

Министерство науки и высшего образования российской федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
образования «Ивановский государственный университет»

На правах рукописи



**ВАЛЬКЕВИЧ Светлана Ивановна**

**РУССКАЯ НАРОДНАЯ ВЫШИВКА  
КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ  
(НА ПРИМЕРЕ СЕВЕРА И ЦЕНТРА ЕВРОПЕЙСКОЙ ЧАСТИ РОССИИ)**

**24.00.01 - Теория и история культуры**

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
на соискание учёной степени доктора культурологии

Научный консультант:  
Заслуженный работник высшей школы РФ,  
доктор философских наук, профессор,  
Мелешко Елена Дмитриевна

Иваново 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА 1. РУССКАЯ НАРОДНАЯ ВЫШИВКА КАК ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ....</b>	<b>35</b>
<b>1.1 Русская народная вышивка: методологические истоки и культурно-исторические основания.....</b>	<b>35</b>
<b>Выводы по параграфу 1.1.....</b>	<b>76</b>
<b>1.2 Особенности формирования национального стиля русской народной вышивки: геометрические орнаменты, символика и сюжеты народной вышивки Русского Севера.....</b>	<b>78</b>
<b>Выводы по параграфу 1.2.....</b>	<b>122</b>
<b>ГЛАВА 2. РУССКАЯ НАРОДНАЯ ВЫШИВКА СЕВЕРА И ЦЕНТРА ЕВРОПЕЙСКОЙ ЧАСТИ РОССИИ И ЕЕ МЕСТО В КОСТЮМНОМ КОМПЛЕКСЕ. РУССКИЙ ЭТНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ.....</b>	<b>124</b>
<b>2.1 Ценностные и смысловые особенности костюма как феномена культуры. Символическое значение вышивки в костюме.....</b>	<b>124</b>
<b>Выводы по параграфу 2.1.....</b>	<b>156</b>
<b>2.2 Культурные и региональные особенности русского костюма. Становление женского традиционного народного костюма Владимирской губернии XVIII - начала XX веков.....</b>	<b>158</b>
<b>Выводы по параграфу 2.2.....</b>	<b>193</b>

<b>ГЛАВА 3. РУССКАЯ НАРОДНАЯ ВЫШИВКА В КОНТЕКСТЕ ЕЁ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ.....</b>	<b>197</b>
<b>3.1 Технология изготовления русской вышивки. Особенности вышивки лицевое шитье, орнаментальное шитье, холуйская строчевая вышивка, владимирская городская вышивка «белая гладь».....</b>	<b>197</b>
<b>Выводы по параграфу 3.1.....</b>	<b>257</b>
<b>3.2 Художественные промыслы русской народной вышивки Севера и Центра Европейской части России: история и современность.....</b>	<b>260</b>
<b>Выводы по параграфу 3.2.....</b>	<b>296</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>298</b>
<b>СЛОВАРЬ ТЕМИНОВ.....</b>	<b>304</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....</b>	<b>314</b>
<b>СПИСОК ИЛЛЮСТРИРОВАННОГО МАТЕРИАЛА.....</b>	<b>351</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ.....</b>	<b>375</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования** заключена в том, что русская народная вышивка, представляя собой достаточно сложное и многогранное культурное явление, относится к наиболее древним *произведениям народного декоративно-прикладного искусства*. В культурном тексте народной вышивки отразилась этническая история, мистическая сакральность знаково-символического письма, обращенного, в конечном итоге, не только к современнику, но и к будущим поколениям, а, главное – *возвышенное, поэтически насыщенное* восприятие жизни, природы, красоты, добра. В настоящее время возникает интерес этносов к своей корневой традиции в культуре как ответ на глобализацию.

В диссертационной работе актуальность предмета исследования русской народной вышивки как феномена культуры, заключена в культурологическом анализе русской народной вышивки. Хотя о вышивке написано достаточное количество работ, но, в основном, они направлены на исследование технологии вышивального дела, прочтении и анализе орнаменталистики. Однако отсутствие культурологического анализа русской народной вышивки как феномена не дает полноценного представления о данном явлении. Актуальность исследования предполагает представить русскую народную вышивку как феномен культуры в историческом, философском, искусствоведческом и культурологическом аспектах. На наш взгляд, такой подход обозначит, во-первых, феномен культуры народной вышивки в контексте его **вещественности** (фактуальности), телесности, во-вторых, русская вышивка как культурный артефакт дает возможность определить ее региональную территориальную принадлежность, а орнаментальный язык и текст рисунка, его текстовая структура – обозначить коммуникативную связь народов в различные исторические периоды Руси, а затем и России, самобытность и оригинальность культуры регионов.

В диссертационном исследовании русская вышивка в контексте русской народной культуры определяется как *культурный текст*, рассмотренный на материале сохранившихся исторических предметов крестьянского бытового

убранства, русских народных костюмных комплексов (музейных образцов, собраний частных коллекций), декоративного убранства храмов, облачений священнослужителей, а также костюмов и предметов быта на иллюстрациях, фотографиях XIX - начала XXI веков, на картинах русских художников. Немаловажную роль играют археологические находки, связанные с темой исследования.

Целостный культурологический анализ мировоззренческих основ этнокультуры, выраженный в русской народной вышивке, дает возможность расширения и углубления данной научной проблемы, возможность дальнейших исторических и этнографических разработок.

Смысловое поле русской народной вышивки как феномена культуры позволит оказать влияние на решение задачи – сохранения всего лучшего, что было достигнуто в области духовной и материальной культуры, традиций народа, выразить эстетический идеал и своеобразие менталитета русского народа, которые являются основой национальной культуры. Культурологический анализ исследования заключается в обнаружении закономерной связи пространственно-временных координат вышивки в костюме, предметах бытового убранства (*генезис, семиотика, региональные особенности*), на основе которых были использованы материалы русской народной культуры различной направленности: философские, археологические, искусствоведческие исследования, историческая документалистика, созданные в различные исторические периоды.

В диссертационной работе *генезис* русской вышивки рассматривается в традиционной одежде, предметах бытового убранства, церковном облачении, убранстве и церемониях русского народа с XI по XXI вв. (древние языческие культы и верования – принятие христианства – образование единого Российского государства – петровские реформы – революция 1917 года – современность).

На основании того, что *семиотика* русской народной вышивки в исследовании представлена как способ этнокультурной *идентификации*, в роли культурных и этнических связей, большую роль играет традиционный народный орнамент вышивки в костюме и предметах бытового убранства как компонент

духовной и материальной культуры, который наполнен кодами в орнаментах узорочья, а именно информацией о корнях народной культуры.

Были выделены *региональные особенности* русской народной вышивки Севера и Центра Европейской части России в контексте пространственно-временных координат, демонстрирующие разнообразие технологии изготовления, цветовой гаммы, материалов.

В условиях глобализации традиционная культура народа в современном художественном пространстве России имеет большое значение. Примером может служить орнаментация костюма и предметов бытового убранства народной вышивкой, имеющей древнее происхождение. Бытовая культура, в которую входят этнически специфические формы материальной культуры, в том числе вышивка в одежде и предметах быта, предстаёт самостоятельным разделом в культурогенезе. Из сказанного следует, что русская народная вышивка занимает особое место наряду с иными видами народного искусства

**Состояние научной разработанности проблемы** диссертационного исследования концентрируется в следующих тематических блоках.

*Культурологический и философский блок исследования* основывается на рассмотрении народной вышивки как *феномена культуры* (М. Хайдеггер, Э. Гуссерль, В. Топоров), выделения русской народной вышивки как оригинального, своеобразного *семиотического текста культуры* (Ю. М. Лотман), который имеет смысловую определенность, выраженную в *межкультурной коммуникативной функции* (М. М. Бахтин) вышивки как *архитектонического (пространственного) вида искусства*, определение «*декоративно-художественных и конструктивных особенностей народной одежды, по-разному воздействовавшей в различные исторические периоды на развитие костюма в России*» (Н. М. Калашникова).

Методологическое обоснование в культурологическом блоке обозначило общую парадигму и, в основном, опирается на классические труды В.В. Стасова, В.А. Городцова, В.С. Воронова, Г.С. Масловой, Б.А. Рыбакова.

Диссертационное исследование строится на *культурологическом и историческом* анализе феномена народной вышивки, *культурно-исторического*

истока и происхождения *русской вышивки*, которые были проведены на базе материалов из собрания Государственного Исторического Музея в исследовании археолога В.А. Городцова [120].

Анализ этих исследований на основе иконографии русского шитья позволил определить исторические особенности происхождения славян в исторических рамках возникновения христианства, что позволяет в диссертационном исследовании рассматривать архаическую художественную вышивку как *культурный текст*.

В работах В.В. Стасова [343] была отмечена *связь сюжетов северной вышивки с дохристианскими верованиями*. Историк собрал обширный материал крестьянских вышивок, которые в изобилии привозили собиратели из разных губерний России. Вышитые народные узоры скопировал, собрал в альбом и опубликовал их. Впервые в истории отечественной науки иллюстрации альбома сопровождались научными комментариями автора. В настоящее время иллюстрированная книга «Русский народный орнамент. Шитьё, ткани, кружево» служит источником для изучения узоров русской вышивки.

*Искусствоведческий* ареал исследования объединяет работы В. С. Воронова и Е. Н. Клетновой, которые исследовали *орнамент как особенность народного искусства*, различные влияния на характер символики орнаментального узора художественной вышивки, анализировали культурные особенности и истоки русской художественной вышивки.

В. С. Воронов [112] в своих исследованиях выявил особенность изобразительных мотивов крестьянского искусства, в котором почти всё орнаментальное содержание русского крестьянского искусства может быть сведено к символической иллюстрации древних религиозных начал народной жизни.

Эта своеобразная символика, выраженная в типичном зоографическом (вышивка) орнаменте, надолго заворожила художественный стиль этого искусства и служит первичной основой почти всех его последующих, уже чисто декоративных, формаций.

Особенность *символики* народных украс (орнаментов) по вышивке Смоленского края обозначены в работах *Е. Н. Клетновой* [197], выявившей восточное воздействие на русский орнамент, определившей это влияние исторической племенной *общностью народов: русских славян с иранскими, а также с сарматами и аланами*. Одновременно автор исследования подчеркивала *самобытность* русских «украс» как в технике исполнения, так и в трактовке основного элемента орнамента - круга, который в восточных культурах вытянутый, тогда как в русских украсах он неизменно квадратен.

Этнографические исследования *С. В. Жарниковой* изделий «русской вышивки рубежа XIX-XX вв., северо-восточных районов Вологодской и соседних районов Архангельской области, обозначили *сакральность орнаментального языка определенных вещей*» [158]: рубах, передников, головных уборов, полотенца. Именно эти вышивки, по мнению исследователя, представляют собой культурный материал, дающий основание для сравнительного анализа узоров северорусской вышивки с *древнейшими орнаментальными мотивами* художественной вышивки народов, проживавших на обширных территориях Евразийских степей. Культурно-этнографический анализ орнаменталистики художественной вышивки дал возможность автору раскрыть *культурные взаимосвязи* русских и индоевропейских народов.

Академик *Б. А. Рыбаков* при анализе изобразительного и археологического материалов «рассматривал вышивку как источник изучения проблемы *взаимовлияний различных культур*» [317, 320].

Неоднородность народной вышивки XVIII-XX вв., выявленная искусствоведом *Л. А. Динцесом*, позволила сделать вывод о необходимости «выделять *архаические сюжеты* Новгородского края народной вышивки, что дало возможность определить наиболее характерные черты архаического типа вышивок, к которым относятся *статичность, схематичность изображения*» [142]. Сюжетные вышивки Русского Севера демонстрируют *строгую соподчиненность фигур в трехчастной группировке, композиции*.

В исследованиях *А. К. Амброза* [6] искусствоведческий анализ археологического праславянского материала позволил разграничить *мотивы круга и ромба орнаментального узора в вышивке*, что дало возможность сделать вывод о культурном языке узорочья: ромб с глубокой древности связан с представлениями о плодородии.

*Искусствоведческий анализ* традиций народных русских вышивальных промыслов связан с исследованиями *И. Я. Богуславской, Е. А. Некрасовой, Н. С. Королевой, С. И. Большой, И. П. Работновой, В. А. Фалеевой, В. Я. Яковлевой* [39, 254, 258, 298, 398].

*Уникальность школ и традиций народных промыслов*, их культурно-историческую ценность как этносистем очагов традиционной народной культуры обозначены в трудах искусствоведа *Е.А. Некрасовой*. В исследованиях показано, что сохранение традиционной народной культуры, её специфичность, исторически сложившийся тип и художественность национального образа являются частью современной культуры.

Исследования *региональных особенностей и этнической истории Европейской России Г.С. Масловой* определили *этнические и исторические истоки* народной вышивки, особое внимание уделено автором *«семантике орнамента и народным названиям узоров*, а также роли художественных предметов в народном быту» [243].

Анализ сохранившихся вариантов орнамента русской вышивки в сопоставлении с древними орнаментальными мотивами позволили искусствоведу *И.Я. Богуславской* определить *неоднородность* вышивок, в которых сохранены либо видоизменились их древние формы.

В труде *И.М. Денисовой* [139] исследован в вышивке семантический контекст *фито-антропоморфных образов*. Автором определены сложные гибридные фигуры вышивки *рожаница и остров/камень*, которые по мнению исследователя семантически относятся к взаимосвязанным пластам древних представлений о мироздании и отображают эволюционный процесс смены эпох.

*Орнамент как знаково-символический язык ритуалов культуры* исследован культурологом В.М. Приваловой [289]. По заключению автора орнамент служит знаково-символической проекцией человека, то есть его языком, который реализует единство мифа, знака и символа в ритуалах. «Ритуал это исторически сложившаяся форма поведения, в которой способ и порядок исполнения действий строго канонизированы.

В современных исследованиях традиционная русская народная вышивка изучалась либо как *составная часть декоративно-прикладного искусства* или в контексте *материальной культуры* как статичный предмет традиционно-бытового назначения» [289] (Т. И. Игнатьева [175], Н. М. Калашникова [184], М. П. Полихова [285, 286], С. И. Большова [43], Ю. А. Спанаки [342], Т. А. Митрягина [248], О. А. Бакшаева [18]).

К концу XIX века (1870 г.) состояние кустарных промыслов, в том числе вышивальный, оказались во внимании земских деятелей России. Создавались комиссии по исследованию промыслов, но исторические события конца XIX – начала XX веков (Первая Мировая война, революция и гражданская война) затормозили их изучение. После декрета ВЦИК 1919 года промыслы вновь стали развиваться.

В диссертационной работе рассмотрена *общественная деятельность* Российского географического общества по исследованию художественной вышивки как исторического феномена декоративно-прикладного искусства, что определило создание в 1911 году при Отделении этнографии «Комиссии по орнаменту народов России», где отдельным важным направлением была определена народная вышивка, однако события революционного периода помешали начать работу.

Коренное преобразование общественного и государственного строя России, её экономики и культуры после октября 1917 г. определило новые условия и направления музейного дела в России. В послереволюционный период произошла национализация музейных коллекций, в результате, пополняются собрания Этнографического отдела Русского музея, Государственного Исторического

музея, а также собрания музеев бывших губернских и уездных городов, которые в дальнейшем составили ценный фонд произведений народного искусства России, в том числе народной вышивки.

Научными сотрудниками НИИХП (научно-исследовательского института художественной промышленности) В 1990-е годы Н. С. Королевой, С. И. Большовой, И. П. Работновой, В. А. Фалеевой, В. Я. Яковлевой собирались по регионам и систематизировались отдельные *типы и виды русской вышивки*, изучались пути возрождения и развития русских художественных промыслов. Расцвет промышленного вышивального искусства России приходится на вторую половину XX века до 1990 годов.

Таким образом, были определены следующие направления исследований русской народной вышивки: историко-этнографическое и искусствоведческое. В связи с этим считаем, что в достаточно многочисленном ареале исследований русской народной вышивки отсутствует целостный систематический *культурологический анализ* русской народной вышивки как *феномена культуры*, который бы объединил и обозначил народную вышивку как *текст и язык культуры*, определил знаково-символическую и смысловую определенность этого культурного феномена.

Русская народная вышивка является декором русского народного костюмного комплекса. В этой связи рассматривались исследования, связанные с феноменом костюма. Костюм как феномен культуры был предметом исследования в трудах Т. А. Митрягиной [248] как ценностно-полифункциональный феномен, Н. М. Калашниковой [184] как универсальный язык этнической культуры, М. П. Полиховой [286] как выражение многообразия культурных кодов. Данные исследования основывались на методологической базе таких понятий как *телесность* костюма как *вещи* (Ж. Деррида [140], М. Фуко [347], М. Бахтин<sup>1</sup>, В. Подорога [282]), выражающего целостность, взаимосвязь духовного и материального, субъекта и объекта, физического и чувственного и др.

---

<sup>1</sup> См.: «Внутреннее тело- мое тело как момент моего самосознания представляет собой совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний, объединенных вокруг внутреннего мира». Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Худ. лит., 1979. С.59.

В этом смысле одежда соотносится с телесностью, она является неотъемлемой составляющей тела человека в культуре. Образные формы костюма, его архитекtonика в трудах О. М. Даниловой, И. А. Шеромовой, А. А. Ереминой [135] – позволили выделить особенности костюмного комплекса, его стилевую организацию, что помогло обозначить *место* вышивки в костюме, ее символически – знаковый смысл. Определенное значение для настоящего исследования имели работы Г. С. Корнеевой [208], Т. П. Алексеевой [3], В. П. Налимова [253], обозначающие религиозно-магические, символические особенности народного костюма. В труде М. К. Шемякиной [388] исследуется возрождение, рассматриваемое в качестве исторической эпохи или особого мироощущения, тенденции развития культуры в ее повторяемости или опоре на прошлые ориентиры.

**Предмет исследования** – русская народная вышивка Севера и Центра Европейской части России.

**Объект исследования** – русская народная вышивка.

**Цель исследования** – культурологический анализ русской народной вышивки как феномена русской культуры.

**Задачи исследования:**

- раскрыть особенности русской народной вышивки, в связи с чем выделить феноменологическую составляющую вышивки, как *культурного текста*, обозначив ее особенности в *символике невербального языка*, *культурной амбивалентности*, как вида архитектурного искусства;

- определить особенности формирования этностиля русской народной вышивки северных и центральных регионов России в контексте развития вышивального дела, в связи с чем рассмотреть историю орнаменталистики, исследовав архаические геометрические орнаменты народной вышивки, знаково-символическую орнаментацию девичьих и женских головных уборов Севера и Центра Европейской части России;

- раскрыть историю центров вышивального искусства России, сложившихся в середине XX века на Севере и в Центре Европейской части России, исследовать

оригинальную технику и особенности вышивки «лицевого шитья», «орнаментального шитья», «холуйской строчевой вышивки», владимирской вышивки «белая гладь».

- выделить истоки и особенности орнаментальной народной вышивки Русского Севера и Центра России, раскрыть *содержание* его орнаментальной символики;

- рассмотреть культурно-историческое *развитие* орнаментального узора народной вышивки в его *знаково-символическом содержании* на примере орнаментации девичьих и женских головных уборов в северных и центральных регионах России (XVI-XIX вв.);

- определить ценностные характеристики русского народного костюма как феномена культуры, место и значение вышивки в костюмном комплексе;

- раскрыть культурологический смысл русского народного костюма и вышивки (декора) как невербального языка культурного текста;

- проанализировать историю художественных вышивальных промыслов русской народной вышивки на Севере и в Центре Европейской части России.

***Теоретические источники научного диссертационного исследования.***

Для решения обозначенных научных задач сконцентрированы более широкие по проблематике исследования источники информации, использование которых позволило объединить в одно целое культурологическое знание (представление) о русской народной вышивке как сложном многогранном феномене культуры.

Одну из групп источников информации составляют общетеоретические фундаментальные труды крупных отечественных и зарубежных исследователей, которые позволяют по-новому взглянуть на русскую народную вышивку и сформулировать концепцию исследования. Это труды А. К. Байбурина [17], М. М. Бахтина [21], Н. А. Бердяева [29;30;31], Ж. Бодрийяра [40], Ю. В. Бромлея [45;46;47], Э. Гуссерля [130], Ж. Деррида [140], М. С. Кагана [182], Н. М. Карамзина [189], В. О. Ключевского [200;201], Н. И. Костомарова [210], Ю. М. Лотмана [235;236;237], Л. Нидерле [263], В. Подорога [282], Б. А. Рыбакова

[317; 318; 319; 320], В. Н. Топорова [350; 351], М. Фуко [374], М. Хайдеггера [375; 376], О. Шпенглера [395].

Другую группу источников информации для теоретической базы исследования составили труды в области семиотики и теории культуры: А. К. Амброза [6;7], А. В. Арциховского [15], А. К. Байбурина [17], В. А. Городцова [120], Ю. М. Лотмана [235;236;237], Вяч.Вс. Иванова [170], В. В. Розанова[30].

Работы П. Г. Богатырева [37], В. В. Давыдовой [131], Д. К. Зеленина [166] послужили основой для семантического понимания народной русской вышивки как культурного феномена/

Для диссертационного исследования актуальными явились труды российских специалистов в области этнографического анализа костюма: Л. В. Беловинского [25], П. Г. Богатырева [37], Н. Б. Козловой [203], Г. С. Масловой [241; 242; 243], Н. П. Лютиковой [238], Ф. М. Пармона [276; 277], Н. Сосниной и И. Шангиной [340].

Образцы культурологического осмысления образно-стилистической структуры народной вышивки в одежде, содержащиеся в трудах М. Н. Гумилевской [128], Н. М. Калашниковой [184], Н. Т. Климовой [198 ;199], Т. В. Козловой [203], Г. С. Масловой [241; 242; 243], М. П. Полиховой [285; 286], Е. Ю. Моисеенко [305], Т. А. Шигуровой [392] позволили более детально рассмотреть языковую выразительность русского народного костюма.

Ценными источниками информации по формированию украшения костюма вышивкой послужили труды: – Е. В. Антоновой [10], Е. В. Арсеньевой [12], М. Е. Балашова [19], В. Бруна и М. Тильке [48], В. И. Вардугина [105], А. Васильева [106], М. И. Васильева и С. Л. Васильевой [107], Вейс Германа [108; 109], В. Воронова [112], И. И. Георги [115], К. Градовой [122; 123], В. Грусмана и К. Соловьевой [127], М. Г. Рабиновича [297], Л. Э. Калмыковой [186], Н. И. Лебедевой [224], Т. А. Левачевой [226], Е. Ю. Моисеенко [305].

Ряд исследований охватывает отдельные направления в изучении орнамента: – Г. С. Гориной [119], В. П. Даркевича [136], И. М. Денисовой [139], Л. А. Динцеса [142; 143], Г. П. Дурасова[149; 150], С. В. Иванова [176], Е. Н.

Клетновой [197], Е. Е. Кузьминой [218], В. М. Приваловой [289], Т. Уилсона [361].

Особо следует выделить работы по народной вышивке Жозен Бертин-Гест [24], И. Я. Богуславской [39], Н. Божьевой [41], Т. Манушиной [380], И. П. Работновой [347], И. С. Федюшкиной [364], М. В. Фехнера [366].

*Источниковедческую базу диссертационного исследования* составляют музейные экспонаты, при создании которых использовались различные приемы ткачества, вышивки, плетения, низанья. Русские народные костюмы, головные уборы, шитьё литургического облачения и знамена, занавеси, обладая технологической, этнографической, стилистической информацией, являвшиеся невербальными текстами, характеризующими достижения в области технологии изготовления, уклада жизни, эстетических приоритетов их создателей и владельцев. При изучении вышивки в русском традиционном костюме различных регионов России XVIII-XX веков кроме вещественных материалов немалую роль играл иллюстрированный материал в альбомах и книгах (собрание РЭМ, ГИМ). При изучении современного костюма исследователь опирался на фотографии и графику журналов мод исследуемого периода, видеоматериал коллекций одежды современных дизайнеров.

*Комплексное исследование* осуществляется в нескольких направлениях:

1. Сбор эмпирического материала в музеях России, таких как Шуйский литературно-краеведческий музей К. Бальмонта; Мстёрский художественный музей; Музей ивановского ситца им. Д.Г.Бурылина; Гаврилово-Посадский краеведческий музей; Исторический (краеведческий) музей г. Владимира; Муромский историко-художественный музей; Павлово-Посадский краеведческий музей; Павлово-Посадский историко-художественный музей; Государственный музей Палехского искусства; Суздальский краеведческий музей; Владимиро-Суздальский музей-заповедник; Шарьинский краеведческий музей; Юрьев-Польский историко-архитектурный и художественный музей; Костромской государственный историко-архитектурно художественный музей-заповедник; Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник;

Музей истории художественных промыслов Нижегородской области; Ярославский музей-заповедник; Ростовский областной музей краеведения; Смоленский государственный музей-заповедник; Талашкино Музей усадьба историко-архитектурный комплекс «Теремок»; Сергиево-Посадский Государственный историко-художественный музей-заповедник; Краеведческий музей Петрозаводска; Музей-заповедник Александровская слобода; Архангельский краеведческий музей; Старицкий краеведческий музей; Государственный исторический музей Москва; Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства Москва; Российский Этнографический музей СПб, а также информация из музея Святой Софии в городе Стамбул и результаты полевых исследований.

2. Работа с архивными и иллюстративными документами, историческими коллекциями костюмов и украшений в собраниях музеев.

3. Изучение творческой деятельности строчевышивальных фабрик Ивановской, Нижегородской, Новгородской областей, Дома Моделей Москвы, а также строчевышивальной фабрики Рязанской области – вышивки «кадомский вениз».

4. Анализ творческих результатов международных конкурсов высокой моды «Этно-Эрато» (Москва с 2007 по 2013, 2017 годы), в которых автор принимал участие с показом реконструкции коллекций исторических русских традиционных народных костюмов.

5. Сбор материала по исследуемой теме и проведение выставок коллекций русских народных костюмных комплексов с художественной вышивкой в музее-заповеднике Нижнего Новгорода (2013г.); выставки коллекций современных костюмных комплексов со строчевой вышивкой на VIII Всероссийском фестивале «Русский костюм на рубеже эпох» в г. Ярославле (2016 г.).

6. Участие в праздновании дней города и фестивалей с демонстрацией русских народных костюмов и сбор информации по исследуемой теме в городах Иваново, Шуя, Чухлома, Ярославль, Москва (2007 - 2019 гг.)

**Методология и методы научного диссертационного исследования,** определившие цели, задачи, научную новизну диссертационной работы, заключены в целостном *культурологическом анализе* русской народной вышивки как феномена культуры Севера и Центра Европейской части России. Выделение системы понятий, являющейся ключевой для данного феномена. Определены признаки феномена культуры русской народной вышивки – в ее амбивалентности как вещи (эстетическое и смысловое восприятие), в дискурсе оппозиция явленности и не-явленности (высказано, изображено кем, в какой обстановке: например, костюм невесты – орнаментация вышивкой одежды, головного убора соответствующими знаками и цветом, во время свадебного обряда) эйдос, нерукотворность, материальности и духовности, телесности, «вещественности» и сакральности (отличающееся от обыденных понятий, известное только посвященным), содержащихся в символическом языке народной вышивки.

Феномен культуры русской вышивки раскрывается как культурный текст, символика которого отражает смысл невербального языка. Данный подход позволил объединить междисциплинарный контекст исследуемого предмета, определить ряд значимых для культурологии методов, которые дают возможность комплексного подхода.

В диссертационном исследовании был проанализирован *культурный срез* русской народной вышивки как феномена культуры. Ведущим является *культурологический метод* с привлечением общенаучных методов *историзма, системности, научной объективности, компаративного метода.*

Диссертационное исследование определили следующие методы и подходы:

**- информационно-семиотический** – использовался для непосредственного анализа русской народной вышивки в костюме и предметах бытового убранства, шитье литургического облачения, знамен, занавеси (орнаментальный, цветовой), технологических принципов оформления; – позволяющий рассматривать вышивку, костюм и предметы бытового убранства как часть культуры, представляющий своего рода текст, выстроенный по законам знаково-символической системы;

- *сравнительно-исторический и историко-генетический методы* способствовали: изучению эволюции русской вышивки в костюме, предметах домашнего убранства и динамики существования вышивки в культуре Древней Руси, России до наших дней; реконструкции древнего костюма и русской вышивки по вещественным памятникам, хранящимся в музеях страны и определению генезиса русской вышивки, материальных форм и знакового содержания, выявлению основных этапов их развития;

- *системный* – целостное рассмотрение семиотики вышивки в русском народном костюме, предметах домашнего убранства и обрядах, а также рассмотрение вышивки в костюмах священнослужителей и предметах церковного обихода;

- *идеографический* – метод познания, основанный на акцентировании единичности и даже уникальности (абсолютной неповторимости);

- *социологический* – при анализе воздействия традиции на современное моделирование одежды с русской вышивкой;

- *структурно-функциональный анализ* – позволяющий, с одной стороны, представить вышивку в костюме и предметах бытового убранства как совокупность знаковых систем, с другой – определить закономерности функционирования вышивки в культуре русского этноса;

- *искусствоведческий метод* – способствовал исследованию культурно-искусствоведческих явлений с учетом их возникновения и взаимовлияния, как единство многообразных их составляющих;

- *стилистический* — при анализе воздействия традиции на современное моделирование.

**Научная новизна исследования** заключается в целостном концептуальном культурологическом анализе и реконструкции русской народной вышивки как феномена культуры, в ходе которого она представлена как сакральный культурный текст, смысловая особенность которого обнаруживается в символических кодах орнаментальных узоров, цветового материала, вида и технологии выполнения вышивки.

Выделено *смысловое содержание* вышивки как украшения и принадлежности к определенным видам одежды, текстильного убранства и др., в связи с чем показана ее *целевая направленность* на создание *целостного* образа вещи, связанного с культурными или религиозными ритуалами, обычаями и обрядами.

В диссертационном исследовании представлена оригинальная специфика русской народной вышивки, выразившаяся в культурных артефактах орнаментального письма, отражающая символический язык религиозных и нравственных значений, запечатленных в разного рода произведениях декоративно-прикладного искусства: одежде, головных уборах, предметах крестьянского обихода (рушники).

Новизна исследования заключена еще и в том, что в диссертации значительное место уделено исследованию оригинального *орнаментального рисунка* русской вышивки и тем культурным заимствованиям в символическом тексте и языке вышивки, которые отразили *межкультурные коммуникативные связи* различных народов. Доказано, что русская народная вышивка как культурный артефакт дает возможность определить ее *региональную территориальную* принадлежность, а через орнамент вышивки обозначить *коммуникативную связь народов* в различные исторические периоды России, самобытность и оригинальность культуры регионов.

В ходе исследования в диссертации:

- определён культурно-исторический *генезис русской вышивки* в традиционном русском костюме и выяснена роль русской вышивки в поступательном процессе развития культуры XI-XX веков;
- определён *циклический процесс* обращения к *корням* традиционной *русской культуры* при становлении лицевого и орнаментального шитья;
- выявлена миграция *русского этноса* из Великого Новгорода на территорию бывшей *Владимирской губернии* по *орнаментам, видам, технологии вышивки* женского костюмного комплекса с украшением русской народной вышивкой;

– определены *сакральные и профанные знаки-символы* на русских девичьих и женских головных уборах;

– доказано, что в Древней Руси и до XVIII в. при *свадебном обряде у русских* происходило *посвящение во владение сакральными знаниями*, что подтверждено знаками-символами орнаментов вышивки на свадебных нарядах;

– комплексно рассмотрены *технологические принципы* создания русской вышивки, как в костюме, так и в предметах бытового убранства;

- выделена *структура культурного текста* вышивки в костюмном комплексе: шейные украшения, вышивка головного убора связаны с верхним небесным ярусом вселенной (правь); орнаментальная вышивка на всех деталях одежды народного костюма - со средним ярусом (явь); в целом вышивка в костюмном комплексе обозначала *символические системы разного уровня сложности*, причем нижний ярус (навь) в орнаментах вышивки использовался на сакральных предметах при похоронных обрядах;

- определено, что *орнамент архаической русской вышивки* как текст – это сложная, информационно-семиотическая структура, она являлась центром взаимоотношений владельца костюма с орнаментальной вышивкой и потребителя (человека своей или чужой общины) и одновременно *средством коммуникации*;

- обозначены *символы в вышивке русского костюмного комплекса*, которые воспроизводят и передают мифологические тексты, создавая неповторимую символику невербального языка общения;

- показано место и организующее стилевое значение русской народной вышивки в костюмном комплексе.

### **Теоретическая значимость диссертационного исследования.**

Феномен культуры русской народной вышивки является сложным и многозначным, имеющим длительную историю, в ходе которой изменялись ее характер, традиции, целевые назначения. В силу многосложности, фактуальной и духовной разнородности данного феномена в истории культуры в диссертации было логически обусловлено обращение к понятийной системе, в которой сопрягаются различные характеристики русской народной, а в последствии

времени – художественной вышивки. Система понятий феномена культуры русской народной вышивки концептуально связана с корневой характеристикой *вещи*: ее культурной амбивалентностью, как смыслового поля феноменологии вышивки. Именно *вещественность вышивки* в ее амбивалентности является тем центром, концептуально «стягивающим» основные свойства вышивки, ее этнические и исторические, художественные и технологические особенности в единую *понятийную систему*, которая затем проецируется на характеристики русской народной вышивки.

Вышивка в контексте «вещественности» (М. Хайдеггер) является продуктом культуры, а, следовательно, «вписывается» в культурный текст (Ю. М. Лотман), демонстрируя посредством символического языка орнаментального узора и технологии изготовления особенности быта, религиозных и нравственных символов, обрядовых знаков образов исторического времени. В этом плане вышивка рисует этнические характеристики эпохи, ее ценностные смыслы, посредством художественных символов и образов воссоздает межкультурный ареал общения, диалог культур, придающий вышивке как предмету искусства значимость со-бытия (М. М. Бахтин). Таким образом, вышивка в ее «явленности» культурной «вещественности» и «не-явленности», сакральности художественного текста, характеризующих данный феномен в контексте амбивалентности, раскрывает ее в целом как *код культуры*, квинтэссенцию, матрицу различных видов вышивок, как произведения искусства. Они характеризуются самобытностью, оригинальностью, особенностями, характерными для различных этносов. Структура рисунка, орнаментальность узоров народных вышивок определяются оригинальностью систем ритмики узора, своеобразием рисунка и технологий изготовления.

