китайский стиль» стал популярным в Британии, проникая в дизайн интерьеров и архитектуру. Этот стиль отражал экзотичность и изысканность, привнося новые элементы в британскую эстетику. Цель исследования — проанализировать обращение к «китайскому стилю» в искусстве интерьеров Британии XVIII в.

1. История «китайского стиля» в Британии. В XVIII в. «китайский стиль» в дизайне интерьеров Великобритании был вдохновлен культурой и искусством Китая, который считался экзотическим и загадочным для европейцев того времени [1].

Первые элементы «китайского стиля» в британских интерьерах появились в начале XVIII в., когда торговля с Китаем стала активно развиваться. Богатые английские аристократы и купцы привозили из Китая предметы искусства, мебель, обои, ковры и другие элементы декора, которые стали интересны знати. Китайские мотивы, такие как драконы, цветы, птицы и ландшафты, стали использоваться в дизайне мебели, обоев, текстиля и других предметов интерьера.

«Китайский стиль» был связан не только с эстетикой и декором, но и с философией и мировоззрением китайской культуры. Британцы видели в нем символы утонченности, изящества и гармонии, что от-

ражалось в их стремлении к роскоши и изыску в интерьерах. История «китайского стиля» в Британии свидетельствует о важности культурного обмена и влияния различных культур на формирование художественных течений. Китайские мотивы и элементы дизайна прочно вошли в британскую культуру XVIII в., оставив свой след в развитии искусства интерьеров и архитектуры Великобритании [2, с. 6].

Таким образом, «китайский стиль» стал неотъемлемой частью истории дизайна интерьеров Британии XVIII в.

2. Влияние китайских мотивов на дизайн интерьеров. Одним из ярких примеров является влияние китайских мотивов на дизайн интерьеров в различных странах мира. Китайская культура, с ее богатым историческим наследием, символами и традициями, оказала значительное воздействие на формирование эстетики и стилистики интерьеров в различных эпохах. Такие мотивы, как драконы, цветы, птицы, бамбук, использовались в качестве элементов декора в интерьерах, отражая уважение к китайской истории, философии и мировоззрению [3, с. 6].

Кроме того, китайские мотивы часто ассоциируются с изысканностью, утонченностью и гармонией, что делает их привлекательными для дизайнеров интерьеров, стремящихся создать атмосферу роскоши и изыска. Элементы китайского стиля, такие как фарфор, шелк, лаковая мебель, резные рельефы и картины на шелке, добавляют интерьерам утонченности и элегантности.

История влияния китайских мотивов на дизайн интерьеров находит свое отражение не только в классических стилях, но и в современных тенденциях. Современные дизайнеры часто обращаются к китайской культуре как источнику вдохновения для создания современных интерьеров, сочетая традиционные мотивы с современными материалами и технологиями.

3. Роль китайского стиля в формировании британской культуры. Взаимодействие между культурами всегда играло важную роль в формировании и развитии искусства, дизайна и общественной жизни. Одним из ярких примеров такого влияния китайского стиля на британскую культуру, которое имело значение в различных исторических периодах.

Связи между Китаем и Великобританией установились еще в XVII в., когда торговля между этими странами начала активно развиваться. Китайские товары были востребованы некоторой частью английской знати и буржуазии, что привело к возникновению некой моды на китайские предметы и элементы декора в британском обществе [4, с. 18].

Особенно важным стал период регентства (1811–1820), когда принц-регент Георг IV активно пропагандировал китайский стиль в архитектуре и дизайне интерьеров. Кроме того, китайский стиль оказал значительное влияние на развитие британского дизайна мебели, посуды, текстиля [5, с. 211].

Таким образом, роль китайского стиля в формировании британской культуры была значительной и многогранной. Взаимодействие между Китаем и Великобританией оказало важное воздействие на эстетические предпочтения британского общества.

4. Примеры использования китайских элементов в интерьерах XVIII века. Примеры использования китайских элементов в интерьерах XVIII в. отражают увлечение британского общества восточным искусством, а также стремление к экзотике и изысканности.

Одним из наиболее ярких примеров использования китайских элементов в интерьерах XVIII в. является декорирование комнат в стиле «шинуазри». Этот стиль, получивший название от французского слова *«chinoiserie»* (китайское), предполагал использование китайских мотивов и элементов декора для создания экзотических и роскошных интерьеров. Мебель с резными узорами, лакированные предметы, картины с изображениями китайских пейзажей и персонажей стали неотъемлемой частью интерьера в стиле «шинуазри».

Другим примером использования китайских элементов в интерьерах XVIII века было оформление каминных mantелей и панно с китайскими мотивами. Кроме того, китайские рисунки на обоях и тканях также были популярными элементами декора, придающими интерьерам особый колорит и шарм [6, с. 125].

Необходимо отметить, что использование китайских элементов в интерьерах XVIII в. стало отражением широкого культурного обмена между Великобританией и Китаем. Экзотические мотивы, техники росписи, материалы и предметы декора из Китая вдохновляли британских мастеров и художников, способствуя разнообразию и богатству интерьерных решений, а примеры использования китайских элементов в интерьерах XVIII в. свидетельствуют о значительном влиянии китайского стиля на британскую культуру того времени.

5. Сравнение с другими стилями того времени. В XVIII в. стиль «шинуазри», основанный на использовании китайских мотивов и элементов декора, отличался экзотическими узорами, яркими цветами и изысканной роскошью.

Сравнивая стиль «шинуазри» с другими стилями того времени, можно выделить несколько ключевых различий и сходств. Например,

стиль «шинуазри» отличается от классицизма своей экзотической природой и использованием восточных мотивов. В то время как классицизм стремился к пропорциональности, симметрии и строгости форм, а «шинуазри» предполагал более свободные и фантазийные композиции.

С другой стороны, стиль «шинуазри» имел отчасти некоторые сходства с рококо, также популярным направлением в интерьерном искусстве XVIII в. Оба стиля схожи изящностью форм, изобилием декоративных элементов. Однако, в отличие от рококо, стиль «шинуазри» был более экзотическим и ориентированным на восточные мотивы и собирал вокруг себя довольно узкий круг почитателей из высшего общества [7, с. 247]. Также стоит отметить, что стиль «шинуазри» имел определенное влияние на английский неоготический стиль, который стал популярным в XIX в.

Таким образом, сравнивая стиль «шинуазри» с другими стилями XVIII в. можно отметить его уникальность и оригинальность. Экзотические мотивы, изысканный декор и яркие цвета делали этот стиль особенно привлекательным для британского общества того времени, отражая интерес к восточной культуре и искусству.

Выводы

В британском интерьере XVIII в. определился путь художественной интерпретации искусства разных культур и приемов стилистического микса.

Способом организации репрезентативных зон жилого пространства становится стилизация. Этот способ оказывается эффективным в создании броских интерьерных декораций сочетающих в себе европейские традиции и организации жизненных процессов и театрализованные образы ориентальной культуры, частью которых становится «китайский стиль».

Исследование показывает, что обращение к «китайскому стилю» в искусстве интерьеров Британии в XVIII веке имело значительное значение для развития британской культуры. Китайские мотивы придавали интерьерам изысканность и экзотичность, отражая культурные и художественные тенденции того времени. Этот период оказал значительное влияние на развитие дизайна интерьеров и архитектуры в Британии.

В XVIII в. стиль «шинуазри» в интерьерном искусстве Великобритании, отражал обращение к «китайскому стилю» в декорировании интерьеров. Сравнивая стиль «шинуазри» с другими направлениями европейского интерьерного искусства XVIII в., можно выделить ряд ключевых различий и сходств. Например, отличие от классицизма заключается в экзотической природе «шинуазри» и использовании вос-

точных мотивов, в то время как классицизм склонялся к более строгим эстетическим, и художественным формам. С другой стороны, стиль «шинуазри» имел некоторые сходства с рококо, также популярным направлением, но отличался более экзотическим и ориентированным на восточные мотивы.

Также стоит отметить влияние стиля «шинуазри» на английский неоготический стиль XIX в. Элементы декора в стиле «шинуазри», такие как резные узоры и китайские мотивы, можно увидеть в неоготических интерьерах. Это свидетельствует о долгосрочном влиянии «китайского стиля» на развитие британского интерьерного искусства.

Обращение к «китайскому стилю» в интерьерах Британии XVIII в. представляет собой уникальное явление, объединяющее элементы восточной культуры с западными традициями. Этот стиль оказал значительное влияние на развитие интерьерного искусства и продолжает быть актуальным и вдохновляющим для современных дизайнеров.

Примечания

1. Ма Ши. Хроники торговли Ост-Индской компании с Китаем. — Гуандун: Народное издательство, 2016. — 1 с.
2. Ян Чжаосян. История британской аристократии. — Пекин: Пекинское народное издательство, 2015. — С. 3–6.
3. Ван Жу. Влияние китайского декоративно-прикладного искусства на западную внутреннюю среду в XVII и XVIII веках // Art Research. — Пекин, 2020. — № 1. — С. 60–64.
4. Юань Сюаньпин. Дизайн в китайском стиле в Европе в XVII и XVIII веках. — Сучжоу: Издательство университета Сучжоу. — 2005. — № 4. — С. 255.
5. Чжан Лань. Влияние мебели династии Мин на современный европейский дизайн // Packaging Engineering. — Пекин, 2007. — № 28. — С. 211–212.
6. Брюйн, Э. де. Китайские обои в домах Национального фонда / Эмиль де Брюйн, Эндрю Буш и Хелен Клиффорд // National Trust. — 2014. — С. 123–128.
7. Миллер, Дж. Мебель: мировые стили от классики до современности. — Лондон: Dorling Kindersley Publishers Ltd, 2005. — С. 245–280.

МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ, ИСКУССТВОВЕДОВ КУРАТОРОВ ЭКСПОЗИЦИЙ КОСТЮМА

УДК 7.03:75.03:7.071.5:7.071.1»19»(=161.1)

Карганова А. А.

ТЕМПОРАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ВЛАДИСЛАВА ЗУБАРЕВА. РАЗРАБОТКА ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

THE TEMPORAL REALITY OF VLADISLAV ZUBAREV.
DEVELOPMENT OF THE THEORY AND METHODS OF TEACHING

Аннотация. Владислав Зубарев воспринял художественные принципы классиков русского авангарда и сформировал новое направление, Темпоральное искусство. Его главный интерес состоял в том, как передать языком живописи преодоление границы между пространственной жизнью и жизнью во времени. За 30 лет Зубарев не только разработал положения «Теории Темпоральности», но и применял ее на практике, обучив несколько поколений художников.

Ключевые слова: Владислав Зубарев, темпоральное искусство, теория, методика

Abstract. Vladislav Zubarev adopted the artistic principles of the classics of the Russian avant-garde and formed a new direction, Temporal Art. His main interest was in how to convey in the language of painting the overcoming of the boundary between spatial life and life in time. For 30 years Zubarev not only developed the provisions of the «Theory of Temporality», but also put it into practice, training several generations of artists.

Keywords: Vladislav Zubarev, temporal art, theory, methodology

Владислав Зубарев — художник, который придумал, как можно изобразить время в живописи. Весь его путь связан с исследованием возможностей картины и способов передать четвертое измерение, но не только. Он разработал методику преподавания, которую сначала развивал в рамках своей студии «Темпоральная реальность», а затем в стенах Института Индустрии Моды.

Формирование Зубарева, личностное и творческое, происходило в конце 1950-х — начале 1960-х гг. В 1954 г. он поступил на факультет

прикладного искусства Московского Текстильного института, считая, что в главных ВУЗах интересных преподавателей не найти, а все изгнанные «формалисты», среди которых были и бывшие преподаватели ВХУТЕМАСа, преподают во второстепенных. На третьем курсе произошла встреча, определившая всю его творческую судьбу: занятия по академическому рисунку в их группе начал вести молодой преподаватель Элий Белютин. Он хотел изменить старую Академию, разработать метод преподавания художественного ремесла, актуального для современного общества и общества будущего, неудовлетворенного застывшими классическими образцами XIX в., поэтому предложил руководству института свою программу, не посягающую на дерзкий разрыв с академической, но приближенную к современному мировому опыту.

Метод Белютина основывался на трех принципах. Первым было построение работы, следуя сложному тщательно разработанному, каждый раз новому заданию. Художник должен был строго соблюдать «ходы». Каждый этап противостоит предыдущему не только по своей задаче, но и по характеру выполнения. Важна последовательность ходов и определенный порядок действий, от которого зависит выбор материалов, техники наложения красок, расстановка акцентов. Второй непривычный принцип заключался в том, что не предполагалось заучивания наизусть каких-либо характерных приемов или действий. Каждое следующее задание было шагом в неизвестность, которую требовалось открыть. Третьим принципом стал синтез. Белютин неоднократно повторял мысль, которую считал особенно важной для понимания направленности его заданий, о том, что в 1910–1920-е гг. занимались *анализом* предметного мира, разбирая его на части, раскладывая по полочкам свойства вещей, поверхностные, динамические и пр. Отсюда происходит излишняя по оценке нового времени рациональность, «холодноватость» искусства того периода. А современные художники должны заниматься *синтезом*. Соединяя опыт прошлого, видение настоящего и подключая эмоциональную составляющую, ставить задачу — повысить «воздейственность» картины.

Для Зубарева рубеж 1950–1960-х гг. стал потрясающе плодотворным периодом в жизни. Он начал работать в ВИАЛЕГПРОМе, где инициировал занятия для художников под руководством Белютина [1]. Затем занимался эстетизацией крупных промышленных объектов в художественно-конструкторском бюро, руководил отделом проектирования эстетической среды крупных промышленных объектов, занимался

оформлением отечественных и зарубежных выставок. Его привлекала модная тема — техническая эстетика и новый термин «дизайн».

Преподаванием Зубарев занялся почти случайно. По стечению обстоятельств получилось так, что в конце 1970-х гг. группа художников-прикладников искала возможности заниматься у Белютина в студии «Новая реальность». Но на тот момент он больше групп не собирал. Тогда среди них появилась идея пригласить Зубарева, с условием преподавать по ранним заданиям Белютина. Зубарев отнесся к этой задаче совсем с иным масштабом, чем изначально предполагали художники. С самых первых шагов он знал, что его направление не будет дублировать белютинское, но естественно вырастать, не отрекаясь в то же время от своих корней.

Сначала Зубарев преподносил задания Белютина переработанными согласно собственному видению. Он сохранил основной принцип и важную составляющую метода — не заучивание собственных достижений, а постоянное движение вперед. Неизменным также остался процесс построения композиции, где важен не только каждый ход, идущий от коротких заданий, трансформированных сообразно общей цели, но и последовательность этапов. Однако система Зубарева предполагала больше свободы действий, больше возможности индивидуального выбора, манипулирования живописными и графическими средствами для достижения нужного результата. Под «результатом» понимался эффект воздействия на зрителя без перехода к повествовательности. В тематике его заданий: «Пространство времени», «Образная светопластика», «Метапсихическая живопись» часто заметен оттенок интеллектуализации. Но кажущийся рационализм создания живописного произведения, следуя методу, на самом деле играл роль катализатора, возбудителя эмоционально-чувственного аспекта. В итоге Зубарев еще в самом начале создал собственное прочтение белютинской методики, названное им «предисловием» к занятиям со своей группой в «Снегирах» [2]. Приведем его ниже:

№ 001 Методика студии Белютина в интерпретации группы Зубарева.

Не ходы живописной пластики делают живопись — искусство, а прочтение ходов художником.

1. В заданиях студии Белютина академическая точность терминологии представляется слишком затруднительной и отвлекающей внимание от решения основной практической задачи — создания непрерывного ритма в движении творческого мышления художников, как непосредственных проводников преобразующей деятельности времени.

2. Поэтому здесь научность обозначения этапов движения заменена выпячиванием самого процесса, его внутреннего прочтения художниками.

3. Как не имеющего геометрического начала и конца процесса жизнедеятельности.

4. Другими словами, облегчается и обостряется связь — идентификация материала-художника и самораскрытия искусства.

5. Разумеется, это стало возможным только на основе пристального и достаточно глубокого прочтения и осуществления заданий студии Белютина.

Лавинообразный метод преподавания [3].

Все это были только первые пробы, наброски на пути кристаллизации собственного метода, но в них уже видна разница подходов. Система Белютина не рассматривала время в живописи как самостоятельный элемент, достойный изображения. В этом он был последовательным классиком. Зубареву же довольно рано стало тесно в трехмерной системе, поэтому, создавая свою собственную, он добавил еще один элемент — время. К середине 1980-х гг. Зубарев целиком захвачен этой идеей: «Время. Оно является формой существования нашей действительности. Движение пространства порождает новое время. <...> Искусство — форма времени» [4]. Художник видел XXI век как эпоху освоения не просто пространства, а «пространства-времени», которое придаст видению мира новые качества, необходимые для более полного осознания человеческого бытия.

В темпоральном искусстве, в принципе, может быть бесконечное количество времен. Работая над теорией, Зубарев первоначально отобрал одиннадцать, которые он считал возможным изобразить, а точнее — пластически выразить. Их он подразделял на три базовые группы: прошлое (реликтовое время постоянное, реликтовое время прошлое, космическое время, плоское время), настоящее (изогнутое время, разорванное время, фактовремя, конкретное время) и будущее (автономное живое время, поствремя, световое время). Когда Зубарев давал задание, то отмечал, что художнику следует использовать разные категории в зависимости от поставленной цели, но всегда задействовать все три группы: что-то из прошлого, настоящего и светового (будущего) времени. Эта установка на «построение времени» стала для него выбором нового духовного содержания.

В 2000-е гг. Зубарев продолжает работать над теорией, он востребован и как художник, и как преподаватель. Его приглашают преподавать

рисунки и живопись в Институт Индустрии Моды. Руководство не ставило никаких ограничений и предоставило полную свободу в отношении программы и методик преподавания. Учитывая специфику профессии «дизайн костюма», он разработал для института авторскую программу с позиций своей теории, прослеживая связь мировых тенденций в искусстве с развитием формообразующих и образных основ современной одежды. В это время институт был на подъеме. Издательство ИИМ, возглавляемое директором Л. Аль Хаббаль, договорилось с художником об издании книги, описывающей его метод, в качестве учебного пособия для студентов художественных вузов, художников и специалистов, работающих в области дизайна. В пособие планировалось включить материалы, обобщающие практику занятий в студии и в институте.