В диссертационном исследовании выделена русская народная вышивка как оригинальное искусство, имеющее свой особый *культурный язык и технологию* изготовления, определено ее место в культуре. В связи с этим показана самобытность символики русской народной вышивки, которая выражает характерный *культурный текст*, содержит в себе таинство религиозных и

магических обрядов, повествует о красоте природы. Структура символов в определенном архитектурном порядке раскрывают представления людей Древней Руси о добре и зле, религиозных и нравственных ценностях, обрядовой ритуалистике до XIX века, а технология выполнения, узоры орнаментов русской народной вышивки сохранилась до наших дней.

Региональные особенности русской вышивки, представленные автором диссертационного исследования, по разнообразию орнаментальных узоров, по видам и технологиям изготовления, цветовой гамме, материалам, связанным с традиционным укладом жизни, позволяют определить перемещение людей на новые территории, их родственные и исторические связи с другими народами, культурные взаимоотношения.

**Практическая значимость диссертационного исследования** заключается в том, что её положения, результаты и выводы используются, как в общих лекционных курсах и семинарах по теории и истории народной культуры, истории русской вышивки, способствуют популяризации интереса к культуре русской вышивки и особенностям региональной вышивки в костюмных комплексах и предметах бытового убранства, так и при участии в региональных, всероссийских, международных выставках и конкурсах с этнографическими коллекциями реконструированных под руководством автора этнографических русских костюмных комплексов, а также современных моделей одежды с этническими мотивами.

Разработаны автором и используются в учебном процессе вуза:

1. Электронный учебник: Валькевич С.И. Моделирование и конструирование (Художественная вышивка): электронный учебник. Шуя: из-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2010. (3,25 п.л)

2. Учебное пособие: Валькевич С.И. Материаловедение, технология и производственное обучение (Художественная вышивка). Часть 2. Счетные швы и швы смешанных техник в русской вышивке: учебное пособие. Шуя: изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2011. 65 с. (4,1 п.л.)

3. Методическое пособие: Валькевич С.И. Материаловедение, технология и производственное обучение (Художественная вышивка). Часть 1. Декоративные швы: методическое пособие. Шуя: изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2010. 56 с. (3,5 п.л.)

4. Методическое пособие: Валькевич С.И. Моделирование и конструирование (Художественная вышивка): методическое пособие. Шуя: из-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2009. – 52 с. (3,25 п.л.)

**Апробация результатов диссертационного исследования** состоялась в процессе преподавательской работы: чтения лекционных и специальных курсов, на семинарских занятиях по которым были разработаны и внедрены в учебную деятельность программы дисциплин:

Для ООП 070801.65 Декоративно-прикладное искусство со специализацией «Художественная вышивка»; ООП 072600.68 и 54.04.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы, профиль «Декоративное искусство»; ООП 071301.65 Народное художественное творчество; ООП 071500.62 и ОПОП 51.03.02 Народная художественная культура профиль «Руководство студией декоративно-прикладного творчества»; ОПОП 44.03.01 Педагогическое образование, профиль «Образование в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства»; Для ООП 050100.62 и ОПОП 44.03.05 Педагогическое образование профили «Изобразительное искусство» и «Мировая художественная культура»; ОПОП 44.03.05 Педагогическое образование профили «Начальное образование» и «Дополнительное образование»: «Строчевая вышивка», «Проектирование (художественная вышивка)», «Орнамент в художественной вышивке», «История художественной вышивки», «Моделирование и конструирование (художественная вышивка)», «Основы композиции (художественная вышивка)», «Материаловедение, технология и производственное обучение (художественная вышивка)», «Вышивка в народном костюме (художественная вышивка)», «Художественный текстиль», «Технология народных художественных ремёсел», Программа производственной практики для специализации «Художественная вышивка», «Организация студии

художественной вышивки в учреждениях дополнительного художественного образования», Программа государственного экзамена (специализация художественная вышивка); «История и методология декоративно-прикладного искусства и народных промыслов», «Технологии декоративно-прикладного искусства»; «Теория и история народной художественной культуры»; «Традиционная русская вышивка», «Народная игрушка», «Педагогика народного художественного творчества», Методические рекомендации по защите и подготовке курсового проекта, «Основы художественного конструирования», «Методика руководства студией декоративно-прикладного творчества», «Традиционные текстильные ремёсла», «Этнопедагогические основы народного художественного творчества», «Организация и руководство народным художественным творчеством», «Методика преподавания народного декоративно-прикладного искусства», «Основы декоративно-прикладного искусства», «Теория и история народного декоративно-прикладного творчества», «Традиционная вышивка», «Реконструкция традиционного костюма».

Апробация концепции исследования осуществлялась в процессе научного руководства дипломными проектами и магистерскими диссертациями, научными студенческими работами студентов факультета искусств, педагогики и психологии, а также участием на Международных, Всероссийских, научных конференциях, межвузовских, региональных научно-практических конференциях, организации выставок и участии в региональных, Международных, Евразийских, Всероссийских конкурсах и фестивалях.

За период с 2009 г. по настоящее время по теме диссертационного исследования «Русская народная вышивка как феномен культуры (на примере Севера и Центра Европейской части России):

- Диплом за научное руководство студенческой работой, награжденной медалью «За лучшую научную студенческую работу» (Вологодский народный костюм) по итогам открытого конкурса студентов вузов РФ и стран СНГ Приказ от 15 июня 2009 г № 641 Министерство образования и науки РФ Федеральное агентство по образованию, раздел 52 – народное творчество.

- Свидетельство о государственной регистрации базы данных № 2012620054 «Региональная специфика искусства традиционной народной вышивки, её бытование в современной одежде» от 12 января 2012 г. – Руководитель Федеральной службы по интеллектуальной собственности Б.П. Симонов;

- Свидетельство о государственной регистрации базы данных №2012620133 «Моделирование и конструирование (художественная вышивка): электронный учебно-методический комплекс» от 31 января 2012 г – Руководитель Федеральной службы по интеллектуальной собственности Б.П. Симонов;

Обсуждение промежуточных и итоговых результатов исследования диссертации состоялись на следующих научных конференциях:

*Международные научные конференции:*

V международная научная конференция «Шуйская сессия студентов, аспирантов, молодых ученых» доклад на тему «Сохранение традиций ажурной вышивки в художественных промыслах России» (Шуя 2012);

VI международная научная конференция «Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых» доклад на тему «Художественная вышивка в условиях глобализации» (Шуя 2013);

Международная научная конференция «Гуманитарные науки и современность» с докладом на тему: «Архаические геометрические орнаменты художественной вышивки Русского Севера» (Москва, Международный исследовательский институт. Научно-внедренческий центр. 30 января 2014 г.);

*Всероссийские конференции:* III Всероссийская научно-практическая конференция «Инновационные технологии непрерывного художественного образования» Шуя (23-26 декабря 2009 г.) доклад на тему: «Художественная вышивка Владимирской губернии в подготовке специалистов»;

Всероссийская научно-практическая конференция «Исчезающие художественные промыслы: инновационное измерение» Шуя (25 января 2012 г.) доклад на тему: «Исчезающий промысел «строчевая вышивка» в Ивановской области»;

*Межвузовские научно-практические конференции: «Строгановские чтения»*  
Москва (ноябрь 2009 г.) доклад на тему: «Становление холуйской строчки»;

*Региональные научно-практические конференции: III региональная научно-практическая конференция «Проблемы гуманитарного образования: школа – вуз»*  
доклад на тему: «Художественная вышивка – средство эстетического воспитания личности студента» Шуя (14 мая 2009 г.);

- IV региональная научно-практическая конференция «Проблемы гуманитарного образования: школа – вуз» доклад на тему: «Строчевышивальный промысел в Ивановском крае вчера и сегодня» Шуя (18 мая 2011 г.);

За период с 2009г. по настоящее время по теме диссертационного исследования за организацию выставок и участия в конкурсах и фестивалях, отмечено дипломами, благодарностями, грамотами, актами о внедрении результатов научно-исследовательской работы:

- Акт о внедрении результатов научно-исследовательской работы «Художественная вышивка в русском народном костюме» в виде коллекции из 11 традиционных русских костюмных комплексов с русской вышивкой, которая экспонировалась на выставке «Русский народный костюм» в филиале Нижегородского государственно-архитектурного музея заповедника в Музее истории художественных промыслов Нижегородской обл. 2012 г. Директор НГИАМЗ.

- Акт о внедрении результатов научно-исследовательской работы «Художественная вышивка в русском народном костюме» с коллекцией реконструированных этнографических традиционных русских костюмов на фестивале национального костюма «Радуга дружбы и красоты» в рамках первого Евразийского Конкурса Высокой Моды национального костюма «Этно-Эрато» г. Москва 2013 г. Постоянное представительство Республики Саха (Якутия) при Президенте РФ А.К. Акимов.

- Акт о внедрении результатов исследования и их апробации в форме выступления на Международной научной конференции «Гуманитарные науки и современность» г. Москва с докладом «Архаические геометрические орнаменты

художественной вышивки Русского Севера» Научно-внедренческий центр Международного исследовательского института 2014 г.

- Диплом за 2-е место в Международном конкурсе художественного текстиля номинации: Вышивка с коллекцией реконструированных этнографических традиционных русских костюмов; Профессиональная категория: профи; Российской неделе искусств XVI Международной выставке-конкурсе современного искусства. Академик Российской Академии художеств И.П.Казанский. Президент Российского отделения Всемирного Фонда Искусств, руководитель секции «Арт-Менеджмент» Творческого Союза Художников России Ф.В.Фильков 2014г. город Москва.

- Награждение дипломом от «Департамента национальной политики и межрегиональных связей города Москвы» за третье место в Евразийском Конкурсе Высокой Моды национального костюма «Этно-Эрато» номинации «Лучший славянский костюм» в 2017 г. г. Москва. Руководитель Департамента В.И. Сучков.

- Диплом II степени номинация «Традиционный национальный костюм» и  
-Диплом II степени номинация «Прикладное творчество и модные аксессуары в стиле этно» Всероссийский фестиваль молодых дизайнеров Организационный комитет фестиваля Этно-Мода, Республика Адыгея, Российский союз молодежи, Адыгейский государственный университет Председатель Российского союза Молодежи Красноруцкий П.П., Министр образования и науки Республики Адыгея Керашев А.А., Ректор государственного Адыгейского университета Хунагов Р.Д. г. Майкоп, 9-12 ноября 2018 г.

**Основные положения диссертационного исследования, выносимые на защиту:**

1. Феномен культуры вышивки – сложная *семиотическая система* знаков и символов, имеющая оригинальный культурный язык, обладающая свойством *межкультурной коммуникативности*, в силу чего вышивка выступает как *культурный текст*, выражающий ее качественные проявления как *культурного феномена: пространственного и временного, знаково-символического, явленного*

*и не-явленного*. Системный подход в исследовании русской народной вышивки Севера и Центра Европейской части России обусловил *целостность* вышивки как феномена культуры, в связи с чем выделены такие *характеристики* как *этническая идентифицированность, культурная межкоммуникативность*, что позволяет определить заложенные в вышивке смыслы, подтверждает ее культурную *ценность* как невербального языка культуры.

2. Вышивка характеризуется *культурной амбивалентностью*, имеющей материальный (вещественный) и духовный смысл. Это определяет ее как *вещь*, имеющую эстетические, образные (фактурные) особенности, с одной стороны. С другой – выражает *сакральные смыслы*, отраженные в *культурном тексте* орнаментального узора, цветового кода, материала, вида и технологии выполнения вышивки.

3. Русской народной вышивке свойственна *соподчиненность* по отношению к основной вещи: к *костюму, головному убору, предметам повседневного обихода и церковного убранства*, которые в совокупности с вышивкой представляют собой *единство фактуального и образного*, что в *знаково-символических смыслах* обозначают фактуру *культурного текста*. В этом значении народная вышивка Севера и Центра Европейской части России определяется в диссертационной работе как *со-бытие*, отражая *единство фактуального и образно-символического*, выражая коммуникативность пространственно-временного ареала культур.

4. Функциональность русской народной вышивки Севера и Центра Европейской части России определяла *эстетическую насыщенность* образа костюма, головного убора (девичьего, свадебного), предметов повседневного обихода, являясь *дополнительным украшением*, имела статус *информационного кода*: распознавания принадлежности к определенной общине, социального статуса личности и т.д., раскрывала *закодированный культурный текст, имеющий религиозное и нравственное содержание*, обозначала через определенную символику и технологию *магическую защиту* от внешних негативных воздействий.

5. Культурологический анализ орнаментальных узоров русской народной вышивки Севера и Центра Европейской части России позволяет распознать *знаки-символы* на русских одеждах, такие как «инглия», «рожаница», «мировое дерево», «одолень-трава», «Макошь», «восьмилучевая звезда», «дракон»; разработана *классификация русской вышивки*.

6. Русской народной вышивке свойственно *гендерное различие орнаментов*, в которых сконцентрированы различные мотивы символики узоров. *Традиционные женские мотивы орнамента* (олени и кони как носители солнечной силы, птицы, женские фигуры, дерево – знак миропорядка, союза разных стихий мироздания). Мужские мотивы вышивки сконцентрированы в знаках солнца, земли, огня. Кони, лютые звери, хищные птицы, петухи определяли *магию мужского мира*.

7. Технология выполнения русской народной вышивки как в костюме, так и в предметах бытового убранства имеет особенности в различных регионах Севера и Центра Европейской части России. Особенность вышивки как невербального текста характеризуется тем, что вышивка *традиционна* с точки зрения ее исполнения и *исторически* подвержена *смысловым изменениям*.

Таким образом, вышивка как феномен культуры рассматривается во *временном и пространственном дискурсе*.

**Соответствие диссертации паспорту научных специальностей.** Работа соответствует специальности 24.00.01. – «Теория и история культуры» и выполнена в соответствии с пунктами шифра специальности ВАК Минобрнауки РФ: 1.9 Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.15 Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества; 1.22 Культура и национальный характер

**Структура диссертационного исследования** связана с решением поставленных задач: работа состоит из введения, трёх глав, каждая из которых содержит по два параграфа, заключения, словаря терминов, списка литературы, насчитывающей 417 наименований, списка иллюстративного материала - 233 иллюстрации, приложений 1-17.

*Логика исследования диссертационного исследования* определяется содержанием трех глав:

**Во введении** определяются исходные принципы диссертационного исследования, обосновывается актуальность темы, выделяются *объект, предмет, цель и задачи* диссертационной работы, выясняется *степень научной разработанности* и вклад предшественников, подчеркивается *новизна исследования, теоретическая и практическая значимость* представленной к защите диссертации, формулируются *положения, выносимые на защиту*, а также степень достоверности и апробация результатов исследования.

**Первая глава: Русская народная вышивка как текст культуры;**

**Вторая глава: Русская народная вышивка Севера и Центра Европейской части России и ее место в костюмном комплексе. Русский этнический костюм как феномен культуры ;**

**Третья глава: Русская народная вышивка в контексте её культурно-исторического развития**

В первой главе представлен культурологический и историко-философский анализ вышивки как феномена культуры, в ходе которого выделены основные характеристики феномена вышивки как фактора национально-региональной культуры, с одной стороны, с другой, как вещественный, материальный предмет. Используется методология феноменологической школы (М. Хайдеггер, М. И. Бахтин, Ю. М. Лотман), посредством которой показана культурная амбивалентность феномена вышивки, выразившаяся в «вещественности» и сакральности. Художественная вышивка в своей вещественности содержит духовную идею (эйдос), определяющую ее ценностный смысл не только с позиций технологии изготовления, но и с точки зрения языка культурного текста ее создателя. Это дало возможность определить культурный феномен вышивки в контексте культурной символики невербального языка и межкультурной коммуникативности. В диссертационном исследовании обозначены ценностные смыслы, символика и особенности орнаментального узора как невербального языка (средства) и общественной коммуникации феномена художественной вышивки. В

главе подчеркивается, что художественная вышивка как вещь, вещественность представляет собой *синтез материального и духовного*, определяющегося не только искусством технологий, мастерства, но и творческим воображением, художественным поиском автора, создающего оригинальный, неповторимый язык смыслов, значений и символов. Следовательно, художественная вышивка как культурный феномен *безусловна как произведение искусства, как синтез искусства и ремесла (технэ)*. В диссертации подчеркивается, что невербальный язык феномена художественной вышивки обращен к коллективу, этнической группе, выражая *коллективную особенность культуры* (Ю. М. Лотман), как *формы межкультурного общения* посредством системы знаков, которая является «средством *передачи смысла*» (Ю. М. Лотман). В силу этого нами обозначен культурный текст художественной вышивки, представляющее собой *семиотическое пространство*, которое транслирует «закодированный текст» (Ю. М. Лотман), имеющий «свое особое внутреннее время, отношение которого к естественному способно порождать разнообразные смысловые эффекты». Это дало возможность считать, что вышивка как феномен культуры отражает невербальный язык культуры, который идентифицирует тексты различных культур и выступает как со-бытие культуры (М. И. Бахтин). В диссертации определен статус художественной вышивки как архитектурного вида искусства. На основании культурологического широкого спектра материалов художественной вышивки выделены ее ***основные культурные характеристики***: 1. Социальная и культурная знаковость вышивки; 2. Защитная и обереговая функциональность: определяет ее магические или *религиозно-символические характеристики*, эстетические, обрядовые образные смыслы и символики; 3. Невербальный язык вышивки в контексте ***информационной и межкультурной коммуникативности***, как культурного свойства и особенности художественной вышивки. В главе выделена особенность ***русской народной вышивки*** как разновидности крестьянской народной культуры, представлено ее место в костюмном комплексе. Нами определен фактор *целесообразности вышивки*: экономической, возрастной, этнической, региональной и др., что подчеркивается технологией и количеством

вышивки, семантикой орнаментальных узоров. Делается вывод о том, что русская народная вышивка являлась способом национальной и региональной идентификации.

Во второй главе **Русская народная вышивка Севера и Центра Европейской части России и ее место в костюмном комплексе. Русский этнический костюм как феномен культуры** обозначены ценностные черты костюма как феномена культуры, показано, что русский традиционный костюм, создававшийся на протяжении многих веков, является неотъемлемой частью *материальной и духовной культуры народа*, выделено место вышивки как декора, имеющего значительную функциональную нагрузку в системе костюмного комплекса. В диссертации определена функциональность вышивки, которая сфокусирована в *функциональности трансляции* культурного текста. В этом плане костюмный комплекс как феномен культуры представлен как система невербального языка; выступая в этом контексте костюмный комплекс имеет *межкоммуникативный* смысл и характер. Функция вышивки в костюмном комплексе заключается в *сохранении этнической и национальной идентичности*, в силу чего она - *традиционна* в исполнении, но *исторически* подвержена *смысловым изменениям*. В диссертации показано, что в силу функциональности феномена вышивки в костюмном комплексе, она рассматривается во временном и пространственном дискурсах. В костюмном комплексе, как в феномене культуры, сфокусировано *время в диалектическом единстве прошлого, настоящего и будущего*, отражающего духовные ценности народа в тех традициях и новациях, которые зафиксированы в различных исторических периодах. Костюмный комплекс в *пространственном дискурсе*, обозначен как *вещность*, которая зафиксирована материально, с одной стороны, с другой – костюм сохраняется в *исторической памяти* в определенных традициях шитья, рукоделия, повторяющего традиционность исполнения. В костюме, как в *символическом знаке культуры* зафиксирована не только история костюма, но и те изменения в научном прогрессе, в системе межкоммуникативного сотрудничества и общения народов, торговли, обмена, то есть тот невербальный язык культуры, который дает

возможность «прочитать» историю развития человечества. В главе воспроизведена реконструкция традиционного костюмного комплекса, в связи с чем представлены особенности древнерусской женской крестьянской одежды (крой, силуэт, пропорциональность ткани, узора, цвета) который являлся основой традиционного русского костюма. Подчеркивается *эстетическая образность* костюма. В главе представлены исторические коррективы костюма, характерные для исторического периода XVI - XIX вв., которые связаны с изменением симметрии и ритмики узора, усиления декоративности ткани. Выделены следующие особенности русского костюма в контексте исторических влияний: «преобладание симметричных композиций с ритмом округлых линий в деталях, отделке, дополнениях; использование декоративных узорных тканей с эффектом золота и серебра, крупным сложным орнаментом; отделка вышивкой, мехом, тканью другого цвета; создания динамичной формы за счёт контрастных цветов и т.д.» [80,с.1834] Рассмотрены различные виды женских головных уборов, подчеркивается, их знаково-символический характер, выделяющий репродуктивную силу женщины, её связи со стихиями земли и воды. В главе обращается внимание на сакральный смысл вышивки головных уборов.

На широком культурно-историческом материале рассматриваются исторические и культурные изменения, в ходе которых изменялся костюмный комплекс русского народного костюма. Подчеркиваются особенности изменений в традиционном русском костюме в XIV-XVIII веках на примерах *крестьянского (сарафанного)* комплекса. Показано, что сарафан использовался в качестве повседневной, так и праздничной одежды (средняя полоса России, в губерниях Поволжья, в Приуралье, в Западной Сибири), отличался по крою в разных регионах. Выделено влияние городской моды на традиционный русский костюм, в связи с чем подчеркнута, что костюм, близкий к городскому платью, сменяет сарафан только в конце XIX — начале XX в. На примере анализа праздничной одежды Русского Севера XVIII века, что использование привозных тканей, нитей повлияло на характер и тип вышивки в женском костюме: (рукава женской рубахи украшены вышивкой с растительным узором белой гладью). В главе

подчеркивается, что культурные и торговые отношения, взаимообмен товарами оказали положительное влияние на изменения не только в костюме, но и в технологии выполнения вышивки, обогатило русский орнамент, который в то же самое время не изменяет традиционности. В главе обозначено место и роль вышивки в русском народном костюме как организующего стилового начала.

Во третьей главе **Русская народная вышивка в контексте её культурно-исторического развития** выделена особенность региональной вышивки, в связи с чем представлены ее разновидности: *«лицевого шитья»*, *«орнаментального шитья»*, *холуйской строчевой вышивки*, *владимирской городской вышивки «белая гладь»*, выделены их культурно-исторические особенности и влияния, своеобразие и контуры самостоятельного развития. Показано, что *традиционная холуйская строчевая вышивка* применялась в одежде и текстиле повседневного предназначения. Выделена техника **строчевой** вышивки «белая строчка» с цветным шелковым контуром (строчевая вышивка белыми нитками по белому фону полотна), узкие и широкие мережки. Показаны особенности владимирской белой глади.

В главе выделены художественные культурные промыслы вышивального дела, показана их история и современное состояние. Определена история развития художественных промыслов в различных регионах России, в связи с чем в главе представлена институализация вышивального дела: от кустарного промысла – мануфактуры – артелей - до создания крупных фабричных комплексов.

Обозначены культурно-исторические мотивы современного этнического костюма в дискурсе культуры постмодернизма, в связи с чем определены основные тенденции *моды как транслятора* невербального и символического языка современного этнического костюма, в отличие от народного костюма прошлых веков, символический язык которого определяется *обычаем*. Выделены такие характеристики этнического костюма как стилизованность, фрагментарность образов, определена роль вышивки и декора, как элементов костюма, подчеркивающим множественность стилового решения в контексте единичного фрагмента.

## ГЛАВА 1. РУССКАЯ НАРОДНАЯ ВЫШИВКА КАК ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ

**Цель главы:** Представить культурологический анализ русской народной вышивки как феномена культуры, обозначить ее значение и место в культуре.

**Задачи:**

- раскрыть особенности русской народной вышивки, в связи с чем выделить феноменологическую составляющую вышивки, как *культурного текста*, обозначив ее особенности в дискурсе *символики невербального языка*, *культурной амбивалентности*, как вида архитектурного искусства;
- определить особенности формирования национального стиля русской народной вышивки в контексте развития вышивального дела, в связи с чем рассмотреть историю орнаменталистики, исследовав архаические геометрические орнаменты художественной вышивки Русского Севера и Центра Европейской части России, знаково-символическую орнаментацию девичьих и женских головных уборов.

### 1.1 Русская народная вышивка: методологические истоки и культурно-исторические основания

**Цель параграфа:** Раскрыть методологические характеристики народной вышивки как феномена культуры, в связи с чем рассмотреть русскую вышивку как *феномен культуры*, выделив ее особенности в контексте культурной амбивалентности, культурной символики языка и межкультурной коммуникативности. Выделить характерные черты русской народной вышивки, определив особенности орнаментального узора как языка (средства) общественной коммуникации.

- Задачи:**
- представить культурологический анализ русской народной вышивки как феномена культуры, определив ее вещественные и духовные признаки;
  - рассмотреть особенности русской народной вышивки в ее культурной амбивалентности материального и духовного, в связи с чем обозначить данный феномен как знаково-символический культурный текст;

- выделить русскую народную вышивку как вид архитектурного искусства.

**Культурный феномен русской народной вышивки: методологические основания.** Русская народная вышивка занимает особое место в культуре и имеет множество значений. Характерной чертой русской народной вышивки является ее *культурная амбивалентность*. С одной стороны, вышивка является продуктом материальной культуры, с другой – представляет собой – продукт духовного творчества, который содержит в себе *знаково-символический культурный текст*. Культурный текст вышивки определяется фактором, прежде всего, ее *коммуникативности*. В связи с этим, необходимо, прежде всего, подчеркнуть идею культуры как коллективного феномена Ю. М. Лотмана, который считал, что коллективность культуры «есть нечто общее для какого-либо коллектива — группы людей, живущих одновременно и связанных определенной социальной организацией. Из этого вытекает, что культура есть *форма общения* между людьми и возможна лишь в такой группе, в которой люди общаются». Язык, являясь средством социального общения «образует определенную систему знаков, употребляемых в соответствии с известными членам данного коллектива правилами. Знаками же мы называем любое материальное выражение (слова, рисунки, вещи и т. д.), которое *имеет значение* и, таким образом, может служить средством *передачи смысла*. Следовательно, культура имеет, во-первых, коммуникационную и, во-вторых, символическую природу» [235, с. 2]. Русская народная вышивка имеет свой семиотический язык, свое семиотическое пространство, следовательно, и свой культурный текст, и народная вышивка как архитектурный вид искусства также имеет свой культурный текст. Культурный текст, согласно М. Бахтину - это первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины [22]. В этом смысле, с точки зрения Ю. Лотмана культура в целом может рассматриваться как текст. В связи с тем, что «само слово «текст» включает в себя этимологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкованием мы возвращаем понятию «текст» его

исходное значение»<sup>2</sup>. Таким образом, культурный текст русской народной вышивки представляет собой семиотическое пространство, которое имеет свой язык и выражает определенные смыслы, в силу чего культурный текст вышивки выступает как «закодированный текст» (Ю. М. Лотман), имеющий «свое особое внутреннее время, отношение которого к естественному способно порождать разнообразные смысловые эффекты» [235,с.4]. В этом плане вышивка как феномен культуры представляет собой язык культуры, который идентифицирует тексты различных культур и выступает как со-бытие культуры, исходя из чего русская народная вышивка, как архитектурный вид искусства, является средством *диалога культур* и народов.

Вышивка, по мнению многих исследователей всегда имела несамостоятельный, подчиненный характер, ее художественные и качественные особенности сопряжены с какой-либо основной вещью: костюмом, убором, текстильной утварью: вышивка создавала образ, подчеркивала его праздничность, торжественность или трагический драматизм. В то же самое время, в ее материальном факторе, вышивка есть материальная вещь, имеющая свои качественные особенности в фактуре, шитье, особенностях технического исполнения и т.д. Таким образом, вышивка в целевом своем назначении имеет соподчиненный, компонентный характер с вещью, как основной, с одной стороны, с другой – вышивка является вещью, имеющей культурное назначение, имеющая амбивалентный характер.

С другой стороны, русская народная вышивка рассматривается как феномен культуры и представляет собой, как мы на это указывали выше, *амбивалентность материального и духовного, пространственного и временного, знаково-символического, явленного и не-явленного* (М. Хайдеггер). К разряду явленного-не-явленного можно отнести такие характеристики вышивки как феномена культуры, как *этническая идентифицированность, культурная межкоммуникативность*, что позволяет определить заложенные в вышивке

---

<sup>2</sup> Латинское слово *textus*, к которому восходит русское *текст*, означает ‘ткань’, ‘связь’.

смыслы, подтверждает ее культурную ценность как языка культуры.<sup>3</sup> Сакральность символики в русской народной вышивке характерная черта различных этнических культур.

Информация, собранная исследователем китайской вышивки на протяжении десятилетий в XX веке повествует о том, что символы и мотивы в вышивке используются как в традиционном костюме, предметах бытового обихода, так и в церемониальной одежде китайских императоров, и для «посвящённых» в символику этих знаков-символов людей.

Самые древние известные описания вышивки в Китае относятся к 1027-771 годам до н.э. В летописях сохранились сведения о том, как создавать и носить одежду, способы украшения вышивкой. Исследование гробниц II века до н.э. указывает на существование специальных мастерских по вышиванию. Частично сохранившиеся образцы вышивок представляют собой изображения летающих драконов, разгневанных тигров, танцующих птиц, напоминающих фениксов, и других животных и птиц, а также растений и геометрических узоров. Китайские вышивки шелком были найдены русским археологом Сергеем Руденко в скифских захоронениях на Алтае. Ко II веку до н.э. была создана классификация типов традиционной китайской вышивки, имеющие свои названия. Копии этих вышивок, памятников древности, повествует исследователь, выставлены в институте изучения вышивки Сучжоу.

---

<sup>3</sup> Вещь как философская категория имеет широкий спектр значений и смыслов. Так, «экзистенциальный смысл связан с индивидуальными ассоциациями, рождается в процессе освоения, обживания вещи, сосуществования с нею». Социальные смыслы подразделяются на знаковые, актуальные, культурно-исторические,. Духовные смыслы включают в себя культурно-исторические и ценностные смыслы, которые связаны с генезисом вещи, ее принадлежностью к определенному историческому периоду, а также с об образе жизни, мировоззренческих, нравственных и эстетических приоритетах его носителя. Поэтому «всякая вещь наделена «палитрой» культурных смыслов. Смысловая наполненность вещи базируется, с одной стороны, на ее культурной принадлежности, с другой – на индивидуальных особенностях воспринимающего её человека. Пользование и восприятие вещи человеком разных культур приводит к индивидуальному раскрытию этих смыслов: один и тот же предмет может представлять собой совершенно отличные вещи на разных историко-культурных этапах для разных людей».См.: Электронный ресурс. Режим доступа: [URL] <https://poisk-ru.ru/s19528t4.html>



Рис. 1. Пион. Китайские растительные символы.

Вышивка гладью



Рис.2 Пылающая жемчужина «жемчужина дракона».

Вышивка гладью



Рис. 3 Дракон. Символ имперской власти и воплощение великих сил природы.

В китайской мифологии существуют несколько видов драконов.

На рисунке один из них.

Поскольку императорским числом считается цифра «9», дракон предстает в девяти формах: голова верблюда, оленьи рога, кроличьи глаза, уши коровы, змеиня шея, живот лягушки, чешуя карпа, когти ястреба, лапы тигра. Чешуйки на голове дракона напоминают хребты горной цепи.

Кроме того, отличительными признаками являются и усы по обеим сторонам пасти и борода.

Вышивка гладью.

Из книги Жозен Бертин-Гест.  
Традиционная китайская вышивка.  
История. Техника. Мотивы [33, С. 95, 114].

Имеющие большую историческую и культурную ценность вышивки 386-556 годов н.э. с изображением Будды нашли в пещерных храмах в Дуньхуане, расположенном на Шелковом пути. Все найденные образцы вышивок несут в себе конкретные символические значения.. Значения имеют не только изображения, но и цветовая гамма этих вышивок. Растения и цветы в китайской вышивке требуют изображения рядом с ними только определённых, ассоциирующихся с ними птиц. Например, цветы пионы изображаются с длиннохвостыми птицами, такими как павлины, фениксы, фазаны и петухи, цветок лотоса изображается с утками, ива с

ласточками, сосна с аистами. Каждый элемент рисунка вышивался в специальной технике

Китайские растительные символы позволяют общаться без слов. Например, цветок хризантема означает дружбу, веселье, долголетие, выносливость. Нарцисс называется водяной феей, символизирует супружескую пару, а рядом с бамбуком и камнями – бессмертные желают вам долголетия. Орхидея означает любовь, красоту, очищение. Символом плодородия и большого количества детей является гранат. Кроме того комбинированные растительные символы читаются по-разному. Комбинация вышивки из персика, граната, пальчикового лимона означают плодородие. Сосна, бамбук, слива известны как трое друзей зимы. Символы с животными и птицами в вышивке имеют множество значений. Такие как бабочка – стремление к долголетию, Летящие навстречу бабочки означают встречу двух друзей, петух символизирует сердечность и жизнь во вселенной. Красный петух защищает от огня, белый устанавливается на гробах для очищения от демонов слон – исполнитель желания. Свастический знак обозначает цифру десять тысяч, и пожелание удачи. Феникс изображается в виде прекрасной птицы и обладает пятью человеческими качествами, такими как добродетель, достоинство, надёжность, долг, сострадание [33, с. 121].

«В русской вышивке свастика (инглия) Рис. 4, Рис. 5 – Жизнеродящий Божественный Огонь Творения, Первичная основа всего, находящаяся в полосе орнамента на поликах и подоле рубахи являлась оберегом от болезней, а также вышивалась на рубахах-исцелительницах у невест» [86].

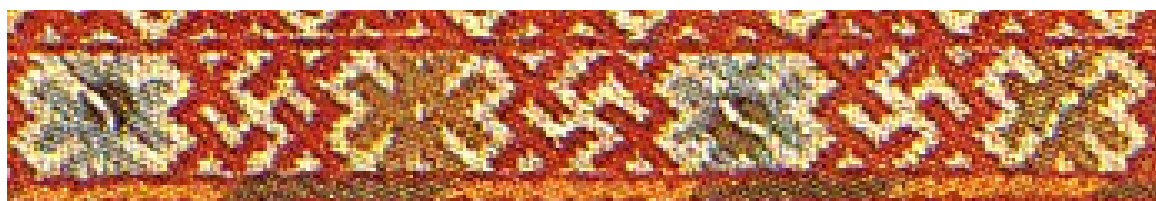


Рис. 4 Знак инглия. оплечья женской рубахи.  
Олонецкая губерния, II половина XIX в. Вышивка счетной гладью.  
Инв. МХП 11812а. Музей народного искусства. г. Москва

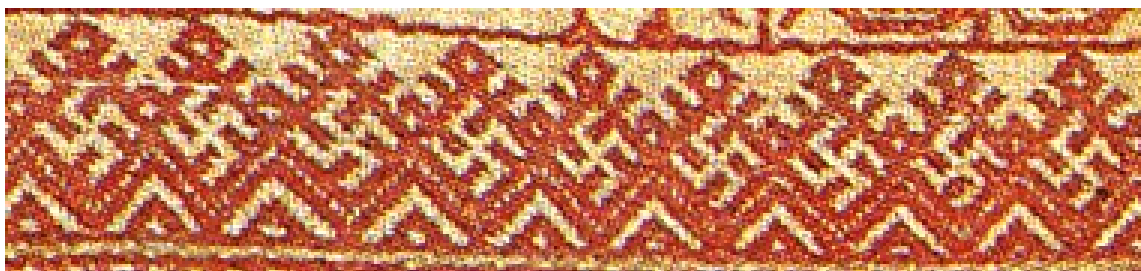


Рис. 5 Знак инглия. Верхний бордюр вышитого оплечья женской рубахи. Олонецкая губерния, I половина XIX в. Вышивка счетной гладью. Инв. МХП 118166. Музей народного искусства. г.Москва

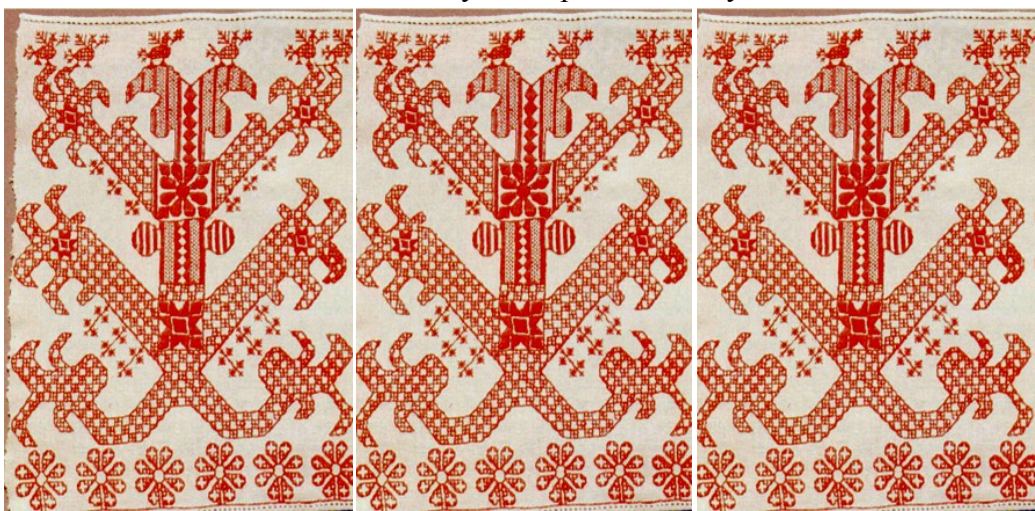


Рис. 6 Огненный дракон. Конец полотенца. Нижний бордюр – перуновы цветы. Вышивка «роспись». Вторая половина XIX в. Бывший Новоторжковский уезд [186, с.17]

В русской вышивке Рис.6 олицетворением молнии считался огненный дракон. В народе было особое отношение к огню: его называли «Батюшка ты, Царь-огонь». Данный символ почитали всё равно как Бога и он являлся защитником жилья. Вышивку выполняли двусторонним счётным швом «роспись» красным цветом. На голове и лапах дракона вышиты птицы. Нижний бордюр состоит из перуновых восьмилепестковых цветов.

«Ромбический орнамент бразильских индейцев был на самом деле изображением рыб и насекомых, хотя и не обладал их признаками.— пишет Е. В. Антонова, — Орнаменты понимаются конкретно, в соответствии с образным пониманием мира» [10, с. 48].

«На публикуемом Ф. Боасом мокасине индейцев прерий комбинация треугольников, широкой полосы и горизонтальных линий передавала горы,

дорогу и реку. Члены своего племени понимали все детали такого изображения, соседнего племени лишь некоторые. Ф. Боасу принадлежит важное наблюдение и над тем, как определяется «туземцами» значение условных мотивов: это не номинация, не называние отдельных предметов, с которыми соотносятся изобразительные мотивы, а ассоциация целой композиции с некоторым комплексом идей, циркулирующих в племени. Объяснения, даваемые отдельными людьми, могут различаться, потому что они зависят от ситуации, в которой даётся ответ, от эмоционального состояния человека, от «посвящённости» в данные символы и их группировку» [70, с. 800].

Сакральный текст являлся способом этнической и национальной идентификации, в силу чего художественная вышивка имела *целевое* назначение: передавать культурную информацию, следовательно, приглашать к диалогу, являя себя другому. Таким образом, *не-явленное*, выраженное в символике художественной вышивки, трансформируется в *явленное*, раскрывая посредством символического языка сакральный смысл пожеланий, оберегов, через образы рисунка, – мировоззренческие устремления народов и этносов в определенный исторический период их развития. Современная культура, как это подчеркивает Ю. М. Лотман, - это огромный путь тысячелетней истории различных народов, которая, перешагивая границы исторических эпох, национальных культур и погружает нас в одну культуру — культуру человечества [235]. Культура человечества – это, по мнению мыслителя единый культурный текст, содержащий в себе с одной стороны, — определенное количество унаследованных текстов, а с другой — унаследованных символов, которые присущи культуре они приходят из глубины веков и, видоизменяя свое значение (но не теряя при этом памяти и о своих предшествующих смыслах), передаются будущим состояниям культуры. Такие простейшие символы, как круг, крест, треугольник, волнистая линия, более сложные: рука, глаз, дом - и еще более сложные (например, обряды) сопровождают человечество на всем протяжении его многотысячелетней культуры. Следовательно, культура исторична по своей природе. Само ее настоящее всегда существует в отношении к прошлому (реальному или

сконструированному в порядке некоей мифологии) и к прогнозам будущего. Эти исторические связи культуры называют *диахронными*. «Как видим, культура вечна и всемирна, но при этом всегда подвижна и изменчива. В этом сложность понимания прошлого (ведь оно ушло, отдалилось от нас). Но в этом и необходимость понимания ушедшей культуры: в ней всегда есть потребное нам сейчас, сегодня» [235, с. 4].

Рассматривая место художественной вышивки в культуре, можно сделать вывод, что она имеет *общее (универсальное) качество*, характерное для различных этносов и народов, которое отражено в *тексте общечеловеческой культуры*. Это - *явленный и сакральный смыслы* языка, закодированные в орнаментальности узора, структуре рисунка, в его архитектурной проекции, при различии техники, цвета, построения композиции. Художественная вышивка, как в своей вещественности содержит духовную идею (эйдос), определяющую ее ценностный смысл не только с позиций технологии изготовления, но и с точки зрения языка культурного текста ее создателя, характере («явленности и неявленности») феномена вещи анализируются смыслы культурной амбивалентности художественной вышивки.

***Русская народная вышивка как феномен культуры.*** Амбивалентность вышивки концентрируется в анализе ее как вещи. Вышивка имеет статус вещи, поэтому определение и анализ вышивки мы рассматриваем сквозь призму *модуса вещи*. Вещь имеет амбивалентную природу. Как материальный *объект* вещь имеет статус *качества*, а также *количественные характеристики*. Вещь имеет целевой характер и предназначена для удовлетворения потребностей человека.

С точки зрения М. Хайдеггера «основной статус вещи невысок: вещь всегда вторична, подсобна, несамодостаточна», в силу чего «нужность» вещи — главное в ней, хотя, конечно, эта ее характеристика оказывается внешне-пассивной в силу эксцентрической ориентации: «вещь «нужна» не сама по себе и не самой себе, но человеку, находящемуся, понятно, вне вещи. Она стоит между человеком и результатом, которого он надеется достичь с помощью этой вещи, чтобы удовлетворить свою нужду» [350, с. 70].

Актуализация потребностей человека в вещи, по мнению Топорова, «раскрывается в др.-греч. *chrēma* — «вещь», но и «предмет», «дело» и далее — «деньги», «имущество», «средства» и вообще «все то, чем человек пользуется, что ему нужно» при *chrē* — «нужда», «желание»; «судьба», «необходимость» (ср. безл. с *esti*—«нужно», «должно», «следует», «необходимо»), *chreōn*, *chreō* — «нужное», «необходимое», *chraomai*, *chrēsthai* — «нуждаться», «иметь нужду», «пользоваться», «употреблять» и т. п. (ср. *chrēsthai thysiais* — «приносить жертвы»). Эта «нужность», «используемость» вещи в известной степени объясняет и ее названия: человека, прежде всего, интересует в вещи ее назначение, цель, которую эта вещь преследует, точнее, с помощью которой она достигается» [там же с.70]. Актуализация вещи в ее «веществовании», то есть «в ее способности *оповещать* о вещи, т. е. преодолевать ее вечность, превращаясь в знак вещи и, следовательно, становясь элементом уже совсем иного пространства — не материально-вещественного, но идеально-духовного» [там же с. 70]. По мнению Хайдеггера вещь обладая материальной формой имеет не только «явленный», но и «сокрытый» смысл. Вещь – это всегда то, что сделано, сотворено руками человека, выражая его цели, замыслы в отношении вещи. Поэтому вещь всегда заключает в себе не только материальную, но и духовную энергию и силу замысла вещи. Именно поэтому «вещь обретает дар говорить не только о себе, но и о том, что выше ее и что больше связано с человеческим, нежели с вещным. Следовательно, вещь свидетельствует и о человеке в ряде важных аспектов его бытия. Более того, вещь хранит в себе и тайну Божию, свидетельствуя тем самым и о Боге, и одновременно задавая человеку путь все возрастающей любви и всё углубляющегося познания» [там же с. 93]. Вещь – это синтез материального и духовного, в силу чего феномен вещи обусловлен *ценностным смыслом и значением*.

По мнению Топорова: «...когда вещь приобретает и символическое значение (плат, гребень, лента, пояс, кольцо и т. п.) или употребляется прежде всего как символ (крест, венок, знамя, другие материализованные и включенные в

парадигму знаки и т. п.), мир вещей подключается к сфере духовного и человеческого как особый язык и симболярий» [там же с. 93].

Вышивка имеет статус вещи, постольку поскольку она выражает эстетическое и ценностно-смысловое содержание *образа вещи*: костюма, текстильной утвари, необходимой в обиходе и др. С другой стороны, феномен вещи связан с *технологией ее изготовления*. Техника (тэхне) – способ, по Хайдеггеру, выведения истины из потаенности, делать смыслы открытыми. «Техника есть вид раскрытия потаенности. Сущность техники находится в области, где имеет место открывание и его непотаенность, где сбывается *alētheia*, истина» [376, с. 49-51]. Техника создания вышивки имеет важное значение для обозначения смысла и образа произведения.

Таким образом, вышивка есть то, что придает вещи *эстетический и смысловой образ*, имеет важное значение для обретения вещью духовного скрытого смысла. Следовательно, в культурно-философском значении народный костюм, предметы обихода, текстиль и другие вещи в совокупности с художественной вышивкой представляют собой *единство фактуального и образного*, что в дискурсе народной культуры обозначает *культурный текст в знаково-символическом его выражении*. В определенном смысле народная художественная вышивка представляет собой со-бытие, выражая *единство фактуального и образного, явленного и не-явленного*, выражая коммуникативность пространственно-временного ареала культур.

***Русская народная вышивка как тип архитектурного (пространственного) искусства в группе декоративно-изобразительного искусства.*** Амбивалентность художественной русской народной вышивки находит свое выражение в ее *пространственности* как вида искусства, что подтверждается замечанием известного искусствоведа М.С. Каган, считающего, что: «...архитектура, прикладные искусства, дизайн, являются искусствами *изобразительными*, так как ничего не изображают в материальном мире» [182, с. 292] (Рис.7, Рис.8). Поэтому для данного семейства пространственных искусств, а именно художественной вышивки, М.С. Каган предлагает особое наименование –

*архитектонические искусства*<sup>4</sup> [70, с. 803; 182, с. 292]. Пространственные или архитектурные виды искусств как искусства неизобразительные свойственны архитектуре, прикладному искусству, промышленному искусству, где зрительно-пространственные формы не предполагают аналогий в реальной действительности [135].

К этому виду искусства принадлежит костюм, вышивка, как часть костюмного комплекса. Костюм и вышивка создают определенный *эстетический образ в его архитектурной форме*, которая «преломляется в линиях и членениях объемов костюма, его ритмическом построении, характере применения материала. Так купол собора или крыша пагоды напоминает головной убор; линия арки – символ устойчивости проема или перекрытия, – может преломиться в линиях широкой поясной или плечевой одежды овальной или трапециевидной силуэтной формы». Таким образом, «между костюмом и архитектурой существует стилевая связь, которая выражается в общности, единстве образного решения, похожести силуэта, принципиальной схеме внутренних членений». Вышивка в костюме эстетически *акцентирует* образ, придавая ему неповторимый стиль<sup>5</sup> (Рис. 9- 23).

---

<sup>4</sup> **Архитектоника** (от греч. *architektonike* - строительное искусство) художественное **выражение** закономерностей **строения**, присущих **конструктивной** системе **здания**, а **также** круглой скульптуры или объёмных **произведений** декоративного искусства. А. выявляется **взаимосвязью** и взаиморасположением несущих и несомых частей, ритмическим строем форм, делающим наглядными статические **усилия** конструкции, **отчасти** пропорциями, цветом и т. п. В широком смысле А. - строение **художественное** произведение (картины, симфонии, кинофильма, **романа** и т. д.), обуславливающее **соотношение** его главных и второстепенных элементов. См.: Большой энциклопедический словарь. Лит.: Adamy R., *Architektonik auf historischer und dsthetischer Grundlage*, Bd 1-3, В., 1881-96.

<sup>5</sup> Так, например, «праздничному костюму обычно свойственно пробуждать позитивные чувства: радость, торжественность, нежность, поэтичность и вызывать ощущение цветущей молодости, статности или роскоши. Театральный костюм, с помощью кроя и декора расширяет диапазон передаваемых образных характеристик, так как отражает разные стороны жизни. Он может создавать печальный или устрашающий, комический или трагический образ. Серапионова - Варшавская Э. Вышивка как искусство. [Электронный ресурс] URL: персональный сайт: <http://ester-serpionov.at.ua/index/0-139>.



Рис. 7. Фрагмент  
Воскресенского собора в  
городе Романове-  
Борисоглебске (ныне город  
Тутаев). Наука и жизнь//№ 9,  
2000. – С.50-56



Рис.8 Дом XIX века в селе  
Васильевское Шуйского района  
Ивановской области.  
Фото 2013 года из личного  
архива.



Рис. 9 Боярышня с  
подносом



Рис.10 Боярышня у окна

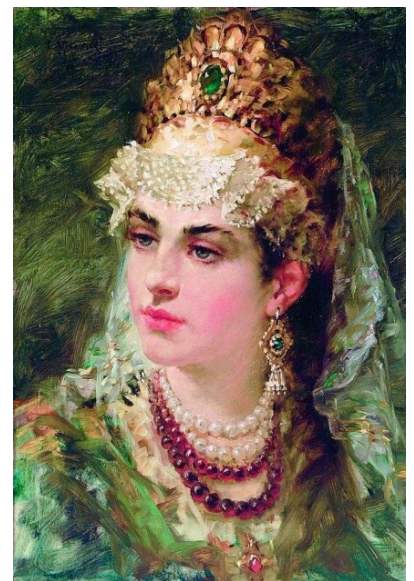


Рис.11 Зеленоглазая  
красавица



Рис.12 портрет Марии Михайловны



Рис.13 Боярышня у окна



Рис.14 Боярышня

Рис. 9-14 Картины художника К.Е. Маковского  
Русские красавицы. Боярышни 1880-е годы



Рис. 15 Новгородская губерния



Рис. 16 Владимирская губерния



Рис. 17 Олонецкая губерния



Рис. 18 Архангельская  
губернияРис. 21 Костромская  
губернияРис. 19 Тверская  
губернияРис. 22 Ярославская  
губернияРис. 20 Костромская  
губернияРис. 23 Ярославская  
губерния

Народные костюмы русских женщин XIX в. из коллекции Н.Л. Шабельской  
Российский Этнографический музей г. Санкт-Петербурга

***Основные культурные характеристики феномена культуры русской народной вышивки.*** Феномен вышивки определяется следующими культурными факторами:

1. ***Социальной знаковостью.*** По вышивке на костюме или головном уборе можно было определить социальную принадлежность собственника к определенному социальному слою или сообществу;

2. ***Культурная знаковость*** вещи (художественной вышивки) дает возможность определить ее исторический генезис, ее ценности как принадлежности той или иной эпохе;

3. ***«Культурно-эстетический смысл*** и художественная ценность русской народной вышивки определяет ее магические или *религиозно-символические характеристики*, эстетические, обрядовые образные смыслы и символики» [58];

4. ***Информационная и межкультурная коммуникативность*** народной вышивки, характерна тем, что в орнаментальных узорах и символах содержится культурная информация образа жизни народа того или иного исторического (временного) периода, ее религиозная и обрядовая упорядоченность, отраженная в соответствующей знаковой символике.

***Орнамент и орнаментальный узор как культурный язык вышивки как архитектурного (пространственного) вида искусства.*** В народной вышивке, как для пространственного вида искусства, характерным является *орнаментальный узор*, придающий изделию особый смысл и язык, подчеркивая и усиливая эстетическое воздействие функциональной формы, его архитектурное построение, «скрепляя» части целого в единую систему [50].

Архаичный орнамент обозначал средствами неизобразительного и изобразительного *языка узора* культурные особенности быта и жизни людей, представляя собой информацию о культуре повседневной жизни. «В орнаменте свободно совмещаются предметы, в действительности не связанные друг с другом; и тем, что эти предметы изображаются крайне условно – стилизованно и схематизировано; и тем, что они соотносятся в орнаментальной композиции не по правилам их естественной взаимосвязи, а по правилам орнаментального ритма, симметрии, повторности» [70, с. 800].

«Искусствовед М.С. Каган отмечает, что в данных случаях мы имеем дело не с изобразительным языком, а именно архитектурным, который лишь вобрал в себя в той или иной степени элементы изобразительности и переработал их согласно собственным своим потребностям. Таким образом, из различных видов архитектурного творчества выделяется искусство орнаментации, которое создаёт художественное оформление плоскости, и прикладное искусство, которое создаёт трёхмерные объёмные пластические объекты» [70, с. 800; 182, с. 298].

«Орнамент как вышивка на одежде древних времён, выполнен нитками различными стежками, которые имели значимость оберега, - защиту от негативных воздействий, отрицательно влиявших жизнь и судьбу древнего человека. Характерно то, что в орнаменте свободно совмещаются различные предметы, созданные фантазией автора, в действительности, не связанные друг с другом. Изображение орнаментов - крайне условно – стилизованно и схематизировано; и в композиционном срезе их соотношение не соответствует

правилам естественной взаимосвязи, а построено в соответствии с правилами орнаментального ритма, симметрии, повторности» [там же, с. 800].

«По мнению М.С. Кагана это значит, что в данных случаях мы имеем дело не с изобразительным языком, а именно архитектурным, который лишь вобрал в себя в той или иной степени элементы изобразительности и переработал их согласно собственным своим потребностям» [70, с. 800]. Из этого следует, что орнамент – это своеобразная символическая речь, язык, переработанный в фантастические оригинальные формы, обусловленные неизобразительными, пространственными символами. Художественные символы усиливают таинство невысказанного именно нереальными фантастическими образами, обнаруживая действительную реальность в фокусе исторического времени [там же].

«Орнамент не только украшал вещи, но, принадлежал к сфере «синкретического» творчества, не был ограничен от обрядово-магической практики, рисуночного и понятийного письма. Поэтому в древности «орнамент на одежде только тогда становился самим собой, когда он составляет органическое целое с вещью, на которую нанесён [70, с. 800-810]. Только когда форма вещи предстаёт как архитектурная, на ней может появиться орнамент.... этот вид искусства мог появиться только тогда, когда человеком был открыт порядок в мире» [70, с. 800; 10, с.48].

Таким образом, орнамент представляет собой древнейший узор, характеризующий гармонию и порядок Вселенной, а также свидетельствовавший о ментальном и художественном развитии человечества. Этот порядок переносился в бытовую повседневную жизнь, в которой не было культурных дифференциаций по различным признакам, культура общины, племени была четко определенной и не принимала влияния чуждой культуры, ее порядков и обычаев. «Первобытное и традиционное искусство, – справедливо замечает известный археолог Е.В. Антонова, – принадлежит недифференцированному (или мало дифференцируемому) обществу, во всех своих проявлениях породившую его культуру, является её самосознанием, «стилем». «Невозможно обнаружить в культурном комплексе поры первобытности вещи, чуждые ему: явления другой

культуры могут восприниматься только при условии сходства с коренной традицией, трансформируясь под её влиянием» [70, с. 800]. Поэтому вышивка, как украшение, оценивалась как общественное культурное достояние, которое имело высшее ценностное значение, имеющее тайный магический смысл. Так, «...в древности у чукчей особенно ценились оружие и украшения. Продавать оружие и украшения было нельзя. Вместе оружием, как они считали, можно продать удачу в охоте. Вместе с украшением – здоровье и самую жизнь. Оружие и украшения даже после смерти владельца погребались вместе с ним» [38, с. 96].

«Древние сохранённые артефакты народной вышивки были средством передачи определённых идей и представлений, одной из форм информационной культуры. Утилитарные функции изделий были теснейшим образом сопряжены с их орнаментацией, с их знаковой функцией» [70, с. 800]. Символика архаической вышивки наиболее четко и интегрально выразила особенности культурной коммуникативности в артефактах материальной «вещественности»: «Искусство, составляющее интегральную часть материальной культуры первобытности, может, таким образом, рассматриваться как «код» всей культуры. Это открывает возможность преодоления «бессловесности» дописьменной древности» [38 с. 45].

«Для художника современного общества нет ограничений в выборе мотивов для украшения художественной вышивкой одежды или предметов бытового убранства. Эти мотивы могут черпаться из разных культур всех времён и народов. Изделие свободно от какой либо семантической нагрузки. Для русской (или других народов) *традиционной* вышивки «декор» изделия и само изделие, его назначение были особым образом связаны. Одной из целей украшения вышивкой одежды и предметов бытового убранства являлось придание вещи, наделенной вышивкой, особой энергетики, магической силы, другой – принадлежность к определённой общине с распознаванием социального статуса. Возможно, часть изобразительных мотивов орнаментов было общим для славян, а часть символов могли прочитать только члены конкретной общины, так как это были тайные символы, понятные только им» [70, с. 800-810].

«Традиционная вышивка, благодаря своему основному качеству – визуальности, наглядности, технологии работы, имеет достаточно широкие возможности (в результате выявления и перевода ее символического языка) – в реконструкции мировоззренческой составляющей того или иного исторического периода создания данного произведения, выявлении в ней системных и структурных взаимосвязей, которые могут с трудом просматриваться в других видах и типах народной культуры. Наиболее ценными в этом аспекте являются народные художественные вышивки Русского Севера, а также отдельных регионов юга России, сохранившие древние композиции, образы, стиль, технику исполнения. «Вышивки архаического типа справедливо признают выдающимся явлением русского народного искусства, – писала известный учёный Г.С. Маслова. – Это один из важных источников для раскрытия особенностей древнего мировоззрения их создателей» [70, с. 800-810; 243, с. 156].

«Архаическая народная художественная вышивка *лаконична в своей символике*. Именно эта особенность народной вышивки подмечена В.В. Стасовым: «У народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая чёрточка тут имеет своё значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений. Ряды орнаментики – это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначения для одних только глаз, а также для ума и чувства» [70, с. 800-810; 311, с. 5]. Характерной особенностью орнаментальной вышивки является историческая реальность, отраженная в ее символическом языке, что отмечается в исследовании В.А. Городцова, посвящённом русской народной вышивке. Исследователь приходит к важному теоретическому выводу, рассматривая исторические памятники народного творчества, изучая религиозно-культовые, ритуальные, правовые, культурные особенности жизни славян, делая вывод о том, что именно народная вышивка сохранила черты этого времени» [70, с. 800-810]. «Такие памятники сохранились почти исключительно в женском рукоделии, – пишет исследователь, – именно, в женских вышивках где, как известно, каждая строчка, каждый крестик имеет строго канонизированный характер и передаётся

от учительницы к ученице в возможно большей точности и совершенстве. ... в шитье девиц выражалось такое же важное значение для населения знание священных символов той старой, а поэтому, дорогой веры, которою жил народ тысячи лет» [70, с. 800-810; 237, с. 8].

«Художественная вышивка в целом отражает «образ мира» реальности и находится в единстве материальной и духовной составляющих. В орнаментах архаической русской вышивки зафиксировано посредством определённой символической знаковой, информационной системы, *трансляция культурного* смысла, идеи, информации. Совокупность символических знаков вышивки, таким образом, создает *целостный культуротекст*, имеющий *межкоммуникативный и информационный* смысл. В этом плане орнамент архаической русской вышивки выступает как сложная семиотическая, информационная структура, и является центром взаимоотношений владельца костюма с орнаментальной вышивкой и потребителя (человека своей или чужой общины), что образует культурное коммуникативное пространство» [70, с.800]. Эта особенность символичности архаичной вышивки, обозначающей своеобразный «культурный брэнд» костюма, общины, человека, племени, являлся средством коммуникации людей, был определенным знаком распознавания чужого, инородного. «В настоящее время, русский костюм с орнаментальной художественной вышивкой, не является средством культурной трансляции, исключая специалистов, владеющих знаниями о составе, силуэте (архитектонике), колористическом решении традиционного русского костюма, а также о ценностных смыслах, художественной совокупности и расположении символов на орнаменте вышивки, головном, шейном или нагрудном украшении [там же].

Художественная вышивка относится к виду декоративного народно-прикладного творчества, являющегося частью материальной культуры. В этой связи, по мнению Ю.Бромлея в этой сфере «находятся те виды художественной деятельности, в опредмеченных результатах которой функциональное значение имеют не только их эстетические, но и утилитарно-бытовые свойства. Сюда в первую очередь относятся изделия различных народных промыслов: гончарное

мастерство, художественная обработка металла и дерева, ткачество, вышивка и т. п.» [46, с.17]. «Функциональные особенности народной художественной вышивки определялись как декоративное украшение вышивкой костюмных комплексов и предметов бытового убранства» [92, с. 642].

«К такому виду прикладного искусства относится русский традиционный народный костюм. В традиционном народном русском костюме в культурной временной и пространственной ретроспективе обозначен силуэт, который видоизменялся в различных регионах; состав и цветовая гармония – зависящие от региона, статуса и возраста человека; украшения костюма вышивкой, нашейными, нагрудными и ювелирными, являющимися обереговыми, как и сам состав костюма» [70, с. 802].

Костюм является частью одежды, вещью, которая в культуре имеет семиотический смысл, выступая не только как *традиционная одежда*, но и как культурный образ, характерный для той или иной этнической культуры, передавая те смыслы и ценности, которые были им присущи. Поэтому, как справедливо замечает М.П. Полихова: «... «прочитать» костюм как текст означает раскрыть информацию, закодированную не только в его материале, крое, силуэте, колористике, орнаментике, способах носить и комплектовать детали костюма, но и в неразрывно связанных с ним внешнем облике, мимике, выразительных позах и жестах владельца костюма. В качестве элементов «языка костюма» выступают символы, знаки, приписываемые им значения и смыслы, при этом знаками являются - цвет, декор, композиция, фактура материала. Основными трансляторами «языка костюма» являются обычай и мода» [285.с.10].

«Крестьянская одежда значительно дольше и полнее, чем одежда других социальных групп русского населения сохраняла самобытные национальные и местные черты. Для каждого отдельного вида одежды существовал особый порядок размещения украшения вышивкой. Украшения составляли одну из характерных черт русской одежды, свои технические приёмы вышивки, специфические орнаментальные мотивы и цветовую гамму» [97] (Рис. 4,5,9-23,; 19-28).



Рис. 24 Женская праздничная одежда с сарафаном. Рукава рубахи с вышивкой белой гладью. Север России. Вторая половина XVIII века.



Рис. 25 Праздничная одежда Нижегородской губернии. Первая половина XIX века.



Рис. 26 Праздничная одежда Московской губернии. Верецкий уезд. Середина XIX века.

[155, с. 318].



Рис. 27 Женская праздничная одежда. Вологодская губерния. Вторая половина XIX века.



Рис. 28 Зимняя одежда Север России. Первая половина XIX века.



Рис. 29 Женская праздничная одежда Орловской губернии. Вторая половина XIX века.

[155, с. 318].



Рис. 30 Девичий головной убор – «почелок с хлобыстнем». Север России Конец XVIII начало XIX века [155, с. 318].



31 Женский северорусский праздничный костюм с душегреей XVIII- начало XIX века. Вышивка Золотное шитье. [Экспозиция Русский народный костюм, вышивка, ткачество, утварь. Русский музей Москва]. Фото 2008 г.

Рис. 32 Женская рубаша. Олонецкая губерния



II половина XIX века

(Реконструкция из льняной ткани фабричного производства 2008 г. из личного архива)

Рукава женской рубахи с солярной символикой «девы», «матери» в геометрическом орнаменте вышитые швом «роспись», на подоле чередующиеся изображения женской фигуры с птицами в поднятых руках и стилизованной женской фигуркой с ромбовидной головой и птицами внутри вышитые швом «роспись».

Публикация элементов вышивки [176, С. 48, 249]



Рис. 33 Женская рубаша. Реконструкция из льняной ткани фабричного производства в 2008 г. (из личного архива)

Рукава каргопольской женской рубашки с солярной символикой. Павы птицы у древа жизни на стане. Холст красные х/б нити, цветные шелковые и шерстяные нити, блёстки. Вышивка «роспись», набор, гладь. Олонецкая губерния, Каргопольский уезд середина XIX века.

Публикация элементов вышивки:  
[176, С. 63, 143]

«В культуре любого народа есть черты, определяющие ее своеобразие, являющиеся как бы паспортом культуры, ее исторического пути, межкультурных и межэтнических связей. В этой роли выступает традиционный народный орнамент, который в большей мере, чем какой-либо другой компонент духовной и материальной культуры, насыщен закодированной в знаках и мотивах узоров информацией об истоках культуры народа, ее развитии во времени» [85, с. 1873].

Историк Ю. В. Бромлей считает, «..пристальное внимание этнографии к художественным промыслам связано с их устойчивым своеобразием, благодаря которому многие из них нередко несут значительную этническую нагрузку (весьма показателен в данном отношении орнамент)» [46, с. 18].

Пересечение многообразных многонациональных этнических структур становится основным стимулом культурного процесса. Культуролог Ю. М.

Лотман пишет: «Культура – открытое окно. Историческая судьба русской культуры – всегда быть одновременно русской и больше чем русской, вырываться за пределы себя самой. Это делает теоретические исследования русской культуры не только частью, но и неизбежным полигоном мировой культуры» [237, с. 415].

«Этнограф, путешественник, академик Императорской академии наук и художеств Иоганн-Готлиб Георги, путешествуя по России, написал и издал в Санкт Петербурге книгу, состоящую из четырех частей в 1776-1799 годах «Описание всех в Российском государстве обитающих народов, их житейских обрядов, веры, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей» и посвятил её, как он писал, Екатерине II – императрице и самодержице Всероссийской, государыне всемилостивейшей» [97, с. 803], подмечает стилевые особенности одежды русского народа: «...они любили одеваться просто, но в купе и богато, и одежды их были драгоценные и великолепные» [115, с. 119].

«Он восхищается богатством одежды князей и бояр сшитых из заморских дорогих тканей унизанных драгоценными самоцветными камнями, бирюзой и жемчугом, золотыми украшениями, дорогими мехами, алмазными пуговицами. Богатством отличались даже сапоги «по бархоту шитые волоченным золотом». Поражали богато украшенные и вышитые своеобразные, непохожие на европейские разнообразные женские наряды – особенно головные уборы расшитые жемчугами, алмазами и золотыми дробницами, обручи» [97, с. 803]. И.Г. Георги пишет: «Ожерелья и обниси были яхонты лазоревы, или яхонты червчатые, или бисеры скатные, мониста с зернами Бурмицкими, чело украшали изумрудами с опалом, гривна золотая крестчатая со золотым крестом в финифти, алмазами саженым, запястья низанные, запоны закрепленные зернами опаловы, волосники низаны в ресную зернами восточными, шапки алмазами и камнями самоцветными, с кружевами ...» [115, с. 120].

«Над костюмом трудились не только крестьянки, но и боярыни, и княжны, а также царицы. Вся рукодельная деятельность жизни царицы сосредоточивалась главным образом в Светлице. Это было отдельное и обширное рукодельное заведение, исполнявшее всякие подобные работы» [54, с. 626].

«Царица сама вышивала шелками, золотом и серебром и низала жемчугом и камнями какую-либо утварь в домовые свои церкви, в соборы и монастыри к особо чтимым угодникам. Точно так же она сама работала и некоторые предметы из платьев государю и детям, например ожерелья и воротники к сорочкам и кафтанам, как и самыя сорочки, обыкновенно вышиваемыя шелками и золотом, также ширинки или платки, полотенца и т.п.» [162, с.35] - пишет археолог И.Е. Забелин.