Материал для книги он собирал уже многие годы, но сейчас появилась цель — отобрать самые значимые задания и сложить их в определенную последовательность. Книга «Темпоральное искусство» вышла в 2004 г. Презентация состоялась в Государственном центре современного искусства, одновременно с выставкой работ мастера, его студийцев и студентов. Открывал презентацию художественный руководитель ГЦСИ Леонид Бажанов. Это было настоящим событием.

Зубарев преподавал до 2003 г. Этот короткий, но неожиданно блестящий опыт ведения занятий в институте для молодой аудитории он будет вспоминать как одну из своих самых значимых удач.

Примечания

1. Всесоюзный институт ассортимента легкой промышленности и культуры одежды Главниипроекта при Госплане СССР существовал с 1958 по 1965 гг.
2. Первые занятия студии проводились в доме художницы Галины Ивановой, под Москвой, на платформе Снегири. Именно она предложила Зубарева в качестве ведущего занятий. «Снегиревский» период продолжался до 1982 г.
3. Дневниковые записи В. Зубарева: рукопись. — С. 183.
4. Зубарев, В. К. Темпоральное искусство: учебник. — Москва: ИИМ, 2004. — 512 с.

УДК 745:930.24:377.1: [7.026.2:903.24] (045)

Соло А. Ю., Медник М.

Solo A., Mednik M.

ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ ВРЕМЕН: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА. ИЗ ОПЫТА КОЛЛЕДЖА «ШЕНКАР»

INTERWEAVING OF TIMES: MODERN TECHNOLOGIES IN HISTORICAL COSTUME RECONSTRUCTION. THE «SHENKAR» COLLEGE EXPERIENCE

Аннотация. Описание курса по реконструкции исторических костюмов колледжа «Шенкар», гармонично сочетающего академические исследования с практическим применением и направленное на развитие профессиональных навыков в сфере дизайна моды.

Ключевые слова: история костюма, реставрация, инновации, традиции, компетенции, методология, исследования

Abstract: Description of the «Shenkar» College course on historical costume reconstruction, harmoniously combining academic research with practical application and aimed at developing professional skills in the field of fashion design.

Keywords: costume history, restoration, innovations, traditions, competencies, methodology, research

На факультете дизайна моды колледжа «Шенкар» уже пятнадцать лет проводится семинар-практикум по реконструкции исторического костюма. Реконструкция выполняется по принципу «пяти шагов», где «главный критерий оценки качества — реконструированный комплекс, например костюм, выглядит достоверным с расстояния пять шагов и далее. Для реконструкции “пяти шагов” вполне допустимо использование машинного шва, не историчных, но похожих на таковые с расстояния материалов и т. п.» [1, с. 34]. Курс, разработанный Анной Соло, Мони Медником и Евгением Машенбергом, предлагает комбинирование теоретического и практического обучения истории костюма. Это позволяет студентам проанализировать костюм заданного периода в рамках общего исторического исследования а затем применить полученные знания на практике. Курс предназначен для студентов второго года обучения по специальности «Дизайн моды» на степень бакалавра.

Методология курса предполагает работу в группах по три человека. При помощи лотереи определяются исторический период для анализа, а также состав группы.

Работа в группе позволяет студентам обмениваться знаниями, навыками и опытом. Это приводит к более глубокому и разностороннему пониманию учебного материала. Каждый участник вносит свои идеи и решения, что обогащает творческий процесс и ведет к более продуктивным результатам. Работа в группе является более эффективной, поскольку каждый студент имеет возможность сосредоточиться на той части проекта, в которой он наиболее силен. Студенты имеют возможность специализироваться в различных областях, например, в подборе визуального и теоретического материала, в написании академических текстов, выполнении технических рисунков, что повышает качество и своеобразие работы. Работая в группе, студенты разделяют ответственность за результат исследовательской и практической работы. Это помогает в развитии чувства ответственности и учит работать на общий результат. В группе каждый участник имеет возможность получить поддержку и обратную связь от других студентов. Это создает атмосферу взаимной поддержки и мотивации. Несмотря на различия в мнениях и подходах, которые иногда затрудняют принятие решений, в группе всегда легче справляться с трудностями благодаря поддержке и помощи партнеров. Работа в группе учит эффективному взаимодействию, умению слушать, аргументировать, обсуждать и достигать компромиссов. Это немаловажно для будущей карьеры в мире моды, где командная работа является ключевым фактором успеха. Работа в группе помогает студентам научиться преодолевать споры и различия во мнениях. Такой навык необходим в любой профессиональной деятельности. Следует отметить, что в работе в группе есть свои минусы. Например, в некоторых случаях наблюдается «эффект пассажира», когда одни участники работают меньше, полагаясь на других. Успех проекта зависит от всех участников, что создает опасность неудачи, если один из студентов не выполняет свою часть работы. В некоторых случаях групповая работа может ограничить индивидуальность и творческий подход, что в случае с реконструкцией это менее существенно, чем в дизайн-проектах. Некоторые участники могут чувствовать давление со стороны группы, даже если они не согласны с общим мнением. Также следует отметить, что принятие решений в группе чаще занимает больше времени, чем при персональной работе.

Для успешной организации групповой динамики от нас как от преподавателей требуется умение управлять взаимодействием, конфликтами и распределением задач внутри группы. Как один из инструментов на начальной стадии работы мы используем опросник с требуемыми навыками и способностями для выполнения работы на курсе, просим

участников группы оценить себя по каждому из навыков по десяти-балльной системе. Следует заметить, что большинство участников групп не знакомы до начала курса, и подобная оценка позволяет заранее найти слабые стороны и распределить обязанности в группе.

Каждая группа проводит совместное исследование исторической, политической, религиозной, социальной и культурной среды заданного периода. Студенты проводят краткий анализ важнейших исторических событий, которые могли оказать влияние на моду и стили одежды. Исследуют политические системы, властные структуры и ключевые политические фигуры, чьи решения и предпочтения влияли на модные тенденции того времени. Рассматривают религиозные нормы и обычаи, которые могли ограничивать или диктовать выбор одежды, аксессуаров и украшений. Анализируют социальные классы, профессии, гендерные и возрастные различия в одежде, а также влияние модных тенденций на общество и наоборот. Далее, студенты обращают внимание на произведения литературы, искусства, театра и на другие культурные явления, отражающие модные направления эпохи. Этот этап курса не только дает студентам широкое понимание моды исследуемого периода, но и позволяет им увидеть связи между религией, культурой, политикой и модой, делая процесс реконструкции более осмысленным и глубоким.

На следующем этапе студенты разделяются, и каждый исследует один из элементов костюма (верхнее платье, нижнее белье, ткани и аксессуары).

Далее студенты выбирают модель для реконструкции. Ее анализ начинается с детального изучения исторического ансамбля, его функционального назначения, материалов и технологии изготовления каждого из элементов — от нижнего белья до тканей и аксессуаров. На этом этапе студенты создают буклет с изображениями всех слоев костюма из достоверных источников — произведений искусства, фотографий, музейных и выставочных экспонатов, предметов одежды из архивов, в частности, нашего архива имени Паулины Роуз. В архиве можно познакомиться с предметами костюмов и аксессуаров начиная с XVII в. и до наших дней [2]. Это помогает студентам понять, как взаимодействуют разные части костюма и как они влияют на формы тела, изменяя их (например, корсеты и кринолины).

Следующим этапом является создание технических рисунков для каждого из предметов ансамбля. Ряд рисунков должен включать в себя вид спереди, сзади и при необходимости — сбоку, а также детализацию конструктивных линий и декоративных элементов. Особое внимание уделяется точности воспроизведения элементов костюма в соответствии с исто-

рическими источниками и специальной литературой. На этом этапе студенты используют программы векторной графики, такие как *Adobe Illustrator*.

Далее студенты ищут подходящую выкройку в специальной литературе, ее изображение может составлять два — три сантиметра, с помощью САПР для конструирования и трехмерной визуализации (мы начинали с программы «Оптитекс», а в последние несколько лет работаем с *CLO3D*) выкройки увеличиваются, подгоняются под размеры демонстратора (одного из студентов курса) и распечатываются. Дальнейшая подгонка и детализация проводится вручную конструированием на бумаге или методом наколки.

Некоторые элементы костюма (такие как нательные рубашки), шьются сразу, без изготовления макета, более сложные требуют нескольких примерок.

Изучение исторических методов обработки включает выполнение небольших образцов, изготовление пуговиц из ткани и выполнение петель вручную. Работа над моделью ведется на современном оборудовании с использованием средств малой механизации для поиска аналоговых современных решений для имитации старинных технологий с экономией времени и сохранением внешнего вида детали или изделия.

Каждый год тема курса меняется, предлагаются различные цветовые и текстильные темы, такие как джинс, оттенки красного, пастельная гамма или цвета радуги. Задачей студентов является подбор материалов и дополнительных элементов, таких как кружева, ленты, пуговицы и аппликации в соответствии с историческим периодом и заданной темой. Историческая достоверность в подборе типа материала не является целью нашего курса, поэтому выбор за не дорогими тканями, соответствующими по своим физическим параметрам (плотность и драпируемость) материалам, из которых были изготовлены оригинальные модели.

Этот курс демонстрирует глубокое понимание истории костюма, включая ее теоретические и практические аспекты, интегрируя исторические исследования с современными технологиями и творческими методами. Подход, используемый на нашем курсе, не только обучает студентов реконструкции исторического костюма, но и развивает их критическое мышление, творческие навыки и понимание культурного контекста моды.

Примечания

1. Доменкова, Л. В. Исторический костюм // Наука и инновации. — 2016. — № 7. — С. 33–37.
2. Шанкар: [сайт]. — URL: <https://researchive.shenkar.ac.il/> (дата обращения: 31.01.2024).

УДК 37.018.58:378.147:687.01 (470.23–25)

Третьякова Ю. Г., Булавкина Л. А.

Tretiakova I., Bulavkina L.

ОСНОВЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ДИЗАЙНУ ОДЕЖДЫ В ШКОЛЕ ДИЗАЙНА DH

BASICS METHODOLOGY OF TEACHING FASHION DESIGN AT DH DESIGN SCHOOL

Аннотация. В статье представлена методика обучения, которая позволяет получить необходимые инструменты профессии любому человеку, не имеющему специальной художественной подготовки.

Ключевые слова: дизайн, методика обучения дизайнеров одежды, предметы одежды, обучение, профессия, творчество.

Abstract. The article presents a teaching methodology that allows any person without special artistic training to get the necessary tools of the profession.

Keywords: design, methodology of training fashion designers, clothing items, training, profession, creativity.

В условиях современного производства одежды особенно необходима качественная подготовка профессиональных кадров. Интенсивная программа обучения профессии дизайнера одежды, разработанная совместно с парижским институтом моды *Mod'Art* рассчитана на людей без специальной художественной или дизайнерской подготовки [1. С. 27]. Курс обучения включает в себя необходимую теоретическую базу и большой объем практики по тенденциям, стилистике, рисунку, fashion-иллюстрации, моделированию и технологии, а также компьютерным программам.

Программа обучения позволяет освоить основные инструменты профессии с учетом актуального положения индустрии в стране и индивидуальными особенностями каждого студента. Внимание к каждому студенту в соединении с профессиональным запросом дает шанс каждому найти дело по душе в многообразном мире моды. После защиты дипломной коллекции выпускник может работать не только дизайнером одежды, но и мерчендайзером, стилистом, декоратором, художником-иллюстратором [2. С. 173].

В основу методики обучения заложена взаимосвязь всех дисциплин. Два основных предмета — стилистика и моделирование — осваивают-

ся студентами на протяжении всего обучения. Идеи, разработанные на занятиях по стилистике, нужно воплотить в создании конструкции одежды и выполнить в материале. Это предусматривает взаимодействие между собой преподавателей разных дисциплин, коллегиальных решений в постановке учебных задач.

Например, одна из первых курсовых работ по разработке капсульной коллекции с распределением принта в ахроматических цветах начинается с обучения студента работе с референсами (источниками вдохновения). Студент выбирает фотографию — источник вдохновения, и под руководством преподавателя трансформирует источник в дизайн принта. Параллельно, на занятиях по моделированию, изучаются поясные предметы одежды с учетом стилистики, заложенной в референсе. Это дает возможность анализировать актуальные предметы одежды и разбираться в их эмоциональной и композиционной составляющей. Затем выполняются технические эскизы предметов одежды из коллекции, необходимые для работы на швейных производствах и взаимодействия с конструкторами и технологами. Далее разрабатываются оригинальный дизайн и варианты распределения принта. На практических занятиях по моделированию предмет одежды выполняется в материале с обязательным нанесением разработанного принта. Итогом является презентация работы, на которой присутствуют преподаватели и независимые эксперты индустрии моды. Студент имеет возможность получить рекомендации от профессионалов, а преподаватели выстраивают дальнейшую стратегию раскрытия творческого потенциала студента.

Аналогичным образом на начальном этапе проходит курсовая работа по разработке дизайна накладного кармана. Преподавателем по стилистике задается тема, например: геометрия линий. Разрабатываются предложения по дизайну и положению кармана на предмете одежды. По утвержденному эскизу студент продолжает работу с преподавателем по моделированию.

При создании полноценных коллекций на втором году обучения выбирается одна модель из коллекции и выполняется на занятиях по моделированию. Это уже не отдельная деталь, а полноценный предмет одежды. Таким образом, студент учится воплощать свою идею от эскиза до реального исполнения в материале.

Уникальная дисциплина в методике школы дизайна DH — это Текстиль. На занятиях студенты знакомятся с различными материалами, технологиями и приобретают навыки креативного применения этих знаний при создании носимой одежды. Все задания, выполняемые

студентами во время обучения, подразумевают обязательное применение полученных навыков при создании одежды, будь то вышивка, ткачество, создание фактур, крашение или батик. Более того, задания по текстилю выстраиваются таким образом, чтобы техники, исследуемые на занятиях, соответствовали современным текстильным направлениям, изучаемым на занятиях по тенденциям. Тренды меняются каждый год, и это всегда учитывается в рамках программы. При этом основа программы обучения остается неизменной, меняются темы текущих заданий. Например, работа с таким материалом, как «джинс» (деним) — актуальная тема апсайклинга. В рамках такого глобального тренда, как переработка одежды, в задании меняется либо предмет одежды, с которым работает студент (например, сарафан, куртка, любой аксессуар), либо технология переработки изделия, например: японская вышивка сашико, крашение, аппликация и т. д. Знакомство с техникой ткачества, изучение многообразия видов переплетений предусматривает создание авторского тканого образца, который после необходимой стабилизации можно применить при создании предмета одежды. Как правило, это предмет плечевой одежды, который в данное время студенты изучают на занятиях по моделированию.

Задание по созданию фактур из различных материалов может быть применено в декоре таких предметов одежды, как топ или рубашка. Работа, рассчитанная на несколько занятий, знакомит студентов с различными способами фактурирования текстиля: буфы, синель, валяние, термоформование и т. д. В процессе работы важно, чтобы помимо знакомства с основами техники, студенты научились генерировать свои идеи при создании новых фактур. Итоговое занятие — это текстильный пейзаж на заданное преподавателем изображение. Обязательно необходимо применить минимум две изученные техники, и существует ограничение в выборе цвета — это светлый монохром. В дальнейшем текстильный пейзаж будет использован при создании плечевого предмета одежды с интересным вариантом размещения.

Еще одно задание по декорированию рубашки — работа с черно-белой аппликацией из прозрачного фатина. Наслоения материала создают эффект акварельной растяжки, и очень хорошо выглядят на белых изделиях, что удачно сочетается с заданиями по моделированию, когда образцы предметов одежды изготавливаются в основном из текстильных материалов белого цвета. В данном задании фотографию для референса студенты выбирают самостоятельно, и созданную на занятии аппликацию, используют на занятиях по моделированию рубашки.

Важной дисциплиной является рисунок, который максимально приближен к изучению фигуры человека, т. к. будущим дизайнерам одежды придется иметь дело с формообразованием на основе человеческого тела, им необходимы знание пропорций, динамики и пластики. Занятия по рисунку посвящены созданию многочисленных набросков с живой натуры и помогают начать видеть реальные пропорции тела человека, раскрывают способность быстро и легко их передавать.

Нужно отметить, что в нашей методике мы ориентируемся на живого человека с его потребностями и ценностями. Поэтому и рисунок в нашей школе максимально «живой». Занятия проходят не только в аудиториях, где студенты создают быстрые наброски друг друга, но и в публичных пространствах — художественных галереях, музеях и т. д. Конечно, есть занятия по стилизации изображения. Студенты знакомятся с различными изобразительными приемами для передачи фактур, тканей, определенного настроения и т. д. Но основным направлением в методике Школы все же остается близость к человеку, к настоящим его ценностям.

«В художественном воспитании есть две задачи: развить и укрепить индивидуальные творческие способности учеников и одновременно дать знание общих объективных законов работы над формой и цветом» [3. Р. 17–18]. Традиции Баухауса, как нельзя лучше откликаются в выстраивании образовательного процесса в нашей школе. Практически все задания построены таким образом, чтобы максимально выявить индивидуальные особенности студента. Обучение начинается с коротких, разных по настроению и стилистике, но достаточно свободных по исполнению заданий. Это дает возможность преподавателю сориентироваться в степени подготовленности ученика, в уровне его «насмотренности», а главное, в его эмоциональных пристрастиях, и даже возможно, в его психологических трудностях [4. Рр. 57, 63]. Все занятия проходят исключительно очно. В процессе обучения студенту необходимо «живое» непосредственное общение с преподавателем. Это важно, так как мы учим, прежде всего, создавать реальную одежду, а не цифровую. Одежду, которая связана с телом и в которой важна тактильная, пластическая составляющая. А этому нельзя научить через плоскость экрана. Фактически весь первый курс построен на том, чтобы, в первую очередь, помочь раскрыть творческий потенциал и индивидуальные особенности студента. Это проявляется и на занятиях по цветоведению.