Рис. 34 Портрет царя Алексея Михайловича. 1660-е г.

На одной из однорядок царя было «5 гнезд образцов, шиты по червчатому бархату волоченным золотом». На ездовом кафтане «вместо нашивки были нашиты образцы жемчужные с алмазы», «18 образцов серебряных литых золочены, резаны травы».

«Образцы – круглые или продолговатые и разного вида фигуры – кованые, литые, низанные или саженые жемчугом, аксамитенные золотом, кружевные, иногда с драгоценными камнями. Образы служили украшением на фережах, кафтанах, ормячках, однорядках и шапках; прикреплялись они на вороту, на груди, на плечах, назади и на боковых прорезах»

Фото и цитаты из книги: Вейс Геман История культуры народов мира.

Загадка великой культуры. Россия. X-XX вв. По материалам книги П.И. Савvaitова «Описание старинных царских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора» [108, с. 19]



Россия XVI-XVII вв.

Рис. 35 **Боярыни** в праздничном наряде. Одежда из бархата и парчи; большие тонкие покрывала поверх высоких головных уборов и **царица** в платье из золотой парчи и шелковой накидке с меховой оторочкой. Поверх узкого чепца с оборками – меховая шапка с капюшоном.



Рис. 36 **Бояре** XVI в.

Фото из книги: Брун, Тильке История костюма от древности до Нового времени [48, с. 215]

«Из описания И. Г. Георги выделено, что «...такое однакож драгоценные одежды великолепные не переменяемые ни в покрое, ни в веществе, ни в цветах тканей, служило состроившему оныя на всю жизнь его, и оставалось от отца в наследие плечам сына и внука, от матери дочери и дочери сея в приданое» Поразило этнографа и то, что драгоценности переходили в семействе на многие

поколения потомкам, на протяжении многих столетий, ибо почтение к родителям повелевало блюсти эти обычаи» [97, с. 804]. О стиле одежды купцов и крестьян писатель подмечает этнические и региональные особенности ношения одежды: «... каждая почти провинция, или губерния, имеет свой особенный образ одеяния..... Хорошо одетый Россиянин по древнему своему обычаю имеет вид красивый и важный...Крестьяне имеют все вообще одеяние древнее Российское...» [115, с. 127]. «Описываемая в те времена одежда изготовлялась из «собственного рукоделия», а именно из льняного холста, пестрядины, сукна, овчины, шерстяной пряжи для вязания чулок и варежек, а также из покупных заморских тканей, тесьмы, лент, для украшения бисера, золотных или серебряных нитей. По цвету одежды были как естественного цвета сырья (льняные – бежевые, серые, белые; шерстяные – черные, серые, белые), а также окрашены в яркие гармоничные по сочетанию цвета (васильковый, синий, зелёный, коричневый или вишнёвый, красный)» [97, с. 805].

*Технология народной вышивки как составляющая часть искусства русской вышивки* была связана с творческими решениями в *расположении* орнаментального узора, вариантами их *композиционного* решения, различными *техническими приемами* вышивальщиц, *стилевыми* особенностями вышивки, *ритмической* распределения узора, его *пространственными формами, цветом*.

«Важной чертой русской народной одежды является обусловленность расположения орнамента на одежде и предметах бытового убранства. Оно связано с формой и покроем как деталей, так и всего костюма в целом. Характер и количество вышивки, даже смысловое значение орнаментальных узоров зависели от свойственной народной одежде целесообразности, от соображений экономии, возрастных и местных отличий, различных обычаев, в соответствии с которыми применялась одежда. Всё это определяло расположение декора по горизонталям и вертикалям, сосредоточение его на определенных местах» [87, с. 10-13]. Г. С. Горина пишет: «Веками создававшиеся традиции компоновки узора обуславливают четкость оформления изделия, выражающуюся в гармоничном сочетании заполненных узором участков с участками незаполненными, играющие

роль фона. Эта гармония достигается за счет пропорционального распределения орнамента и фона, за счет логики, согласно которой определённым образом декорируется верх и низ вещи, её середина и детали» [119, с. 9].

«Вышивкой украшали гладкую поверхность полотна, а на ней были возможны несколько вариантов композиций орнаментов – простое чередование фигур и ряды, расположенные по горизонтали, вертикали и диагонали» [97]. Искусствовед И. Я. Богуславская определяет, что: «Народная смекалка и здесь нашла выход в построении орнамента не только «вширь», но и «вглубь», создав многоплановые изображения в одной плоскости» [39, с. 9].

«При повторении одного геометрического мотива промежутки фона между фигурами также приобретают вид узора. Тогда весь орнамент кажется как бы двухмерным: узор и фон становятся равноправными и могут меняться местами. Иногда орнамент становится многоплановым. Части одних фигур одновременно принадлежат другим, сцепленные движением непрерывных линий. Можно выбрать любую точку отсчета, и рисунок будет читаться то комбинацией квадратов, то цепью ромбов или розеток, как бы сменяющих друг друга слоями. Такой узор особенно характерен для русских северных вышивок, исполненных швами роспись, набор и цветная перевить» [97, с. 802]. (Рис. 37- 51)



Рис.37 «Подол женской рубахи конец XIX в. Лешуконский район, деревня Устьниземье  
Инв. КП-6845.Т-1644 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск» [353]



Рис. 38 «Подол женской рубахи конец XIX в. Лешуконский район, Койнасская волость, деревня Чучепала.  
Инв.КП-2986.Т-371 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск»[353]



Рис.39 «Подол женской рубахи конец XIX в. Лушуконский район, Юромская волость, деревня Зашелье Инв.КП-15457.Т-3060 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск»[353]



Рис.40 «Подол женской рубахи. Конец XIX в. Мезенский уезд. Инв. КП-14357.Т-2557 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск»[353]



Рис.41 «Подол женской рубахи. Конец XIX в. Мезенский уезд. Инв. КП-14360.Т-3150 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск»[353]



Рис.42 «Подол женской рубахи. Конец XIX в. Олемская волость, деревня Олема. Инв.КП-16627.Т-3226 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск»[353]



Рис. 43 «Подол женской рубахи. Конец XIX в. Лешуконская волость, деревня Смоленец.Инв. КП-15391.Т-2932 Музей «Малые Корелы»г.Архангельск» [51, с. 293]



Рис. 44 «Фрагмент узорной полосы оплечья женской рубахи. Олонецкая губерния. II половина XIX в. «Инв. МХП 11812а» [176, С. 45] Музей народного искусства. г.Москва»



Рис. 45 «Фрагмент узорной полосы оплечья женской рубахи. Олонецкая губ. Каргопольский уезд. I половина XIX в. Инв. МХП 118116. » [176, С. 45] Музей народного искусства. г.Москва

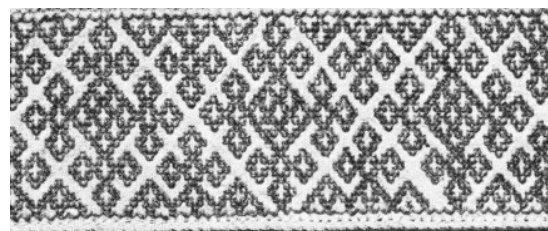


Рис.46 «Конец свадебного полотенца 1903 г.Тверская губерния Ржевский уезд Собрание Загорского музея»



Рис.47 «Сорока.Конец XIX в.  
Весьегонский уезд. Тверской музей  
ТГОМ»



Рис.48 «Сорока. Конец XIX в.  
Максатихинский у.Тверской музей  
ТГОМ»



Рис.49 «Конец полотенца 1863 г.  
Старицкий уезд  
Собрание Загорского музея»

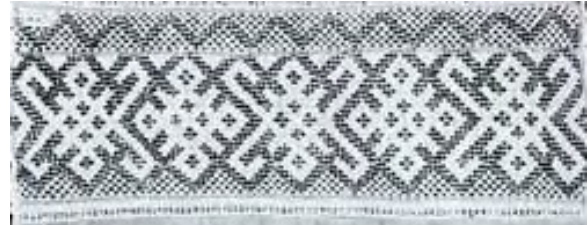


Рис. 50 «Конец полотенца  
Конец XIX – начало XX в  
Тверская губерния Инв. 4498  
Москва Музей народного  
Искусства»

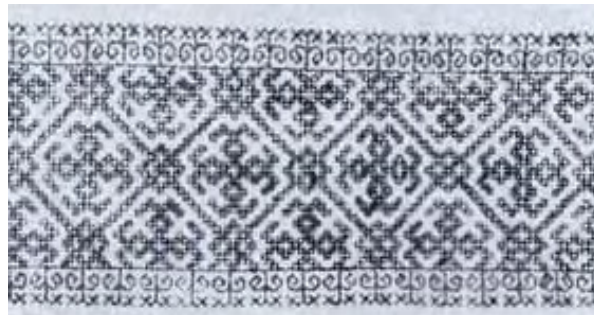


Рис. 51 «Конец полотенца. Конец XIX в Архангельская губ. МХП Инв. 11906»  
[176, с.198] Москва Музей народного искусства

«Другой прием используется в ажурных строчевых вышивках. Выдернутые нити ткани по основе или по основе и утку, перевитые различными швами превращают льняное полотно в легкую сквозную сетку, похожую на кружево. Из множества паутинок (сновок) состоит орнамент крестецких, вологодских, нижегородских узоров. Ювелирность белых строчевых вышивок Владимирской

губернии, ныне ивановской строчки отражает трудолюбие, изобретательность мастериц» [97, с.804] (Рис.52-60)



Рис.52 Полотенце с вышивкой холуйская белая строчка из собрания работ холуйских мастериц конца XIX века из коллекции Е.Б. Генераловой жительницы Холюя.  
Фото 2009г.



Рис.53 Полотенце с вышивкой холуйская белая строчка из собрания работ холуйских мастериц конца XIX века из коллекции Е.Б. Генераловой жительницы Холюя.  
Фото 2009г.



Рис. 54 Подзор с вышивкой холуйская белая строчка из собрания работ холуйских мастериц конца XIX века из коллекции Е.Б. Генераловой жительницы Холюя. Фото 2009 г.



Рис. 55.



Рис.56



Рис. 57



Рис. 58



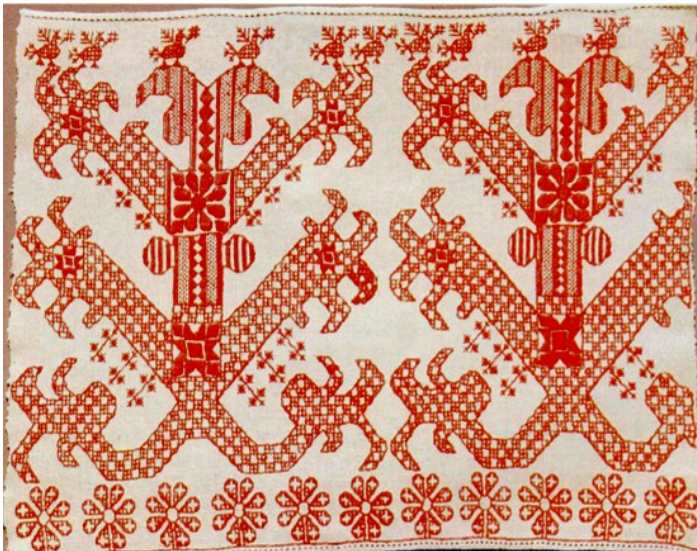
Рис.59



Рис. 60

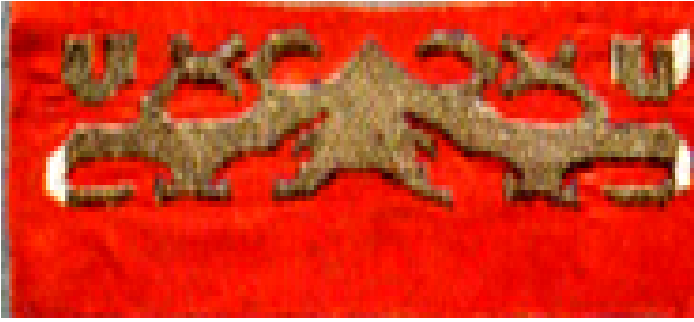
Рис.55-60 Ивановская строчевая вышивка. 55-58 Шуйская строчевышивальная фабрика.  
59 Холуйская строчевышивальная фабрика. 60 Пестяковская строчевышивальная фабрика  
Фото из личного архива

«В строчевых вышивках как и в глухих вышивках геометрические орнаменты имеют смысловое обереговое значение. По ажурности строчевая вышивка соперничает с кружевом» [97, с. 800]. По исследованию искусствоведа В.А. Городцова: «Наряду с геометрическими узорами в русской народной вышивке присутствуют изобразительные мотивы в крестьянских вышивках северо-западного региона России. Для данного региона характерны сочетания геометрического, стилизованного растительного, орнитоморфного, антропоморфного и зооморфного орнаментов» [120, с. 8]. «Образы древней славянской мифологии пришли в народную вышивку и жили в ней веками не случайно. Они украшали одежду, полотенца, подзоры, имевшие важное ритуальное значение во время народных праздников и традиционных обрядов» [97, с. 800-810].



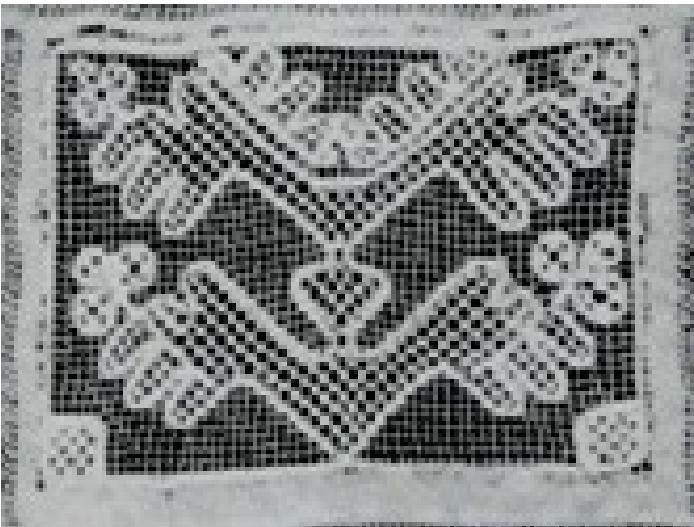
«Змей-дракон. Из узкого прямолинейного корпуса отходят четыре длинногорлые змеи с одним крупным глазом, раскрытой пастью и выступающими вокруг головы рогообразными завитками, с крюкообразными когтистыми лапами на нижнем конце туловища. Вся фигура покрыта мелким узором из различных солярных знаков, создающим впечатление блеска змеиной чешуи. Изогнутое двурогое завершение в верхней части корпуса подобно фантастической золотой короне символизировало могущество и силу сказочного существа. Небольшие птицы по верхнему краю композиции и крупные восьми лепестковые розетки внизу – так называемые «перуновы» цветы – созвучны символическому значению образа» [92, с. 642-652].

Рис. 61 Конец полотенца бывшего Новоторжского уезда



Змей-дракон, олицетворявший молнию, считался покровителем жилья и огня. Возможно, это воззрение нашло воплощение в вышивке на очелье праздничной сороки Весьегонского уезда. Выразительны фигуры этих огненных существ с гибким извивающимся хвостом и с двумя изогнутыми головами; у последней открыта пасть. Они, как стражи, распростерли лапы над схематическим, расположенным в центре композиции жертвенником, вероятно, символизирующим домашний очаг

Рис. 62 Очелье праздничной сороки Весьегонского уезда



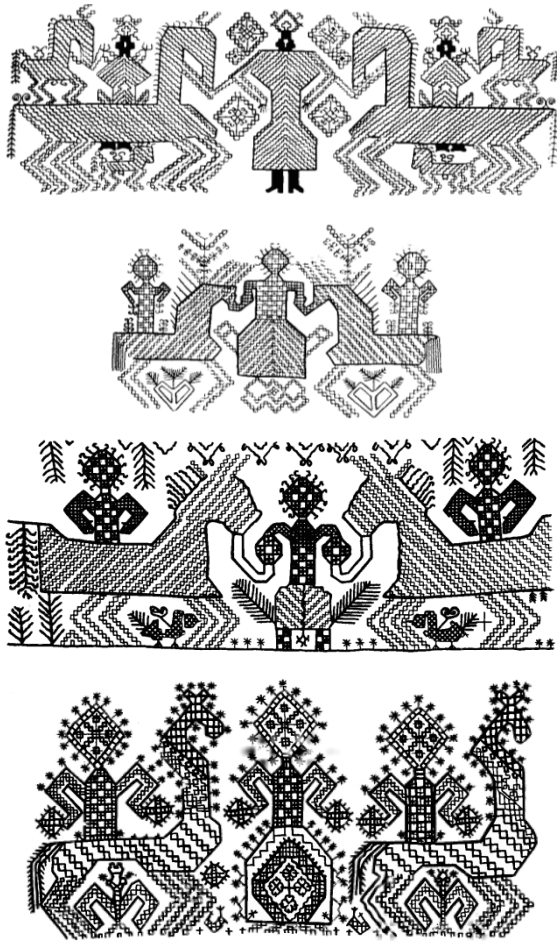
Упрощенный вариант дракона – несколько утрированное изображение четырехголового дракона. Одиночная фигура состоит из расположенных друг над другом парных голов и небольшого треугольного мотива вместо корпуса. Крупные извилины образуют фантастический гребень по краю верхней змеиной пары, а рожки заменяются трилистниками.

Рис. 63 Конец полотенца Новоторжского уезда

Из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника [186, с.17, 60, 156]

«Декоративные свойства вышивки постоянно шлифовались и совершенствовались то внутри традиционной формы, то разрывая и видоизменяя её. Этот долгий процесс протекал неравномерно. Вышивки с изобразительными мотивами довольно едины по стилю и особенностью являются, главным образом, варианты техник и цвета, от которых зависит общий строй орнамента»

(Рис.61,62,63). Композиции узоров, как правило, трехчастные (Рис58-59) [97, с. 800-810].



ПРАЗДНИК ЛЕТНЕГО СОЛНЦЕВОРОТА (Купало). В центре — фигура Макoши (?)

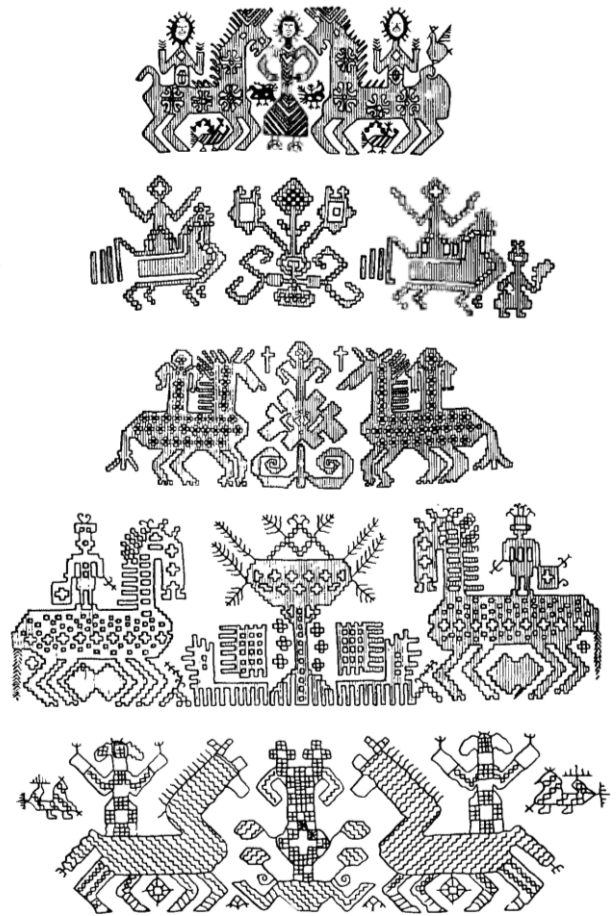


Рис. 64

Рис. 65

### Трехчастные композиции узоров [320, с.487,521]

« Сама трехчастная сцена состоит из главной средней фигуры и двух стоящих по сторонам и обращённых к ней» [97, с. 800-810]. Центральным сюжетом русской вышивки трехчастной композиции, как правило, являются: в центре – женская крупная фигура, украшенная солярными знаками и символами плодородия, а по бокам её – два всадника. Фигура рожаницы иногда заменяет центральную женскую фигуру.

«Геометризованный рисунок передает самые общие черты фигуры или дерева. Орнаментальность подобных композиций проявлялась не столько в чередовании фигур и повторении отдельных элементов, не в зеркальной

симметрии узора, сколько в равномерном заполнении плоскости рисунком и особом внутреннем ритме изображений, построенных из сложных линейных комбинаций» [97, с. 800]. Комбинированные узоры, характерные для русской вышивки передавались поколениями, эти орнаментальные узоры имели глубокий смысл, который не смогли поколебать социальные и исторические катаклизмы. «Писать означало не только выписывать буквы или писать картину, но и создавать вышитое изображение» [320, с. 504]. «Народ свято соблюдал законы отцов и дедов, вместе с ними от поколения к поколению шли и образы древней мифологии. «Полотняный фольклор» сохранил в механической передаче то, что уже выветрилось из памяти людей. – писал академик Б. А. Рыбаков, – в этом состоит величайшая ценность вышивок» [97, с. 527].

Важное значение для орнаментальной вышивки имела *ритмика* узора.



Рис. 67 Фрагменты подола женских рубаш.  
Традиционный орнамент Уфтыюги. Ткачество и вышивка [353, с. 96].

«Расположение ритмического распределения узоров по принципу убывания или нарастания, а также раппортное можно наблюдать в вышивке как северных, так и южных регионов России, как в одежде так и в предметах бытового убранства» [97, с. 804]. (Рис. 67). Ритмика орнамента как узора, ритмически повторяющегося одной или нескольких неизобразительных или художественно-обобщенных изобразительных фигур-мотивов, исключает из этого понятия все декоративные изображения, построенные монолитно, без расчета на ритмический повтор (декоративные рисунки-иллюстрации, знаки и т.п.), а также декоративные формы, в которых нет четко выраженной ритмической системы и мотив при повторе варьируется по форме и размерам (фактуры, текстуры) [50].

«Особая роль отводилась конструктивным линиям – швам. Они служили границей площадей, дающей начало композиции узора, которая часто зависела от длины и местоположения шва. Швы, соединяющие рукав со станом рубахи являются основой для декоративных украшений с композиционным центром, расположенным над плечевым суставом. Этот композиционный центр в русской народной одежде украшался особенно богато обережными узорами и сложными по технике исполнения, с которым гармонично связывается декоративное украшение всего рукава, так как руки человека – основа трудовой деятельности на земле, «рабочий инструмент» без которого невозможно вести домашнее хозяйство» [97, с. 810]. (Рис 68). «Как и во всей русской вышивке, в геометрическом орнаменте царит красный цвет со многими оттенками – от темно-брусничного на Севере до оранжевого на Юге России. Рядом с красным цветом чаще других присутствуют в небольшом количестве три дополнительных тона – синий, зеленый, желтый. Варианты узоров, цвет, способ вышивания геометрических орнаментов имеют свои местные особенности и складывались и вышивались веками не меняя символов орнаментов, а лишь варьируя композиционным построением узоров» [там же].



Рис. 68 Женские костюмы Воронежской, Орловской, Рязанской губерний, выполненные студентами ГОУ ШГПУ в 2010 году

«Но уже в XVII веке сложились предпосылки для изменений в области одежды – одном из важных элементов материальной культуры общества. Отдельные стороны европейского образа жизни и предметы костюма в течение XVII в. постепенно проникали в российский быт» [26, с. 343].

У историка Ю.В. Бромлея находим, что: «Наряду с этическими, правовыми, религиозными и художественными формами общественного сознания интерьерная (внутренняя) культура в известном смысле включает и такие сложные психические образования, как ценностные ориентации, социальные установки, идеалы, убеждения, интересы и т. п.» [46, с. 21].

### ***Выводы по параграфу 1.1***

1. В параграфе анализируются методологические и культурно-философские особенности художественной вышивки как культурного феномена. На основании трудов М. Хайдеггера, Ю. М. Лотмана, М. М. Бахтина доказано, что феномен художественной вышивки – сложная *семиотическая система*, знаков и символов, имеющая оригинальный культурный язык, обладающая свойством *межкультурной коммуникативности*, в силу чего художественная вышивка выступает как *культурный текст*, выражающий ее качественные проявления как культурного феномена: *пространственного и временного, знаково-символического, явленного и не-явленного*.

2. Русская народная вышивка характеризуется *культурной амбивалентностью*, имеющей материальный (вещественный) и духовный смысл, что определяет ее как *вещь*, имеющую эстетические, образные (фактурные) особенности, с одной стороны. С другой – выражает *сакральные смыслы*, отраженные в *культурном тексте* орнаментального узора, цветового, материала, вида и технологии выполнения вышивки. Феноменологический подход в исследовании художественной народной вышивки обусловил *целостность* феномена культуры вышивки, в связи с чем в диссертационном исследовании выделены *характеристики* русской народной вышивки, такие как *этническая идентифицированность*, *культурная межкоммуникативность*, что позволяет определить заложенные в вышивке смыслы, подтверждает ее культурную *ценность* как языка культуры. *вещественность народной художественной вышивки* в ее амбивалентности, является тем центром, концептуально «соединяющим» основные свойства вышивки, ее этнические и исторические, художественные и технологические особенности в единую *понятийную систему*, которая затем проецируется на характеристики русской народной вышивки.

3. Выделена русская народная вышивка как оригинальное искусство, имеющее свой особый культурный язык и технологию изготовления, определено ее место в культуре. В связи с этим показана самобытность символики русской

народной вышивки, которая выражает характерный культурный текст той или иной эпохи, содержит в себе таинство религиозных и магических обрядов, повествует о красоте природы. Художественное пространство и структура символов, в определенном архитектурном порядке, раскрывают представления людей различных эпох о добре и зле, религиозных и нравственных ценностях, церковной и обрядовой ритуалистике.

4. В параграфе рассмотрен орнамент как культурный язык вышивки, показано, что искусство вышивки – это не только символизм орнаментального узора, но и технология изготовления. Рассмотрено понятие (технэ) в работах М. Хайдеггера, которое представляет собой синтез содержания произведения и технологию его изготовления. В художественной вышивке сочетается ремесло и искусство.

## 1.2 Особенности формирования национального стиля русской народной вышивки: геометрические орнаменты, символика и сюжеты народной вышивки Русского Севера

**Цель параграфа:** Представить культурологический анализ формирования и развития национального стиля русской народной вышивки

**Задачи:** - выделить истоки и особенности орнаментальной народной вышивки Русского Севера и Центра России, раскрыть *содержание* его орнаментальной символики;

- рассмотреть культурно-историческое *развитие* орнаментального узора народной вышивки в его *знаково-символическом содержании* на примере орнаментации девичьих и женских головных уборов в северных и центральных регионах России (XVI-XVIII вв.);

- обозначить технологию русской народной вышивки

### *«Архаические геометрические орнаменты русской народной вышивки Русского Севера»*

В древнейших памятниках культуры, у народов мира имеются схематичные рисунки-графемы, которые убедительным образом повторяются и проявляют устойчивость, как в форме, так и факте своего существования на протяжении тысячелетий. Эти изображения выглядят как орнамент, но по сути своей они представляют символы, передающие определённые знания и представления людей о мире. Назначение их заключалось в передаче последующим поколениям знаний» [51, с. 296; 345].

«Одной из форм материальной культуры является одежда человека. Формы одежды с течением времени могут изменяться, но символы продолжают воспроизводиться. Информация в устной форме может достаточно сильно искажаться в силу субъективных, а иногда и объективных причин, но материальный знак более прост визуально, поэтому более устойчив для восприятия. Изображения символов связанных с объектами реального мира, таких

как растения, животные, со временем утрачивают свое первоначальное значение и могут восприниматься по-разному. Но геометрические начертания не читаются по принципу ассоциации. Символ – это материальная, условно схематизированная информация. С помощью символов люди сообщали то, что не должны знать «непосвящённые»». [51, с. 295]

«С незапамятных времён одежды русских людей украшались обереговой вышивкой, то есть символами. Истоки народной вышивки на Севере России прослеживаются с XI-XIII столетий, о чём красноречиво свидетельствуют результаты археологических исследований и письменные источники» [51, с. 299]. «Вышитые русские ткани были обнаружены при раскопках захоронений в Новгородской, Псковской, Вологодской, Архангельской землях. Многие из них поражают техническим совершенством исполнения, богатством и разнообразием узора. Те произведения художественной вышивки, которые дошли до наших дней, говорят о глубокой самобытности и устойчивости местных орнаментальных традиций, о высоком художественном вкусе и богатстве технических приёмов. В музеях нашей страны хранятся изделия с художественной вышивкой предыдущих столетий. Наибольший интерес имеют коллекции собранные в северных регионах России, где проживали славяне в IX-X вв. до принятия христианства» [51, с. 293-298].

«Отдалённость от государственных центров, обилие лесов, болот, отсутствие дорог, способствовало сохранению патриархальных форм быта и хозяйства, сохранению древней символики в орнаментах вышивки. Кроме того, на данной территории за последнее тысячелетие по сравнению с центральными и южными регионами было меньше военных конфликтов. Даже крепостное право обошло Север России. Самый ранний по возникновению орнамент составлялся из квадратов, ромбов, треугольников, крестов, розеток, волнистых и меандровых линий, кругов и др. В многообразной древней орнаментике чётко прослеживается определённый ряд мотивов и их сочетаний, характерных в той или иной местности. На землях Архангельской, Олонецкой, Вологодской, Тверской губерний узор русской народной вышивки, кроме антропоморфных и

зооморфных изображений состоял из геометрических орнаментов. Такими геометрическими фигурами украшали стенки глиняных сосудов, древнейшие изделия из камня, металла, кости, дерева. Изделия из текстиля подвержены большему распаду, нежели изделия из камня, глины, металла, поэтому не дошли до наших дней. Для людей, живших до X века, вышитые одежды были украшены геометрическими орнаментами, что являлось неотъемлемой частью духовной культуры. Об этом можно судить по вышивкам, дошедшим до нас от XVIII-XIX веков» [68, с. 65].

«Наши предки, умевшие прислушиваться к силам природы, помнившие заветы отцов и дедов и чтившие своих исконных богов, знали, как управлять силами этого мира для достижения самых разных целей. Для защиты от темных сил в каждой семье раньше от поколения к поколению передавались знания символических знаков на вышивке в одежде и предметах домашнего обихода, молитвы об обращении к добрым силам, о том, к какому божеству обратиться за помощью в каком случае, как уберечь свою семью и дом от недобрых чар, духов и чужих людей. Со сменой культур за прошедшее тысячелетие до нашего времени дошли символические знаки в отрывках, остатках древней славянской культуры, в чудом сохранившихся оберегах, амулетах, украшениях на одежде. Но даже в XX веке во время Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. был опорочен свастический знак «агни», который олицетворяет священный огонь домашнего очага, служит поддержанием порядка и традиций в семье, а также похожий на него знак «инглия» – жизнеродящий Божественный Огонь Творения, Первичная основа всего» [68, с.66; 51, с. 294].

«В исследованиях историками древних символов, в обиходе древних славян и ариев знак инглия широко использовался как оберег от сил Мрака, как символ божественной чистоты, из которой когда-нибудь родится новая жизнь, поэтому часто использовался в охранной символической вышивке на девичьих и женских нарядах. Инглией называют также и священный обрядовый огонь. По верованиям наших предков, вышитый узор приобретал священную силу, если исполнялся в строго определённых местах на одежде. Края одежды, из-под которых выходили

части тела человека, принято было орнаментировать, считалось, что узоры выполняют защитную функцию и чем древнее элементы узора, тем крепче защита» [51, с. 293; 262, с. 364]. «Подтверждение этому можно увидеть в расположении геометрического орнамента с древними символами на женских русских рубахах. В обыденной жизни рубаха из льняного полотна была основной формой одежды. «Вышитые рубахи были обязательной частью приданого русской девушки. На севере полагалось давать в приданое не менее десяти рубах, а у более зажиточных крестьянок и до тридцати, а иногда до пятидесяти» [39, с. 151]. Это было возможным, поскольку «...Олонецкие земли уже в XVII веке образовывали центр производства текстиля. Для Поморья крупнейшим центром продажи олонецкого текстиля и льна являлся Сумской острог»» [68, с. 69; 51, с. 294].

«Орнаментом украшали *ворот, грудь, широкую кайму на подоле рубах и особенно рукава*. В старинных рубахах узор покрывал весь рукав, а в тех, что вышивались в более поздние века, украшались символами только оплечье, запястье и ластовица под мышками.

Окружая руку символами, человек хотел оберечь её от «недоброго», увеличить силу и ловкость, обеспечить успех в различных действиях, почитание своеобразного орудия труда (Рис. 32; 33; 68; 69). Именно в этом заключался магический смысл символического узора.

С течением времени в разных районах выработались излюбленные типы узоров со своими особенностями шитья. Одними из самых распространённых видов шитья на русском Севере были *набор («брань»), роспись, счётная гладь, шов по письму, тамбур по сетке, золотое шитьё*» [68, с. 70].

«В Тверском государственном объединённом музее есть немало предметов одежды с традиционной русской народной художественной вышивкой, содержащих обереговые символы. Среди них женские головные уборы «сорока» Максатихинского, Весьегонского, Ремешковского уездов XIX в.» [68, с. 71; 51, с. 294] (Рис.70-77).