Цвет — важная составляющая костюма и очень мощно влияющий на человека фактор. Бессмысленно человека, тяготеющего к спокойным,

меланхоличным состояниям, разворачивать в сторону чистых, открытых цветов, и наоборот, яркого оптимиста — склонять к темной и блеклой колористике. Это можно выявить при работе над созданием индивидуальной гаммы цвета. Задаётся определённое количество цветов с обязательным наличием красного, зелёного, синего и т. д., но оттенки студент смешивает самостоятельно. В результате мы видим эмоциональный портрет ученика, его настроение, и можем предположить, к какой стилистике будут направлены его желания.

На занятиях по текстилю, по инновациям очень хорошо проявляются склонности к ручной работе, к креативным решениям или неспособность фантазировать на тему тканей и технологий. Поэтому все задания выстроены так, чтобы не имеющий предрасположенности к нестандартным решениям студент смог освоить основные принципы создания текстиля, и так как задания разнообразны, всё же проявить себя творчески, а другой — проявить себя нестандартно и найти новое решение задачи.

Надо сказать, что уже после первых месяцев обучения на первом семестровом обходе, когда одновременно представляется выполненный объем работ по всем дисциплинам, преподавателям становится видна цельная картина по каждому студенту. Его индивидуальные особенности, проблемы, возможности и реальные пути движения. Закладывается фундамент профессиональной личности, которая в последующие годы развивается, и на защитах выпускных коллекций мы можем уже видеть стилистику каждого студента, которая направлена на решения разных функциональных, социальных и эмоциональных задач. В надежде, что и современный российский рынок одежды будет представлять большее разнообразие.

Примечания

1. Иттен, И. Искусство цвета. — Москва: Дмитрий Аронов, 2021.
2. Maréchal, B. *Système de la mode, création, pédagogie*. — Genève: HEAD, 2020.
3. Rancière, J. *Le maître ignorant*. — Paris: Fayard, 1987.
4. Steele, V. *Fashion Theory & Fashion Practice*. — NYC: FIT, 2009.

УДК 37.012:7.03:7.071.5

Чиркова Э. В.
Chirkova E.

ИЗУЧЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ СТИЛЕВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ЖИВОПИСИ (ДИСЦИПЛИНА «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ»)

THE STUDY OF MODERN STYLISTIC MOVEMENTS OF PAINTING (DISCIPLINE «ART HISTORY»)

Аннотация: В данной статье рассматривается методика проведения практических занятий по изучению современных стилевых направлений живописи и перечисляются навыки и умения, приобретаемые в процессе ее реализации.

Ключевые слова: современные стилевые направления живописи; история искусств; композиция

Abstract: This article discusses the methodology of conducting practical classes on the study of modern stylistic movements of painting and lists the skills and abilities acquired in the process of its implementation.

Keywords: modern stylistic movements of painting; art history; composition

Авторская методика преподавания дисциплины «История искусств» является одним из решений проблемы реализации образовательных возможностей [1, с. 79] и представляет собой комбинированную форму проведения практического занятия по изучению стилевых направлений XX в. Краткий алгоритм работы включает в себя следующие этапы:

1. Согласно программе, осуществляется выбор стилевого направления, визуальный материал по которому представлен преподавателем в презентации. Использование информационно-коммуникационных технологий в процессе проведения занятий позволяет наглядно изучить технику выполнения работ известными мастерами-живописцами. На данном этапе работы студентами изучаются причинно-следственные связи, способствующие возникновению стилевого направления.

2. В процессе изложения материала студенты заполняют бланк-конспект, внося в него определения стиля с изучением сформировавшегося названия. На данном этапе работы студенты фиксируют основные черты стиля и их отражение в творчестве мастеров; даты в развитии стилевых направлений; имена ярких представителей и названия их работ; общие черты и принципиальные отличия примеров; осуществляют обобщение элементов, составляющих стилевое единство.

3. Выполнение схематических зарисовок — копирование работ мастеров в конспекте-опроснике (формат А8) с целью осмысления задания в процессе выполнения графических зарисовок.

5. Для формирования навыка «прочтения» картины студентам предлагается придумать свои вариации названий рассматриваемых картин. На этом этапе диагностируется эрудированность студентов; способность видеть причинно-следственные связи при создании произведений художниками; умение работать с информацией, выделяя необходимые факты; схематично визуализировать произведения (от сложного к простому), формируя концепцию стиля. Работу с опросником завершает обратная связь в форме беседы с перечислением характерных визуально читаемых особенностей стиля.

6. Далее студенты переходят к выполнению задания в материале с передачей концепции изученного стилевого направления в собственном эскизе. Жанр работы может меняться от портрета до натюрморта. Интерес представляет возможность иными художественными средствами решать новые задачи. Так, например, вместо достижения фотографического портретного сходства становится важным отразить внутренний духовный мир человека. Вместо растушёвки в изображении лица приоритет смещается в пользу передачи характера натуры средствами живописных и графических материалов. Таким образом, у студентов формируется навык постановки ряда дополнительных задач при выполнении работы. К названию работы прибегают дважды: в начале процесса и по его завершению. Как правило, название меняется в связи с определившимся содержанием и композиционным центром. В процессе выполнения эскиза преподаватель рекомендует вспомнить композиционные средства, используемые при создании образа. Ритм, контраст, динамика, целостность и обращение к пропорциям золотого сечения — это необходимые средства при выделении композиционного центра. Равновесие, формат, асимметрия, открытый и закрытый типы композиции служат организации элементов в пространстве листа. Пропорции и использование однородных или разнородных элементов усиливают восприятие изображения. Цветовая гармония и оптические иллюзии влияют на психологию восприятия работы согласно замыслу автора. В процессе выполнения задания студенты консультируются и исправляют ошибки. На данном этапе работы диагностируются способности применять на практике знания композиционных средств и способов их воздействия на зрителя.

После утверждения линейного эскиза осуществляется тоновой разбор композиции, в процессе которого максимально контрастные отно-

шения рекомендуется использовать в месте расположения смыслового акцента (в композиционном центре), нивелируя внимание к краям изображения. Для выполнения данного этапа работы используется дополнительное оборудование — световой короб, благодаря которому копируются контуры изображения. Используя ахроматическую шкалу тонов, рисунок заливается акварельными красками в оттенках серого или заполняется штрихами простого карандаша, формируя локальные пятна. На этом этапе диагностируется способность вести работу от простого к сложному и держать в фокусе внимания композиционный центр.

Далее, согласно изученным типам цветовой гармонии, студенты определяют колорит работы и выполняют её в материале. На данном этапе работы диагностике подлежат умение находить колористические решения и способность студентов делать акценты в работе согласно поставленной задаче.

Требования к выполнению задания. Практическое задание выполняется на плотном листе бумаги формата А-4 любыми цветными материалами по выбору студента согласно изученной теме (акварель, гуашь, темпера, пастель, уголь, сангина, цветные карандаши, цветные маркеры, и т. д.). Техника выполнения задания выбирается студентом самостоятельно согласно изученной теме (смешанная, фроттаж, трафарет, акварель по сырому, тампонирование, аппликация, коллаж и т. д.).

На выполнение задания отводится восемь часов. Из них два часа — комбинированное занятие (изучение и анализ теоретического материала); один час — выполнение линейного эскиза работы с целью выявления степени усвоения материала; один час — выполнение работы в материале; два часа — самостоятельная работа; два часа — анализ выполненных заданий и работа над ошибками.

При оценивании работ учитываются:

1. Наличие смыслового содержания или социальной значимости работы.
2. Умение выявить основные черты стилевого направления.
3. Владение навыками использования композиционных средств: способами выделения композиционного центра; умением создать в работе равновесие; навыками достижения композиционной целостности.
4. Грамотный подбор художественных материалов для выполнения работы и владение техникой работы с ними.
5. Оригинальность замысла.

6. Умение комментировать работу (знание теоретического материала).

Эффективность данной методики обусловлена формированием способности анализировать творчество предшественников, видеть его глазами сверстников; возможностью осмысленно вести работу по созданию произведения в рамках изучаемого стилевые направления, выявляя вариативность подачи идей. В выполненных ребятами заданиях обнаруживается индивидуальный почерк и эклектичные черты, являющие собой переход от одного стилевого направления к другому. Таким образом, на примере своих работ студенты прослеживают механизм возникновения новых стилевых направлений, выходящих за пределы обозначенного.

Результатом реализации данной методики являются:

— насмотренность, обеспеченная сопровождением лекционного материала иллюстрациями;

— собственное отношение к творчеству мастеров, формируемое в процессе изучения, когда гораздо важнее отмечать упускаемые из вида или вызывающие отторжение произведения. Исследования причин подобных проявлений говорят о недостатке так называемых «ключей к пониманию вопроса». Обсуждение данных работ приводит к новым знаниям;

— способность безбоязненно проявлять своего «свободного художника», наблюдая исторические примеры формирования собственного стиля у живописцев;

— возможность формировать усердие и трудолюбие, необходимые в процессе интересного поиска приемлемого решения среди бесконечно возможных вариантов (осознанная работа, экспериментирование и совершенствование в работе с художественными материалами превращают эти поиски в удовольствие);

— возможность познакомиться с нетрадиционными техниками рисования, прибегая к их смешению (использование фроттажа или коллажа не представляется возможным на других дисциплинах («Живопись», «Рисунок», «Станковая композиция»), имеющих иные задачи в обучении. В связи с этим возможность экспериментировать с материалами расширяет горизонты профессиональной деятельности и реализации. Посредством изучения пуантилизма и дивизионизма студенты открывают для себя возможность стать мозаичистами. В ходе изучения аналитического кубизма и реди-мейд у многих проявляется интерес к объему и скульптуре.

Таким образом, благодаря данной методике в практической работе по изучению современных стилевых направлений живописи в рамках дисциплины «История искусств» студенты не только заглядывают в историю, но и опытным путём исследуют алгоритм создания произведения, выполненного в определённом современном стилевом направлении.

Примечания

1. Чиркова, Э. В. Формирование духовно-нравственной культуры обучающихся, как одна из задач педагогического мастерства // Современные тенденции художественно-эстетического образования и воспитания детей и молодежи: сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конф., 11–12 марта 2016 г.). — Луганск: Альма-матер, 2016. — С. 79–82.

МЕМОРИЯ

УДК 930.26:025.5 (092) (470.23–25) Gorelov

Жабрева С. А.

Zhabreva S.

НИКОЛАЙ СЕРГЕЕВИЧ ГОРЕЛОВ (1973–2008)

NIKOLAY GORELOV (1973–2008)

Аннотация: В статье рассказывается о Н. С. Горелове, его библиотечной, научной, переводческой, издательской деятельности, участии в Международной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии».

Ключевые слова: Горелов Николай Сергеевич (1973–2008), биографии, историки

Abstract: The article describes N. Gorelov, his library, scientific, translation, publishing activities, and his participation in the International Conference «Fashion and design: historical impact — new technologies».

Keywords: Nikolay Gorelov (1973–2008), biographies, historians

Среди ученых принимавших активное участие в работе международной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии» в 2000-х гг. были не только специалисты в области индустрии моды и дизайна, но и видные представители исторической науки. Одним из них стал Николай Горелов — медиевист, исследователь с уникальной широтой научных интересов и поистине творческим подходом к интерпретации исторических свидетельств.

Николай Сергеевич Горелов (21.06.1973–4.1.2008) родился в Ленинграде, 21 июня 1973 года [1, л. 2], в 1990–1995 гг. обучался на кафедре истории Средних веков Исторического факультета СПбГУ [1, л. 2]. В сферу его научных интересов входил обширный круг тем. В своей кандидатской диссертации (1998 г.) ученый раскрыл крайне актуальную и по сей день проблему отображения в западноевропейских средневековых источниках сведений о государствах Востока [2]. Докторская диссертация «Восток в Европейской средневековой традиции: формирование представлений и стереотипов» была написана Н. С. Гореловым во время его работы в Научно-исследовательском отделе литературы стран Азии и Африки Библиотеки Российской академии наук (далее — ОЛСАА БАН), в 1996–2007 гг. [3]. В штате ОЛСАА БАН ученый занимал

должность «редактора II категории», позднее работал младшим научным сотрудником [1, л. 3], занимался комплектованием литературы для фонда по востоковедению на русском и западноевропейских языках. Н. С. Горелов владел английским, французским, итальянским, немецким языками и латынью [1, л. 2].

Коллеги по отделу высоко ценили не только ум и научный потенциал Николая Сергеевича, но и его человеческие качества. Он обладал природным чувством юмора: 4 июля 2007 г. Н. С. Горелов составил заявление на имя заместителя директора БАН следующего содержания: «Прошу разрешить вынос собственного портрета по причине увольнения по собственному желанию» [4].

За свою короткую жизнь Н. С. Горелов успел опубликовать и подготовить к печати множество книг и статей, часть которых была посвящена истории костюма — тканям и косметике, а также женской медицине, а точнее — отражению этих вопросов в исторических источниках.

Во время работы в ОЛСАА БАН ученый подготовил публикацию «Серы, неведомые обликом»: известия о шелке и китайцах в средневековой западноевропейской литературе» [5]. В ней были последовательно проанализированы латинские источники, выявлены упоминания отождествляемого с китайцами народа «серы», от лат. *Seres*, изготавливаемого ими шелка. В статье подчеркнуто, что впервые ткань «серов» встречается в произведениях поэтов и, лишь затем появляется в сочинениях философов и других прозаических текстах. Шёлк в античной литературе — эвфемизм роскоши и богатства, женская ткань, поработившая мужчин. Цена этой ткани определялась не только её уникальными свойствами и происхождением из далеких земель, но и сложным способом изготовления. Процесс производства шёлка интересовал как античных, так и средневековых авторов. Н. С. Горелов привел собственные переводы фрагментов из сочинений авторов, излагавших процесс производства шёлка. Он рассмотрел эволюцию понимания этого процесса от ошибочного — сбор нитей в лесной чаще на деревьях — до настоящего: результата переработки нити шелковичного червя. Статья была опубликована в 2012 г., уже после смерти ученого.

Н. С. Горелов состоял в штате Института восточных рукописей РАН, руководил дипломными работами на Историческом факультете СПбГУ [6, с. 184], участвовал в научных мероприятиях на Восточном факультете СПбГУ. К юбилею профессора кафедры медиевистики Исторического факультета СПбГУ Владимира Александровича Якубского

(1924–2013) Н. С. Горелов подготовил статью о чудодейственном бальзаме, упомянутом в нескольких средневековых источниках. С этим бальзамом и рощей, из которой его поставляли, связано несколько библейских сюжетов, а также сведения авторов о целебных и косметических свойствах этой субстанции [7].

Н. С. Горелов чрезвычайно плодотворно работал в издательстве «Азбука-классика». За шесть лет сотрудничества с издательством учёный «подготовил и выпустил в свет в качестве автора, составителя, переводчика и комментатора более 20 книг, затрагивающих сюжеты медиевистики и культурологии, ввел в научный оборот редкие средневековые тексты» [8, с. 511]. В рамках работы в этом издательстве учёный стал автором серии книг «Азбука средневековья», для которой выступал также автором вступительных статей и переводчиком с латыни, старофранцузского и древнегерманских языков. Серия представляет собой гармоничное сочетание научно-популярного и академического жанров: перевода средневековых текстов с глубокими и в то же время понятными комментариями, а также основательным списком литературы. Сам Николай Сергеевич неоднократно подчеркивал, что целью этих публикаций, предназначенных, прежде всего, студентам-медиевистам, было обеспечение последних качественным историческим материалом и, одновременно, демонстрация возможности писать интересно и захватывающе.

В 2008 г. в издательстве «Азбука-классика» вышла книга с интригующим названием «Закуска для короля, румяна для королевы» [9], в которой несколько разделов посвящено женской медицине, средневековой косметике и различным способам достижения и сохранения внешней привлекательности, как это было принято в XII в.: «...чтобы сделать лицо белее и чище. Возьми сок земляного каштана и смешай с костным мозгом быка или коровы, добавь порошок из алоэ, кости каракатицы, белого натра, голубинового помета. Все это разотри и преврати в мазь. Этой мазью женщины мажут свои лица» [9, с. 241].

С 2003 по 2007 гг. Н. С. Горелов являлся постоянным участником международной научной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии». Он выступал с докладами, которые были посвящены таким узкоспециализированным темам, как например, медицине, косметике и уходу за волосами по античным (Овидий, Псевдо-Апулей, Секст Плацит Папирский) и средневековым (Тротула, Фома из Кантемпре) источникам [10]. В докладе учёный обратил внимание на то, что все описанные в трактатах действия были, по большей части,

написаны для мужчин. Также им был подготовлен доклад, посвященный клеймению и скарификации, упоминаемых в трудах различных авторов (Геродот, Плутарх, Жак де Витри, Робер де Клари, Марко Поло, Симон Семеонис и т. д.). По мнению Н. С. Горелова скарификация и татуаж были важным конфессиональным и социальным маркером, при этом становясь явной деталью во внешнем облике человека [11]. Тезисы докладов опубликованы в сборниках материалов конференции [12, с. 61].

Помимо научной деятельности Николай Сергеевич был соавтором ярких творческих проектов, среди которых одна из первых в России медиа-лекция «Экзотика в костюме» (2007 г.). Она с большим успехом демонстрировалась в Российском этнографическом музее в рамках проекта «Антропология вещи» и была отмечена грантом Президента РФ в области культуры и искусства «Традиционные костюмы народов Российской империи как инструмент формирования национальной идентичности современной культуры костюма в России».

За свою короткую жизнь, Н. С. Горелов успел найти свое место в исторической науке, подготовить ряд серьезных источниковедческих работ, проявить себя как переводчик и популяризатор науки.

Примечания

1. Санкт-Петербургский филиал Архива РАН. Ф. 1. Оп. 2 л. Д. 1545.
2. Горелов Н. С. Византия и Восток в «Хронике Фредегара»: дис. на соискание учен. степени канд. ист. наук: спец. 07.00.03 / С.-Петерб. гос. ун-т. СПб., 1998. 404 с.
3. Горелов Н. С. Восток в европейской средневековой традиции: формирование представлений и стереотипов: дис. на соискание учен. степени доктора ист. наук: спец. 07.00.03 / С.-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2006. 430 с.
4. Из личного архива Т. И. Виноградовой.
5. Горелов Н. С. «Серы, неведомые обликом»: известия о шелке и китайцах в средневековой западноевропейской литературе // Россия и Китай: науч. и культур. связи / сост. и авт. пред. Г. З. Пумпян; Б-ка РАН. СПб., 2012. Вып. 2. С. 158–170.
6. Великая Россия: российская биографическая энциклопедия / под ред. проф. А. И. Мелуа. СПб.: Гуманистика, 2014. Т. 13: Биографический словарь сотрудников Библиотеки Российской академии наук: кн. 1. 568 с.
7. Горелов Н. С. Бальзам на душу // Проблемы социальной истории и культуры Средних веков и раннего Нового времени: сб. / под ред. Г. Е. Лебедевой. СПб.: Алетейя, 2005. С. 224–245. (Библиотека Средних веков; вып. 5).
8. Волшебные существа: энциклопедия / [авт.-сост. Н. С. Горелов; пер. с англ.: Н. Дьяконовой и др.; пер. с лат. Н. Горелова]. СПб.: Азбука-классика, 2008. 509 с.
9. Закуска для короля, румяна для королевы: энциклопедия средневековой кухни и косметики: [пер. с лат.] / авт.-сост. и пер. текстов Н. С. Горелов. СПб.: Азбука-классика, 2008. 246 с.

10. Горелов Н. С. Косметика Средневековья: средства для волос // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы 10-й междунар. науч. конф. / под. ред. Н. М. Калашниковой. СПб.: СПбГУТД, 2007. С. 30–36.
11. Горелов Н. С. Клеймо и шрам: знаки позора, символы благородства // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы 9-й междунар. науч. конф. / под. ред. Н. М. Калашниковой. СПб.: СПбГУТД, 2008. С. 36–42.
12. Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы к биобиблиогр. словарю участников / СПбГУТД, РЭМ; сост. А. Э. Жабрева, ред. Н. М. Калашникова, С. М. Ванькович. СПб.: СПбГУТД, 2017. 134 с.

УДК 7.071.3:688.5:7.025.3 (092) Yankovskaya

Жабрева А. Э., Калашникова Н. М.
Zhabreva A, Kalashnikova N.

ЕЛЕНА ПЕТРОВНА ЯНКОВСКАЯ
(15.06.1956–21.07.2018). «ВОЗВРАЩЕНИЕ ВЕЕРА»

ELENA PETROVNA YANKOVSKAYA
ИМЕННО(06/15/1956–07/21/2018). «RETURN OF THE FAN»

***Аннотация:** Статья посвящена памяти реставратора, искусствоведа, специалиста в области декоративно-прикладного и народного искусства, сотрудника Российского этнографического музея Елене Петровне Янковской*

***Ключевые слова:** Янковская Елена Петровна (1956–2018), биография, реставратор, Российский этнографический музей*

***Abstract:** The article is dedicated to the memory of the restorer, art historian, decorative, applied and folk art specialist, employee of the Russian Museum of Ethnography Elena Petrovna Yankovskaya*
***Keywords:** Elena Petrovna Yankovskaya (1956–2018), biography, restorer, Russian Museum of Ethnography*

Елена Петровна Янковская (урожд. Зелепухина) родилась 15 июня 1956 г. в далёком Жемконском наслеге Якутской АССР. После окончания средней школы она училась в Хабаровском краевом культурно-просветительском училище, а затем некоторое время работала художественным руководителем в сельском доме культуры «Охотский Перевоз» (ЯАССР).

Переехав в Ленинград (1976 г.) Е. П. Янковская поступила на работу в Государственный музей этнографии народов СССР (в настоящее время Российский этнографический музей; далее РЭМ), где работала сначала в должности техника фотолаборатории, а затем на протяжении многих лет художником-реставратором. Постоянно повышая квалификацию, Елена Петровна получила звание художника-реставратора высшей категории, разрабатывая оригинальные методики и используя новые материалы. Так, в 1984 г. она стажировалась в лаборатории реставрации предметов из органических материалов Государственного Эрмитажа, в 1990 г. была аттестована в Главном управлении охраны, реставрации памятников и капитального строительства как художник-реставратор I категории (специализация дерево). В 2003 г. Елена Петровна получила высшую категорию художника-реставратора по органическим материалам. В том же году стажировалась во Всероссийском

художественном научно-реставрационном центре им. академика И. Э. Грабаря по реставрации кости.

В качестве реставратора РЭМ Е. П. Янковская производила сложные работы по сухой и влажной чистке, увлажнению, восстановлению формы, восполнению утрат, расчистке масляной росписи, мастиковке, тонировке и консервации. Сохранившиеся аттестационные паспорта, почетные грамоты и благодарности свидетельствуют, что эти работы проводились на высоком профессиональном уровне, а отреставрированные экспонаты представлялись на выставках в РЭМ, в других музеях страны и за рубежом. Замечательным примером может служить комплексная работа, проведенная сотрудниками реставрационной мастерской РЭМ, в том числе Е. П. Янковской, по подготовке экспонатов Первой этнографической выставки 1867 года к участию в выставке «Славяне Европы и народы России» [1]. Об особенностях в деле реставрации разных предметов Елена Петровна выступала с докладами на научных конференциях [2, 3].

За годы работы в РЭМ Е. П. Янковской были разработаны методики, совмещавшие различные подходы, технологические приемы и способы реставрации. Эти методики позволили решать задачи разной степени сложности, в том числе, в реставрации таких предметов, как писанки — орнаментированные пасхальные яйца [4, 5]. В РЭМ хранится крупнейшая коллекция писанок, значительная часть которых была отреставрирована Еленой Петровной. Всего же она отреставрировала более 3500 предметов декоративно-прикладного искусства, церковных, культовых и бытовых музейных памятников. С 1987 г. Елена Петровна неоднократно проводила занятия со стажерами в России и за рубежом (Франции, Испании, Эстонии, Германии).

Практическая работа с предметами декоративно-прикладного и народного искусства вызвала необходимость углубленного изучения теоретических основ искусствоведения и в 2000 г. Елена Петровна завершила обучение в Санкт-Петербургской академии художеств имени И. Е. Репина по специальности «искусствоведение», а в 2011 г. прошла краткосрочные курсы в Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств по теме «Реставрация и охрана памятников культурного наследия». С 2002–2011 гг. она совмещала работу в музее с преподаванием курса «Основы реставрации» в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов.

Излюбленным предметом не только реставрационной работы, но и коллекционирования для Е. П. Янковской стали веера — простые

изделия и изысканные аксессуары, реставрации которых она посвятила более 35 лет. Её руками были возвращены к жизни веера из коллекций РЭМ, Государственного музея истории религии (ГМИР), Государственного музея истории Санкт-Петербурга (ГМИ СПб), Государственного дома-музея Н. А. Римского-Корсакова в Тихвине, Музея В. А. Тропинина и московских художников (Москва), музея «Искусство веера» (СПб.), Государственных Музеев-заповедников «Гатчина», «Павловск», «Петергоф», «Царское Село».

Е. П. Янковская стала автором и соавтором многих выставок вееров из музейных и частных коллекций, участвовала в подготовке каталогов к ним. Это — «Веера. Второе дыхание» (РЭМ, СПб., 1994); «Веера Востока» (РЭМ, 1996), «Возвращение веера» (РЭМ, 1998), «Обаяние японского веера» (МАЭ РАН, 2001), «Япония в веерах и картинах» (Музей истории С.-Петербурга, 2004), «Веер в художественной культуре Востока и Запада» (Гос. музей Востока, Москва, 2008) [6], «Полезный Зефир» (ГМИ СПб., 2008), «Веера взмах» (РЭМ, 2010) [7], «Сокровища Японии» (Краевед. музей, г. Пикалево, 2015), «Вглядывайтесь в малое и увидите великое» (Музей «Русский Левша», СПб., 2016), «Консервация, реставрация, реконструкция» (Там же, 2016), «Реставрация: ремесло и искусство» (РЭМ, 2016) [8, с. 129].

Е. П. Янковская неоднократно участвовала в российских и международных научных конференциях [9, 10], в том числе «Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии» [11]–[14]. Ей принадлежит более 20 публикаций, посвященных типологическим особенностям, назначению и применению, а также вопросам реставрации и консервации любимых вееров [15]–[20], исследованию и реставрации которых она посвятила своё творчество, способствуя «возвращению» веера

Примечания

1. Янковская, Е. П. Реставрационная подготовка экспонатов к выставке 2007 года / Е. П. Янковская, В. Л. Желтова // Славяне Европы и народы России: к 140-летию первой этнографической выставки 1867 года / РЭМ; науч. ред. Н. М. Калашникова. — Санкт-Петербург, 2008. — С. 46–57.
2. Янковская, Е. П. Реставрация комплексных предметов: веера из перьев // Проблемы реставрации предметов из естественноисторических коллекций: теория и практика: мат-лы Всерос. конф, СПб., 1–5 февр. 2012 г. / гл. ред. А. И. Клюкина. — Москва, 2014. — С. 149–155.
3. Янковская, Е. П. Материалы для восполнения утрат на предметах из дерева (из опыта работы с этнографическими коллекциями) // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация / науч. ред. Т. Ю. Царевская. — Великий Новгород, 2014. — С. 195–199.

4. Янковская, Е. П. К истории реставрации писанок из коллекции РЭМ // Исследования в консервации культурного наследия: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., Москва, 12–14 окт. 2004 г. / науч. ред. А. В. Трезвов, Л. И. Лифшиц. — Москва, 2005. — С. 284–287.
5. Янковская, Е. П. К истории хранения и реставрации писанок // Реставрация и консервация музейных предметов: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / редкол.: М. Б. Пиотровский (пред.) [и др.]. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 112–113.
6. Янковская, Е. П. Веер как благопожелание // Веер в художественной культуре Востока и Запада / авт.-сост.: Л. И. Кузьменко [и др.]; науч. ред.: В. А. Друзь. — Москва, 2009. — С. 84–111.
7. Веера взмах: веера XIX–XX веков из коллекции Российского этнографического музея = Wave of the fan: nineteenth and twentieth century fans from the Russian museum of ethnography: [буклет выст., 23.12.10–11.12.2013 / куратор: Н. Н. Прокопьева; авт. текста Е. П. Янковская; пер. на англ.: Е. С. Петрова и др.]. — Санкт-Петербург: Славия, 2010. — 16 с.
8. Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы к библиогр. словарю участников / сост. А. Э. Жабрева; ред. Н. М. Калашникова, С. М. Ванькович. — Санкт-Петербург: СПГУТД, 2017. — 134 с.
9. Янковская, Е. П. Традиционные веера народов Евразии из коллекции Российского этнографического музея (к вопр. о типологии) // Проблемы классификации, типологии, систематизации в этногр. науке: мат-лы Пятых С.-Петерб. этногр. чтений / РЭМ. — Санкт-Петербург, 2006. — С. 66–70.
10. Янковская, Е. П. Веер в этнографической коллекции (исследование, консервация и реставрация) // Сохранение культурного наследия: исследования и реставрация: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., 26–28 нояб. 2014 г. / сост.: Ф. Ю. Бобров; науч. ред. Ю. Г. Бобров. — Санкт-Петербург, 2016. — С. 435–445. — Прил.: Типы традиционных вееров: С. 444.
11. Янковская, Е. П. Традиционные японские веера и их влияние на европейскую моду // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: тез. [4 — й] Междунар. науч. конф. (в рамках конкурса «Адмиралтейская игла — 2001»), СПб., 1–4 июля 2001 г. / отв. ред. Н. М. Калашникова. — Санкт-Петербург, 2001. — С. 74–76.
12. Янковская, Е. П. Текстиль в декоре традиционных вееров Кавказа кон. XIX — нач. XX вв. (по материалам коллекции Российского этнографического музея) // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы 16-й Междунар. науч. конф., СПб., 27–31 мая 2013 г. / редкол.: С. М. Ванькович [и др.]. — Санкт-Петербург, 2013. — С. 306–310.
13. Янковская, Е. П. Традиционные веера народов Дальнего Востока в коллекции Российского этнографического музея (типология, материалы, декор) // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы 21-й Междунар. науч. конф., С.-Петербург, 29 мая — 1 июня 2018 г. / редкол.: С. М. Ванькович [и др.]. — Санкт-Петербург, 2018. — С. 301–306.
14. Янковская, Е. П. Веер. Второе дыхание // ЯЛИК: Язык. Литература. История. Культура: информ. реклама, мнения: информ. бюл. — Санкт-Петербург, 1994. — № 3. — С. 5.
15. Янковская, Е. П. Традиционные веера народов Кавказа и Закавказья (по материалам коллекции РЭМ) // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: мат-лы 15-й Междунар. науч. конф., СПб., 27–30 июня 2012 г. / редкол.: С. М. Ванькович [и др.]. — Санкт-Петербург, 2012. — С. 169–172.
16. Янковская, Е. П. Этнографические веера // Живая старина. — 1999. — № 3 (23). — С. 49.
17. Янковская, Е. П. Веера // Три века Санкт-Петербурга: энцикл.: в 3 томах. — Санкт-Петербург, 2003. — Т. 2: Деятнадцатый век, кн. 1. — С. 490–497.
18. Янковская, Е. П. Традиционные веера Японии // Музейные коллекции и научные исследования: мат-лы годич. науч. сессии МАЭ РАН 2000 г. — Москва, 2004. — С. 79–86. — (Сборник МАЭ; вып. 49).
19. Янковская, Е. П. Проблемы реставрации вееров // Веер как искусство: веера из собрания Московского государственного объединенного музея-заповедника и музея «Искусство веера», г. Санкт-Петербург / авт. текстов: Е. А. Пылаев, Е. П. Янковская. — [Б. м.], 2014. — 76 с.
20. Янковская, Е. П. К типологии индийских вееров (по материалам коллекций МАЭ и РЭМ) // Образы и знаки в традициях Южной и Юго-Западной Азии. — Москва, 2015. — С. 142–169. — (Сборник МАЭ; Т. 61).

УДК 391:7.072.2:929:069–051 (=161.1) Kislukha

Ненашева Л. В.

Nenasheva L.

**ЛЮДМИЛА ФЕДОРОВНА КИСЛУХА
(21.04.1963–17.08.2023)****LUDMILA FEODOROVNA KISLUKHA (21.04.1963–17.08.2023)**

Аннотация: Статья посвящена памяти искусствоведа, известного собирателя и исследователя народного искусства Русского Севера, сотрудника Архангельского музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» Л. Ф. Кислухи

Ключевые слова: Кислуха Людмила Фёдоровна, Архангельское музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», экспедиции, коллекция народного костюма.

Annotation: The article is dedicated to the memory of the art historian, famous collector and researcher of northern Russian folk art, employee of the Arkhangelsk Museum Association «Artistic Culture of the Russian North».

Keywords: Kislukha Ludmila Feodorovna, Arkhangelsk Museum Association «Artistic Culture of the Russian North», expeditions, traditional garment collection.

Людмила Федоровна Кислуха — искусствовед, известный собиратель и исследователь народного искусства Русского Севера. Около тридцати лет своей творческой жизни она была самыми тесными узми связана с Архангельским музейным объединением «Художественная культура Русского Севера».

В 1988 году Людмила Федоровна окончила Ленинградский государственный институт культуры имени Н. К. Крупской и начала работать в Архангельском областном научно-методическом центре народного творчества и культурно-просветительной работы (Дом народного творчества). Здесь она познакомилась с народной культурой Севера, с мастерами, работавшими на тот момент в Архангельской области.

В 1993 году Людмила Федоровна, уже имея большой опыт и знания в области народного искусства, пришла на работу в Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера» и была принята научным сотрудником в отдел народного декоративно-прикладного искусства. Как активный и творческий человек, она быстро проявила все свои главные профессиональные качества: высочайшую ответственность, глубокие знания, исследовательские навыки, — и уже через два года

стала заведующим отделом. Практически ежегодно она участвовала и возглавляла музейные экспедиции по сбору предметов народного искусства по районам Архангельской области и Ненецкому автономному округу.

С 2004 по 2020 год Людмила Федоровна являлась главным хранителем и председателем реставрационного Совета Музейного объединения. Помимо сложнейшей работы по организации и развитию хранительской деятельности Музейного объединения она постоянно занималась научно-исследовательской работой. Сфера ее научных интересов — народный костюм Русского Севера и традиционные женские ремесла. На протяжении всей своей деятельности она была и организатором и автором концепций крупных выставок по народному искусству, экспонировавшихся не только в Архангельске, но и в Москве. Самые значительные из них: «Там на Пинеге реке...», «Народный костюм: история и современность», «Холмогорская резьба по кости», «С миру по нитке. Традиционный и современный текстиль». В 2000 году Людмила Федоровна стала победителем конкурса молодых профессионалов (Совет министров Северных стран). В 2002 году получила грант Шведского института (г. Стокгольм) на осуществление в Архангельске выставочного проекта «Современный текстиль Швеции» — выставки шведских художников-дизайнеров. С 2013 года Людмила Федоровна занималась организацией крупных выставочных проектов совместно с Российским этнографическим музеем (Санкт-Петербург).

Исследования Л. Ф. Кислухи в области народного искусства легли в основу многочисленных статей и публикаций, а также каталогов. Альбом-каталог «Народный костюм Русского Севера XIX — начала XX века в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера»¹ признан известными российскими специалистами в области народного искусства первым исследованием, где народный костюм рассматривается как художественное явление в традиционной культуре Русского Севера. В каталоге представлена коллекция народного костюма, хранящаяся в фондах музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» и насчитывающая около 2000 предметов. В каталоге подробно описывается сарафанный комплекс, рассматриваются типы сарафанов в разных районах Архангельской области, указаны особенности покроя одежды. Подробно Людмила Федоровна останавливается и на названиях женской одежды. Когда сотрудники кафедры русского языка и речевой культуры Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова работали над первым выпуском «Одежда, обувь, головные уборы, украшения, ткани» тематического сло-

варя архангельских говоров, консультации Людмилы Федоровны оказали огромную помощь при составлении словарного выпуска².