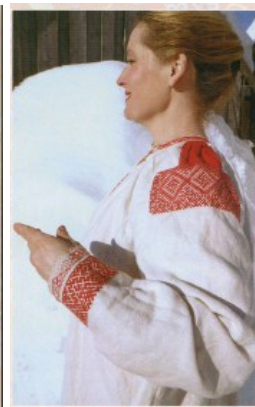


Рис. 69 Рубаха – мышница, сшитая как рубаха-исцелительница невесты. Вышивка швом «набор». Пинежский народный костюм XVIII- начало XX века, Каргопоры 2008 [278, С.160]



Рис. 70 Праздничная сорока I половина XIX в  
Золотое шитьё  
из собрания Тверского государственного  
объединённого музея



Рис.71 Праздничный сборник I половина XIX в  
Золотое шитьё  
из собрания Тверского государственного  
объединённого музея



Рис. 72 Сорока Весьегонского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея



Рис.73 Сорока Весьегонского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея



Рис. 74 Сорока Весьегонского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея



Рис. 75 Сорока Ремешковского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея



Рис. 76 Сорока Максатихинского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея



Рис. 77 Сорока Максатихинского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея

«Эти головные уборы имели твёрдую основу, на которую надевали расшитые геометрическими узорами со свастическими символами детали «сороки», исполненные зотошвейным шитьём. Особенно богато украшались уборы Весьегонского уезда, в основном декор выполнялся на очелье – лобной части убора и задней части – позатыльнике, который делали из нашивного галуна, цветных лент, пуговиц и разноцветных кистей из бисера» [51, с. 293-298]. «Очелье такой сороки мастерицы выполняли золотым шитьём, откуда и пошло название головного убора – «золотоломка»» [263, с. 35]. «Вышитые узоры

состояли из сложных архаических орнаментальных изображений со свастическими символами, а также антропоморфных и зооморфных мотивов. Русская народная северная вышивка наряду с наиболее архаическими геометрическими орнаментами вышивки характеризуется также антропоморфными и зооморфными изображениями. Сюжетно-символический язык, особенности техники, региональные различия характерны древней вышивке» [51, с. 296].

«Широко распространённый на Русском Севере приём шитья – по счёту ниток холста, служившего своего рода канвой и связывающий узор линиями его строения. Причины такого шитья кроются в одной из древних традиций народного творчества – главное и существенное изображать предельно просто с помощью прямых и волнистых линий» [51, с. 298].



Рис. 78 Полик женской праздничной рубахи Олонецкой губернии Каргопольского уезда середины XIX века. Вышивка счетной гладью. Выполнено студентами ГОУ ВПО ШГПУ. Из личного архива.

«В русской вышивке, в геометрическом орнаменте царит красный цвет со многими оттенками. Для Севера характерен тёмно-брусничный цвет ниток на белом фоне холста (Рис.68;69;78). Иногда рядом с красным чаще других используются три дополнительных тона – синий, зелёный, жёлтый, что можно наблюдать на музейных экспонатах. Слово «красный» в русском языке означало – «светлый, яркий, хороший, красивый, ценный». Красный цвет воспринимался как прекрасный, весёлый, радостный цвет, как цвет молодости. Красный – символ жизни, радости, праздника в Древней Руси. Цвет полотна, на котором выполняется вышивка – белый. Слово «белый» в древнерусском языке кроме цвета означало ещё «светлый», «ясный», «непорочный». «Желтый цвет

воспринимался как радостный, солнечный, весенний. Зеленый – символизировал юность, цветение. Синий (голубой) цвет в Древней Руси воспринимали как небесный, Божественный» [51, с. 294].

***Северный орнамент: особенности узора и технология изготовления***

Вышивкой украшали гладкую поверхность белого полотна. В орнаменте возможны чередования фигур в ряд, расположенные по горизонтали, вертикали и диагонали.



Рис. 79 «Подол женской рубахи конец XIX в. Вышивка счетной гладью Лушуконский район, Юромская волость, деревня Защелье Инв.КП-15457.Т-3060 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск» [353]



Рис. 80 «Подол женской рубахи. Конец XIX в. Вышивка швом «набор» Олемская волость, деревня Олема. Инв.КП-16627.Т-3226 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск» [353]

«При повторении геометрического мотива промежутки фона между фигурами также приобретают вид узора. Тогда узор становится двухмерным: узор и фон становятся равноправными и могут меняться местами. Такой приём характерен для вышивок, исполненных в технике набор, роспись, счётная гладь. Фон и узор отделяются друг от друга, но могут читаться и в обратном порядке (Рис.79;80).

На Севере, в бывших Архангельской, Олонецкой, Вологодской губерниях, вышитый геометрический орнамент сравнительно редко бывает самостоятельным и обычно полосами сопровождает основной сюжетный или растительный узор. Геометрический орнамент в русском шитье не отличается большим разнообразием рисунка. В нём преобладают прямоугольные формы и реже встречаются круги, овалы, сложно-узорные фигуры, более свойственные Востоку. Северный геометрический орнамент не обладает броской декоративностью, ему

чужды внешние эффекты. Величавое спокойствие полно внутреннего достоинства. Узоры монументальны, приглушённые цветовые оттенки сродни местной природе. Во всём разлита благородная сдержанная красота – свидетельство богатой духовной культуры, развивавшейся здесь особыми путями и мало подверженной сторонним влияниям» [51, с. 295].

*«Сакральность вышивки.* Особый интерес представляют вышивки рубежа XIX-XX вв., имеющие свое происхождение в северо-восточных районах Вологодской губернии и соседних районов Архангельской губернии. Орнаментальные композиции из ромба и ромбического меандра широко распространены в северо-восточных районах бывшей Вологодской губернии и бытовали здесь вплоть до 1930-х годов. В данной местности в основном проживали славянские племена. Население северо-восточного региона Вологодской губернии на рубеже XIX-XX вв. состояло из прямых потомков тех славянских групп, которые пришли сюда к началу I тысячелетия и принесли освящённые предшествующими тысячелетиями традиции орнаментальных схем, сохранённые затем поколениями их потомков почти до наших дней» [51, с. 296; 158].

«Такими орнаментальными композициями украшали лишь сакрально отмеченные изделия – рубахи, женские передники, головные уборы, пояса, полотенца, особенно свадебные наряды и сопутствующие предметы свадебного ритуала. Специальным ритуальным предметом было полотенце с богатой и сложной вышивкой. На полотенце подносили хлеб-соль, полотенце служило вожжами свадебного поезда [320]. Именно такие сакральные орнаменты на изделиях с традиционной русской вышивкой имеются в Вологодском музее» [51, с. 296].



Рис.81 Вышивка крестом и строчевыми швами по разреженной ткани

Рис.82 Вышивка строчевыми швами по разреженной ткани

Конец полотенца. Изделия с древней вышивкой собраны работниками филиала Ненюкского центра традиционной культуры деревни Пожарище и местными жителями, хранящими эти предметы как память о своих предках. Орнаменты характерны для территорий Уфтыгского района с/с Ненюкского района и Марушковского с/с Тарногского района

«Ромб и ромбический меандр также является одним из древнейших орнаментальных мотивов народов Евразии. Этот узор продолжает существовать на протяжении многих тысячелетий, видоизменяясь, обретая новые модификации, но сохраняя свою, освящённую тысячелетней традицией суть. Такой символ счастья, благополучия встречается в балканских культурах, в культуре Юго-Восточной Европы, Триполье-Кукетени (V тыс. до н.э.) и др.» [51, с. 296; 158].



Рис 83 Конец полотенца. Вышивка счетной гладью, крестом.  
Кружево связанное крючком. Орнаменты характерны для территорий  
Уфтыюгского района с/с Ненюкского района и Марушковского с/с Тарногского  
района



Рис 84 Орнамент на конце полотенца  
Уфтыюгского района.  
Вышивка набор



Рис. 85 Орнамент на подоле женской  
рубахи Уфтыюгского района.  
Вышивка набор



Рис. 86 Орнамент на скатерти «полустоловка» Уфтыюгского района.  
Вышивка швом «роспись».

«Традиционный орнамент, состоящий из меандроидных, свастических и z-образных форм, характерный для декора андроновской керамики, продолжал бытовать на территории Западной Сибири, в частности Минусинской котловины, вплоть до первых веков нашей эры. Такими же орнаментами как на керамике прошлых тысячелетий украшали головные уборы, пояса, передники, рубахи, полотенца, которые в основе своей являются сакральными, в северо-восточных районах Вологодской области. Сопоставляя андроновский орнамент и орнамент в северорусской вышивке, исследователь С.В. Жарникова определила, что композиция орнаментов делится на три горизонтальные зоны, причем верхняя и нижняя часть дублируют друг друга, а средняя, как правило, несёт на себе важнейшие с точки зрения семантической значимости узоры» [51, с. 294; 158, с. 21-27]. «Именно здесь встречаются самые разнообразные мотивы меандра, «гуськов» и сложнопрорисованных крестов, абсолютно идентичных с трипольскими и андроновскими, а также с северокавказскими и закавказскими мотивами XIII-VIII вв. до н.э. и скифским орнаментом. Это указывает на связь народа проживающего на обширной территории Евразии в те далёкие времена с народом, живущим на северо-востоке России в настоящее время» [51, с. 293-298].

«Таким образом, в ходе исследования определено, что в народной вышивке Севера России геометрический орнамент и его виды имеют более глубокие корни, чем антропоморфный, зооморфный, растительный. Архаическим геометрическим орнаментом, так как он имел обереговую функцию, украшали лишь сакрально отмеченные изделия – рубахи, женские передники, головные уборы, пояса,

полотенца, особенно свадебные наряды и сопутствующие предметы свадебного ритуала. Узор орнамента вышивали в строго определённых местах на одежде. Основными видами швов художественной вышивки являются швы по счёту нитей ткани. Красный цвет с вкраплениями небольшого количества зелёного, голубого, желтого тонов является главенствующим при выполнении орнаментального узора традиционной народной вышивки Русского Севера» [51, с. 293-298].

### ***Сюжеты орнамента народной вышивки XVIII века Русского Севера.***

«С дохристианских времен, люди верили, что вещи, предметы быта, навесные украшения, одежда, украшенные символическими узорами, оберегают жилище и человека от злых духов, болезней, несут радость, здоровье и счастье. Обширная территория, на которой формировался русский народ (все его языковые группы), а позднее сложилось Русское государство, является и этническим центром народа, откуда он постепенно расселялся главным образом на север, северо-восток и юго-восток. Северная и особенно северо-западная часть центра (Новгородские земли) – место сложения северного великоруса с его своеобразным бытовым укладом. Крестьянская одежда и предметы бытового убранства украшались вышивкой. Национальное своеобразие определялось сочетанием состава одежды, материала из которого она была пошита, покроя, способа ношения и декоративного украшения вышивкой, ткачеством. Крестьянская одежда значительно дольше и полнее сохраняла самобытные национальные и местные черты по сравнению с другими социальными группами русского населения. Ещё в XIX веке в различных регионах России декоративное убранство крестьянской одежды отличалось большой сложностью и многообразием украшений. Вышивка на рубахах, сарафанах, завесках, головных уборах и других предметах одежды, в том числе и на предметах бытового убранства, имела свои особенности в связи с назначением» [92, с. 643].

«Наиболее ранние образцы фрагментов вышивки на тканях были найдены археологами в землях Новгородской и Владимиро-Суздальской, Смоленской и Рязанской, Черниговской и Киевской. Вышивки XI-XIII столетий, выполненные золотом и шелками, обнаруженные в захоронениях сельского населения на

которых можно встретить и древо жизни, и птиц, и различные геометрические солярные знаки. Образцы изделий с вышивкой безвозвратно погибли в связи с различными потрясениями в жизни народа России на протяжении многих столетий. Но даже те предметы бытового убранства и одежды, дошедшие до сегодняшнего дня, сохранившиеся у населения и в запасниках музеев, говорят о самобытном крестьянском искусстве, основанном на тысячелетних традициях, устойчивости местных орнаментальных традиций, о высоком художественном вкусе и богатстве технических приёмов вышивки. Человеку того времени требовалось сказать своим обликом миру намного больше, чем человеку нашего времени. Костюм имел множество значений, среди которых выполнял религиозно-магическую функцию, как в трудовых, так и в праздничных обрядах» [92, с. 642-652].

«Основу сохранившегося убора женщин, погребённых в Деревяницком могильнике, расположенном на Северо-Западе России, составляли головные украшения, представленные, прежде всего ромбоцитковидными височными кольцами» [92, с. 645]. «Обязательным элементом наряда были ожерелья из бус и пояса, к которым прикреплялись короткие цепочки с подвесками-амулетами (плоскими зооморфными подвесками, миниатюрными ложечками, бубенчиками, клыками животных), трапецевидные подвески и ножи... Женский убор, представленный в Деревяницком могильнике, к середине XI века постепенно входил в обиход, а начиная с первой половины XII столетия такие металлические украшения стали постепенно выходить из употребления» [267, с. 46-51]. «В своде археологических источников академии наук СССР отмечается, что зооморфные подвески происходят из 340 различных пунктов Древней Руси. Они встречаются в 480 погребальных комплексах, обнаружены в слоях 36 средневековых поселений, в первую очередь городских центров Северной Руси (Новгород, Псков, Ладога, Белоозеро, Суздаль, Владимир, Ярополч-Залесский, Рязань и др). Особенно богата такими находками столица Северо-Западной Руси – Новгород Великий» [92, с. 646].

«За период раскопок с 1932 по 1972 г. в нём найдено не менее 63 подвесок в виде животных и птиц. Выделяется несколько хронологических этапов подвесок, отчасти «наслаивающихся» друг на друга: начало X в. – конец XII–XIV в. Археолог Е. Рябинин пишет, что распространение украшений в виде животных, птиц и рыб непосредственно связано с целой системой идеологических представлений, уходящих своими корнями в глубокую древность.... Изображения животных являются своеобразными аккумуляторами материальной и духовной культуры средневековых племен, наиболее полно отразившими специфику их культурных особенностей [92, с. 643; 324].

**«Особенность русской вышивки.** Ученые считают, что русский традиционный костюм стал складываться в XII–XIII веках, в этот период шел интенсивный процесс сложения русского этноса. Русский костюм был своеобразен, заметно отличался от других, удачно соответствовал образу жизни народа-земледельца. Вплоть до начала XVIII века он удовлетворял все слои русского общества: его носили цари и бояре, купцы, ремесленники, крестьяне» [92, с. 644; 314]. «Бытование подвесок связано с изобразительными орнаментальными мотивами в русской вышивке на костюмах и предметах бытового убранства именно в данном Северо-Западном регионе Русского Севера. Художественные особенности сохранившихся образцов русской крестьянской вышивки Северо-Запада Русского Севера XIX-начала XX веков отличаются от остальных регионов России своей самобытностью, своеобразием изобразительных орнаментальных мотивов. Особенностью является сюжетный мотив орнамента со своими местными художественно-стилистическими чертами, для которых характерны орнитоморфные, зооморфные и антропоморфные мотивы в отличие от геометрических орнаментов распространенных в средних и южных регионах России» [92, с. 642-652]. «Для данного региона также характерны сочетания геометрического, стилизованного растительного, орнитоморфного, антропоморфного и зооморфного орнаментов. Сюжетность и изобразительность являются центром в орнаментах вышивки Северо-Запада

России. К данному региону относятся земли Новгородской, Олонецкой, Тверской, Петербургской, Архангельской, Вологодской губерний [92, с. 647; 176].

«Наиболее распространённым образом в русской северной вышивке была птица. Человека, живущего в неразрывной связи с матерью-природой, отличало живое восприятие окружающего мира. Солнце представлялось птицей. Птицы изображались в сложных архаических сюжетах и являлись важными атрибутами изображенной вышивкой женской фигуры. На некоторых вышивках помещалось более 25 птиц. Например, на подзоре Олонецкой губернии, Каргопольского уезда XIX века, изготовленного из белого льняного домотканого холста, украшенного вышивкой счётной гладью (набор) и росписью красными хлопчатобумажными и шелковыми золотистыми нитками (Рис. 87). (Государственный Этнографический музей СПб, инв. номер 641–188).» [92, с. 642-652]

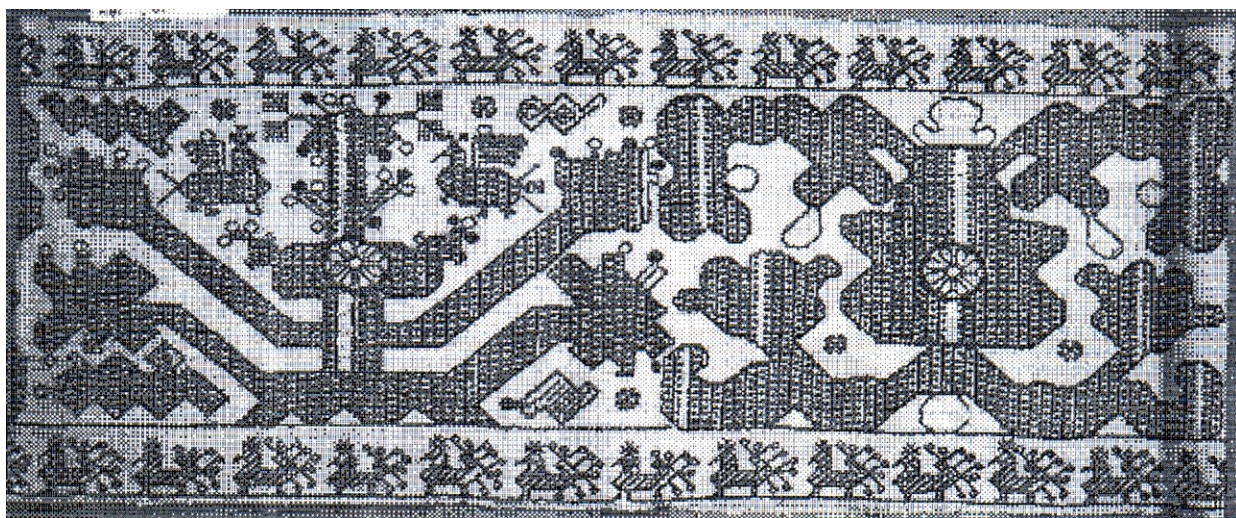


Рис. 87. Основная композиция представляет собой чередование двух образов: стилизованного дерева, имеющего трёхчастную структуру и мифической рогатой лягушки. Верхний и нижний бордюры вышивки на подзоре – птицы-павы направленные в одну сторону. Вышивка счетной гладью, швом «роспись».

Олонецкая губерния, Каргопольский уезд, д. Ошевенское. XIX век.  
Государственный Этнографический музей СПб, инв. номер 641–188.



Рис. 88. Основная композиция трёхчастная, симметричная: в центре изображён двуглавый конь с пышной гривой и всадницей. По бокам от центральной фигуры стилизованные изображения женщин, держащих под уздцы коней.

Нижняя кайма состоит из двуглавых птиц-пав со сросшимися туловищами и пышных деревьев с семью ветками чередующихся между собой.

Вышивка на полотенце швом «роспись». Новгородская губерния, Устюженский уезд, д. Леонтьево. XIX век. Государственный Этнографический музей СПб, инв. номер 343 - 11.

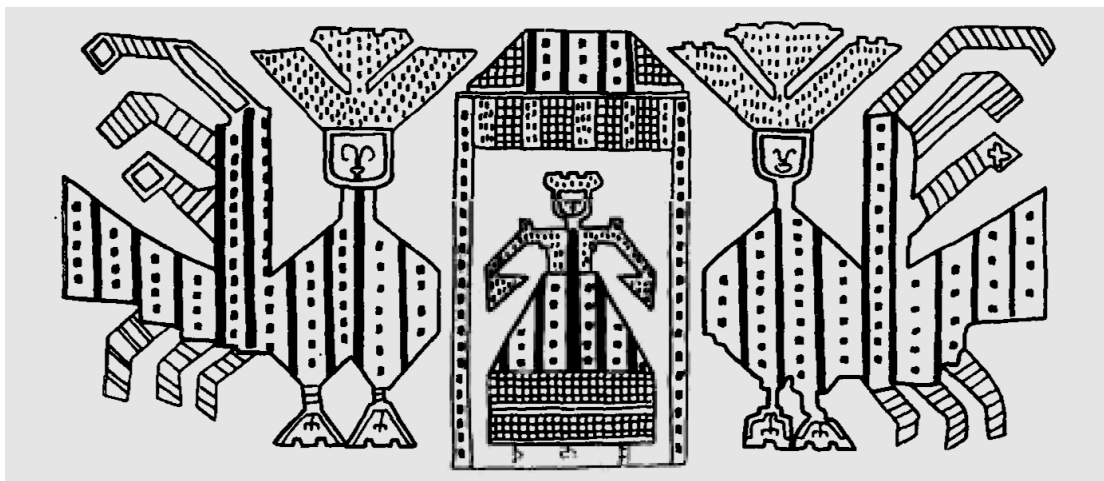


Рис. 89 Капица Макоши. По бокам стилизованные птицы. Вышивка швом «роспись». [320, с. 494]

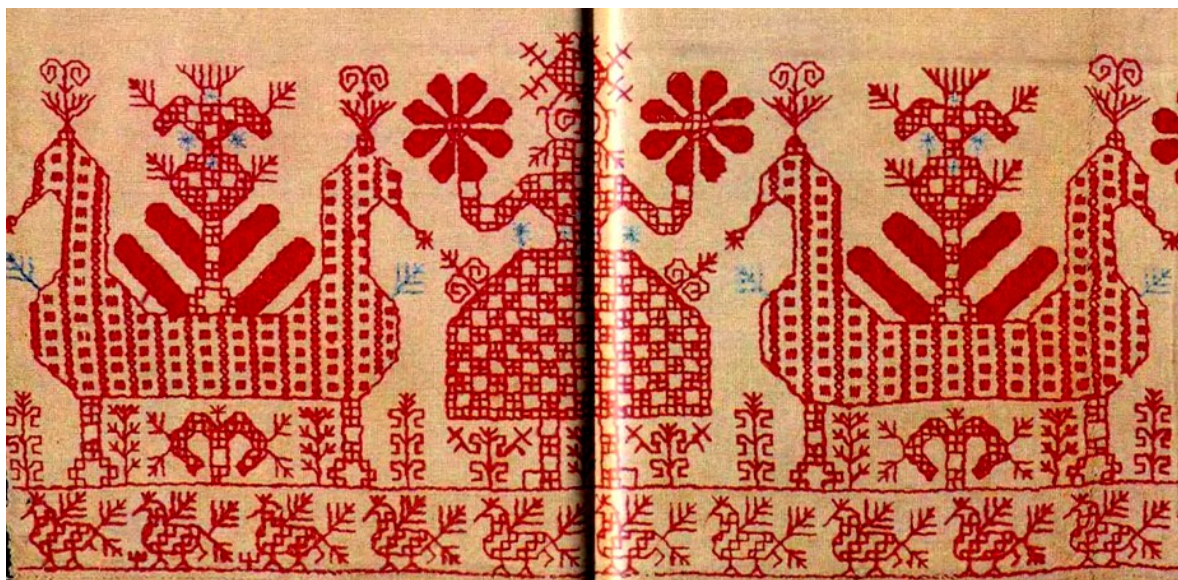


Рис. 90 На подоле новгородской женской рубахи «Девы» и «солнечные колесницы» с двуглавыми птицами. На нижнем бордюре птицы-павы.. Вышивка швом «роспись». Музей народного искусства [176, с. 109]

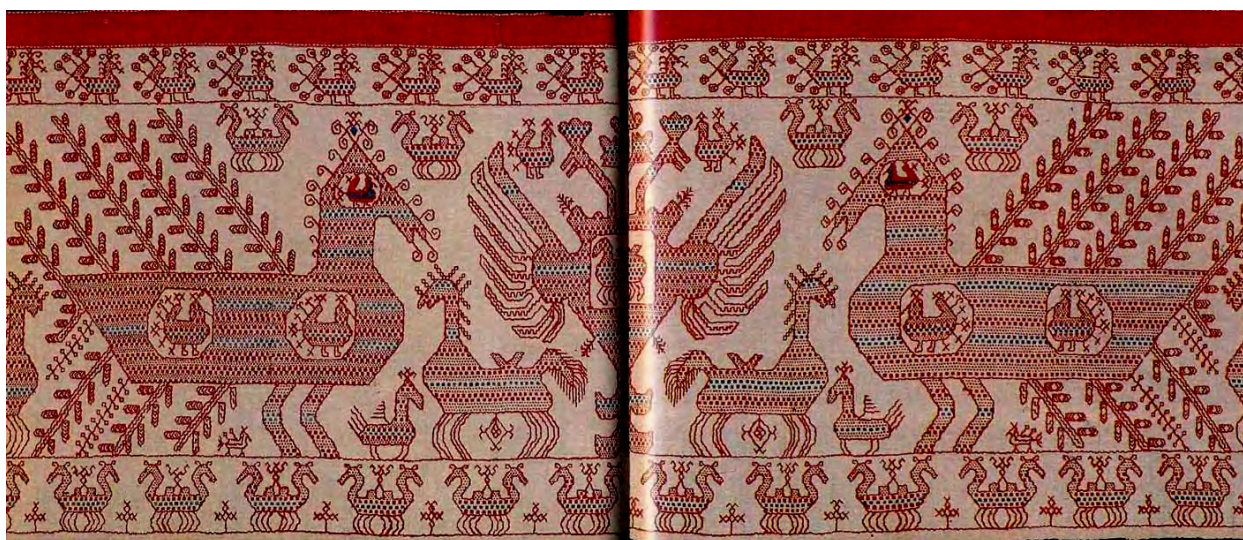


Рис. 91 «Солнечные колесницы» с орлами и конями, кони, павы-птицы на олонецком подзоре Олонецкой губернии, Каргопольского уезда I половины XIX в. Вышивка швами «роспись», набор, гладь. Музей народного искусства [176, с. 119]

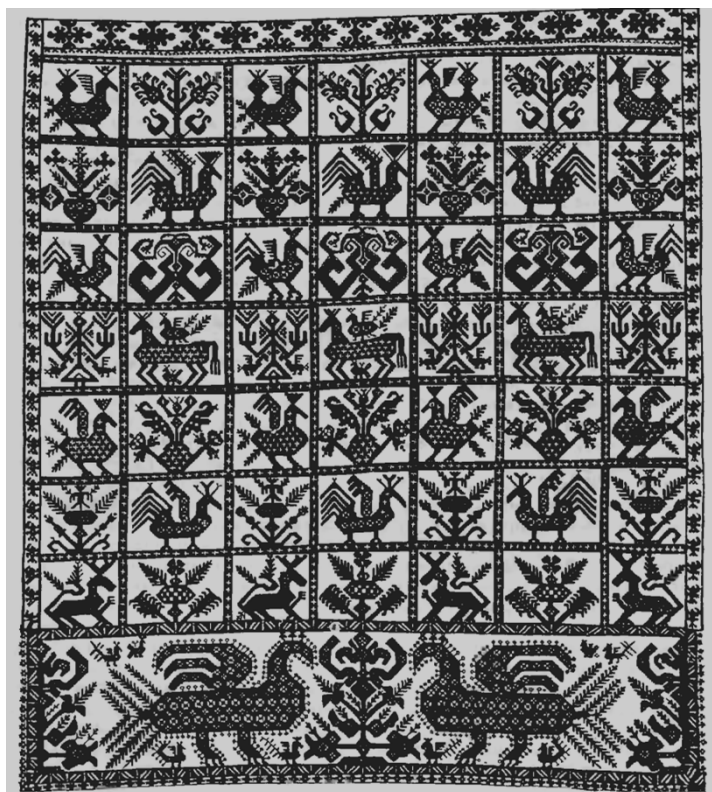


Рис.92 Вышитая завеска с изображением птиц и пяти вариантов рожаниц  
Рисунок из книги: Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. [320, с. 498]



Рис. 93 «Солнечный терем» на подзоре Петербургской губернии II половины XIX в. В основе центральной орнаментальной полосы – чередующиеся изображения архитектурной постройки с женской фигурой с опущенными руками и женской фигуры с птицей в поднятой руке, двуглавого орла с птицей в межголовье. В верхней и нижней кайме – повторяющиеся изображения женской фигуры с опущенными руками и птиц, обращенных к ней, а также между раппортами женской фигуры. Вышивка «роспись», набор [176, с. 97].

«Из птиц составляются самостоятельные изобразительные орнаментальные мотивы. Это ряд ритмично расположенных птиц одна за другой или повернутых друг к другу головами, в виде двуглавой ладьи, в виде трёхчастной композиции с деревом или женской фигурой в центре, птиц сидящих на дереве. Вышитые в образе птицы павы или водоплавающей с опущенными или поднятыми крыльями. В более поздних вышивках в центре трехчастной композиции размещается двуглавый орёл. Изображения птиц на вышивках, как в статичных позах, так и в полете.

Со временем реалистическое изображение переходит в стилизованные формы, иногда трудно распознаваемые, например, на костромских или ярославских кокошниках (Рис. 94)» [92, с. 648].



Рис.94 Часть женского головного убора «кокошник» Костромской губернии, Галического уезда, II половины XVIII века. Изображение водоплавающих птиц. [176, с. 169].

«При просмотре большого количества подобных сюжетов складывается впечатление, что в некоторых сюжетных вышивках одна большая птица с пышным хвостом или в виде ладьи вмещает в себя много малых, и как бы готова к полету, чтобы перенести этих малых птиц. Например, на подзоре инв. номер МХП 118669 Олонецкой губернии, Каргопольского уезда XIX века, хранящегося в Московском Музее народного искусства, а также на полотенце инв. номер 5894-

4, хранящегося в Государственном Этнографическом музее СПб и др. (Рис.95)» [92, с.642-652]

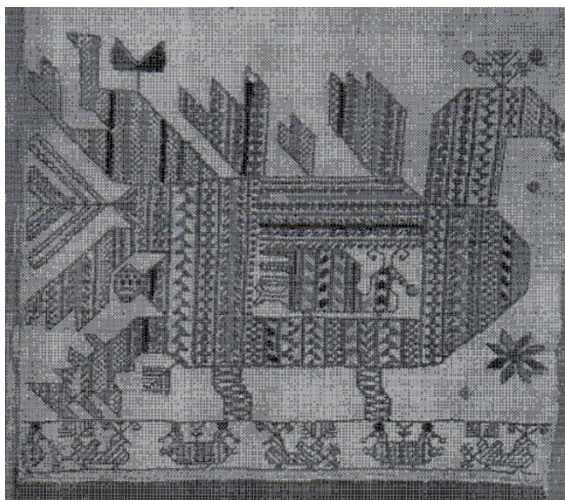


Рис. 95 Конец полотенца Олонецкой губернии, Каргопольского уезда.

Вышивка швами «роспись», набор, счетная гладь. Изображение птицы с пышным хвостом, поднятыми крыльями, стоящей на лапах, венчиком-коронай на голове. Под хвостом вышит «огузок», придающий птице как бы движение. Внутри птицы изображение малой птицы с распушенным хвостом, лежащей на животе. Вышивка располагается вертикальными линиями с геометрическими узорами по всей поверхности птиц. Под грудью изображен восьми лепестковый цветок, вышитый гладью. Нижний бордюр заполнен маленькими со сросшимися туловищами птицами-павами и отдельно стоящими птицами - павами с пышным оперением.

«Символ коня на всей истории человечества остается одним из самых значимых символов. У многих народов мира конь был символом добра и счастья, связан с культом поклонения Солнцу, дающему тепло и свет всему живому» [214, с. 157]. «Конь (лось, олень) также как и птица один из самых популярных зооморфных мотивов русской вышивки. Конь у древних славян знаменовал видимое движение солнца (Рис. 96, 97)» [92, с. 642-652]. Археолог Е.Е. Кузьмина пишет: «Конь – один из наиболее популярных образов скифов. В литературе его принято считать солярным символом. Для саков это отождествление подтверждается прямыми свидетельствами письменных источников. Что касается

других индоиранцев, то у них конь является атрибутом и символом солнца. Название бога солнца – Митра – общее для всех арийских народов – индийцев и иранцев. Кони (лоси, олени) как правило, вышиваются в трехчастной композиции» [218, с. 96-119].

«На рисунке 98 изображена Богиня Макошь в виде женской фигуры в центре, а по обе стороны кони повернутые головами к центру, или в центре композиции размещается древо жизни, а кони располагаются как к центру головой, так и идущими друг за другом. Кони (лоси, олени) изображаются в виде ладьи как со всадником, так и без него» [92, с. 648; 218, с. 96-119].

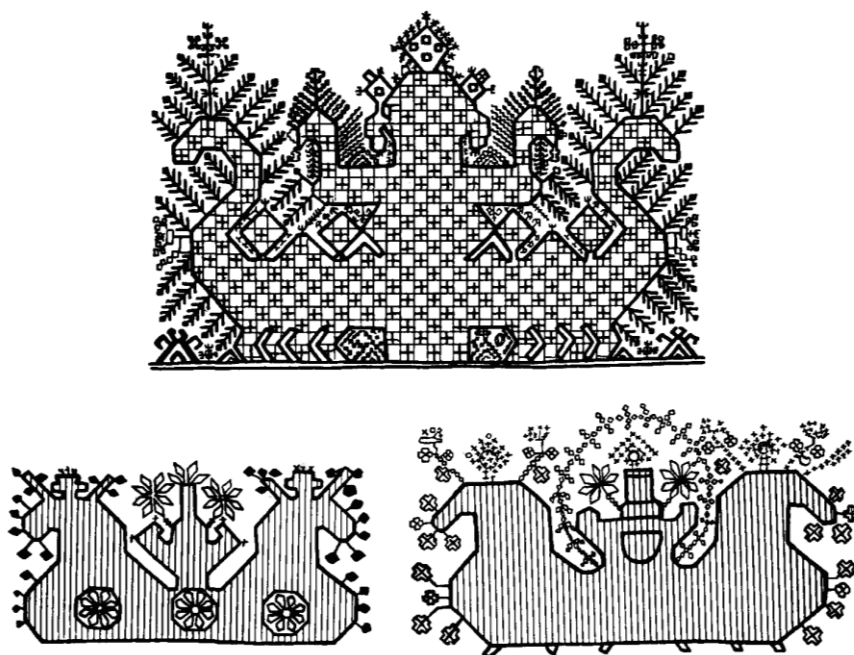


Рис. 96 Кони-ладьи. Вышивка – «роспись» [320, с. 505]

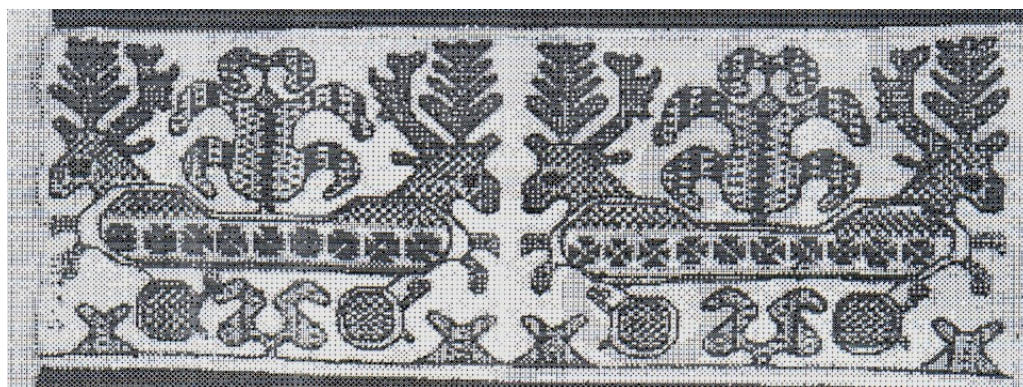


Рис. 97 Конец полотенца Санкт-Петербургской губернии, Ново-Ладожского уезда, д. Виковщина. На вышивке изображен зооморфный орнамент двух частной композиции «ладьи» в виде двухголового оленя и стилизованного изображения

рогатой лягушки на спинах оленей. На ладье по горизонтали вышиты четырёх лепестковые цветы и шахматка вышитая швом «набор». Под ладьями вышиты геометризированные двуглавые птицы между восьмиугольниками, соединенных с телом оленей.

Вышивка. Инв. номер 2072 – 19. Санкт-Петербургская губерния, Ново-Ладожский уезд, д. Виковщина. XIX в., хранящегося в Государственном Этнографическом музее СПб.



Рис. 98 Вышивка на конце полотенца II половина XIX в. Олонецкой губернии, Каргопольского уезда Вышивка – «роспись», гладь.

На вышивке изображение богини с опущенными руками, держащей под уздцы коней, повернутых к ней головами. На конях всадники в седлах. Над плечами женской фигуры вышиты птички. Над конями вышиты бегущие маленькие кони.

Кони и богиня стоят на стилизованной цветущей земле. Над головами также полоса с цветами. На верхней и нижней кайме волнистая линия с пятилепестковыми цветами – знаками воды [176, с. 89]

«Кроме того на больших по размеру конях расположены кони малые по размеру. В сложных композициях кони несут на себе всадников или дерево, растение. Кони в тверской, новгородской вышивке архаичного типа строгие, с длинными выгнутыми шеями, с высокой гривой. Кроме образа коня в реальной

действительности имеются образы коня сказочного. В вышивках встречаются крылатые кони, конь-птица, конь-лев и др.»[92, с. 650]

«Сказанное об образе коней справедливо и в отношении отдельных изображений конской головы или копыта. – находим у археолога Е.Е. Кузьминой, – По законам парциальной магии последние семантически тождественны изображению животного и несут ту же смысловую функцию. Парциальная магия, зародившаяся ещё на ранних этапах развития человеческого интеллекта, была присуща мышлению всех индоиранских народов. Т.Я. Елизаренковой показано, что для создателей Ригведы (как и для творцов Авесты) представление о том, что часть замещает целое, было весьма характерным.» В южнорусских степях подобный обычай сохранялся и в скифское время, а в Осетии дожил до сегодняшнего дня. Следовательно, изображения коня в скифском искусстве имеют сложную семантику» [218, с. 96-119].

«Лев и барс – хищные животные в вышивке являлись символами мощи и власти и располагались на мужской одежде. Чаще всего в орнаментальном мотиве они располагались по сторонам серединной части узора–дерева. Северо-Западная разновидность изображения львов преобладала в Новгородской, Петербургской, Олонецкой губерниях. Лев (барс) в движении: животное опирается на задние лапы, а обе передние подняты (Рис. 99-103 ) [92, с. 642-652].



Рис. 99 Конец полотенца XIX в. Тверской губернии, Богородицкого уезда, село у реки Красивая мечта. Вышивка белая перевить, настил, воздушные петли. В основе композиции – повторяющиеся изображения льва с поднятой лапой и

процветшим хвостом между цветущими деревьями, в окружении птиц и солярных знаков. МХП 11526. [176, с. 129]

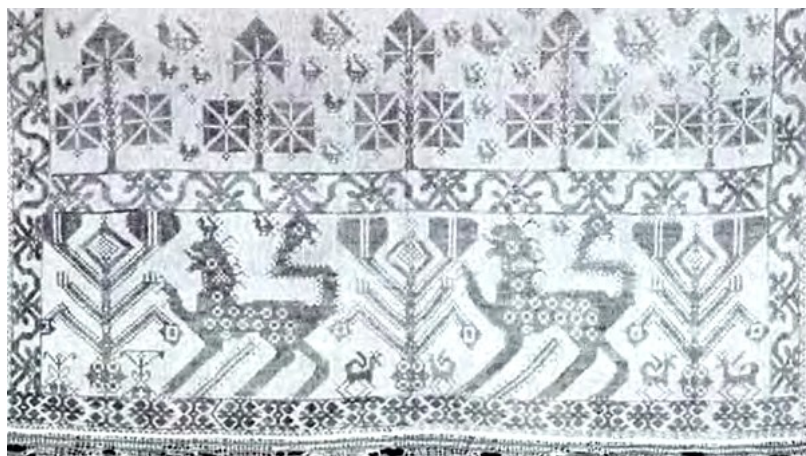


Рис. 100 (фрагмент подола) Орнамент на переднике женского костюма XIX в. Вологодской губернии. Вышивка крестом, стебельчатым швом. На грудке – перевернутое изображение орла с двумя оленями. В центральной части – ряды птиц. На подоле – чередующееся изображение барса и дерева. КП 22046. Музей народного искусства [176, с. 128]



Рис 101 Костромская губерния. Конец XVIII в. Вышивка на конце полотенца: строчевые швы, цветная перевить, стлань, мережки. В центре трехчастной композиции – стилизованное дерево, по сторонам – львы (или барсы) с поднятыми лапами и процветшими хвостами. Сверху и снизу – ряды птиц с поднятыми крыльями. Край – чередующиеся перевернутые стилизованные деревья. КП 15506 б. Музей народного искусства. [176, с. 129]

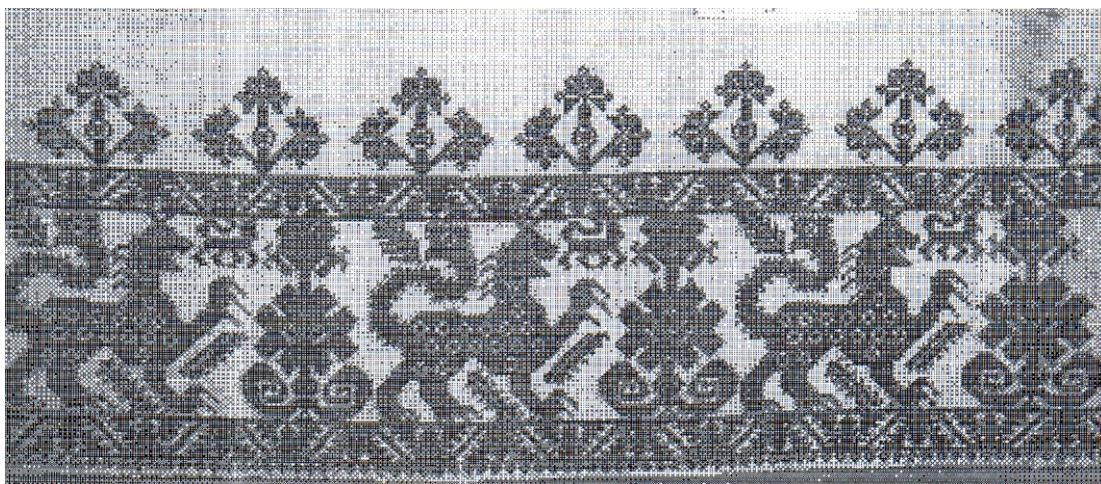


Рис. 102 Вышивка подзора XIX в. Новгородской губернии  
 Между бордюрами украшенными волнистой линией изображены животные типа барса с поднятой передней лапой, открытой пастью и поднятым изогнутым хвостом меду стилизованных деревьев. Над поднятой лапой барса вышиты барсы маленьких размеров. Над верхним бордюром «огневцом» вышиты стилизованные цветущие кусты. Инв. номер 6683-339 Государственный Этнографический музей



Рис. 103 Конец полотенца XIX в. Олонецкой губернии Каргопольского уезда.  
 Вышитый швами роспись, счетная гладь стилизованный зооморфный орнамент бегущего мифического животного типа барса, под животом барса стилизованная рогатая лягушка, над гривой барса маленькая двухголовая птица с единым телом в форме ладьи. На бордюре изображена волнистая линия (вода) с листиками в форме сердца. Инв. номер 5894 – 4 ГЭМ

«Художественный образ, олицетворяющий молнию – могучий огненный дракон, который часто фигурировал в народных преданиях. Змей-дракон

олицетворяющий молнию считался покровителем жилья и огня (Рис.6; 61; 62; 63). Тверские мастерицы изображали это чудовище во весь свой исполинский рост. Из узкого прямолинейного корпуса отходят четыре длинногорлые змеи с одним крупным глазом, раскрытой пастью выступающими вокруг головы рогообразными завитками и крюкообразными когтистыми лапами на нижнем конце туловища. Голова дракона напоминает корону символизирующую могущество и силу сказочного существа. Вышивали драконов швом роспись, создавая впечатление блестящей змеиной чешуи» [92, с. 642- 652].

«Лягушкообразные антропоморфные изображения имеются в узорах вышивок с антропоморфными персонажами (Москва, Музей народного искусства подол женской рубахи Олонецкой губернии, Каргопольского уезда II половины XIX века МХП 11783)» [92, с. 650] (Рис.87;104-106)



Рис. 104 Подол женской рубахи Олонецкой губернии II половина XIX в.  
Вышивка швом роспись.  
Музей народного искусства [176, с. 54]

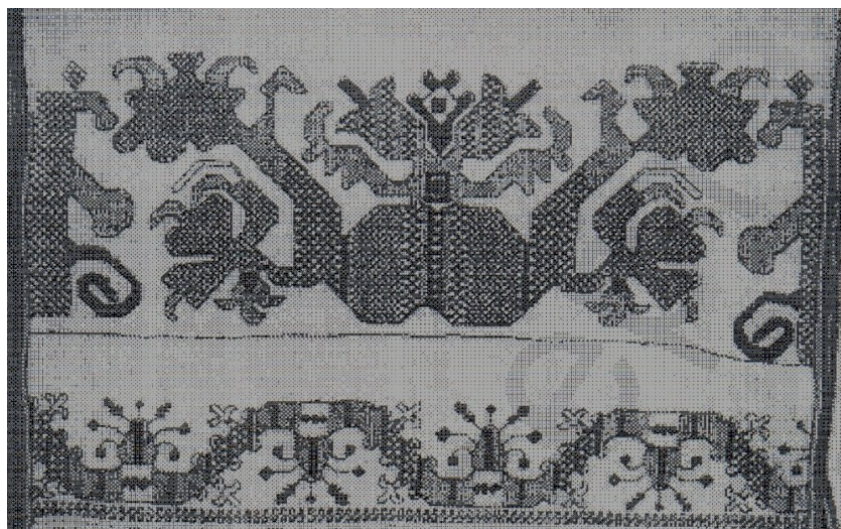


Рис. 105 Орнамент полотенца XIX в. Санкт-Петербургская губерния, Ново-Ладожский уезд, д. Яхново. Вышивка швом роспись, счетная гладь. «Лягушка» – вышивка первой полосы, по краям полотенца симметричные фигуры в виде столба с тремя отростками. Нижняя полоса вышивки – волнистая линия (вода) и попеременно направленные вверх и вниз фигурки, напоминающие головки лягушки. Инв.номер: 2413 –3 Государственный Этнографический музей

«Богиня Макошь изображается с полусогнутыми, опущенными вниз руками. Возможно, что этим жестом древние авторы подобных композиций хотели подчеркнуть связь богини с землёй, со средним ярусом мира, в котором обитают люди. В вышивке также был распространён женский образ с плавно изогнутыми руками, держащими ветки растений, птиц, а, возможно, и светильники – девичий образ» [92, с. 642-652].

«Растительный мир (дерево, кусты) также занимал видное место в орнаментальных мотивах Русского Севера. Растительные узоры в народной вышивке издавна были известны в Древней Руси. Дерево моделирует в мифах пространство, и в этой роли оно называется в этнологии «мировым деревом» (Рис.106)» [92, с. 643].



Рис. 106 Орнамент полотенца XIX в. Петербургская губерния. Вышивка – «роспись», набор, гладь. Симметричная композиция: стилизованное дерево с крупной крестовидной розеткой в центре и семью ветвями с геометризованными цветами на концах. Верхняя часть дерева образована полосой из слившихся геометрических фигур. В верхней кайме – чередующаяся изображения дерева с птицей и стилизованной женской фигуры, в нижней – поясное изображение женской фигуры с восьмилепестковой розеткой (перуновы цветы) в поднятых руках и дерева.

Музей народного искусства [176, с. 41].

«Корни его уходят в землю, в нижний мир, ветви – в небо, в верхний мир, ствол, находясь в середине, в среднем мире соединяет все три сферы, три мира воедино, будучи их центром и осью» [92, с. 644; 4].



Рис. 107. Архангельская губерния II половины XIX века. Вышивка набор, роспись, гладь на конце полотенца.

МХП 11779 Москва, Музей народного искусства [176, с. 196]

«Особое значение дерева, растительности выступает и в вышивках XVIII – начала XX в. Дерево составляло центр композиции, к которому обращены птицы, животные. Дерево являлось объектом поклонения всадников и всадниц. Иногда дерево заменяет женскую фигуру или сливается с ней (Рис. 107). У земледельческих народов космогонический образ мирового дерева заменяется

представлением о Вселенной в женском облике. Процесс развития всякой цивилизации неизбежно оказывается приспособленным по отношению ко многим факторам среды. Рассматриваемые изобразительные орнаментальные мотивы вышивки бытовали на костюмах и предметах бытового убранства в землях Новгородской Руси. Но в связи с событиями покорения Новгородской феодальной республики и дальнейшим ростом Московского государства при Иване III новгородцам пришлось перебраться в XV веке на берега Северной Двины (ныне Архангельская область)» [92, с. 642-652; 225].

«По изобразительным мотивам в русской народной вышивке можно определить расселение новгородцев. Это путь от Великого Новгорода до Архангельска, и путь от Великого Новгорода до Вологды. Язык костюма прошлых столетий был обращен к традициям почитания предков, то есть следование заповедям, жизненной и бытовой практике, и задачей каждого человека становилась необходимость сохранять предназначения отцов и дедов. В костюме, а именно в составе и украшении отражалась мемориальная функция, способствовавшая осознанию человека своей принадлежности к роду, племени, семье. Костюм также определял границы дозволенной интеграции с иноплеменниками и определял запреты на проникновение в свою культуру. Белый цвет льняного полотна имел сакральный смысл и без орнаментального украшения символизировал траур. Орнамент, который располагался по краю подола, рукавов, ворота, а также над сгибами рук, вдоль швов – черта, охраняющая тело человека, дающая информацию для окружающих о возрасте, социальном положении, принадлежности к тому или иному роду. На Северо-Западе, в Олонецкой губернии, Онежском уезде Архангельской губернии вышивали древними двусторонними швами набором (бранью, по бранному), полукрестом (рописью), счётной гладью красными нитками, а также с небольшим вкраплением в орнаментальный мотив зеленого, синего, желтого тонов» [92, с. 651].

Русская народная вышивка в костюме и предметах быта наряду с языком, мифом и обрядом, чаще всего образовывала единую знаково-символическую

систему. Несмотря на глобализацию, унификацию и стандартизацию в настоящее время необходимо осознание фундаментальной значимости общечеловеческих ценностей и стремлений каждого народа сохранить неповторимость своей культуры» [92, с. 652]. Вышивки архаического типа Русского Севера являются образцами русского народного искусства, в них прослеживается отражение древнего земледельческого культа славян.

*Знаково-символическая орнаментация вышивкой девичьих и женских головных уборов северных и центральных регионов России XVI-XX веков*

«Русская народная культура – феномен, корни которого уходят в далёкое прошлое. Русский народный костюм входит в семиотическую сферу традиционной национальной культуры и как знак и как символ художественно-творческого выражения. В образно-стилистической структуре русского костюма ёмко и зримо отразились этические, художественно-эстетические представления народа, его история, менталитет, система ценностей, уровень духовной и материальной культуры. Русский костюм открывает широкие перспективы для изучения народной культуры и быта, этнокультурного самосознания, менталитета народа, характеристик традиционного художественного творчества, культурно-исторического процесса развития нации в целом» [58, с. 2 ].

«В традиционной культуре любая искусственно созданная вещь обладает как утилитарными, так и символическими свойствами. В каждый отдельно взятый момент своего существования вещь обладает тем или иным семиотическим статусом, который определяется конкретным соотношением «знаковости» и «вещности». При этом семиотический статус прямо пропорционален «знаковости» и обратно пропорционален «вещности», как считает А. К. Байбурин. Рассматривая русский костюм как культурный текст, следует предполагать, что он отражает характерную картину мира, так как, по мнению А.К. Байбурина, все объективные формы культуры, будь то фольклорные тексты, памятники материальной культуры или социальные институты, имеют общее поле значений, реализуют общую смысловую парадигму, которой руководствуются в своей жизни члены данного коллектива» [58, с. 3].

Это в свою очередь означает, что выявление содержания того или иного текста предполагает реконструкцию соответствующих уровней или фрагментов картины мира. Костюм – это исторически сложившаяся символическая система, состоящая из взаимосвязанных элементов. Ю.М. Лотман пишет, что особенность структурного изучения состоит в том, что оно подразумевает не изучение отдельных элементов в изолированности или механической соединенности, а определение соотношения элементов между собой и отношения их к структурному целому. Оно неотделимо от изучения функциональной природы системы и её частей. В системе русского костюма, входящие в него элементы (составные части одежды, головные уборы, украшения, обувь, косметика, причёска, аксессуары) приобретают новое значение, каковым они не обладали в отдельности от целого. Одежда всегда была образом жизни, поведения в различной среде и ситуациях, вечеринках, хороводах, праздниках, свадьбах и т.д. Каждый предмет костюмного комплекса имел определённую форму использования в крестьянском образе жизни. В зависимости от топографии в костюме украшение может представляться маркером верхнего, среднего или нижнего миров, притом, что использованные при его создании образы ассоциируются со всеми мирами вселенной. Объяснение символов предполагает не поиск этнографических параллелей, а выяснение древнего значения, возможно уже забытого носителями традиции, а также определение причин возникновения тех или иных символов и символических систем, их места в этнической культуре [58, с. 4].

«В зависимости от предназначения костюма преобладала та или иная функция, и если в будничном костюме обрядовая функция сводилась к минимуму, то в свадебном или праздничном она становилась главной. В этой связи менялась символическая нагрузка русского костюма. Богатство вышивки и обилие головных, нашейных и других украшений, например, в свадебном костюме продиктованы требованиями к защите человека от внешних воздействий в обрядовых переходах, а также эстетическим пристрастиями. Вплоть до XX века свадебный русский костюм сохранял следы древнерусского костюма» [там же, с. 4].

Русские головные уборы (тесно связанные с прической) – части костюма, наиболее ярко отражали возрастные и социальные изменения» [там же, с. 4].

«Наиболее обычной прической восточнославянских девиц в XIX и XX в. является прическа с одной или двумя косами, выпускаемыми на спину. Великорусская девица почти всегда плетет себе только одну косу, в отличие от замужних женщин, которые заплетают свои волосы в две косы и укладывают их короной на голове под головной убор [118]. Крайне редко у великорусских девиц встречается прическа с двумя косами. Общее для всех восточных славян то, что девицы, в полную противоположность замужним женщинам, носят волосы открытыми — как в виде косы, спускающейся на спину, так и в виде непокрытой макушки головы» [60, с. 58; 168]. «Старинный же вид прически восточнославянских девиц выставлял наружу волосы еще в большей степени: волосы совсем не заплетались в косу, а распускались незаплетенными по плечам. Соответственно с такой прической, восточно-славянские девичьи головные уборы не имеют верха, не закрывают волосы на макушке, а также не закрывают и затылка с шеей, не имея того, что в женских головных уборах известно под названием «подзатылень» [там же].

Возрастные различия отмечались в головных уборах, начиная с детства. Во Владимирском уезде (в 1870-х годах) девочки носили в косе гарус или косник, а девушки, достигшие зрелости, украшали косу лентой [58, с.4; 241].

Несмотря на однообразие формы, девичьи головные уборы носят разные наименования. Северно-великорусские названия: почёлок или подчёллок (от слова чело, т. е. лоб), связка, перевязка, венец, коруна, головодец (от слов: голова и обводить), грибки, голощинка, рефуть, рефиль, красная красота [168]. Особо нарядные уборы невест, известные у великоруссов под названиями: рефетка, рефиль, обычно нижутся жемчугом и разноцветными камешками. К такой рефили, равно как и к другим нарядным головным уборам великорусских девиц и женщин, на лбу пришивается сетка из жемчуга или из белого бисера, из стекляруса, которая закрывает весь лоб, спускаясь до бровей и даже ниже; эта сетка зовется: поднизь, ряска, рясы [там же].

В ряде уездов Архангельской губернии ещё в 1872 году девушки во время свадьбы, на гуляниях и на вечеринках всегда ходили в старинном наряде: шелковых штофных шубейках или полушубках и юбке, что составляло так называемую пару, и в повязках – головном уборе, украшенного вышивкой жемчугом, рубленным перламутром, бисером, цветными стеклами, ювелирными вставками, золотным шитьём, позументом, блёстками, золотным кружевом. Этнограф П.С. Ефименко пишет: «Во время же свадебной заплатачки и здесь невесты обязаны быть в повязке и паре, так что у которой нет её, та занимает её на стороне. Этот наряд, то есть пару и повязку, каждая выходящая замуж девушка передает после свадьбы своей следующей за нею по летам сестре, и уже последняя сестра берёт его себе в виде приданого» [58, с. 4; 153, с. 14].

«Формы северных головных уборов, несмотря на объединяющие их названия, были весьма разнообразны даже в соседних районах. Границей головы как мифологизированного сосредоточения жизненных сил человека является шея, которая также снабжается системой защиты, которую представляли собой воротник и ожерелья. Женские ожерелья были круглыми – бусы» [58, с. 5; 262, с. 267-283].

Уже с XVI века жемчужное шитьё приобретает самостоятельное декоративное значение. Особенно большое место оно занимало в украшении мужских и женских одежд, головных уборов, рукавиц, а также обуви, сшитой из цветного сафьяна, бархата, атласа. Применяли жемчуг в шитье не только представители господствующего класса. Он был широко распространен даже в крестьянской среде, так как в большом количестве добывался в Ильмень-озере и в северных реках. Вышивальщицы заранее готовили рисунок, просверливали в каждой жемчужине отверстие, нанизывали жемчужины на шнур, волос или металлизированную нить и выкладывали жемчужные нити по подготовленному рисунку. Орнамент состоял из розеток, стилизованных водоплавающих птиц и растений (ветки, побеги, цветы, деревья), покрывал всю поверхность головного убора, как бы подчеркивая особую его значимость и торжественность. Основой для вышивки служил шелк, бархат и другие ткани. П. Савваитов пишет:

«Излюбленными поделочными материалами, использовавшимися в орнаментации, были белый бисер, фольга, стекло, рубленый перламутр и речной жемчуг. Добыча жемчуга, как отражено в церковных книгах, производилась в Карелии и на севере России в IX-X веках» [269]. В XVII веке по добыче речного жемчуга Карелия была на первом месте в мире. Его собирали ведрами. Карельский жемчуг – неровный, белый, черный (серовато-матовый), розовый. В XIX веке в Карелии жемчужный промысел стал исчезать.

Иностранцы поражались обилию жемчуга, который им приходилось видеть на Руси. Но наряду с речным широко использовался привозной кафимский жемчуг, который доставлялся с побережья Черного моря, из Кафы (Феодосии), и самый ценный на Руси бурмицкий, или гурмыжский жемчуг, добывавшийся в Гурмыжском море (так тогда называли Персидский залив) [35].

«В Северных губерниях России девичьи головные уборы бытовали в форме венка (Рис.108), повязки (Рис. 109,112,113), ленты, подчёлки [312]. (рис.110), коруны (Рис.111) и изготовлялись, как из домотканых, так и из покупных заморских товаров, таких как парча и позумент, штофная ткань, из полос кумача с богатым шитьем золотой нитью местными мастерицами» [58, с.5].



Рис. 108 «Венец жемчужный XIX в. Архангельская губ. [КП 7165] Музей народного искусства» [58]



Рис. 109 «Повязка конец XIX в. Архангельская губ. Музей г. Архангельск» [58]



Рис. 110 «Подчёлоч. XVIII в. Олонецкая губ. Музей г. Архангельск» [58]



Рис. 111 «Очелье коруны  
Архангельская губ. XIX в.  
[КП 7166] Музей народного  
искусства» [58]



Рис. 112 «Повязка  
Центральные губ. XIX в  
[КП 7168] Музей  
народного искусства» [58]



Рис. 113 «Повязка  
Архангельская губ. XIX в  
[КП 7240] Музей народного  
искусства» [58]

### «Девичьи головные уборы Русского Севера

Рис. 108,110 иллюстрации [196]; Рис.108,111,112,113 иллюстрации»» [58;  
176]

«Девичьи головные уборы, типичные для северных районов, — делались широкими, на плотной основе, декорировались спускавшейся на лоб поднизью или ряской из речного жемчуга, рубленого перламутра, бисера. В более ранних головных уборах идею связи неба и земли несли рясны, которые заканчивались колтами. Они символизировали дождевые струи, падающие с неба на землю и оплодотворяющие её. Форма девичьего убора – круг или полукруг, различной вышины – в зависимости от материала» [58, с. 6; 319].

«Узор вышивки девичьих головных уборов отличается от узора на женских уборах. Праздничный девичий головной убор – архангельский жемчужный венец (Рис.108) украшен семью стилизованными женскими полуфигурами в виде пятилепестковых цветков, похожих на солнце. Из этого следовало – девица достигла возраста символизирующего производительный период.

Долгое время существовал обычай венчать невест в жемчужных венцах, но так как в связи с уменьшением количества речного жемчуга в реках к XVIII в. они редко у кого были, их брали напрокат за плату. У головного убора подчёлоч (Рис.110), который девицы надевали на время девичника на свадьбе, очелье в центре украшено кругом с расходящимися лучами, то есть на первом плане

очелья – солнце. На боковых лентах круглые розетки с лучами, выполненные мелким прозрачным бисером, жемчугом «вышивкой по бели», и украшены металлическими блёстками и стеклянными бусинами. Центральная лента, расположенная со стороны спины, украшена стилизованным узором из сложных геометрических двенадцати фигур в кругах – апокрифический календарь культ Пятницы- Макоши» [58, с. 6; 319]. «По народным представлениям, бытие мира зависит от сияния солнца, творческая, плодородящая сила которого заключалась в его ярких весенних и летних лучах. Общеславянское слово «солнце» образовано от санскритского «su» – «рождать», «творить», а также «оживлять» [16]. Археолог В.П. Даркевич писал: «Небесные» верования восточных славян, среди которых выделяется аграрный культ солнца, воплотились в символических знаках, своеобразных диаграммах, которые занимают видное место среди других мотивов древнерусской орнаментики» [58, с. 6; 136, с. 56-67].

«Начиная с эпохи неолита, солнце обозначалось просто кругом или кругом с расходящимися лучами, прямыми и косыми крестами, кругом с крестом внутри, несколькими концентрированными кругами также с крестом внутри, розеткой, завихряющейся розеткой со свастикой (Рис. 83). «В восточнославянских археологических материалах, относящихся главным образом к X–XIII вв., находится много вариантов этих знаков, которые воплощают целый комплекс космических верований языческих славян. Большинство их связано с украшениями женского костюма (подвески к ожерельям, бляшки, височные кольца), где они играли магическую роль оберегов. Эти символы оказались настолько устойчивыми, что в качестве декоративных элементов сохранились в народных узорах вышивки, резьбе по дереву до наших дней» [там же]. До настоящего времени в русской вышивке шов косым крестом носит название «огнивец», то есть солнце, и узоры традиционной русской вышивки выполняются нитками красного цвета, что уже является оберегом. На девичьей повязке (Рис.109) жемчугом вышиты пять розеток с узорами снежинок, нижнюю часть повязки украшает поднизь из жемчуга напоминающая струи воды – вода (дождь, снег) является главным для жизни на планете Земля. В настоящее время, имея

современную технику, определено, что молекула воды имеет восемь лучей. Дождь, снег связаны с небесной сферой, как и солнце. Подобные изображения имеются только на повязках Архангельской губернии, где холодных снежных месяцев больше, чем в центральных и южных регионах России и указывает на почитание как солнца, так и воды. Не зря нашу планету называют «голубой», так как наличие воды предполагает жизнь людей, животных и растений [58, с. 7].

В основе композиции узора девичьей повязки (Рис.112) вышиты жемчугом и цветными бусинами пять элементов стилизованных женских полуфигур с поднятыми руками, а нижнюю часть повязки украшает поднизь – ажурная волнистая сетка из рубленного перламутра. Подобное изображение на повязке (Рис.113). В основе композиции чередующиеся условные изображения пяти женских полуфигур с поднятыми руками и пяти круглых розеток с пятью лучами в верхней части вышивки богато украшенные жемчугом и цветными бусинами. На очелье архангельского девичьего головного убора, украшенного перламутром, цветными стёклами, канителью, галуном и лентами (Рис.111) в основе орнамента – пять крупных розеток с запонами в центре, олицетворяющими солнце, а в верхней, устремлённой в небо части – стилизованное изображение женской фигуры с поднятыми руками. Археолог А.К. Амброз пишет, что геометризованные человеческие фигурки с поднятыми руками осмысляются как изображение «девы», а с опущенными руками «богини-матери». Подобные изображения женского божества в двух образах были широко распространены в древности» [58, с. 6; 62. С. 62].

«В славянских землях издавна существовал культ рожаниц. При изучении народного костюма Русского Севера Л.Ф. Кислуха находит, что рожаницы были неразрывными спутницами верховного бога славян Рода – творца Вселенной, бога неба, природы и жизни, представления о котором тесно связаны со светом, огнём и красным цветом [196]. Дневное светило было в самом близком родстве с богом Родом. В образном представлении народа оно связывалось с плодородием и чаще всего известно в женском облике» [58, с. 8; 16]. Русский собиратель фольклора, литературовед А.Н. Афанасьев пишет: «...чистота солнечного блеска возбуждала

представление о девственной чистоте богини, выступающей на небо в пурпурной одежде зари и в сияющем венце лучей, как богато-убранная невеста» [58, с. 8; 16, с. 76]. «Когда солнце в узорах приняло человеческий облик, на голове у него стали изображать лучистый солнечный диск с крестом или заменяющий его ромб. И эта «лучистость» головы женского божества стала одной из самых характерных черт вышивки. Подобное изображение большого лучистого диска, венчающего голову женской фигуры, украшает праславянский браслет VII века до н.э. Изображения персонажа богини-матери, богини-девы не всегда одинаково: в рост, по пояс, оплечно, оглавно, причем очертания приобретали геометрическую форму. Даже часть символического узора, изображенная в вышивке, узорном ткачестве, узорном вязании, ковроткачестве означала целое» [58, с. 9]. Академик Б.А. Рыбаков пишет: «Однако в любом случае голова несет на себе солярную символику, причем у «девы» – это чаще всего лучистый диск, а у «матери» – порой завершение в виде двух загнутых лучей-рогов, восходящих к раннеземледельческому культовому символу плодородия и вообще женского начала» [319, с. 426]. Искусствовед Г.С. Маслова выделяет, что: «Рогатость – устойчивая черта в вышивке и присуща только женским персонажам. Она является ещё и одним из определяющих признаков женских изображений» [243, с. 118]. «Часть обережного изображения является как бы целым, и это знали и понимали «посвящённые» в таинства обрядов. С упрочением христианства происходил постепенный длительный процесс отмирания языческих культов небесных сил, забвение семантики их идеограмм, утрата их функций магических оберегов. Постепенно первоначальный смысл древних символов был забыт, хотя они дошли в народном искусстве до наших дней, передаваясь по традиции от поколения к поколению [58, с. 9; 136]. Исследователь красочного мира ковров в восточной культуре Мехди Зариф пишет: «Многие из иконографических символов, представленных на коврах, являются наследием древней эпохи языческих культов и имеют зооморфный характер. С ними, как правило, связаны некоторые магические верования – в то, что изображение того или иного животного или растения имеет охранительные функции: может защиту, отвести

дурные влияния, быть покровителем человека. ....Часто на небольшом пространстве ковра было трудно разместить целиком изображение животного. К тому же существовали и ограничения, связанные с техническими возможностями ткачества, а потому рисунок в основном был весьма условным – обычно изображалась лишь какая-то часть тела птицы или животного, причем её очертание приобретали геометрическую форму.» [164, с. 7-16].

Головные уборы русских женщин были очень разнообразны и красивы. Замужние женщины покрывали голову кикой (головной убор, состоящий из обруча, чехла – «сороки» и «назатыльника»). Деревянный или кожаный обтянутый тканью обруч имел различную форму. Был он в виде полумесяца, подковы, лопаты. К нему прикрепляли чехол – «сороку» и «назатыльник», которые делались из дорогой, украшенной вышивкой ткани. В особо торжественных случаях носили кокошник, цельный, украшенный жемчугом с очень высокой передней частью головной убор. Иногда к нему прикрепляли покрывало из дорогой узорчатой ткани [178]. Жемчугом шили особо праздничные женские головные уборы-венцы (жемчугаты) южные карелы и вепсы. Жемчугат состоял из трех частей: подзора, поднизи и широкой ленты, которая прикреплялась к подзору сзади. Молодые замужние женщины к этому головному убору добавляли ещё бархатный повойник, расшитый золотом [266].