Девятнадцатого февраля 2020 года Л. Ф. Кислуха защитила диссертацию на тему «Художественные особенности народного костюма Пинежья конца XIX — начала XX века» и получила ученую степень кандидата искусствоведения³. В диссертации рассмотрен праздничный крестьянский костюм Пинежья конца XIX — начала XX века, который демонстрировал статус своего владельца; проанализированы общие черты костюма, показаны различительные особенности в качестве ткани, богатстве декоративной отделки, количестве и дороговизне украшений, в наличии определенного головного убора и обуви.

Диссертация легла в основу книги «Там на Пинеге реке...»⁴. В книге представлены основные комплексы народной одежды Пинежья конца XIX — первой трети XX века, рассмотрен образно-символический строй, функции костюма и его отдельные детали, северные украшения.

Людмила Федоровна Кислуха была истинным знатоком музейного дела, профессионалом с большой буквы, её знали, уважали и пользовались её советами все «музейщики» Северо-Западного региона. Людмилу Федоровну отличала редчайшая любовь, преданность народному искусству, вера в его незыблемую вечную красоту, именно эта любовь давала ей силы выстоять даже в самые сложные периоды её жизни.

За многолетний добросовестный труд и личный вклад в развитие музейного дела, за сохранение художественного наследия Русского Севера Л. Ф. Кислуха была награждена Почётной грамотой Губернатора Архангельской области.

Примечания

1. Кислуха, Л. Ф. Народный костюм Русского Севера XIX — начала XX века в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера». — Москва: Северный паломник, 2006. — 276 с.
2. Тематический словарь архангельских говоров / авт.-сост., науч. ред. Л. В. Ненашева; сост. А. М.-Г. Кузьмина [и др.]. — Архангельск: КИРА, 2023. — Вып. 1: Одежда, обувь, головные уборы, украшения, ткани. — 192 с.
3. Кислуха, Л. Ф. Художественные особенности народного костюма Пинежья конца XIX — начала XX века: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Кислуха Людмила Федоровна; РГПУ им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2020. — 255 с.
4. Кислуха, Л. Ф. «Там на Пинеге реке...»: народный костюм Пинежского уезда Архангельской губернии конца XIX — первой трети XX века: в собрании Архангельского музея изобразительных искусств. — Москва: Северный паломник, 2021. — 418 с.

УДК 687.01:746.41 (470.23–25) Svetlichnaya

Чернова В. А., Денисова О. Е.

Chernova V., Denisova O.

ГАЛИНА ПЕТРОВНА СВЕТЛИЧНАЯ

(23.02.1935–24.03.2024)

GALINA PETROVNA SVETLICHNAYA (02/23/1935–03/24/2024)

Аннотация: Статья посвящена памяти художника-модельера Ленинградского Дома моделей одежды, первого председателя секции «Дизайн моды» СПб Союза дизайнеров СССР, Заслуженного художника России — Галине Петровне Светличной.

Ключевые слова: Светличная Галина Петровна, биография, художник-модельер, ЛДМО.

Abstract: The article is dedicated to the memory of the fashion designer of the Leningrad Fashion House, the first chairman of the «Fashion Design» section of the St. Petersburg Union of Designers of the USSR, Honored Artist of Russia — Galina Petrovna Svetlichnaya.

Keywords: Svetlichnaya Galina Petrovna, biography, fashion designer, LDMO.

Галины Петровны Светличной, известного художника-модельера Ленинградского Дома Моделей одежды, не стало 24 марта 2024 года. «Для всех, кто работал в ЛДМО в 1960-е — 1970-е годы, Светличная была просто Галя, Галочка. Она очень соответствовала своей фамилии. Была удивительно светлым, приветливым человеком» [1].

После окончания в 1955 году Ленинградского техникума лёгкой промышленности Галина Светличная единственная из выпуска была направлена на работу в Ленинградский Дом Моделей. Она была первым художником-модельером с профессиональным образованием в экспериментальном цехе, где в то время работали опытные мастера, обучавшиеся своему делу в конце XIX — начале XX века. Они моделировали одежду методом накладки, вручную выполняли вышивку, плели кружево [2, с. 59]. Галина Светличная владела более современными технологиями. Проектируя лёгкую женскую одежду, модельер работала с эскизами, сама строила конструкции. Обладая безупречным вкусом, художник стала признанным мастером группы перспективного моделирования. Коллекции одежды Галины Петровны Светличной пользовались успехом не только в Доме Моделей, но и на международных выставках.

Казалось возможности модельера были безграничны. Платья, костюмы, вечерние туалеты, спортивные комплекты отличались женственным

стилем и совершенством формы. В своём творчестве она любила и умела использовать элементы народной одежды и добивалась в этом блестящего результата. Длинные платья, комплекты для отдыха создавались художником под впечатлением многообразия цветовых сочетаний старинной народной одежды. Её уникальные модели, всегда с огромным успехом, демонстрировались в Японии, Канаде, Германии, Чехословакии, Бельгии, Югославии, Америке, Индии, Болгарии и в других странах.

В одном из интервью к обязательным качествам художника-модельера Галина Петровна относит: «высокий уровень культуры, а также способность глубоко осмысливать окружающую нас жизнь. Ведь основная наша задача — создание функциональных моделей, способных активно служить людям. Кроме того, все стремятся сегодня не просто одеться, но и сказать с помощью одежды что-то о себе окружающим». А на вопрос «В чём Вы видите смысл своей профессии? Светличная ответила: «Труд каждого человека значим в той степени, в которой он необходим людям. Большая радость видеть, что в результате твоей работы поднимается настроение людей, делается гармоничнее, красивее, современнее их внешний вид» [3, с. 49].

Галина Петровна была не только первоклассным модельером, её стройная фигура и миловидная внешность очень подходили для подиума. Как манекенщица она принимала участие в демонстрации моделей на международных выставках в Японии и в Канаде (Монреале) на «Экспо-67». «Позже, «канадская» коллекция демонстрировалась во всех больших концертных залах Ленинграда, и я показывала модели, сшитые на Галину Светличную. Мне повезло, я была «перспективной» манекенщицей и Галина шила на меня очень много моделей. Как художник она была суперпрофессиональна, очень точно определяла типаж манекенщицы и её модели удивительно подходили не только к внешности, но и характеру. Работать с таким художником большое везение и удовольствие <...> Помню мне нужна была помощь, чтобы срочно сшить платье для тематической вечеринки. Галя не только придумала очаровательный фасон, но и быстро раскроила мне ткань. Потом, сколов булавками детали, рассказала, как я могу сшить наряд за пару часов. В итоге, у меня было самое красивое платье из всей компании. И таких историй у меня много», — вспоминает Валентина Чернова [1].

В 1981 году Галина Петровна ездила в США уже в качестве руководителя делегации. «В любой заграничной поездке она чувствовала большую ответственность за свою работу и всегда очень волновалась, но трудностей она не боялась и всегда справлялась с порученной рабо-

той» [2, с. 60]. Без отрыва от основной профессиональной деятельности, Галина Петровна закончила Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной (1969). В 1984 году сменила Марию Васильевну Антонову на посту художественного руководителя группы перспективного моделирования и работала в этой должности до конца своей трудовой деятельности в ЛДМО (1990).

В 1992 году Нонна Эдуардовна Меликова, сменившая Галину Петровну на должности ведущего художника-модельера группы перспективного моделирования, создала свою дизайн-студию «МОНА» и пригласила двух коллег — Галину Светличную и Александру Соколову. «Три художника, три имени, известные в мире моды, три яркие индивидуальности. Однако, они удивительно гармонично дополняют друг друга, создавая коллекции, которые отвечают концепции романтической женственности, определяющей стиль “Моны”» [4, с. 3]. После закрытия студии «Мона» (1995), Галина Петровна продолжила профессиональный путь в НУК «Дизайн-студия Нонны Меликовой», открытой в этом же 1995 году, откуда и ушла на заслуженный отдых.

Помимо художественного моделирования и административной работы в ЛДМО, Галина Петровна принимала участие в учреждении Ленинградской организации Союза дизайнеров СССР (1987): была избрана в члены правления и возглавила секцию «Дизайн моды» [5].

Работа художника-модельера Галины Петровны Светличной была отмечена почётными грамотами СССР. В 1984 году Галину Петровну наградили орденом «Знак почёта» [3, с. 49]. За заслуги в области искусства 8 января 1999 года ей присвоено звание «Заслуженный художник России» [6]. В 2009 году объявлена благодарность Комитета по культуре Санкт-Петербурга [7].

Эскизы к коллекции «Фольклорный костюм» и модели одежды Галины Петровны Светличной хранятся в фонде Государственного музея истории Санкт-Петербурга [8]. В 2023 году несколько эскизов и моделей, созданных Галиной Петровной, были переданы в фонд Реставрационно-хранительского центра Государственного Эрмитажа её сыном Сергеем Светличным.

Костюмы Галины Петровны выставлялись в музеях Санкт-Петербурга на выставках: «Ленинград 1980-е. Последнее дефиле» (ГИМИСПб, 21.06–08.08.2004) [9] и «Традиция и мода. Национальный костюм народов Страны Советов» (РЭМ, 03.11.2017–31.01.2018) [10].

Модели, спроектированные Галиной Петровной Светличной можно посмотреть в советских журналах «Мода» и «Стиль», которые выпускал

Ленинградский Дом моделей, фотография платья для молодёжного бала хранится в архиве кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга [11]. А о том, как сложилась история Ленинградского Дома моделей одежды, о людях, посвятившим годы работы в ЛДМО, посмотреть портреты художников-модельеров и манекенщиц можно в сообществе «Ленинградский Дом Моделей Одежды. Невский, 21» в социальной сети ВКонтакте [12].

Коллеги вспоминают Галину Петровну Светличную не только как профессионального модельера высочайшего уровня, глубоко чувствующего художника, но и как порядочного человека высокой культуры, доброго, отзывчивого, светлого, который навсегда останется в памяти знавших её людей.

Список принятых сокращений:

ЛДМО — Ленинградский Дом моделей одежды
ГМИСПб — Государственный музей истории Санкт-Петербурга
РЭМ — Российский этнографический музей

Примечания

1. Чернова, В. А. Памяти Галины Петровны Светличной // Ленинградский Дом Моделей Одежды. Невский 21: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/club187909891?w=wall-187909891_1814 (дата обращения: 07.04.2024).
2. Зайцева О. К. История Ленинградского Дома моделей одежды: дис.: 54.04.01/ О. К. Зайцева; СПбГУТД. — Санкт-Петербург, 2013. — 104 с.
3. Конаховская, Л. Творческий портрет // Мода. — 1984. — № 4 (29). — С. 48–49.
4. Арсеньева, З. Петербургский стиль дизайн-студии «Мона» // Стиль. — 1994. — № 1. — С. 2–9.
5. Бондаренко, Е. К. Как зародился Союз // Санкт-Петербургский союз дизайнеров: [сайт]. — URL: https://www.designspb.ru/news/history_of_design/how_the_Union_was_born/?sphrase_id=9526 (дата обращения: 07.04.2024).
6. Награды России // Открытые данные для Беларуси: [сайт]. — URL: <https://ru.nagrody.by/persona/116407/?ysclid=lupub3uscrc599578562> (дата обращения: 07.04.2024).
7. Члены СД, отмеченные наградами // Санкт-Петербургский союз дизайнеров: [сайт]. — URL: https://www.designspb.ru/about/rewarding/index.php?sphrase_id=9526 (дата обращения: 07.04.2024).
8. Министерство культуры РФ. Госкаталог: [официальный сайт]. — URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=%D0%A5%D1%83%D0%B4.%20%D0%A1%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BB%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0%D1%8F%20%D0%93.%D0%9F.&imageExists=null> (дата обращения: 07.04.2024).

9. Ленинград 1980-е. Последнее дефиле // Новости музеев: [сайт]. — URL: <http://museum.ru/N18670> (дата обращения: 08.04.2024).
10. Модели Г. П. Светличной на фото № 37–41, 61 // Елена Когут-ская: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: https://vk.com/album29185651_249971746 (дата обращения: 08.04.2024).
11. ЦГАКФФД СПб. Фотодокумент Бр. 73819.
12. Ленинградский Дом Моделей Одежды. Невский, 21: [группа в социальной сети «ВКонтакте»]. — URL: <https://vk.com/club187909891> (дата обращения: 08.04.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамова Полина Валерьевна — доцент кафедры музейного дела ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», кандидат культурологии. SPIN 1719–7921. polina-glushkova@mail.ru

Азарова Тамара Владимировна — аспирант ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», свободный дизайнер. tamaraazarova@icloud.com

Алфёрова Наталья Васильевна — доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), кандидат культурологии. alferovan@yandex.ru

Бабошина Татьяна Валерьевна — научный сотрудник Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа. tanibabo@gmail.com

Балашов Михаил Евгеньевич — художник-конструктор, доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат педагогических наук. SPIN 3362–8548. mister.balashov@bk.ru

Баринов Олег Юрьевич — доцент кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». oleg_barinov123@mail.ru

Благодатных Елена Николаевна — студент 2 курса магистратуры ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». elena_blagodatnyh@mail.ru

Блюмин Марина Алексеевна — заведующий Сектором новых поступлений Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения. mariblu@mail.ru

Большова Светлана Ивановна — доцент кафедры искусствоведения ФГБОУ ВО «Российский гуманитарный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», кандидат искусствоведения, доцент. SPIN 5475–4519. fotyabolshova@mail.ru

Булавкина Любовь Анатольевна — Руководитель направления «Дизайн одежды» Школы дизайна DH. bulavkindom@mail.ru

Буфеева Ирина Юрьевна — доцент кафедры искусствоведения Института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)». SPIN 2792–8951. irina.bufeeva@yandex.ru

Валькевич Светлана Ивановна — профессор Шуйского филиала ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет», доктор культурологи, доцент. svalkevich@yandex.ru

Ван Вэньшань — аспирант ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». SPIN 9307–2443. cgzws33@mail.ru

Ванькович Светлана Михайловна — директор Института дизайна и искусств, заведующий кафедрой истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», доктор искусствоведения, доцент. smvan2000@gmail.com

Васильева Светлана Юрьевна — и. о. заведующего кафедрой «История и философия» ФГБОУ ВО «Тольяттинский государственный университет», кандидат исторических наук. SPIN 5310–9888. vasilieva_svetlana86@mail.ru

Верещака Татьяна Юрьевна — доцент кафедры конструирования и технологии швейных изделий ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат технических наук, доцент. SPIN 8396–3214. vereshchakat@mail.ru

Власова Ирина Анатольевна — доцент кафедры технологии, изобразительного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Петрозаводский государственный университет», кандидат педагогических наук. dentelle@yandex.ru

Высоцкая Варвара Викторовна — студент 2 курса магистратуры ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». vysotskayavarvara@gmail.com

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. SPIN 5583–8361. golocen@yandex.ru

Герасимова Наталья Владимировна — научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, кандидат искусствоведения. SPIN 1512–2887. natal-040183@mail.ru

Гладышева Оксана Федоровна — педагог дополнительного образования, руководитель школы дизайна одежды «Моделина» ФДОД «Дом детского творчества». aniledom@mail.ru

Глебушкин Сергей Анатольевич — доцент ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры», кандидат искусствоведения. gleba64@mail.ru

Годовова Елена Викторовна — профессор кафедры истории России ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный педагогический университет», доктор исторических наук, доцент. SPIN 1311–7047. godovova@mail.ru

Гукасян Аракся Араевна — студент 2 курса магистратуры ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». araksya.gukasyan99@gmail.com

Гулдерер Дениз Элиф — студент 1 курса магистратуры ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». d.elifgulderer@gmail.com

Демидова Ольга Владимировна — профессор кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», профессор. oliga104611@yandex.ru

Денисова Анастасия Владимировна — старший преподаватель кафедры изобразительного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «СГУ им. Питирима Сорокина». nastimika@mail.ru

Денисова Ольга Евгеньевна — ассистент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». SPIN 2548–4556. denicova@gmail.com

Дмитриев Владимир Александрович — научный сотрудник главной категории Отдела этнографии Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея, доктор исторических наук. dmitriev_home@mail.ru

Докучаева Ольга Владимировна — главный научный сотрудник ГБУК г. Москвы Государственный музей-заповедник «Царицыно», кандидат искусствоведения. o.dokuchaeva@tsaritsyno-museum.ru, dokuchaeva_olga@mail.ru

Дьякова Елена Васильевна — научный сотрудник ведущей категории Отдела этнографии Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы Российского этнографического музея. Dyiakova_elena@inbox.ru

Дьякова Елена Васильевна — научный сотрудник ведущей категории Отдела этнографии Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы Российского этнографического музея. Dyiakova.elena@inbox.ru

Ёжикова Елена Леонидовна — старший преподаватель кафедры «Дизайн одежды» ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет». SPIN 9122–0036. Author ID 987099. 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. SPIN 4755–7342. rem.tatyana@mail.ru

Ершова Оксана Александровна — лаборант Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. oksana.denisova@mail.ru

Жабрева Анна Эрнестовна — научный сотрудник Библиотеки РАН, кандидат педагогических наук. SPIN 3924–6264. annazhabreva@mail.ru

Жабрева София Александровна — библиотекарь Библиотеки Российской академии наук (БАН, СПб). SPIN 8777–4500. sofiazhabreva@mail.ru

Жукова Мария Александровна — студент кафедры конструирования швейных изделий ФГБОУ ВО «Ивановский государственный политехнический университет». zhukovamaria83@gmail.com

Журавлева Ольга Федоровна — коллекционер. of_zhuravleva@mail.ru

Залялеева Айгуль Канифовна — научный сотрудник Центра искусствоведения Обособленного подразделения ГНБУ «Академия наук Республики Татарстан» «Институт языка и литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ» (ИЯЛИ АН РТ). SPIN 4600–5401. aigul.siraieva@yandex.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», Санкт-Петербург; президент СПбОО «Царскосельская женская ассамблея», 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

Зверева Анна Николаевна — свободный художник, народный художник Якутии. Toorouk2011@mail.ru

Зенкина Полина Сергеевна — заведующий 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

Иванова Юлия Борисовна — старший научный сотрудник ГБУК г. Москвы Государственный музей-заповедник «Царицыно», кандидат искусствоведения. Dekorart1@mail.ru

Игнатова Мария Игоревна — графический дизайнер. m.i.ignatova@gmail.com

Игнатьева Татьяна Ивановна — доцент кафедры искусствоведения Института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», кандидат искусствоведения, доцент. ignatieva_muzei@mail.ru

Исупова Екатерина Владимировна — начальник отдела УПД ОРПД, аспирант кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». Isupova9393@mail.ru

Калашникова Наталья Моисеевна — заведующий 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. kalanaykalashnikova@yandex.ru

Камалиева Айгуль Салаватовна — преподаватель Центра непрерывного повышения профессионального мастерства педагогических работников ГБПОУ «Уфимский многопрофильный профессиональный колледж», кандидат технических наук. kamalievavak@yandex.ru

Карганова Анна Александровна — специалист по экспозиционно-выставочной деятельности ГБУК г. Москвы Государственный музей-заповедник «Царицыно». karganchik@gmail.com

Карюк Тамара Андреевна — независимый исследователь. SPIN 2082–3482. tamarakaryuk1008@gmail.com

Качер Ксения Александровна — методист ГАУ РК «Центр народного творчества и повышения квалификации». kskacher@gmail.com

Кидакоева Нафисет Зауровна — старший преподаватель кафедры стандартизации, метрологии и товарной экспертизы ФГБОУ ВО «Майкопский государственный технологический университет», кандидат искусствоведения. SPIN 5790–5150. kidakoeva@bk.ru

Кимеева Татьяна Ивановна — профессор кафедры музейного дела ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», доктор культурологии, доцент. SPIN 2012–9850. tat-kimeeva@mail.ru

Климина Ольга Александровна — преподаватель ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский Государственный университет», преподаватель ремесла ЧОУ «Школа Народного Искусства Императрицы Александры Фёдоровны. gurova-o@yandex.ru

Ковалева Наталия Ивановна — заведующий Отделом народного искусства, хранитель фондов текстиля и костюма Государственного Русского музея, кандидат искусствоведения. SPIN 2838–2574. kovaljova_n_i@mail.ru

Кондакова Юлия Васильевна — доцент кафедры социальных и гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», кандидат филологических наук, доцент. SPIN 9558–1250. jkondakova@yandex.ru

Коренев Дмитрий Михайлович — старший научный сотрудник БУК Орловской области «Орловский краеведческий музей», кандидат исторических наук. boyam-orel@yandex.ru

Королева Лариса Викторовна — заведующий кафедрой дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», кандидат искусствоведения, профессор. Ershov10@mail.ru

Королева-Бараш Алёна Юрьевна — преподаватель кафедры истории и теории искусства Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. alena.barash@yandex.ru

Королькова Людмила Валентиновна — заведующий отделом этнографии Северо-Запада России и Прибалтики Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. korolkoval@list.ru

Королькова Людмила Валентиновна — заведующий Отделом этнографии Северо-Запада России и Прибалтики Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. korolkoval@list.ru

Коротаяева Мария Андреевна — студент магистратуры кафедры декоративного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена». Mashakorotaeva231@gmail.com

Косоурова Татьяна Никодимовна — заведующий сектором Отдела западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения. tat888kos@gmail.com

Краснодембская Нина Георгиевна — ведущий научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Доктор исторических наук. nigekrasno@mail.ru

Кривенцева Екатерина Александровна — студент магистратуры Института дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». rinakrivenceva@mail.ru

Кубель Елена Леонидовна — научный сотрудник Отдела этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. elenakubel@yandex.ru

Куёк Саида Асланбиевна — художник по костюму Театрального объединения Республики Адыгея. saidakyek11@mail.ru

Кузнецова Майя Михайловна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат искусствоведения, доцент. maaya. mail2@rambler.ru

Кузьмичев Виктор Евгеньевич — заведующий кафедрой конструирования швейных изделий ФГБОУ ВО «Ивановский государственный политехнический университет», доктор технических наук, профессор. SPIN 8875–4767. wkd37@list.ru

Курбатова Марина Андреевна — доцент кафедры «Дизайн и искусство» ФГБОУ ВО «Поволжский государственный университет сервиса», кандидат технических наук. SPIN 9013–4787. marinakurbatova@list.ru

Лобачевская Ольга Александровна — доцент кафедры культурологии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор искусствоведения, профессор. SPIN 1212–1020. lobachevskaja@tut.by

Ляненко Луиза Николаевна — студентка 5 курса НИУ «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург). lnlyanenko@edu.hse.ru

Макарова Марина Петровна — директор Санкт-Петербургской общественной организации по содействию изучения опыта традиционных культур «Этнологический клуб “Параскева”», Почетный работник общего образования Российской Федерации. remiska@yandex.ru

Маслова Ирина Сергеевна — заведующий отделом этнографии ГБУК «Самарский областной историко-краеведческий музей им. П. В. Алабина». SPIN 8395–7282. irinanazarova3@yandex.ru

Медник Мони — доцент кафедры «Дизайн моды» Академического колледжа «Шенкар» (Израиль), доцент. monimednik@gmail.com

Миронова Любовь Алексеевна — доцент кафедры рекламы и связей с общественностью, кандидат экономических наук ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». SPIN 1446–8225. obrazts@gmail.com

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

Мишуринская Любовь Игоревна — научный сотрудник отдела Поволжья и Приуралья Российского этнографического музея. rem-volga@mail.ru

Мишуринская Ольга Владиславовна — научный сотрудник отдела Поволжья и Приуралья Российского этнографического музея. olmisch@bk.ru

Назарова Мария Сергеевна — доцент кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». fantomascha@gmail.com

Ненасева Лариса Викторовна — профессор кафедры русского языка и речевой культуры ФГБОУ ВО «Северный (Арктический) федеральный университет им. М. В. Ломоносова», доктор филологических наук, доцент. SPIN 9881–9880. lnenasheva@narfu.ru

Николаева Ирина Олеговна — руководитель, преподаватель, Творческая Мастерская «ДРЕВО». zolotoshvea@yandex.ru

Нинбург Майя Александровна — специалист по учету музейных предметов Всероссийского музея им. А. С. Пушкина. m.ninburg@gmail.com

Новик Александр Александрович — заведующий центром европейских исследований Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, кандидат исторических наук. SPIN 3038–4800. njua@mail.ru

Носикова Ксения Александровна — аспирант учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств». k-nosikova@inbox.ru

Павлова Анжелика Николаевна — заведующий кафедрой истории и психологии ФГБОУ ВО «Поволжский государственный технологический университет», доктор исторических наук, доцент. angpan@rambler.ru

Песецкая Александра Александровна — научный сотрудник Отдела этнографии Поволжья и Приуралья Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. SPIN 9776–7609. sanny341@yandex.ru

Плотникова Юлия Валерьевна — ведущий научный сотрудник, хранитель костюма и аксессуаров Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, кандидат искусствоведения. plotnikova@hermitage.ru

Подгорная Вера Владимировна — менеджер первой категории Сектора по работе с волонтерами Государственного Эрмитажа. vpodgor@hotmail.com

Попов Аркадий Евгеньевич — студент 2 курса магистратуры ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». serp_al.jpg@mail.ru

Попова Лариса Федоровна — заведующий Отделом этнографии Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. Rem_larisa@mail.ru

Раковская Екатерина Юрьевна — старший научный сотрудник Отдела народного искусства Государственного Русского музея. SPIN 5034–4085. olshina.e@bk.ru

Савельева Вера Юрьевна — советник по вопросам комплектования музейного фонда Всероссийского музея декоративного искусства. v.y.savelieva@yandex.ru

Савина Наталья Владимировна — доцент ФГБОУ ВО «Ивановский государственный политехнический университет», кандидат искусствоведения. SPIN 6730–2012. kletov@mail.ru

Садыхова Севиль Юсиф гызы — профессор кафедры «История искусства» Азербайджанской государственной академии художеств, доктор искусствоведения, профессор. ss57@list.ru

Салахова Рада Инсафовна — доцент кафедры изобразительного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Казанский государственный институт культуры», кандидат педагогических наук. SPIN 6088–5214. rada_salakhova@mail.ru

Сапанжа Ольга Сергеевна — заведующий кафедрой искусствоведения и педагогики искусства ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», доктор культурологии, профессор. SPIN 6063–7030. Author ID 429499. sapanzha@mail.ru

Сваткова Наталья Германовна — художник-конструктор БУ ХМАО-Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел». natalia_mega@mail.ru

Светлова Екатерина Андреевна — научный сотрудник Российского этнографического музея. katyasvetlova@mail.ru

Синицына Мария Юрьевна — студент факультета дополнительного профессионального образования ФГБОУ ВО «Уральский архитектурно-художественный университет». Torgi.sinityna@yandex.ru

Сластникова Людмила Александровна — научный сотрудник высшей категории Отдела этнографии Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея. l_slastnikova@mail.ru

Смирнов Алексей Викторович — профессор ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», доктор философских наук. SPIN 7374–0987. darapti@mail.ru

Смирнова Ирина Михайловна — аспирант кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», старший преподаватель АОУ ВО ЛО «Государственный институт экономики, финансов, права и технологий». Iraadelman.07@gmail.com

Смирнова Ольга Владимировна — старший преподаватель кафедры изобразительного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Казанский государственный институт культуры». Volga78s@yandex.ru

Соболева Елена Станиславовна — старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, кандидат исторических наук. soboleva@kunstkamera.ru

Соковишин Александр Алексеевич — инженер кафедры искусствоведения ФГБОУ ВО «Российский гуманитарный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)». SPIN 3936–1292. AASokovishin@gmail.com

Соколова Екатерина Викторовна — заведующий сектором этнографии Отдела сохранения культурного наследия ГБУК Рязанской области «Рязанский областной научно-методический центр народного творчества». evsokolova2016@mail.ru

Соло Анна Юрьевна — доцент кафедры «Дизайн моды» и координатор технологической части Академического колледжа «Шенкар» (Израиль), доцент. anasolo@shenkar.ac.il

Соловьёва Карина Юрьевна — заведующий 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. SPIN 9314–4214, Author ID 441215. sorokinama@mail.ru

Старостина Ольга Викторовна — ведущий научный сотрудник Отдела этнографии Кавказа, Средней Азии и Казахстана Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. starostinaov73@mail.ru

Ся Чжунюань — аспирант кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». xiazhongyuan@gmail.com

Тарасова Нина Ивановна — заведующий Сектором прикладного искусства, хранитель коллекции костюма Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, кандидат исторических наук. ninotar@mail.ru

Ткаченко Ирина Дмитриевна — научный сотрудник высшей категории Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. iriser@inbox.ru

Третьякова Юлия Геннадьевна — преподаватель направления «Дизайн одежды» Школы дизайна DH. jirafa@mail.ru

Федорова Татьяна Анатольевна — доцент кафедры дизайна одежды ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет им. Н. С. Алфёрова». fedotcka@mail.ru

Федорова Уйгулаана Николаевна — студент 2 курса магистратуры ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». uygu.fedorova@gmail.com

Филиппова Галина Станиславовна — доцент кафедры дизайна одежды ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет им. Н. С. Алфёрова». SPIN 3187–1614. gali.fl@mail.ru

Хованчук Ольга Александровна — доцент кафедры японоведения ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет», кандидат исторических наук. komanchister@gmail.com

Холодная Вера Георгиевна — научный сотрудник высшей категории Российского этнографического музея, кандидат исторических наук. vkholodnaia@yandex.ru

Хорошилова Ольга Андреевна — профессор кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна», кандидат искусствоведения, доцент. iskusstvomag@gmail.com

Хохлова Екатерина Николаевна — руководитель Студии ручной вышивки Е. Хохловой, Санкт-Петербург, аспирантка кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». 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. SPIN 1636–7659. ts_natali@mail.ru

Чернова Валентина Александровна — независимый исследователь. Nerussva2018@gmail.com

Чиркова Эльмира Вениаминовна — преподаватель специальных дисциплин ГБПОУ Самарской области «Колледж гуманитарных и социально-педагогических дисциплин имени Святителя Алексия, Митрополита Московского», МБОУ ДО «РОДНИК», г. Тольятти. elyaayle@yandex.ru

Шадрина Татьяна Николаевна — мастер Санкт-Петербургской общественной организации по содействию изучения опыта традиционных культур «Этнологический клуб “Параскева”». tanya-shadr@mail.ru

Широковских Маргарита Сергеевна — доцент кафедры декоративного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена», кандидат искусствоведения. SPIN 9301–3204. ivarita@bk.ru

Шкляева Людмила Михайловна — старший научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан, кандидат искусствоведения. luda-next@yandex.ru

Шмидт Инна Олеговна — аспирант кафедры истории и теории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». SPIN 4976–8091. inna_shm@mail.ru

Шокун Полина Валентина — студент исторического факультета ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный педагогический университет». pshokun@bk.ru

Ян Сяной — аспирант ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». uxywwcd@gmail.com

Янкина Лариса Владимировна — старший преподаватель кафедры дизайна костюма ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», аспирант ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна». ilariaiankina@gmail.com

Ярош Олег Андреевич — лаборант Отдела западно-европейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа. jarosh1974@mail.ru

Яценко Сергей Александрович — профессор кафедры истории и теории культуры ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», доктор исторических наук, профессор. SPIN 3303–6044. sergey_yatsenko@mail.ru

LIST OF AUTHORS

Abramova Polina — Associate Professor in the Department of Museum Sciences at FSEI HE «Kemerovo State University of Culture». PhD in Cultural Studies. SPIN 1719–7921. polina-glushkova@mail.ru

Alferova Natalia — Associate Professor in the NRU «Higher School of Economics» (St. Petersburg), PhD in Cultural Studies. alferovan@yandex.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 — Designer, 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. SPIN 3362–8548. 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

Blagodatykh Elena — Student of the FSEI HE «Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». elena_blagodatykh@mail.ru

Blumin Marina — Head of the New Acquisition Department at The State Hermitage museum, PhD in Art History. mariblu@mail.ru

Bolshova Svetlana — Associate Professor in the Department of Art Criticism at FSEI HE «The Kosygin State University of Russia». PhD in Art History, Associate professor. SPIN 5475–4519. fotyabolshova@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)». SPIN 2792–8951. Irina.bufeeva@yandex.ru

Bulavkina Lyubov — Head of the Department of fashion design at Design school DH. bulavkindom@mail.ru

Chernova Valentina — Independent researcher. Nerussva2018@gmail.com

Chirkova Elmira — teacher of special disciplines in the SBPEI of Samarskaya region «St. Aleksey College of Humanitarian and Social-pedagogical disciplines», MIAE «RODNIK», Togliatti. elyaayle@yandex.ru

Demidova Olga — Professor in the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design», Professor. oliga104611@yandex.ru

Denisova Anastasia — Senior Lecturer in the Department of Fine Arts and design at FSEI HE «Pitirim Sorokin Syktyvkar State University». nastimika@mail.ru

Denisova Olga — Assistant in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». SPIN 2548–4556. 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 — Top-grade Researcher in the SBCI of Moscow State Museum-Reserve «Tsaritsyno», PhD in Art History. o.dokuchaeva@tsaritsyno-museum.ru, dokuchaeva_olga@mail.ru

Dyakova Elena — Leading Researcher in the Department of Ethnography of Department of Ethnography of Eastern, Southeastern and Central Europe at The Russian Museum of Ethnography. Dyakova_elena@inbox.ru

Dyakova Elena — Leading Researcher of Ethnography of Department of Ethnography of Eastern, Southeastern and Central Europe 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. SPIN 4755–7342. rem.tatyana@mail.ru

Ershova Oksana — Assistant of the Department of History of Russian Culture at The State Hermitage Museum. oksana.denisova@mail.ru

Ezhikova Elena — Senior Lecturer in the Department of Fashion design at FSEI HE «Ural state University of architecture and art». SPIN 9122–0036. Author ID 987099. yel3005@mail.ru

Fedorova Tatyana — Associate Professor in the Department of Fashion Design at FSEI HE «Ural State University of Architecture and Art named after. N. S. Alferova». fedotcka@mail.ru

Fedorova Uygulaana — Student of the FSEI HE «Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». uygu.fedorova@gmail.com

Filippova Galina — Associate Professor of the Department of Fashion Design at FSEI HE «Ural State University of Architecture and Art named after N. S. Alferov». SPIN 3187–1614. gali.fl@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. SPIN 5583–8361. 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 Natalia — Research Fellow in 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. SPIN 1512–2887. natal-040183@mail.ru

Gladysheva Oxana — Teacher of additional education, Head of the Modelina school of fashion design in Branch of additional education for children «House of children's creativity». aniledom@mail.ru

Glebushkin Sergiy — Associate Professor in the FSEI HE «Moscow State Institute of Culture», PhD in Art History. gleba64@mail.ru

Godovova Elena — Professor of the Department of Russian History at FSEI HE «Orenburg State Pedagogical University», Dr. in History, Associate Professor. godovova@mail.ru

Gukasyan Araksya — Student of the FSEI HE «Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». araksya.gukasyan99@gmail.com

Gulderer Deniz Elif — Student of the FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». d.elifgulderer@gmail.com

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@gmail.com

Isupova Ekaterina — Head of the Department of Operations and Traffic Control of the ORPD, Postgraduate student in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». Isupova9393@mail.ru

Ivanova Yuliya — Senior Research Fellow at the SBCI of Moscow State Museum-Reserve «Tsaritsyno», PhD in History of Arts. Dekorart1@mail.ru

Kacher Ksenia — Methodologist of SAI RK «Center of Folk Art and Professional Development». kskacher@gmail.com

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. kalanaykalashnikova@yandex.ru

Kamaliev Aigul — Teacher of the Center for continuous professional development SBPEI «Ufa Multidisciplinary Professional College», PhD in Technical Sciences. kama-lievavak@yandex.ru

Karganova Anna — Specialist in exposition and exhibition activities at the SBCI of Moscow State Museum-Reserve «Tsaritsyno». karganchik@gmail.com

Karyuk Tamara — Independent Researcher. SPIN 2082–3482. tamarakaryuk1008@gmail.com

Khokhlova Ekaterina — The director of the Privat Studio of Hand-Made Embroidery, Saint-Petersburg, Post-graduate student in the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». hohlovi@yandex.ru