Исследователь женских головных уборов восточных (русских) славян Д.К. Зеленин определил, что: «Всем восточным славянам известны рогатые головные уборы, которые носят исключительно только замужние женщины и никогда девицы. Из восточных славян двурогие женские головные уборы лучше всего сохранились у южновеликоруссов под названиями: **кичка**, **рога**, **рожки**, дожив даже и до XX в. Из двух главных разновидностей этого убора, в одной рога торчат прямо кверху, в другой они обращены остриями (концами) назад» [168, с. 535-556].

В Архангельской губернии кокошником называли сороку. Самое имя кокошника подчеркивает связь его с куриным гребнем. Славянское слово **кóкошь** означает курицу и петуха».



Рис. 114 Кокошник  
однорогий  
Архангельская губерния  
конец XIX в.



Рис. 115 Островерхий  
кокошник Галич  
Костромской губ. Гос.  
Русский музей [В-3694]



Рис. 116 «Головка»  
Тверская губ. XVIII в  
[КП 15283] Музей  
народного искусства



Рис. 117 Кокошник  
начало XIX в. Северные  
губ. [КП 7246]  
Музей народного  
искусства



Рис. 118 Верхняя часть  
«Сборника»  
Центральные губ. [КП  
7236] Музей народного  
искусства



Рис. 119 Сорока XIX в  
[инв. Т 2342]  
Музей г. Архангельск

Женские головные уборы Русского севера

Рис. 114, 119 иллюстрации [196]; Рис. 115 иллюстрации [39];

Рис. 116, 117, 118 иллюстрации [176]

«Сороки» являются наиболее старинными женскими головными уборами из дошедших до нашего времени (Рис. 119). В конце XIX в. их донашивали пожилые женщины. Орнаменты на очельях сорок, украшенных золотным шитьём, преимущественно трехчастные, мотивами шитья служат растения с цветками-розетками, стилизованными фигурами и птицами. «Сороки Онежского уезда шитьем с растительными мотивами украшены задники. Центральная часть всех кокошников орнаментирована узором с круглой розеткой посередине и

растениями по сторонам. На боковых деталях, паушах, вышиты полные и срезанные розетки, напоминающие височные украшения. Праздничные сороки шили из шелковых тканей, а будничные – их хлопчатобумажных и льняных тканей» [118].

В разных местностях Каргополья использовались различные приемы их оформления. В первую очередь это проявляется в выборе материала, от которого зависит и художественное решение. В центральных волостях Каргополья для орнаментации использовали речной жемчуг и бисер, которыми щедро расшивали очелье и пауши. Тяжелая многорядная поднизь обрамляла убор.

В северных волостях излюбленными материалами считались перламутровые стеклянные бусины, имитирующие жемчуг. Эти уборы выглядят более декоративными и легкими, узоры хорошо читаются. В юго-западных волостях предпочитали перламутр, мерцающие переливы которого придавали уборам необычайно нарядный облик. Поверх кокошника состоятельные каргополки надевали миткалевый плат, большой угол которого был украшен крупным золотным узором.

Кокошник однорогий Архангельской губернии конца XIX века (Рис. 114) имеет выступающее очелье («рог») и боковые части («ушки») расшитые мелким и половинчатым жемчугом, бисером. В центре рога помещена круглая розетка – знак солнца. Нижний край очелья украшен ажурной поднизью; верхняя сетка – жемчужная, две нижних бисерные. На ушках золотными нитями вышита шестиконечная звезда. На донце и затылочной части вышит золотным шитьём растительный узор. На островерхнем кокошнике Галичского уезда Костромской губернии II половины XVIII века (Рис.115) в верхней части изображены, украшенные вышивкой из жемчуга, бисера, перламутра, блёсток, цветных стёкол, золотных и серебряных нитей, стилизованная птичья ладья с деревом в центре, окруженная орнитоморфными и растительными мотивами. Кокошник Северных губерний начала XIX в. (Рис.117) на затылье украшен обережной вышивкой по бархату золотным шитьём симметричной композицией с цветущим деревом жизни с использованием металлических нитей, блесток, фольги. Верхняя часть

женского головного убора «сборник» центральных губерний России (Рис. 118) конца XVIII - начала XIX веков в основе композиции украшено обережной вышивкой процветшее дерево – дерево жизни. Узор выполнен золотной вышивкой в прикреп по карте, настилу и верёвочке по бархату золотными и посеребряными нитями. Женский головной убор «головка» Тверской губернии XVIII - начала XIX в. (Рис. 116) в основе композиции очелья вышит чередующимися стилизованными изображениями двуглавых птиц с коронами над ними и цветов, разделённых зигзагообразной линией. В верхней части очелья – растительные мотивы, на затылье – стилизованное дерево с птицами по сторонам. Обережное украшение выполнено золотной вышивкой в прикреп по карте, настилу и верёвочке по бархату золотными и посеребряными нитями с использованием фольги, золотного шнура, золотной тесьмы, блёсток, канители, стекла, бисера, рубленого перламутра. Нижний край очелья украшен многослойной ажурной поднизью из жемчуга, бисера.

В сочетании с вышивкой и особых языческих символов на тыльной стороне головного убора двурогий кокошник по народным представлениям должен был стимулировать новобрачную на рождение первенца (и молодуха носила кокошник с соответствующим сарафанным комплексом всё время – в идеале – до рождения ребёнка). Родившая женщина должна была носить двурогий кокошник только по праздникам, а состарившись, сменяла его на другой головной убор или сороку.

«Девичий и женский головной убор Русского севера семантически представляет собой цельную космологическую систему, олицетворяет взаимосвязь и взаимослияние с Мирозданием, свидетельствует о целостности мировоззрения русского человека, способствует усилению своей мощи и защиты от тёмных сил. Археолог А.К. Амброз пишет, что неправы те исследователи, которые видят ключ к решению проблемы в сопоставлении любых более старых датированных тканей с более новыми, руководствуясь лишь временем их изготовления. Ведь зачастую вышивка начала XX века, изготовленная домашним способом в мало затронутом фабричной продукцией сельском районе, отражает более древний сюжет, чем ремесленная ткань XI – XII в.. Поэтому будет

правильнее сочетать изучение датированных образцов с изучением сюжетов и их иконографии в более широком плане» [58, с. 9; 6, с. 62-76].

«При проведении исследования о бытовании изобразительных мотивов русской народной вышивки в девичьих головных уборах Русского Севера определено, что головные уборы – часть русского женского костюма, наиболее ярко отражающие возрастные и социальные изменения в жизни девушки и являются маркером верхнего мира, чему соответствуют символические изображения на девичьих головных уборах – солнце, вода, богини-девы с поднятыми руками. Определено, что голова несёт на себе солярную символику, причём у изображения девы на вышивках – это чаще всего лучистый диск. На девичьих повязках изображаются пять элементов символов – это говорит о том, что девица достигла детородного возраста и может быть просватана. Пятилучевые розетки женских полуфигур с поднятыми руками указывают на девичество, связь с солнцем, верхним божеством. Семь фрагментов узора на венце указывает на переход к богиням рожаницам, то есть к продолжению рода, а также семь выступов на венцах символизируют производительный период жизни, в научный оборот вводится новый научный материал, касающийся девичьего и женского головного убора Русского Севера» [58, с. 1].

Смысловая структура символов на девичьих и женских головных уборах многозначна. Человек, живущий в те давние времена знал смысловое значение как состава костюма, так и декоративного украшения вышивкой, служащей текстом для прочтения. Вышитый символ выражал через частное явление целостный образ мира.

### ***Выводы по параграфу 1.2***

1. В параграфе представлен культурологический анализ формирования и развития национального стиля русской народной вышивки, в ходе которого были определены особенности орнаментальной художественной вышивки Русского Севера, на примерах русской народной вышивки Архангельской, Олонецкой, Вологодской, Тверской губерний, раскрыто *содержание* его орнаментальной символики.

2. Показано, что девичьи и женские головные уборы являлись частью «русского женского костюма, который в своей символике наиболее ярко отражал возрастные и социальные изменения в жизни женщины» [58]. Головной убор представлял собой завершение целостной системы костюма, являясь маркером верхнего мира. Головной убор имел сакральный смысл, чему соответствуют символические изображения: солнце, вода, богини-девы с поднятыми руками, символически олицетворяя взаимосвязь с мирозданием. Структура символа характерна тем, что одиночное значение символа в его смысловом содержании отражает целостный образ мироздания. Раскрыты защитные функции орнаментального узора, определено его место в костюме (края одежды, затылок, шея в головных уборах), как оберега, защиты. В параграфе показано культурно-историческое *развитие* орнаментального узора народной вышивки в его *знаково-символическом содержании* на примере орнаментации девичьих и женских головных уборов в северных и центральных регионах России (XVI-XVIII вв.).

3. «На материалах народной вышивки Архангельской, Олонецкой, Вологодской, Тверской губерний показано, что узор художественной вышивки состоит из геометрических орнаментов, а также, из антропоморфных и зооморфных изображений, выделена гендерная специфика орнаментальных образов, показано их целевое и функциональное назначение. Орнаментальный узор представляет собой самый ранний по возникновению орнамент, состоящий из квадратов, ромбов, треугольников, крестов, розеток, волнистых и меандровых линий, кругов и др.» [68, с. 67]

4. Раскрыта символика орнаментальных узоров русской народной вышивки, ее культурно-историческое развитие. ««Чтение» узоров русской народной вышивки дает возможность определить миграционные пути (от Великого Новгорода до Архангельска, от Великого Новгорода до Вологды)» [91, с. 643].

5. В параграфе представлена технология выполнения русской народной вышивки. Например, такой приём шитья по счёту ниток холста, выполнявшего роль канвы, связывающий узор линиями его строения. «Показано, что на Северо-Западе, в Олонецкой губернии, Онежском уезде Архангельской губернии вышивали древними двусторонними швами набором (бранью, по бранному), полукрестом (рописью), счётной гладью красными нитками, а также с небольшим вкраплением в орнаментальный мотив зеленого, синего, желтого тонов» [91, с. 644].

## ГЛАВА 2. РУССКАЯ НАРОДНАЯ ВЫШИВКА СЕВЕРА И ЦЕНТРА ЕВРОПЕЙСКОЙ ЧАСТИ РОССИИ И ЕЁ МЕСТО В КОСТЮМНОМ КОМПЛЕКСЕ. РУССКИЙ ЭТНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

**Цель главы:** Обозначить ценностные черты русского традиционного костюма как феномена культуры.

**Задачи:** - определить функциональную нагрузку вышивки в системе костюмного комплекса, которая заключается в сохранении этнической и национальной идентичности;

- показать что русский традиционный костюмный комплекс является невербальным языком и имеет межкуммуникативный смысл и характер.

- раскрыть историю центров вышивального искусства России, исследовать оригинальную технику и особенности вышивки «лицевое шитье», «орнаментальное шитье», холуйской строчевой вышивки, владимирской городской вышивки «белая гладь».

### 2.1. Ценностные и смысловые особенности костюма как феномена культуры.

#### Символическое значение вышивки в костюме

**Цель параграфа:** Определить ценностные характеристики костюма как феномена культуры в контексте культурно-исторических реалий, определить место и значение вышивки в костюмном комплексе. Выделить культурные особенности русского народного костюма как системы.

#### **Задачи:**

1. Рассмотреть феномен русского народного костюма в его культурно-философском значении, что предполагает выделение его в контексте вещественности и телесности, в дискурсе времени и пространства.

2. Представить культурологический анализ феномена русского народного костюма как кода культуры, определив его особенность как *источника и*

*хранилище культурной информации*, дающий возможность выделить данный феномен в *пространственном дискурсе культуры*.

2. Обозначить культурологический смысл костюма и вышивки (декора) как невербального языка культурного текста, определив место вышивки в костюмном комплексе.
3. Выделить *временной дискурс* вышивки как части костюмного комплекса в контексте культурно-исторического *развития русского народного костюма*, рассмотрев характер изменения *образного решения костюма*.
4. Рассмотреть особенности русского крестьянского костюма, выделив символический характер вышивки женского, девичьего костюмного комплекса;
5. Выделить основные структурные элементы русского крестьянского костюма: крой, силуэт, цвет, фактура, пропорциональность ткани, узоров орнаментальной вышивки.
6. Показать феномен русского народного костюма в контексте материальной и духовной культуры, в связи с чем обозначить влияние материальной культуры на развитие костюмного комплекса, определив традиционные неизменные характеристики костюма, выражающие культурно-этническую идентификацию как основополагающую особенность народного костюма.

Феномен костюма был предметом исследования в различных аспектах его проявления: а) как *объект культуры*: народный костюм исследовался в контексте материальной культуры в качестве статичного предмета традиционно-бытового назначения, а также как объект хранения и развития этнокультурных дифференциаций, но и изучался в качестве составной части декоративно-прикладного искусства;

б) как *код культуры*. «В этом смысле костюм рассматривается как «невербальный культурный текст», который обладает «специфическими способами кодирования, хранения и трансляции социокультурных ценностей и смыслов, существует в двух измерениях –пространственном и временном».

Причем, временное измерение представлено последовательной сменой символики костюма в процессе исторического развития. Пространственный аспект охватывает сосуществование различных символик (национальных, региональных) и т.д.» [285];

в) феномен костюма рассматривается как *система*<sup>6</sup>, в ее культурно-философском значении: «костюм впервые предстает в своих существенных чертах: выявляется его место в системах бытия и культуры, раскрываются спектральные ряды его элементов в сущностных плоскостях - структурной, функциональной и исторической» [285].

Феномен костюма в его философско - культурном значении связан с такими явлениями повседневной жизни как *одежда, вещь*. Вещь существует как материальный и культурный объект, в той или иной степени, прямо или косвенно связан с человеческой телесностью. Одежда, как необходимый атрибут повседневной человеческой жизни, обладает качеством *вещественности и телесности*, что проявляется в костюме. Вещественность представляет собой материальную фактуру одежды. Однако в этой материальности изделия заключены две характерные особенности: 1). *Фактурность материала*, из которого изготавливается одежда и в этом смысле вещественность одежды позиционируется как объект; 2) *Культурное* предназначение одежды ее защитная и эстетическая функциональность;

3). *Эстетический образ и творческий замысел (эйдос)*. Все эти особенности одежды (костюма) связаны с понятием телесности, фактуальности и сакральности вещи, как ее характерного свойства, которые обозначают вещь как целостность материального и духовного. В этом смысле модальность вещи проявляется в феномене одежда-костюм, который имеет прямое отношение к человеческому телу. В определенном смысле феномен костюма в культурном пространстве связан с категорией *телесности*. Тело и телесность тесно взаимосвязаны: тело

---

<sup>6</sup> «системное рассмотрение костюма, позволяющее выявить его сущность и общие закономерности существования костюма как целого». См.: Давыдова В.В. Костюм как феномен культуры. Автореферат на соискание уч. ст. кандидата филос. н. С-Петербург, 2001 Электронный ресурс [URL] Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/kostyum-kak-fenomen-kultury#ixzz5JvBtJUH5>

обозначается как *целостность субъекта и объекта*, в которой проявляется единство субъекта и объекта, материального и духовного, эстетического и символического. «А.Ф. Лосев отмечает, что символ вещи есть её выражение..., а выражение вещи есть сразу и её внутреннее, и её внешнее..., при этом не обязательно, чтобы внешняя сторона символа была слишком красочно изображена. Это изображение может быть и незначительным..., но оно обязательно должно быть существенным..., и всё время подчёркивать, что внешнее здесь не есть только внешнее, но и внутреннее, существенное» [285].

Телесность тесно связана с телом человека, что определяется в философских исследованиях (Ж. Деррида, М. Фуко, М. Бахтина<sup>7</sup>, В. Подорога) как некая целостность, взаимосвязь духовного и материального, субъекта и объекта, физического и чувственного, и др. Одежда соотносится с телесностью, она является неотъемлемой составляющей тела человека в культуре. Более того, именно одежда является тем *эстетическим* акцентом, который, выражая духовные и эмоционально-чувственные приоритеты личности, народа, этноса одухотворяет тело, выделяя личностную и культурную доминанту телесности. Таким образом, одежда как вещь является объектом материальной культуры. Однако сама суть вещественности соотнесена с духовностью, с творческими проявлениями человека. Этот аспект поддержан известным ученым В. Н. Налимовым, в его культурологических и этнографических работах по древней культуре финно-угорских народов. В своей статье «Одежда, украшения и их возникновение», анализируя взаимосвязь одежды древних народов и украшений, исследователь подчеркивает диалектическую взаимосвязь вещественности и духовности в культуре: «Материальная культура занимается изучением вещного инвентаря человечества, но элементы ее нельзя рассматривать, как нечто постороннее, внешнее человеку. Они суть части его организма, его духовного «я», вылившиеся в вещественных доказательствах. И материальная, и духовная культуры являются

---

<sup>7</sup> См.: «Внутреннее тело- мое тело как момент моего самосознания представляет собой совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний, объединенных вокруг внутреннего мира». Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Худ. лит., 1979. С.59. 412 с.

связанными в одно органическое целое, и изучение, и рассмотрение одного отдельно от другого невозможно» [253, с. 109].

Одежда – костюм - украшения – тесно взаимосвязаны. По мнению В. Н. Налимова, опирающегося на исследования Г. Шурца, этнолога и историка культуры, костюм находится в органической взаимосвязи с украшениями, рассматривая украшения не как «дальнейшую эволюцию одежды», а как элемент костюма, таким образом, показывая костюм *как систему*, в которой украшение выполняет свою функциональную роль. В. Н. Налимов дает *схематизацию* украшений, выделяя их религиозно-мистическую, охранительную, оздоровительную,<sup>8</sup> социальную,<sup>9</sup> как знак отличия<sup>10</sup> и эстетическую кодификации.<sup>11</sup>

Костюм, таким образом, представляет собой феномен культуры, который многогранен в видах и формах и многообразен в стилевом выражении. Стиль

---

<sup>8</sup>Украшения служили первой вывеской богатства, из какого рода украшений, как это доказывает Шурц, развились деньги. Негр, все богатство которого заключается в железных и медных вещах, вынужден таскать их на себе. Морган видел женщину, начальника племени вавунов, которая несла на себе латунный ошейник весом в 16–20 фунтов. Оружие переходит в украшение и обратно. Некоторые негрские группы употребляют массивные железные браслеты как оружие. Некоторые ученые утверждают, что такие украшения, как татуировка и раскрашивание тела, чернение зубов, каковое явление встречается и среди наших татарок, произошли при исследовании человеком утилитарных целей. Татуировка при стремлении ослабить воспалительный процесс, уменьшить чувство боли, зуда. Каковая цель достигалась нарочно сделанными надрезами, ссадинами, втиранием золы и других». [253. с.121].

<sup>9</sup> Одежда часто переходит в украшения, как уже об этом было сказано. Более полно одетая женщина малокультурного народа во многом, по справедливому замечанию Ратцеля, выигрывает. Полнота костюма поднимает социальное положение женщины. Костюм малокультурной женщины больше говорит об ее искусстве, художественном даровании, умении и прилежании, чем костюм женщины в европейском обществе. [Там же. с.120].

<sup>10</sup> Украшения и отличия, как говорит Ратцель, идут рука об руку. Люди храбрые, отличившиеся на войне и пострадавшие там, равно и занимающие почетное положение, носят знаки отличия, которые часто и составляют украшение. По его мнению, знаки часто превращаются в сословные, где один народ господствует над другим. [Там же. с.120].

<sup>11</sup>По мнению В.Н. Налимова «Справедливо замечает Шурц, что связь между украшениями и мистикой очень тесна. Эту же мысль несколько ранее высказал Гильдебрант в своем описании вакалибов. Он говорит: «На амулеты смотрят, как на предохранительное оружие. Но они более украшения, чем оружие. Североамериканский индеец татуирует на коже изображение своего тотема и этим защищает себя. В Новой Померании расписывают войну отправляющемуся на войну, желая избавить его от поранений и смерти. Мною уже было указано, что пояс и шнурки у зырян являются средством предохранительным, но они же (особенно пояс) суть украшения, удовлетворяющие их эстетическим потребностям. Приволжские финны и чуваша, родственная связь которых с финнами точно не установлена, и восточные финны вотяки в качестве украшений носят разные серебряные монеты, они же суть целебные средства. Вотяки вкладывают серебряную монету в воду для усиления целебных свойств. Зыряне, вотяки и часть русских серебряной монетой лечат опухоль. Она же, по верованиям вотяков, мордвы, предохраняет от дурного глаза. [Там же. с.119].

костюма представляет собой некую закономерную организацию его частей и элементов, гармонизирующих костюмное «пространство», которое выражает себя не только в фактурности вещи, но и придает образу определенный смысл, обозначенный в знаковой символике декора, в ритмике узора, орнамента, цвета, крое и т.д. Все это в совокупности придает костюму стилевой образ, в котором отражаются ментальные особенности личности, народа, этноса. Для костюма как одной из форм одежды характерным является аналогия *костюма и архитектуры*. На этот факт указывают многие исследователи, считающие, что костюм и архитектура имеют единые культурно-функциональные основания, обозначенные как средство защиты человека, средство «прикрытия человека, его очага, семьи от действия непогоды».

Поэтому принципы организации архитектурных масс, линий, формы, пропорциональности членений здания, проявление свойств материалов – не только тектонических, но и фактурных – являются непосредственными носителями образного содержания, которые затем преломляются в линиях и членениях объемов костюма, его ритмическом построении, характере применения материала [135].

Вышивка, как декор костюма, придает ему особое стилевое звучание, выделяя романтическую особенность, либо его социальные или гендерные характеристики. Вышивка акцентирует внимание не только на эстетическом ракурсе, но и как символически – знаковое, организующее начало, придающее вещи особый смысл, имеющий коммуникативную направленность. Таким образом, можно сказать, что вышивка в костюме выполняет *функцию трансляции* культурного текста, обращенного к этнической группе, коллективу. В определенном смысле вышивка, как и костюм в целом, выполняет роль *невербального языка*, передающего определенную культурную информацию, характерную для определенного исторического времени. Особенность вышивки как невербального текста характеризуется тем, что вышивка *традиционна* с точки зрения ее исполнения и *исторически* подвержена *смысловым изменениям*. Таким

образом, вышивка как феномен культуры может рассматриваться во *временном и пространственном* дискурсе.

*Временной дискурс* вышивки как феномена культуры в нашем исследовании определяется в рамках исторических периодов *развития русского народного костюма*, который обозначен как эволюционное развитие традиций формы, состава и декора, в том числе украшения орнаментальной вышивкой, в связи с чем происходит изменение *образного решения костюма*.

Анализируя историю русского костюма *во временном дискурсе*, охватывающем отдельные исторические эпохи, можно сделать вывод о том, что в русском народном костюме, как феномене культуры, сфокусировано *время в диалектическом единстве прошлого, настоящего и будущего*, отражающей духовные ценности народа в тех традициях и новациях, которые зафиксированы в различных исторических периодах.

С другой стороны, русский народный костюм определяется и сохраняется не только в рамках временного, но и *пространственного дискурса*, постольку, поскольку костюм как *вещность* зафиксирован материально, с одной стороны, с другой – костюм сохраняется в *исторической памяти* в определенных традициях шитья, рукоделия, повторяющего традиционность исполнения. В этом смысле феномен костюма заключен, прежде всего, в его традиционности, что позволяет сохранить национальную и этническую идентификацию в системе культурного развития и исторических перемен. «Традиция «мерцает» в истории, - считает И.Т. Касавин, - но она же и творит, являясь формой органического перерастания спонтанной человеческой деятельности в регулярную и законосообразную социальную практику. И здесь же она (уже как понятие) оказывается способом формирования исторического сознания, которое обнаруживает в традиции не просто устаревшие формы деятельности и мышления, но «сгустки» исторически конкретного опыта, необходимые ступени развития общественных отношений» [191].

С. А. Гудимова, подчеркивая самобытность и идентификационную характеристику этнического костюма замечает: «костюм показывает этническую

принадлежность не только в самых общих чертах, но и в подробностях. По костюму можно определить не только губернию, но и уезд и даже деревню. Этнограф Т. Гаген Торн в первой половине XX в. отмечала – *костюм это паспорт*. Служанки - рукодельницы могут точно скопировать любой новый фасон для своих господ; что же касается одежды простого народа, то она настолько традиционна, что в каждой деревне по покрою платья можно пришлых людей отличить от коренных обитателей. Костюм тверских крестьян, например, так же отличен от московских или петербургских, как одежда индейца от европейского платья» [193, с. 73-78].

В то же самое время традиционность исполнения подвержена определенным изменениям, которые неизбежно связаны с новациями в технологии исполнения, обработки материала, крое и др., о чем будет рассмотрено ниже. Следовательно, народный русский костюм с его украшение вышивкой нуждается в сохранении как части культурного наследия предшествующих поколений, но и в его переосмыслении, интерпретации. Культура являющаяся духовной жизнью общества, понимаемая как сторона социального бытия и способом деятельности человека, одновременно является продуктом этой деятельности, направленной на преобразование условий, содержания и качества жизни человека. В связи с этим необходимо отметить, что исключительно важное значение для культуры имеет возможность сохранения информации «о народном костюме как одного из наиболее массовых и близких человеку элементов этнической культуры, влияющих не только на формирование современной моды, но и на национальную идентификацию, духовность в целом. Исследование русского народного костюма позволяет раскрыть взаимосвязь традиций и новаций, преемственность ценностей» [80, с. 1832], которые демонстрируют такие ценности духовной культуры как отношение человека к жизни, красоте. Именно в костюме, как в *символическом знаке культуры* зафиксирована не только история костюма, но и те изменения в научном прогрессе, в системе межкоммуникативного сотрудничества и общения народов, торговли, обмена, то есть тот невербальный язык культуры, который дает возможность «прочитать» историю развития человечества. Ведь в течение всей

истории существования и развития человечества было создано огромное культурное богатство, выразившееся в языке, музыке, танцах, в декоративно-прикладном и изобразительном искусстве, в обычаях и обрядах. Национальная художественная традиция – это устойчивая система художественных образов и эстетических представлений, исторически сформировавшаяся в народной национальной среде. Она обладает способностью саморазвития и постоянно изменяется при условии сохранения и развития традиций.

Русский народный костюм является этнической формой костюма как феномена культуры. Феномен русского народного костюма примечателен тем, что, являясь носителем невербального языка культуры и, вобрав в себя культурные особенности различных периодов исторического и культурного развития, представляет собой специфическую знаково-символическую систему, в которой сочетаются традиции и их новационное развитие, заключенные в формы фактуального (вещественного) и духовного, символическое и знаковое. В этом смысле феномен русского народного костюма определяется как своеобразный *код культуры*, в котором запечатлены характерные черты русской народной культуры. В этом проявляется еще одна черта, характеризующая русский народный костюм как символический знак и код культуры, которая запечатлела русский народный костюм как *источник и хранилище культурной информации*, дающий возможность выделить данный феномен в *пространственном дискурсе культуры*.

С глубокой древности критерии красоты определяют эстетический народный идеал. Об этих идеалах рассказывается в русских былинах и поётся в песнях. «К идеалам красоты относятся, прежде всего, высокая статная фигура, величественная осанка, белое с ярким румянцем лицо, соболиные тёмные брови, у женщин – плавная лебединая походка. В песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» [80, с.1834]. М. Ю. Лермонтов пишет: «Ходит плавно – будто лебёдушка; смотрит сладко – как голубушка; молвит слово – соловей поёт; горят щеки румяные, как заря на небе божием; косы русые, золотистые, в ленты яркие заплетённые, по плечам бегут, извиваются, с грудью белою целуются» [228, с. 122]. У Н.М. Каминский читаем: «Эту привлекательную

статность, гордую осанку, колорит помогал воссоздать древнерусский костюм своим силуэтом, формой деталей, декоративным решением, применяемым тканями и украшениями, цветовым сочетанием» [188, с. 86].

Кроме эстетического смысла искусство вышивки в русском костюме имело обрядовое, сакральное и воспитательное значение. По свидетельству Божены Филатовой, мастера вышивки и писанкарства, вышивка требует определенной дисциплины и терпения. Мастер вышивки пишет, что наши предки учили девочек вышивать с трехлетнего возраста, тем самым они воспитывали у них старание, терпение, усидчивость и понимание родовых символов. Терпение, в первую очередь, нужно для раскрытия в себе женственности, узнать и принять половину, во - вторых, быть готовой к вынашиванию и рождению детей [367].

Таким образом, обучение вышивке являлось важным фактором подготовки к материнству, замужней жизни, к труду матери и жены. Пошив одежды, текстиля с обязательным украшением в виде декора, вышивки также, представляли собой обязательный обряд перед свадьбой, к которой готовились заранее. Девушка, которая готовилась к свадьбе, должна была вышить около пятидесяти свадебных рушников, рушники на праздники, рубашки и другую одежду. И когда она выходила замуж, у нее уже была подготовлена одежда, ей не нужно было тратить потом время и энергию на ее выполнение. Ведь с этого момента она должна была заботиться о своем муже. Вышивке на семейной одежде и текстиле придавалось исключительное значение: «те рубашки, которые она вышивала, передавались детям, внукам. Ведь тогда и ткань делали вручную, и вышивали родовые символы. Энергия, которой была наполнена такая одежда, передавалась последующим поколениям. Такая рубашка становилась оберегом для человека. Через вышивку также передавались семейные символы, семейные знаки, которые береглись в роду. В старину каждый род имел свою родовую символику. В герб рода каждое поколение добавляет тот виток событий, который пережило именно это поколение» [там же].

По свидетельству Божены Филатовой вышивка как обязательное занятие была прерогативой только незамужних девушек, которым не было позволено

работать в поле, на земле, ведь «землю наши предки считали проявлением женской энергии – рожавшей женщины», - пишет Божена Филатова. Поэтому «считалось, что, если семена посеет девушка, они не прорастут, потому что у нее не открыты детородные пути, она была еще нерожавшей. В славянских семьях женские обязанности распределялись так: девушки вышивали и обшивали всю семью, бабушки готовили еду, присматривали за внучками, а мамы работали в поле, хозяйничали по дому» [там же].

Особенности костюма проявлялись в процессе исторического развития. Необходимо отметить, что крестьянская одежда представляла собой основу костюма, формирующей все виды древнерусского костюма. Нами выделены основные характеристики женского крестьянского костюма: «а) значительная длина, просторность, шитьё «с запасом», вызванное технологией, то есть шириной домотканого полотна и представлением о достатке; б) Силуэт русского народного костюма вписывался в вытянутый прямоугольник или неширокую трапецию с большим основанием внизу, то есть статичный, прямой или расширенный книзу;» [80, с. 1834] в) цвет, который вносил динамику в костюм, например, яркие полосы узоров бранного ткачества или вышивки; г) пропорциональность ткани, узоров. «Общие пропорции, масса ткани, горизонтальное расположение узоров подчёркивали статичные свойства костюма, несли величественную образность» [там же]. Торжественность, степенность, плавность движений ценились в те времена. В дальнейшем костюм несколько изменяет свои особенности в пользу симметрии и ритмики узора, усиления декоративности ткани. Эти особенности костюма характерны для исторического периода XVI - XIX вв. К ним относятся: «д) преобладание симметричных композиций с ритмом округлых линий в деталях, отделке, дополнениях; е) использование декоративных узорных тканей с эффектом золота и серебра, крупным сложным орнаментом; ж) отделка вышивкой, мехом, тканью другого цвета; создания динамичной формы за счёт контрастных цветов. Характерной особенностью костюма являлся з) головной убор и обилие украшений, завершавшие композиционное решение костюма [19].

По археологическим раскопкам после реконструкции одежд и украшений материалов крестьянских погребений Вологодских курганов XI в. женский костюм состоял из длинной рубахи с орнаментальной вышивкой по подолу» [80, с. 1835]. Орнаментированный тканый или плетёный пояс был обязательным элементом древнерусского женского народного костюма. Большую роль играл он в обрядах свадебных, родильных, погребальных.

«Пенёва была одним из элементов комплекса женского костюма. Она представляла собой род распашной юбки. Панёвы сохранились в южных регионах России до XX века. Понёва была *знаком брака и деторождения*. Пестрый тканый узор, в основном клетчатый, имел *племенные отличия и возрастные градации*» [80, с. 1836; 47, 221].

«Смысл орнамента, вытканного или вышитого на одежде, отражал различные функции в культурной системе своего времени. Прежде всего вышивка в костюме выполняла религиозно-магическую функцию в трудовых и праздничных обрядах. Орнаментация одежды в представлении древнего человека обладала магической силой – способствовала исцелению от болезней, помогала в полевых работах» [80, с. 1837]. Большая роль отводилась украшениям вышивкой в костюме в системе общественных отношений – социальная функция. Своим внешним видом люди с честью и достоинством показывали как «добывали свой хлеб», какую социальную роль уготовила им судьба. Язык орнаментации вышивкой костюма далёкого прошлого обращался к традициям своих предков, отражение «мемориальной функции способствовало осознанию индивидом своей принадлежности к семье, роду, племени, государству, в том числе была определена граница дозволенной интеграции с иноплеменниками и запрет на проникновение чужой культуры» [80, с. 1838]. Практические свойства одежды учитывались в утилитарной функции. «Богатая» вышивка на праздничной одежде и более скромная на бытовой. Отражая представления русского народа о красоте, костюм тем самым выполнял эстетическую функцию. Древнерусские традиции несут в себе красоту обрядов, строгую красоту монастыря, торжественную, блестящую красоту великокняжеских церемоний. Понимание красоты украшений на одежде в древности отличается от

современного человека. Красота определялась соответствию религиозному и общественному идеалу.