Kholodnaia Vera — Leading Researcher in The Russian Museum of Ethnography. PhD in History. vkholodnaia@yandex.ru

Khoroshilova Olga — 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. iskusstvomag@gmail.com

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 — Senior lecturer of the Department of standardization, metrology and commodity examination at FSEI HE «Maykop State Technological University», PhD in Art History. SPIN 5790–5150. kidakoeva@bk.ru

Kimeeva Tatiana — Professor in the Department of Museum Sciences at FSEI HE «Kemerovo State University of Culture». Dr. in Cultural Studies, Associate Professor. SPIN 2012–9850. tat-kimeeva@mail.ru

Klimina Olga — Senior lecturer in the FSEI HE «Saint-Petersburg State University», Teacher in the «School of Folk Art of Empress Alexandra Feodorovna». gurova-o@yandex.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. SPIN 2838–2574. jkondakova@yandex.ru

Korenev Dmitriy — Senior Researcher in the Budgetary institution of culture of Oryol region «Oryol Museum of Local Lore». PhD in History. ogik. ekzamen-20@yandex.ru

Koroleva Larisa — Head of the Department of Fashion Design «Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design», PhD in Art History, Professor. Ershov10@mail.ru

Koroleva-Barash Alena — Lecturer in the Department of History and Theory of Art of the Academy of Russian Ballet. A. Ya. Vaganova. alena.barash@yandex.ru

Korolkova Liudmila — Head of the Department of Ethnography of North-West Russia and the Baltic, Russian Museum of Ethnography, PhD in History. korolkoval@list.ru

Korolkova Liudmila — Head of the Department of Ethnography of North-West Russia and the Baltic at The Russian Museum of Ethnography, PhD in History. korolkoval@list.ru

Korotaeva Maria — Student of the FSEI HE «Herzen University». Mashakorotaeva231@gmail.com

Kosourova Tatiana — Head of the Section of the Department of Western European Applied Art of The State Hermitage, PhD in Art History. tat888kos@gmail.com

Kovaljova Natalija — Head of the Department of Folk Art, Custodian of Textile and Costume funds at The State Russian Museum, PhD in Art History. SPIN 2838–2574. kovaljova_n_i@mail.ru

Krasnodembskaya Nina — Leading Research Fellow in The Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS. Dr. in History. nigeckrasno@mail.ru

Krivtseva Ekaterina — Student of the FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». rinakrivtseva@mail.ru

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 Marina — Associate Professor in the Department of Design and Art at FSEI HE «Volga Region State University of Service», PhD in Technical Sciences. SPIN 9013–4787. marinakurbatova@list.ru

Kuzmichev Victor — Head of Garment Design Department at FSEI HE «Ivanovo State Polytechnic University». Dr. of Technical Sciences, Professor. SPIN 8875–4767. wkcd37@list.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

Kyek Said — Costume designer Theater Association of the Republic of Adygea. saidakyek11@mail.ru

Lobachevskaya Olga — Associate professor of the Educational Institution «The Belarusian State University of Culture and Arts», Dr. of Art History, Professor. SPIN 1212–1020. lobachevskaja@tut.by

Lyandenko Luiza — 5th year student in the NRU «Higher School of Economics» (St. Petersburg). lnlyandenko@edu.hse.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@yandex.ru

Maslova Irina — Head of the Department of Ethnography in the SBCI «Samara Regional Museum of Local Lore named after P. V. Alabin». SPIN 8395–7282. irinanazarova3@yandex.ru

Mednik Moni — Senior lecturer and Technology coordinator in the Fashion design Department at Shenkar college (Israel), Associate Professor. monimednik@gmail.com

Mironova Liubov — Associate Professor in the Department of Advertising and Public Relations at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Economic Sciences. SPIN 1446–8225. obrazts@gmail.com

Mishurinskaia Liubov — Senior Researcher in the Department of the Volga Region and Urals at The Russian Museum of Ethnography. rem-volga@mail.ru

Mishurinskaia Olga — Senior Researcher in the Department of the Volga Region and Urals at The Russian Museum of Ethnography. olmisch@bk.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

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

Nenasheva Larisa — Professor in the Department of Russian language and speech culture at FSEI HE «Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov», Dr. of Philology. SPIN 9881–9880. l.nenasheva@narfu.ru

Nikolaeva Irina — Principal, Teacher in the Creative Workshop «DREVO». zolotoshvea@yandex.ru

Ninburg Maya — Specialist in accounting of museum objects at The National Pushkin Museum. m.ninburg@gmail.com

Nosikova Kseniya — Postgraduate student of the Educational Institution «The Belarusian State University of Culture and Arts». k-nosikova@inbox.ru

Novik Alexander — Head of the Center of European Studies in The Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS. PhD in History. SPIN 3038–4800. njual@mail.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 Volga Region and Ural at The Russian Museum of Ethnography, PhD in History. SPIN 9776–7609. sanny341@yandex.ru

Plotnikova Yulia — Curator of costumes and accessories in the Department of History of Russian Culture at The State Hermitage, PhD in Art History. yulez66@mail.ru

Podgornaya Vera — Manager in The State Hermitage Museum Volunteer Service. vpodgor@hotmail.com

Popov Arkady — Student of the FSEI HE «Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». serp_al.jpg@mail.ru

Popova Larisa — Head of the Department Department of ethnography of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography. Rem_larisa@mail.ru

Rakovskaia Ekaterina — Senior Researcher in the Department of Folk Art at The State Russian Museum. SPIN 5034–4085. olshina.e@bk.ru

Sadickova Sevil Yusif gizi — Professor in the Department of Art History at Azerbaijan State Academy of Arts, Dr. in Art History, Professor. ss57@list.ru

Salakhova Rada — Associate Professor of the Department of Fine Arts and Design, Kazan State Institute of Culture», PhD in Sciences Pedagogic. SPIN 6088–5214. rada_salahova@mail.ru

Sapanzha Olga — Head of the Department of History of Art and art education Institute of Art Education at FSEI HE «Herzen State Pedagogical University of Russia», Dr. of Art History, Professor. SPIN 6063–7030. Author ID 429499. sapanzha@mail.ru

Savelieva Vera — Advisor on Fund acquisition of All-Russian Museum of Decorative Art. v.y.savelieva@yandex.ru

Savina Natalia — Assistant professor of the FSEI HE «Ivanovo State Polytechnic University», PhD in Art History. SPIN 6730–2012. kletov@mail.ru

Shadrina Tatyana — Master of the St. Petersburg public organization for promoting the study of the experience of traditional cultures «Ethnological Club “Paraskeva”». tanya-shadr@mail.ru

Shirokovskikh Margarita — Associate Professor in the Department of Art decorative at the FSEI HE «Herzen University», PhD in Art History. SPIN 9301–3204. ivarita@bk.ru

Shklyayeva Liydmila — Senior Researcher in 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

Shmidt Inna — Postgraduate student of the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». SPIN 4976–8091. inna_shm@mail.ru

Shokun Polina — Student of the Historical Faculty at FSEI HE «Orenburg State Pedagogical University». pshokun@bk.ru

Sinitsyna Mariya — Student of the Faculty of Additional Professional Education at FSEI HE «Ural University of Architecture and Art». Torgi.sinitsyna@yandex.ru

Slastnikova Liudmila — Research Fellow of the highest category in the Department of ethnography of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography. l_slastnikova@mail.ru

Smirnov Aleksey — Professor of FSEI HE «Saint-Petersburg State University», Dr. of Philosophy. SPIN 7374–0987. darapti@mail.ru

Smirnova Irina — Postgraduate student of the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», Senior Lecturer in the AEI HE of the Leningrad region «State Institute of Economics, Finance, Law and Technology». Iraadelman.07@gmail.com

Smirnova Olga — Senior lecturer in the FSEI HE «Kazan State Institute of Culture». Volga78s@yandex.ru

Soboleva Elena — Senior Research Fellow in The Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) RAS. PhD in History. soboleva@kunstkamera.ru

Sokolova Ekaterina — Head of the ethnography sector in the Department of Cultural Heritage Conservation at SBCI of the Ryazan region «Ryazan Regional Scientific and Methodological Center of Folk Art». evsokolova2016@mail.ru

Sokovishin Alexander — Engineer in the Department of Art Criticism at FSEI HE «The Kosygin State University of Russia». SPIN 3936–1292. AASokovishin@gmail.com

Solo Anna — Senior lecturer and Technology coordinator in the Fashion design Department at Shenkar college (Israel), Associate Professor. anasolo@shenkar.ac.il

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. SPIN 9314–4214, Author ID 441215. sorokinama@mail.ru

Starostina Olga — Leading Researcher Fellow in the Department of ethnography of Caucasus, Central Asia and Kazakhstan at The Russian Museum of Ethnography, PhD in History. starostinaov73@mail.ru

Svatkova Nataliya — Designer artist in BU KhMAO-Yugra «Center of folk arts and crafts». natalia_mega@mail.ru

Svetlova Ekaterina — Researcher in The Russian Museum of Ethnography. ktyasvetlova@mail.ru

Tarasova Nina — Head of the Sector Decorative Arts, costume curator in the Department of Russian History and Culture at The State Hermitage Museum, PhD in History. ninotar@mail.ru

Tkachenko Irina — Reesearch fellow in the Russian Museum of Ethnography. PhD in History. iriser@inbox.ru

Tretiakova Iuliia — Senior lecturer in the Department of fashion design at Design school DH. jirafa@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. SPIN 1636–7659. ts_natali@mail.ru

Valkevich Svetlana — Professor in the Shuya branch of FSEI HE «Ivanovo State University», Dr. in Cultural Studies, Associate Professor. svalkevich@yandex.ru

Vankovich Svetlana — Director of the Institute of Design and Arts, Head of the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», Dr. in Art History, Associate Professor. smvan2000@gmail.com

Vasilieva Svetlana — Acting Head of the Department of History and Philosophy at FSEI HE «Togliatti State University». PhD in of Historical Sciences. SPIN 5310–9888. vasilieva_svetlana86@mail.ru

Vereshchaka Tatyana — Associate Professor in the Department of Design and Clothing Technology at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design», PhD in Engineering sciences. SPIN 8396–3214. vereshchakat@mail.ru

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

Vysotskaia Varvara — Student of the FSEI HE «Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design». vysotskayavarvara@gmail.com

Wang Wenshan — Postgraduate student at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». SPIN 9307–2443. cgzws33@mail.ru

Xia Zhongyuan — Postgraduate student of the Department of History and Theory of Art at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». xiazhongyuan@gmail.com

Yang Xiangyu — Postgraduate student at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». yxywwcd@gmail.com

Yankina Larissa — Senior Lecturer in the Department of Fashion Design at FSEI HE «Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design», Postgraduate student

at FSEI HE «Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design». ilariaiankina@gmail.com

Yarosh Oleg — Assistant in the Department of Western European Applied Arts at The State Hermitage Museum. jarosh1974@mail.ru

Yatsenko Sergey — Professor of the Department of the History and Theory of Culture in FSEI HE «Russian State University for the Humanities», Dr. Hab. (History), Professor. SPIN 3303–6044. sergey_yatsenko@mail.ru

Zalialieva Aigul — Researcher in the Art History Center of the Separate Division of the State Budgetary Educational Institution «Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan» «Institute of Language and Literature and Art named after G. Ibragimov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan». SPIN 4600–5401. aigul.siraieva@yandex.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», Saint-Petersburg. President of the Tsarskoselskaya Women's Assembly, 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, PhD in Sciences Pedagogic. SPIN 3924–6264. annazhabreva@mail.ru

Zhabreva Sofiia — Research of Russian Academy of Sciences Library (RASL). SPIN 8777–4500. sofiazhabreva@mail.ru

Zhukova Maria — Student of the Garment Design Department at FSEI HE «Ivanovo State Polytechnic University». zhukovamaria83@gmail.com

Zhuravleva Olga — collector. 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

Zvereva Anna — Artist, People's Artist of Yakutia. Toorouk2011@mail.ru

Содержание

«МОДА И ДИЗАЙН: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, 2024» 5

КОСТЮМ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Баринев О. Ю.
КИНЕМАТОГРАФ И МОДА: ИСТОРИЯ ВЗАИМНОСТИ 6

Ванькович С. М.
АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ МОДЕРНА — СВИДЕТЕЛИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ МОДЫ 11

Васильева С. Ю.
ЭЛЕМЕНТЫ ГАРДЕРОБА СОВЕТСКИХ ЖЕНЩИН В СТИЛЕ АР ДЕКО ПЕРИОДА НЭПА ... 15

Верещака Т. Ю.
ОСОБЕННОСТИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ НЕКОТОРЫХ ПРЕДМЕТОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГЭ
«ГАРДЕРОБ ПЕТРА I» 19

Денисова О. Е.
НОННА МЕЛИКОВА — ХУДОЖНИК-МОДЕЛЬЕР ЛЕНИНГРАДСКОГО ДОМА
МОДЕЛЕЙ ОДЕЖДЫ. 24

Ершова О. А., Тарасова Н. И.
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРА
В КОСТЮМАХ К. В. ГОНЧАРОВА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА ... 29

Ковалева Н. И.
КОЛЛЕКЦИЯ Н. Л. ШАБЕЛЬСКОЙ: О СУДЬБЕ «ФРАНЦУЗСКОЙ» ЧАСТИ
СОБРАНИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX — НАЧАЛЕ XXI В. НА МАТЕРИАЛАХ
АРХИВА РУССКОГО МУЗЕЯ. 35

Королева-Бараш А. Ю.
ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В РУССКОМ ПРИДВОРНОМ ПЛАТЬЕ ... 41

Назарова М. С.
ЦАРСКИЙ КОСТЮМ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ПАРФЯНСКОЙ НУМИЗМАТИКИ
И СКУЛЬПТУРЫ III–II ВВ. ДО Н. Э. 46

Плотникова Ю. В.
СВАДЕБНЫЕ ЦЕРЕМОНИИ В РОССИИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА. В СВЕТЕ И ПРИ ДВОРЕ. 51

Попов А. Е.
ВЛИЯНИЕ «РУССКИХ СЕЗОНОВ» С. П. ДЯГИЛЕВА НА МОДУ 56

Раковская Е. Ю.
ЕВРОПЕЙСКИЕ СВАДЕБНЫЕ ПОЯСА: ОБ ОДНОМ ПАМЯТНИКЕ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
РУССКОГО МУЗЕЯ. 60

Смирнова И. М.
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОТОТИПЫ В СОЗДАНИИ СЦЕНИЧЕСКОГО
КОСТЮМА СЕВЕРНОГО РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА 65

Соболева Е. С., Краснодембская Н. Г.
 БЫТОВОЙ КОСТЮМ СИНГАЛОВ ШРИ ЛАНКИ (ИСТОРИЯ И НОВАЦИИ) 69

Хорошилова О. А.
 РУССКАЯ МОДА ГЛАЗАМИ АНГЛИЙСКОЙ ПУТЕШЕСТВЕННИЦЫ АННЫ ЛИСТЕР 74

Ян Сянюй
 ЦИПАО — ЖЕНСКАЯ ОДЕЖДА В КИТАЕ 1920–1940-Х ГОДОВ 78

Ярош О. А.
 ДЕТСКИЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ КОСТЮМ В МАТРОССКОМ СТИЛЕ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ. 82

РЕКОНСТРУКЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА

Ван Вэньшань
 КИТАЙСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ КОСТЮМ: АНАЛИЗ КОЛЛЕКЦИИ ПЕКИНСКОГО
 МУЗЕЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА 86

Глебушкин С. А.
 ОБРБОТКА И ХРАНЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА
 НА ОСНОВЕ ОПЫТА РАБОТЫ ЧАСТНОГО КОЛЛЕКЦИОНЕРА 92

Жукова М. А., Кузьмичев В. Е.
 ФОРМИРОВАНИЕ КОНСТРУКТИВНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ БАЗЫ ДАННЫХ ДЛЯ
 ПОЛУЧЕНИЯ РЕПЛИК ИСТОРИЧЕСКИХ КОСТЮМОВ [1] 97

Зверева А. Н.
 ОСНОВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К РЕКОНСТРУКЦИИ 103

Коренев Д. М.
 ХАЛАТООБРАЗНЫЙ КРОЙ В РЕКОНСТРУКЦИИ ВЕРХНЕЙ МУЖСКОЙ ОДЕЖДЫ XVI В. 107

Макарова М. П., Шадрин Т. Н.
 АСПЕКТЫ КОПИРОВАНИЯ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ 111

Николаева И. О.
 ЖЕМЧУЖНЫЕ ПОЯСА ДОНСКИХ КАЗАЧЕК И ИХ РЕКОНСТРУКЦИЯ 115

Сваткова Н. Г.
 ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ТРЕХБУСИННЫХ
 ВИСОЧНЫХ КОЛЕЦ ИЗ ПОГРЕБЕНИЯ 31, МОГИЛЬНИКА САЙГАТИНСКИЙ III 120

Соколова Е. В.
 РЕКОНСТРУКЦИЯ РОГАТОЙ КИЧКИ МИХАЙЛОВСКОГО УЕЗДА РЯЗАНСКОЙ
 ГУБЕРНИИ 125

ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ НАРОДОВ РОССИИ И СТРАН БЛИЖНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Абрамова П. В., Кимеева Т. И.
 ЖЕНСКИЙ НАГРУДНИК ТЕЛЕУТОВ КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ ... 130

Гатина-Шафикова Д. Ф.
 ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА ТЕМНИКОВСКО-АЗЕЕВСКИХ
 МИШАРЕЙ В АКВАРЕЛЯХ С. П. ПАВЛОВА 134

Герасимова Н. В., Шкляева Л. М.
 ОСОБЕННОСТИ НАГРУДНОГО УКРАШЕНИЯ «КУКРЯКЧЕ» У ТАТАРОК,
 ПРОЖИВАЮЩИХ В РЕСПУБЛИКЕ ЧУВАШИЯ 138

Гладышева О. Ф.
 ЖЕНСКИЕ ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ ВИЛЕЖАНОК СОЛВЫЧЕГОДСКОГО УЕЗДА XIX —
 НАЧАЛА XX ВЕКА. 142

Дьякова Е. В.
 ГУЦУЛЬСКИЙ КОСТЮМ НА ФОТОГРАФИЯХ Д. Н. ГОБЕРМАНА 147

Емельяненко Т. Г.
 ЗОЛОТОШВЕЙНЫЕ ИЗДЕЛИЯ БУХАРЫ В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО
 ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ 151

Засецкая М. Л.
 ОЧЕНЬ ЗАГАДОЧНОЕ УКРАШЕНИЕ..... 155

Зимина Т. А.
 ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА ПОЛЕХОВ И МЕЩЁРЫ
 (ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ «МЫ РУССКИЕ. ЛОКАЛЬНЫЕ ГРУППЫ РУССКОГО
 НАРОДА») 160

Игнатова М. И., Степанова И. Г.
 РАЗЛИЧИЯ ЖЕНСКОГО ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА УРАЛЬСКИХ
 И САКМАРСКИХ КАЗАЧЕК 165

Камалиева А. С.
 МИФОЭПИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА КАК ИСТОЧНИК РАЗВИТИЯ
 СЕМИОТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ БАШКИРСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА. 169

Королькова Л. В.
 ДЕТСКАЯ ОДЕЖДА ПРИБАЛТИЙСКО-ФИНСКИХ НАРОДОВ СЕВЕРО-ЗАПАДА
 РОССИИ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА. 174

Маслова И. С.
 КОСТЮМНЫЕ КОМПЛЕКСЫ МОРДВЫ-ЭРЗИ В КОЛЛЕКЦИИ ГБУК СОИКМ ИМ.
 П. В. АЛАБИНА. 179

Мишурина Л. И., Мишурина О. В.
 РАКОВИНЫ КАУРИ В ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ ЧУВАШЕЙ И МОРДВЫ
 (СЕРЕДИНА — КОНЕЦ XIX В.) 184

Песеца А. А.
 ДИНАМИКА ЦВЕТОВЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ В ГОРНОМАРИЙСКОМ ЖЕНСКОМ
 КОСТЮМЕ. 188

Попова Л. Ф.
 ВЛИЯНИЕ ВЫШИВАЛЬНОГО РЕМЕСЛА Г. ТАШКЕНТА НА КАЗАХСКИЙ
 ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX В. 193

Старостина О. В. «ОДЕЖДА» ДЛЯ НОГ. ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ ПАМЯТНИКА.	197
--	-----

Яценко С. А. КОСТЮМ В ИСКУССТВЕ КОЧЕВНИКОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ I В. ДО Н. Э. — II В. Н. Э.	202
---	-----

ДИЗАЙН КОСТЮМА И МОДА В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ

Азарова Т. В. СОВРЕМЕННЫЙ ПОВСЕДНЕВНЫЙ КОСТЮМ КАК СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ НАСЛЕДИЯ ТРАДИЦИОННЫХ РЕМЕСЕЛ РУССКОГО СЕВЕРА.	206
---	-----

Елизаров А. А. НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ И ЗАПАДНЫЕ ТРЕНДЫ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА.	211
--	-----

Кондакова Ю. В. «ПРЕКРАСНОЕ ДАЛЁКО, НЕ БУДЬ КО МНЕ ЖЕСТОКО»: МОДА В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИКИ КИБЕРПАНКА.	218
--	-----

Кривенцева Е. А., Елизаров А. А. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ФУТУРИЗМ В КОНТЕКСТЕ МОДНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ.	222
--	-----

Курбатова М. А. ПАРАМЕТРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ В ДИЗАЙНЕ АДДИТИВНОЙ ОДЕЖДЫ.	226
--	-----

Ляненко Л. Н., Алфёрова Н. В. РАЗВИТИЕ МОДЫ В ЛИВАНЕ В XX ВЕКЕ.	230
--	-----

Синицына М. Ю. К ВОПРОСУ О РУССКОМ СТИЛЕ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ И НАПРАВЛЕНИЯХ ЕГО РАЗВИТИЯ.	236
--	-----

Смирнова О. В., Салахова Р. И. ОПЫТ СОЗДАНИЯ ВОЙЛОЧНОЙ КОЛЛЕКЦИИ ДЛЯ ИНКЛЮЗИВНОГО ТЕАТРА «Э-МОЦИЯ».	241
---	-----

Федорова У. Н., Королёва Л. В. ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО СТИЛЯ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ НАРОДА САХА.	246
--	-----

Филиппова Г. С. СОВРЕМЕННОСТЬ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩАЯ ЦЕННОСТЬ ФЕНОМЕНА «МОДА».	250
---	-----

ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И НОВЕЙШИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Блюмин М. А. К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ И РАЗВИТИИ РАСТИТЕЛЬНЫХ МОТИВОВ В ТКАНЯХ ВЕНСКИХ МАСТЕРСКИХ.	255
--	-----

Власова И. А. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФОНОВЫХ РЕШЕТОК КОКЛЮШЕЧНОГО КРУЖЕВА.	261
---	-----

Газданова А. В. К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ТЕХНИКИ ФИЛЕ НА КАВКАЗЕ.	266
---	-----

Докучаева О. В. ЭСКИЗЫ ТКАНЕЙ ЛЮБОВИ ПОПОВОЙ В ГМЗ «ЦАРИЦЫНО».	272
---	-----

Журавлева О. Ф. ИСТОРИЯ ПРОИСХОЖДЕНИЯ РУССКОГО КОКЛЮШЕЧНОГО КРУЖЕВА «ПОЧКА». ...	276
--	-----

Иванова Ю. Б. ТЕКСТИЛЬ РУССКОГО СЕВЕРА И ЕГО ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ МАСТЕРОВ И ХУДОЖНИКОВ В ВЫСТАВОЧНОМ ПРОЕКТЕ «В ПОИСКАХ НАРОДНОГО ИСКУССТВА» ГМЗ «ЦАРИЦЫНО».	280
---	-----

Карюк Т. А. ДИЗАЙНЕР ТЕКСТИЛЯ ЕВА БРУММЕР: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА.	285
---	-----

Качер К. А., Денисова А. В. ПРОЕКТ КОЛЛЕКЦИИ ПЛАТКОВ ПО МОТИВАМ ТРАДИЦИОННОГО ЖЕНСКОГО КОСТЮМА КОМИ-ЗЫРЯН.	290
--	-----

Коротаева М. А., Широковских М. С. ТЕМА МОРСКОГО ТРАНСПОРТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУЧНОГО ТКАЧЕСТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.	295
--	-----

Кубель Е. Л. УЙГУРСКИЕ КОВРЫ В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ. ...	300
---	-----

Митрофанова Н. Ю., Климина О. А. О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ НА ПРИМЕРЕ МОЛОДЕЖНЫХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ.	305
--	-----

Носикова К. А., Лобачевская О. А. СОВРЕМЕННЫЙ ВИТЕБСКИЙ ГОБЕЛЕН: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ.	311
---	-----

Подгорная В. В. РАСПИСНЫЕ «ФУРИИ». ВРОПЕЙСКИЕ ШЕЛКА С РОСПИСЬЮ КОНЦА XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА.	315
--	-----

Савина Н. В. ЭВОЛЮЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ОРНАМЕНТОВ В ИВАНОВСКОМ ТЕКСТИЛЕ.	321
---	-----

Сластникова Л. А. УЗОРНОТКАНЫЕ И ВЫШИТЫЕ ИЗДЕЛИЯ КРЫМСКИХ ТАТАР ИЗ КОЛЛЕКЦИИ Н. А. ЯНЧУКА.	326
--	-----

Соковишин А. А., Большова С. И. РУССКИЕ ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В КОМПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННЫХ НАБИВНЫХ ПЛАТКОВ.	330
---	-----

Хохлова Е. Н. МУЗЕЙНЫЕ ОПИСАНИЯ КАК ИСТОЧНИК ВЫШИВАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ «КРЕСТЕЦКОЙ СТРОЧКИ».	335
--	-----

Цветкова Н. Н. РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ АПСАЙКЛИНГА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ.	341
---	-----

Широковских М. С. ИЗМЕНЕНИЕ АССОРТИМЕНТА ЛЕНИНГРАДСКИХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ФАБРИК В ПРЕДДВЕРИИ VI ВСЕМИРНОГО ФЕСТИВАЛЯ МОЛОДЕЖИ И СТУДЕНТОВ	345
--	-----

СОЦИАЛЬНЫЕ РОЛИ КОСТЮМА В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИИ (ВОЗРАСТ, СТАТУС, ПРЕСТИЖ)

Бабошина Т. В. СИМВОЛИКА ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ В ХИП-ХОП КУЛЬТУРЕ	350
---	-----

Гулдерер Д. Э. ЖЕНСКИЙ КОСТЮМ ОСМАНСКОГО СТАМБУЛА (ВЕРА, СТАТУС, СТИЛЬ)	355
---	-----

Дмитриев В. А. ВОЗРАСТНЫЕ КАТЕГОРИИ В ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЕ НАРОДОВ СЕВЕРО- ЗАПАДНОГО КАВКАЗА	359
--	-----

Калашникова Н. М. ВЫСТАВКА «ПО ВОЗРАСТУ»: КОДЫ ТРАДИЦИИ В КОСТЮМЕ»	364
--	-----

Кидакоева Н. З., Кук С. А. КОСТЮМ КАК КОМПОНЕНТ СОЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ АДЫГСКОГО ОБЩЕСТВА ..	368
--	-----

Т. Н. Косоурова ВЛАСТЬ И СТАТУС. ФРАНЦУЗСКИЕ ПРИДВОРНЫЕ КОСТЮМЫ ЭПОХИ НАПОЛЕОНА I	373
--	-----

Новик А. А. КАШМИРСКАЯ ШАЛЬ: ФАКТОР ПРЕСТИЖА, ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	378
---	-----

Павлова А. Н. СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СЕМАНИКИ МАРИЙСКОГО КОСТЮМА.	383
--	-----

Садыхова С. Ю. СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО КОСТЮМА ...	388
---	-----

Ткаченко И. Д. ПРЕСТИЖ/ТЕПЛО — СТАТУСНЫЕ ШУБЫ В СОБРАНИИ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ	393
--	-----

Хованчук О. А. ВЫРАЖЕНИЕ РАНГА И ВОЗРАСТА В ЯПОНСКОМ ТРАДИЦИОННОМ АРИСТОКРАТИЧЕСКОМ КОСТЮМЕ	398
--	-----

Холодная В. Г. ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ КАК ЗНАК ПРЕСТИЖА В ОРНАМЕНТИКЕ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН В XVIII — НАЧАЛЕ XX В.	403
---	-----

Шокун П. В., Годовова Е. В. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЖЕНСКОГО ВОСТОЧНОАЗИАТСКОГО КОСТЮМА (ХАНЬФУ, КИМОНО, ХАНБОК)	409
--	-----

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В СИСТЕМЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Благодатных Е. Н., Королёва Л. В. КАТЕГОРИЯ «ВКУС» В КОНТЕКСТЕ ВЕСТИМЕНТАРНОЙ МОДЫ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВВ.	413
--	-----

Буфеева И. Ю. ВЫШИТЫЙ КОД РОССИИ. V ВСЕРОССИЙСКАЯ ВЫСТАВКА «ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОЙ ВЫШИВКИ»	417
---	-----

Высоцкая В. В., Калашникова О. В. ОММАЖ НАРОДНОМУ КОСТЮМУ: ИЗБЕГАЯ АПРОПРИАЦИИ	422
--	-----

Гукасян А. А., Королева С. В. ДОПОЛНЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ДЕКАДАНСА ИЛИ ПОБЕДА ЭСТЕТИКИ НАД ЭТИКОЙ	427
---	-----

Демидова О. В. НЕЗАБЫВАЕМАЯ ВСТРЕЧА С «МАМОЙ СОВЕТСКОЙ МОДЫ»	431
--	-----

Ёжикова Е. Л. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОСТЮМ КАК ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА.	435
---	-----

Заргарян Н. Ф., Овчинникова Е. И. МЕСТО И РОЛЬ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ. ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ КОЛЛЕКТИВА АТЕЛЬЕ «РУССКИЙ СТИЛЬ» (ООО «АБСОЛЮТ») .	439
---	-----

Зенкина П. С. РУССКАЯ СКАЗКА СЕГОДНЯ. ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ СЦЕНОГРАФИИ ДЛЯ НОВЫХ ТЕАТРАЛИЗОВАНО-МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ НА ПРИМЕРЕ РГАРНХ.	444
---	-----

Игнатьева Т. И. ТРАДИЦИИ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСКОЙ ЖИЗНИ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО КУПЕЧЕСТВА УЕЗДНОГО ГОРОДА ШУЯ XVIII–XIX ВВ.	449
---	-----

Миронова Л. А. РОСКОШЬ КАК ЭЛЕМЕНТ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА	453
--	-----

Сапанжа О. С. ЛЕНИНГРАДСКОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ «КРАСНЫЙ ФУТЛЯРЩИК» И СОВЕТСКАЯ ГАЛАНТЕРЕЙНАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ 1940–1960-Х ГГ.	458
--	-----

Шмидт И. О. НАРОДНЫЙ КОСТЮМ НА ИЖОРСКОМ ПРАЗДНИКЕ «ГОСТЕПРИИМНЫЙ ЭТОТ КРАЙ»	462
--	-----

КУКЛЫ И МАНЕКЕНЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Жабрева А. Э. ВЕНГЕРСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ В НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЯХ И ОБРАЗАХ СУВЕНИРНЫХ КУКОЛ.	466
--	-----

Нинбург М. А. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУКЛА НАТАЛЬИ ЛОПУСОВОЙ-ТОМСКОЙ	471
Смирнов А. В. СОЛДАТИКИ: ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ И СИМВОЛИЧЕСКИЙ СТАТУС ДЕТСКОЙ ИГРУШКИ	475
Соловьева К. Ю. ПЕРВАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА КОСТЮМОВ В ТАВРИЧЕСКОМ ДВОРЦЕ. МАНЕКЕН КАК ПРИЁМ ПОКАЗА КОСТЮМА.	479
Федорова Т. А. АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ АВТОРСКОГО СТИЛЯ В ТЕКСТИЛЬНОЙ КУКЛЕ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ Т. А. ФЕДОРОВОЙ	484
ДЕКОРАТИВНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИНТЕРЬЕРА В КОНТЕКСТЕ ПРЕДМЕТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ	
Балашов М. Е. ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР КАК ОБЪЕКТ ДЕКОРИРОВАНИЯ: ПОДХОДЫ, ИДЕИ, ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ.	489
Залялеева А. К. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ГОБЕЛЕНА В ТАТАРСТАНЕ В 1990–2010-Е ГОДЫ.	495
Запольская О. В. ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ: АНТИКВАРИАТ КАК КЛЮЧЕВОЙ ЭЛЕМЕНТ ДИЗАЙНА.	499
Исупова Е. В. ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОРГАНИЗАЦИИ КУХОННЫХ ЗОН В СОВРЕМЕННОМ ЖИЛОМ ИНТЕРЬЕРЕ	504
Кузнецова М. М. СТИЛИСТИКА ОФОРМЛЕНИЯ ФЛАГМАНСКИХ МАГАЗИНОВ ИНДУСТРИИ МОДЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ПОНИМАНИЯ РОСКОШИ	508
Савельева В. Ю. ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖИЛОЙ СРЕДЫ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СОВЕТСКОЙ ЭСТЕТИКИ: МЕТОДЫ И ПОДХОДЫ К ВОССОЗДАНИЮ ИСТОРИЧЕСКОЙ АТМОСФЕРЫ	513
Светлова Е. А. ЭКСПОНИРОВАНИЕ ШПАЛЕР В УСЛОВИЯХ ИСТОРИЧЕСКИХ ИНТЕРЬЕРОВ НА ПРИМЕРЕ ПЛАНА ВЫСТАВКИ В БЫВШЕМ МУЗЕЕ БАРОНА ШТИГЛИЦА В 1939 ГОДУ	518
Сорокина М. А. ПОДНОС В ЧАСТНОМ И ОБЩЕСТВЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ РОССИИ.	522
Ся Чжунюань ОБРАЩЕНИЕ К «КИТАЙСКОМУ СТИЛЮ» В ИСКУССТВЕ ИНТЕРЬЕРОВ БРИТАНИИ. XVIII ВЕК.	526

МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ, ИСКУССТВОВЕДОВ КУРАТОРОВ ЭКСПОЗИЦИЙ КОСТЮМА

Карганова А. А. ТЕМПОРАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ВЛАДИСЛАВА ЗУБАРЕВА. РАЗРАБОТКА ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ.	531
Соло А. Ю., Медник М. ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ ВРЕМЕН: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО КОСТЮМА. ИЗ ОПЫТА КОЛЛЕДЖА «ШЕНКАР»	536
Третьякова Ю. Г., Булавкина Л. А. ОСНОВЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ДИЗАЙНУ ОДЕЖДЫ В ШКОЛЕ ДИЗАЙНА ДН ...	540
Чиркова Э. В. ИЗУЧЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ СТИЛЕВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ЖИВОПИСИ (ДИСЦИПЛИНА «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ»)	545
МЕМОРИЯ	
Жабрева С. А. НИКОЛАЙ СЕРГЕЕВИЧ ГОРЕЛОВ (1973–2008)	550
Жабрева А. Э., Калашникова Н. М. ЕЛЕНА ПЕТРОВНА ЯНКОВСКАЯ (15.06.1956–21.07.2018). «ВОЗВРАЩЕНИЕ ВЕЕРА»	555
Ненашева Л. В. ЛЮДМИЛА ФЕДЕРОВНА КИСЛУХА (21.04.1963–17.08.2023)	560
Чернова В. А., Денисова О. Е. ГАЛИНА ПЕТРОВНА СВЕТЛИЧНАЯ (23.02.1935–24.03.2024)	563
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.	568
LIST OF AUTHORS	579

Научное издание

**МОДА И ДИЗАЙН:
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ — НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ**
МАТЕРИАЛЫ XXVII МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ
Санкт-Петербург, 28–31 мая 2024 г.

Под редакцией доктора культурологии Н. М. Калашниковой

Подписано в печать 28.04.2024. Формат 60×84^{1/16}.
Усл. печ. л. 34,76. Тираж 100 экз. Заказ № 115

Отпечатано в типографии ФГБОУ ВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26