«Традиционно *женскими мотивами орнамента* являлись *знаки воды, луны, плодородия и изобилия, стилизованные олени и кони как носители солнечной силы, птицы, женские фигуры*. Центральное место в орнаменте занимало «древо» – знак миропорядка, союза разных стихий мироздания» [80, с. 1839]. *Украшенная вышитым орнаментом запона*, надевалась поверх рубахи. Запона – это два полотнища, скреплённые на плечах пряжками фибулами. Волосы у женщин и были уложены короной из двух кос и скрывались под *многослойным головным убором*. Из описаний историков, археологов и сохранившихся до настоящего времени элементов костюма видно, головной убор был ярким и сложным в первые годы замужества, затем в зрелые годы головное убранство женщины было более скромным, еще более скромнее во вдовстве. «По *типу* женские головные уборы Древней Руси разделяются на *головные уборы из куска несшитой ткани*, сложные *головные уборы*, включающие разнообразные детали, и головные уборы *ленточной конструкции*». Головной убор женщины имел знаково-символический характер: он раскрывал репродуктивную силу женщины, её связи со стихиями земли и воды. Орнаменты вышивок на очелье и позатыльне условно изображали водных птиц, пресмыкающихся, богинь рожаниц» [80, с. 1839]. Б. А. Рыбаков пишет: «Древнеславянские языческие богини рожаницы – мать и дочь. Мать – Лада – богиня оживающей и рождающей природы, богиня лета, домашнего уюта и материнства. Дочь Лады – Леля – богиня весенней растительности, богиня весны» [320, с. 393-400].

*Одеждой девиц* была подпоясанная тканым или плетёным поясом рубаха, с украшением орнаментальной вышивкой. Орнаментированный вышивкой или ткачеством нарамник – наплечная одежда из цельного куска ткани, согнутого пополам, с отверстием для головы на сгибе, по бокам не сшитый, надевался в праздничные и торжественные дни. «Девицы волосы украшали лентой или повязкой, к которой крепились кольца-обереги и заплетали волосы в одну косу или

распускали их. На шею надевали нить янтарных, стеклянных или костяных бус» [109, с. 538].

Интересно то, что национальные костюмы народов, проживающих на территории современной России, имеют достаточно сходные характеристики, например, костюмы алтайцев. Роль украшений в костюме, которые «неразрывно связаны с символикой плодородия в женском костюме украшения: серьги, кольца, наколки, подвески, браслеты. Представление алтайцев о связи украшений со способностью к деторождению (плодородию) подтверждает то, что украшения замужней женщины отличаются сложностью исполнения и максимально полным набором. В отличие от девушек, женщины носили накольную серебряную платину, браслеты, роговые и деревянные гребни, поясные бляшки – подвески. К окончанию репродуктивного возраста эти украшения меняли на более простые, а накольные подвески не надевали вовсе» [208]. Этнический костюм алтайцев, пазыркцев представлял собой комплекс одежды, выражающий религиозные представления данного народа, причем декор и украшения играли «конструкция и декор национального костюма являются материальным выражением мировоззрения и духовной культуры населения Горного Алтая, его религиозных представлений. Декоративное убранство, цвет и даже конструкция одежды имели первоначально значение оберега» [3, с. 134]. При этом Г.С. Корнеева замечает, что «существовала определенная система размещения декора на одежде, в соответствии с которой тело человека делилось на три вертикальных яруса (первый – голова, второй – грудь, третий – область бедер), и каждый ярус ассоциировался соответственно с Верхним, Средним и Нижним миром» [208].

«По материалам Суздальского некрополя и Владимирских курганов XI – XIII вв. у *мужских рубах* разный крой ворота. Рубахи были со стоечкой и разрезом слева. Стоячий воротник рубахи, рукава у запястья и пояс украшались шитьём. На длинных мужских рубахах украшения в виде прямоугольных кусков, украшенных вышивкой (вошв) располагались на груди, украшались опястья и подол [147]. Символами возраста, высокого положения был мех. В костюме стариков душегреи были на меху. Мех был *оберегом*, но не самих стариков, а их семьи.

Костюм женщин Древней Руси в основе своей имел тот же ассортимент, то же конструктивное и декоративное решение, что и мужской костюм. На фреске Софийского собора XI в. жена и дочери Ярослава Мудрого (978-1054 гг.) изображены в богато орнаментированных киевских кафтанах, корзно с широкой каймой, конусообразных шапках. Под шапкой или в качестве самостоятельного головного убора женщины носили убрус – полотняный красный или белый платок, заколотый под подбородком с богатой вышивкой на концах. Верхний кафтан имел широкие рукава, из которых виднелись украшенные зарукавья нижней длинной до ступней рубахи. Рубаха по низу украшалась вышитым орнаментом, горловина обшивалась узкой каймой. Рубаху носили с нешироким поясом. Ритуальный костюм киевских князей, по-видимому, испытывал влияние атрибутики императорского облачения» [80, с 1837; 109, с. 542-544].

Исторические события, в частности, принятием христианства оказали значительное влияние, внесли значительные изменения в структуру костюмного комплекса, в особенности его декорирования. Византийская культура, которая была присуща христианству, оказала значительное влияние на древнерусский костюм, особенно костюм знати. «При византийском императоре Константине VII Багрянородном были разработаны комплексы эмблем официального платья, знаков отличия и рангов для царедворцев и священнослужителей. Часть этих символов перешли и в древнерусскую культуру. В целом костюм Византии был ярким, динамичным по композиции, богатым по декору. Но его отличала жесткость геометрических форм, сухость линий из-за ткани, испещрённой вышивками и аппликациями» [там же с.542]. Характерно то, что «Византия была посредником в торговле и экспортёром товаров роскоши, таких как ткани, ювелирных украшений, утвари. В княжение Владимира, вследствие его брака с греческой царевной Анной, наравне с византийскими обычаями была принята и византийская одежда, сначала при дворе самого Владимира, а вскоре и остальной знатью [там же с. 541]. Костюм воспроизводил византийскую одежду, что можно видеть на старинном рисунке из рукописи «Изборник Святослава» 1073 г., изображающем князя Святослава и его семейство, где византийская мода сочеталась со старыми русскими обычаями» [80,

с. 1836]. «На князе шапка с меховым околышем, синий плащ с золотой оторочкой и красным подбоем, застёгнутый у правого плеча пряжкой. Под плащом кафтан зелёного цвета с красной каймой по подолу и золотыми нарукавниками. На ногах зелёные сафьяновые сапоги. На княгине верхнее подпоясанное платье красно-желтого цвета с каймой по подолу. Из-под него видна туника и носки красноватых сапог. Из-под широких рукавов верхнего платья видны золотые нарукавники. Сыновья князя одеты в разноцветные подпоясанные кафтаны с воротниками, широкой каймой по подолу и нарукавниками. На голове шапки с меховой опушкой. Дружинники подражали князю» [там же с. 541]. Вскоре на Руси у высших сословий начало входить в моду греческое платье, но рубаха оставалась основой костюма для всех слоев населения Руси. Появилась многослойность в городском костюме. Создавали декоративность отдельные части нижней одежды, которые виднелись из-под верхней. До монгольского владычества заимствованный у византийцев покрой наряда не подвергся существенным переменам.

Монголо-татарского нашествия (с середины XIII в. и почти до конца XV в.), также, влияет на характер и этнические особенности русского костюма. В это время усиливается социальная составляющая, которая оказывает значительное влияние на костюмный комплекс, особенно высокопоставленных лиц, связанных с порядками церемониалом, церемониальных приемов и т.д. Начинается эра церемониальных костюмов и облачений царей, пышных торжественных облачений, заточенных на пышных церемониальных приемах. «Изменения происходят и в одежде зажиточных сословий в больших торговых городах южных и восточных губерний, особенно богатых купцов.

«В 1380 г. русское войско одержало победу над татарами на Куликовом поле. И лишь через сто лет полностью Русь освободилась от татарского ига. Иван III, женившись на византийской принцессе Софье Палеолог, завёл при дворе византийский церемониал, показываясь только в парчовом, роскошном облачении. Под влиянием суровых климатических условий покрой платья был приспособлен к неподвижности, солидности. Тяжёлые, долгополые шубы, длинные кафтаны, длинные висящие рукава продержались до Петровских реформ» [309, с. 12]. Чем

сильнее укреплялось монгольское владычество на Руси, тем больше подвергалось монгольскому влиянию завоеванная страна. Поэтому не обошлась без того, что русские князья, а потом и их придворные усвоили пеструю роскошь монголов» [80, с. 1838]. Изменения в костюме не коснулись только духовенства и простого народа. «Духовенство до конца XV в. находилось в зависимости от константинопольской церкви, а потому и внешние свои обряды соответствовали литургическим уставам. У низших же классов отсутствовали средства, необходимые для роскоши» [109, с. 537].

Каминская Н.М. пишет: «Основными особенностями конструктивного и декоративного решения костюма Московской Руси были: значительное увеличение и разнообразие ассортимента одежды знати; одновременное ношение большого количества одежд; увеличение объёма и длины одежды; развитие декоративности за счёт тканей, вышивки, украшений, декоративной косметики» [188, с. 91]

Женский костюм был ярким и живописным. Основа рубахи, кроившаяся из прямоугольных кусков ткани, сохранилась вплоть до XX века. Новым в составе одежды русских было появление сарафана. Его надевали поверх богато украшенной вышивкой рубахи. Шили сарафан их как из холста, так и из шелка и парчи. Сарафан украшался спереди по центру от верха до низа позументом, тесьмой или рядом пуговиц (См. Рис. 15,23,24, 25). Конец XIV – середина XVI веков связаны с появлением сарафана и сарафанного комплекса одежды, что относится к периоду сложения и развития Русского централизованного государства. Пользовавшийся большим спросом как у феодальной знати и горожан, так и у крестьян в XVI веке такой вид одежды как сарафан, надеваемый поверх длинной рубахи женский костюм завершал твердый головной убор – кокошник. «Такой костюм с сарафаном закрепился, прежде всего, в севернорусских регионах. Распространение он получил также в средней полосе России, в губерниях Поволжья, в Приуралье, в Западной Сибири» [166, с. 243]. Покрой сарафанов различался по регионам. «Обязательным элементом костюма являлся пояс. Короткой распашной верхней одеждой была душегрея. Верхней накладной одеждой состоятельных женщин был летник. Разновидностью летника была шубка,

у которой рукава длинные узкие, а по линии проймы делался разрез для продевания рук. Кроме того бытовала телогрея, напоминающая шубку» [80, с. 1839].

В костюме важную роль имели головные уборы (См. Рис. 9-23; Рис. 108-113; Рис.114-119). «Девушки заплетали одну косу и вплетали нить жемчуга, ленты, золотые нити. Вокруг головы повязывали богато украшенную спереди ленту или венец, вдоль щек спускались ряссы, а на лоб поднизь из жемчуга. Женщины полностью закрывали волосы богато украшенной жемчужными поднизями кикой, состоящей из нескольких элементов. Для торжественных случаев надевали кокошник, зимой меховые шапки. Наиболее распространёнными украшениями женского костюма были ожерелья в виде богато вышитых стоячих и отложных воротников, серьги, перстни, браслеты. Завершали костюм кожаные, сафьяновые, бархатные, атласные башмаки и сапоги. Даже по сохранившимся костюмам XIX века можно увидеть, что костюмы, бытовавшие в разных губерниях, уездах, обладали ярко выраженными местными чертами, которые проявлялись в манере ношения и комплектования костюма, в колористическом строе, композиции, покрое и характере украшений. Художники В.И. Суриков, И.Е. Репин, К. Маковский и др. запечатлели русских красавиц в своих работах. Костюм, бытовавший на Руси, продержался до Петровских реформ XVIII века.

Исторические прогрессивные преобразования Петра I в области культуры и быта носили специфический классовый характер. Царские преобразования обусловили глубокий разрыв, который стал определяющим во внешних формах быта дворянства и народных масс России. Подписанный Петром I Указ от 4 января 1700 г. повелевал – дворянам и горожанам запрещено ношение старого русского костюма и вместо него: для мужчин – короткий прилегающий кафтан и камзол, кюлты, длинные чулки и башмаки с пряжками, белый парик и напудренные волосы, бритое лицо. Для женщин – широкая каркасная юбка, плотно облегающий лиф с глубоким декольте, парик и туфли на высоких каблуках, интенсивная декоративная косметика, что что в полную противоположность бытовашему костюму. Так был упразднен древнерусский костюм. Западное влияние

окончательно не исчезло даже после смерти Петра I, когда многие купцы и горожане вернулись к национальному костюму» [80, с. 1840]. «Начал формироваться модернизированный русский костюм купцов и горожан, сложившийся к середине XIX в.» [188,с.100]. Русское крестьянство стало хранителем народного костюма. Но во второй половине XIX – начале XX вв., крестьянская одежда начинает испытывать влияние общей моды. Сначала стали использовать фабричные ткани, затем декорирование головных уборов, обуви, а потом уже стали изменяться сами формы одежды.

Таким образом, костюм как феномен культуры не является статичным, он подвержен изменениям, имеющим исторические и культурные причины, влияниям, связанных с развитием промышленности, науки, изменениями в технологии производства, промышленности.

Феномен костюма изменчив, но верен национальным традициям, сохраняющим его культурную и этническую идентичность. Феномен костюма изменяется по нескольким причинам, имеющим объективно-исторические характеристики развития русского государства. Прежде всего, это межкультурные и торгово-экономические отношения с другими странами, в результате которых развивается промышленность, обмен товарами, культурными ценностями. Эти межкультурные коммуникации, также как и войны, способствуют расширению материальных и эстетических представлений, расширению производства, что, безусловно, сказывается на развитии материальной культуры общества. Предметы одежды, обувь, головные уборы, украшения и декоративное убранство костюма, ткани, шейные украшения, серьги, браслеты, одежда, головные уборы, обувь становятся *товаром*, объектами торговли и дипломатическими дарами с целью рекламирования товаров.

Межкультурные коммуникативные связи определяются не столько интересом к культуре других стран, что немаловажно, но и взаимовыгодными торговыми интересами. Торговые отношения с Западными и Восточными соседями и странами расширяют возможности экономики и производства. Немаловажное значение в этом имеет географическое положение страны. Так, Новгород, который

с VIII века находился в зоне балтийских контактов, и прежде всего с южнобалтийским побережьем становится важным торговым центром. Географическое положение Новгорода, который расположен «на перекрёстке важнейших в те времена водных путей (путь «из варяг в греки» и балтийско-волжский путь)» [321] имело большое значение в торгово-экономических отношениях с западными соседями и странами, расположенными в балтийском регионе, что положило начало культурных связей Западной Европы с коренным славянским населением Южной Прибалтики. «Еще на рубеже XIX–XX вв. исследователи обращали внимание на некоторые черты в языке, религиозных верованиях, обычаях и преданиях, роднящих население Новгородской земли с западными славянами» [163]. Археологические материалы, проанализированные советским и российским археологом-славистом В.В. Седовым, указывают на миграцию населения из Средней Европы (бассейн Вислы) в северо-западный регион Восточной Европы [330]. «Особое значение в связи с этим имеют выявленные А.А. Зализняком при лингвистическом анализе берестяных грамот особенности древненовгородского диалекта, которые существенным образом отличают его от южнорусского, и прежде всего в ранний период (IX–XII вв.). Характерной чертой древненовгородского диалекта является наличие в нём ряда признаков в фонетике, синтаксисе, лексике, большинство которых связаны с западнославянскими, преимущественно севернолехитскими, языками» [81]. «Примечательно, что с находками новых грамот XI–XII вв. число этих признаков увеличивается [163, 251, 321,]. Поселившись в бассейне озера Ильмень, выходцы из южной Балтики не утратили отношений со своей «прародиной», тесные контакты Новгорода и Новгородской земли с западнославянскими землями демонстрируют разнообразные нумизматические и археологические материалы.

Со второй половины XII века важным торговым центром на побережье Балтики становится город Любек, удобно расположенный в устье реки Траве и связанный, таким образом, как с внутренней частью Германии, так и со всем морским побережьем» [321]. В силу неустойчивости политической обстановки, сложившейся в результате политического влияния Римской империи в конце XII –

первой половине XIII в., «отдельные города и купеческие объединения на юго-западном побережье Балтийского моря были не в состоянии обеспечить торговых поездок, гарантировать свободную торговлю в других землях, получать привилегии от своих правителей и от властей – партнёров по торговле. В связи с этим возникла необходимость в создании межгородских союзов» [124]. В грамотах Великого Новгорода и Пскова написано, что уже на рубеже XII-XIII вв. были образованы немецкие торговые дворы в Брюгге, Лондоне, Новгороде. «К середине XIV столетия усилился процесс консолидации немецких городов (более 70) и образование Ганзейского союза, или Ганза, возглавлявшего в течение XIV– XV столетий балтийскую торговлю и монополизировавшего вообще всю западноевропейскую торговлю того времени» [81, с. 236; 124]. Судьбу русских товаров (экспорта и импорта) можно проследить по книгам ливонского брюггского отделения, состоящим главным образом из отчетов орденских приказчиков об их торговой деятельности [378]. Хорошкевич А.Л. пишет: «О торговле с Русью рижских и кенигсбергских купцов в 1458 и 1461 гг. имеется информация в переписке членов торгового товарищества во главе с Г.Фекингузенем. «Из содержания торговых переговоров известно, что торговля велась как в Северной Европе, так и за Альпами в Венеции. В перечень товаров, входили как продовольственные товары, так и меха, сукна, шелк и т.д. В опись товаров входят и товары новгородского происхождения, отправлявшихся в Брюгге» [81, с. 236].

В течение XIV-XV вв. Новгороду стала доступна продукция ряда крупнейших ремесленных центров Европы, русские же товары – пушнина и воск – стали хорошо известны в самых отдалённых от своей родины уголках Европы и всюду пользовались хорошей славой. «На базе торговли с Русью выросли и некоторые отрасли ремесла в северноевропейских городах, например, скорняжное дело в Любеке» [378, с. 340]. Для XVI века характер торговли является одним из важных направлений в истории экономики. Это относится как к Нидерландам, в стране, переживающей бурное развитие мануфактурной промышленности, так и к России, в которой складываются экономические и торговые отношения,

формирующие предпосылки создания всероссийского рынка на основе интенсивного развития товарно-денежных отношений.

Исследователь М. М. Громыко пишет: «В XVI веке в России определяются три зоны торговли нидерландскими товарами, то есть те экономические анклавы, которые развивали наиболее активную торговлю с Западной Европой: это Балтийский район, который к XVI в. имел уже прочную традицию внешних торговых связей, особенно оживших в период 1558-1581 гг., когда Нарва являлась оплотом России, второй – Мурманский район, охватывающий побережье Кольского полуострова, в отличие от района Балтики, представляющий собой новый район международной торговли, третий – Устье Северной Двины. Наиболее активно проявили себя на Мурманском побережьи нидерландские купцы. В торговых переписках упоминается про шёлк, который англичане возят из Шамахии» [126, с. 225-275]. В исследовании А. Л. Хорошкевич показано, что: «Русские продавали рыбу, голландцы торговали сукном, серебряными украшениями и посудой, крепким пивом, выделанными шкурами выдр и лисиц. Голландцы закупали в 1566 г. воск, лен и кожи в Новгороде, хотя вывозили их через Поморье. Продукты сельского хозяйства, такие как лён, конопля, ни в XIV, ни в первой половине XV в. из русских земель не вывозились. В XVI в. экспорт льна и конопли получили широкий размах»<sup>12</sup> [378, с. 157]. По исследованию Русско-Нидерландской торговли на мурманском берегу в XVI в. информируется: «Привезённые из Антверпена сукна, перец, оловянные изделия доставляли на продажу в Новгород. Нидерландцы вывозили продукты питания, а также кожи, овчины, лён и коноплю и не менее восьми видов пушнины» [126, с. 225-275], а привозили сукна, изделия из драгоценных металлов и жемчуг, хлопчатобумажную ткань. Для Нидерландов возникновение мурманской торговли с Россией было одним из проявлений тенденций роста торговли и расширения внешнеторговых связей. С другой стороны, «процессы внутреннего развития России сделали возможным к этому времени экономическое оживление такого отдалённого района,

---

<sup>12</sup> Хорошкевич А.Л. Торговля Великого Новгорода с Прибалтикой и Западной Европой в XIV-XV веках/Анна Леонидовна Хорошкевич отв. Ред М.Н. Тихомиров. – М.: изд. Академия Наук СССР, 1963. – 366 с.

как Мурманское поморье, и возникновение на нём торговли, связанными с разными отраслями хозяйства и различными областями страны» [там же].

«Кроме приморских районов России на развитие всероссийского рынка в XVII в. исключительно важное место занимает Ярославль [20]. Его положение на скрещивании путей из Сибири (через Соль Вычегодскую и Устюг) из Ирана (через Астрахань и Казань), из Западной Европы (через Архангельск, с одной стороны, через Новгород и Псков – с другой стороны) обеспечивало ему видное участие в том оживлённом товарном транзите, который шел по всем этим направлениям» [81, с. 236].

Уже в XVII в. Ярославль позиционируется как большой производственный центр, работающий на русские и колониальные рынки. Характерной чертой Ярославля в XVII в. является наличие в нём местных производств, которые поставляют в ярославскую торговлю свою продукцию. В этом отношении Ярославль резко отличается от большинства русских торговых городов того времени, благосостояние которых основывалось, главным образом, на иностранном и сибирском ввозе товаров, а собственная продукция была незначительна.

Великий Новгород жил шведским транзитом, а из местных товаров на внутренний рынок вывозил только ладожскую рыбу. Псков пропускал через себя большую часть ливонского ввоза, а на внутренние рынки поставлял только сухих снедков. Соль Вычегодская, через которую шла вся сибирская пушнина, шла на обмен с мелкой рыбой и сырой кожей.

Торговое значение Устюга основывалось на архангельском и сибирском транзите. Напротив, на ярославском рынке первое место занимают местные «ярославские товары». Среди ярославских производств на первом месте стоит кожевенное дело. Изделия из кожи: обувь всевозможных видов: сапоги мужские, женские и «малье» (детские) красные телятинные и сафьяновые, башмаки, коты, чарки, уледи, переды чарковые и т.п. Рукавицы – голицы, верхницы, вареги конинные, телятинные, барановые, опойчатые, дублёные, урезковые. Изделия для конной упряжи, кошельки, татауры (пояса) ременные. Все эти кожевенные изделия выбрасывали на рынок многочисленные сапожники (в 1646 г. их было 142),

рукавишники и т.д. Всего в 1646 году по кожевенному производству в Ярославле работало около 700 человек.

Кроме кожевенного производства, большую роль в ярославской торговле играла *домашняя текстильная промышленность*, прежде всего «хамовное дело» – выделка холстов толстых и тонких (в частности, «хрящ двойной») и полотен, над каковыми работали многочисленные в Ярославле холщевники и прядильщики.

Большим спросом во всех русских городах и в Сибири пользовалось *ярославское бельё*: портки, штаны холщевые, особенно славились рубашки полотняные ярославские «строчены шелком». Из других сортов мануфактуры широкое распространение имели *ярославские крашенины, которых различались два сорта – сгибные и трубчатые*. Особенно ценились крашенины «на киндячное дело», иначе, «киндяки ярославские», подражавшие восточным образцам. Кроме того вывозилась и одежда, сделанная из крашенины: *кафтаны, полуфабрикаты крашенные, шапки крашенные женские, пояски крашенные нитяные*.

«Завесы ярославские», упоминаемые в таможенных книгах, и колпаки, в значительном количестве поставлявшиеся Ярославлем на окрестные рынки. Всё это производство по выделке одежды обслуживали портные, сарафанники, однорядишники, шапошники, колпачники и другие мастера Ярославля. Всего текстильщиков и мастеров, производивших одежду, в 1646г. числилось в Ярославле 548 человек.

«Наряду с изделиями из льна Ярославль славился *изделиями кустарной выделки* сукна сермяжные (сукна крестьянской руки серые, сукна серые, сукна яренга, сукна чирковские) и суконные изделия, кафтаны шубные с ирхами и пухами, чекмены серомяжные, чулки, попоны лошадиные шерстяные, пояса попонные и полости к саням черные и белые. Кожевенным и текстильным производством не ограничивалась ярославская промышленность в XVII в. Также было производство войлоков коровьих и войлочных изделий (епанчи серые валяные, подседельники войлочные серые и т.д.) торговым «брендом» Ярославля были дешёвые металлические изделия из железа, меди и олова: разнообразные

замки, посуда, серьги медные, пуговицы оловянные, опойчатые, вольячие и т.п.» [20].

Такой крупный и богатый центр как Ярославль, наряду с Москвой был довольно значительным книжным рынком. «Книги печатные» Ярославцы возили на продажу на Устюг, где среди промышленных людей, ехавших в Сибирь, всегда имелся спрос на этот товар. Товары Ярославля привлекали иногородних купцов, скупавших на месте большие партии кож, обуви, холстов, и других товаров для перепродажи в других пунктах страны.

В распространении ярославских товаров по русским городам принимали деятельное участие сами Ярославцы. Волга, соединяя Ярославль с другими торговыми пунктами Поволжья, открывала ярославским товарам выход и на юг, и на запад. Памятником оживлённых сношений Ярославля с Казанью служит название одного из кварталов Казани Ярославским концом. Неизбежны были сношения с Нижним Новгородом, и поездки на Макарьевскую ярмарку. В 1641 году царь Михаил Федорович особым указом узаконил ежегодное (в течении месяца) «макарьевское торжище». Краевед, историк Д. Н. Смирнов пишет: «Предметом оборота на Макарьевской ярмарке были главным образом товары дальнего привоза. Сибирь давала мягкую рухлядь (меха). Зарубежные восточные государства через своих и астраханских купцов присылали хлопчатую бумагу, сырой шёлк, парчу, тафту, драгоценные камни, пёстрые шёлковые ткани, сваланные из татарской (верблюжьей) шерсти, сука и ковры. Из Архангельска привозили товары европейские купцы – англичане и голландцы. Через сухопутную границу попадали к «Макарию» купцы «свитцкие» (шведские), «чатцкие» (датские), «анбурцы» (гамбурцы) и «липецкие» (из Лейпцига)» [335, с. 111].

Более предприимчивые или состоятельные торговые люди ещё в конце XVI в. устраивали поездки с целью торговли до Астрахани, где обменивали свои товары на иноземные «заморские» товары. В противоположном направлении вверх по Волге Ярославцы поднимались до Твери. Спрос на «ярославский товар» предъявляла Сибирь, куда купцы возили в громадном количестве ярославскую мануфактуру и кожи – холсты различных сортов, крашенину, «юфтей красного

товару», а также пуговиц медных, пушнину. А в Архангельск - для обмена на иноземные «заморские» товары.

Развозя ярославские фабрикаты и продукты в самые отдалённые углы Московского государства – от Якутска до Смоленска, от Архангельска до Астрахани, Ярославцы обменивали их на местные произведения, втягиваясь, таким образом, в сложный торговый круговорот, в который было вовлечено Московское государство благодаря своему положению на границе между Азией и Европой. «Спрос со стороны иностранных рынков Востока и Запада на русское сырьё, в частности на пушнину, толкал русский торговый капитал за «Камень» в Сибирь, откуда соболь шёл в Западную Европу – через Архангельск в прибалтийские порты, в Иран – через Астрахань, позже в Китай – через Нерчинск, но со своей стороны в обмен на меха русские торговые люди должны были снабжать Сибирь русскими, немецкими и иранскими товарами» [20, с. 147]. Это было своего рода колесо, которое вертелось непрерывно и в которое Ярославль был втянут наряду с другими богатыми городами Поволжья. Сибирская пушнина в значительной своей части шла в Архангельск вместе с ярославскими сафьянами для обмена на иноземные товары. Расположенные на большой дороге между столицей государства и Беломорским портом, Ярославль, естественно, очень рано сделался одним из важнейших складочных пунктов западноевропейских товаров на этой дороге.

«Набольший спрос среди западноевропейских товаров имели со стороны Ярославля материи всевозможных сортов: сукна аглинские, анбугские, летчины, настрафиль, кострыш, стамеды, саржи, изуфри анбурские, камки (куфытьрь и др.), тафты виницейские и другие, бамазея, полотна немецкие – циколенские и астрадамские, пестряди немецкие полосатые и т.д. «Следующее место занимали металлы и изделия из них, среди которых были благородные металлы: серебро в посуде, золото и серебро пряденое и мишура» [81, с. 257; 20, с. 150].

«В Архангельске покупались европейские туалетные принадлежности (слоновые гребни и т.д.), галантерейные товары (кружева золотные и серебряные, гарус, немецкая тесьма и т.д.), фармацевтия, краски (сандал красный коренной,

краска тяжелая, сурик), дешевые зеркальные стекла, которые шли на фабрикацию ярославских зеркал и т.д.» [20, с.151 ].

«Значительно слабее были сношения Ярославля с Литвой. В таможенных книгах упоминаются сукно литовское белое, пояски и шапки литовские. Положение Ярославля на речной артерии, связавшей центр Московского государства с Каспийским морем, способствовало установлению тесной связи Ярославля с рынками Средней Азии. Через Астрахань шли сюда иранские и бухарские товары, которые затем частью раскупались приезжими торговыми людьми, частью самими Ярославцами развозились по другим городам» [там же с. 152]. «Ярославскими торговыми людьми провозились товары восточного происхождения на Устюг, на Вагу, в Архангельск, в Тверь, в Смоленск и за «Камень» в сибирские города. Среди этих товаров на первом плане был шёлк разных сортов и цветов: ряжский, гилянский, теврисский, фарабат, черный, красный, и по цветам. Шёлк из Ярославля доставлялся в отдалённые русские города в очень значительном количестве. Следующее место в торговле шелками занимают самые разнообразные материи: дорогие гилянские, темижанские, кашанские, жёлтые и ляковые, киндяки, ляковровые, гилянские бурметы, тафта кизилбашская, кежи или геджи теврисские, кемхани, пестряди теврисские, наметки испагагнские и шамоханские, кумачи красные, выбойка бухарская, бежи и миткали (бухарского происхождения), кушаки шелковые кашанские, фаты бумажные и полубумажные теврисские, восточные кожаные изделия – орчаги терские и уфимские; вероятно, из Ирана торговали сафьянами. Иран осуществлял поставки драгоценных камней» [81, с. 240].

«В конце XVII в. ярославские торговые люди, имевшие дело в Сибири, стали пробиваться и на дальневосточные рынки. Китайские товары в последней четверти века, особенно после заключения Нерчинского договора, хлынули через Иркутск и Нерчинск на запад. Среди китайских товаров первое место занимают шелковые и бумажные материи: камки, луданы, атласы, гайки, китайки тусовые однопортишные и т.д.» [20, с. 153].

«Положение Ярославля на речной артерии, связавшей центр Московского государства с Каспийским морем, способствовало установлению тесной связи Ярославля с рынками Средней Азии. Через Астрахань шли сюда иранские и бухарские товары, которые затем частью раскупались приезжими торговыми людьми, частью самими Ярославцами развозились по другим городам.

Купцы Ярославля вывозили свои ремесленные товары среди которых была одежда» [81, с. 241]. «Набольший спрос среди западноевропейских товаров имели со стороны Ярославля материи всевозможных сортов: сукна аглинские, анбугские, летчины, настрафиль, кострыш, стамеды, саржи, изуфри анбурские, камки (куфыть и др.), тафты виницейские и другие, бамазея, полотна немецкие – циколенские и астрадамские, пестряди немецкие полосатые и т.д. Следующее место занимали металлы и изделия из них, среди которых были благородные металлы: серебро в посуде, золото и серебро пряденое и мишура, которое было необходимо для вышивки золотом.

На Руси образовались крупные центры по золотому шитью в Торжке, в Нижнем Новгороде и др. В Архангельске покупались европейские туалетные принадлежности (слоновые гребни и т.д.); галантерейные товары: кружева золотные и серебряные, гарус, немецкая тесьма и т.д.; «фармацевтия», краски (сандал красный коренной, краска тяжелая, сурик), дешевые зеркальные стекла, которые шли на фабрикацию ярославских зеркал и т.д.» [там же, с.242]

«Ярославскими торговыми людьми провозились товары восточного происхождения на Устюг, на Вагу, в Архангельск, в Тверь, в Смоленск и за «Камень» в сибирские города. Среди этих товаров на пером плане был шёлк разных сортов и цветов: ряжский, гилянский, теврисский, фарабат, черный, красный, и по цветам. Шёлк из Ярославля доставлялся в отдалённые русские города в очень значительном количестве и шёл на пошив сарафанов, рубах. Следующее место занимают самые разнообразные восточные материи: дорогие темижанские, кашанские, жёлтые и ляковые, киндяки, ляковровые, гилянские бурметы, тафта кизилбашская, кежи или геджи теврисские, кемхани, пестряди теврисские, наметки испагагнские и шамоханские, кумачи красные, выбойка

бухарская, беги и миткали (бухарского происхождения), кушаки шелковые кашанские, фаты бумажные и полубумажные теврисские. Проникали в Ярославль и восточные кожаные изделия – орчаги терские и уфимские; из Ирана шли также сафьяны. Иран также поставлял драгоценные камни.

Структуры русского ввоза в XVI в. из стран Востока составляют ткани, в особенности шелковые. Уже в конце XV в. купцы, возвращающиеся из Турции и Крыма, везли камку различных сортов и тафту, бархат, зурь и бязь. Турецкие ткани, ввозившиеся в XVI в. русскими и турецкими купцами, состояли, преимущественно, из шёлковой продукции: камки, тафты, атласа, бархата. Камка представляла собой плотную, довольно толстую ткань, одноцветную или многоцветную с одинаковым узором на оба лица, в утке которой применялись иногда нити пряженого золота или серебра [81, с. 243; 335]. В описи царского «платья» Ивана Грозного упоминается «камка Мисюрская на бели, кружки и травки золоты с чорным шолком», «камка Бурская на бели шолк червчат да зелен с золотом травки и листейцо мелко и узорчато», «камка Шамская на чеврце шолк бел круги», «камка Царегородская дычата мелкий узор». Из этих тканей на Руси шили шубы, ферязи, кафтаны, терлики. Кроме камок с мелкотравным узором, встречались ещё камки «клетчатые», «чешуйчатые» и с рисунком в виде мелких лунок, так называемые «копытца». Тафта в основном была одноцветной тканью без узоров самых разнообразных цветов: червчатая, алая, багровая, зеленая, лазоревая, желтая, белая. Чем тоньше ткань была, тем дороже ценилась. В меньших количествах, чем камка и тафта, привозился из Турции атлас. Атлас был в основном одноцветный, плотный и гладкий шёлковый материал, но встречался атлас «узорный» и «золотный» [81, с. 244]. Исследователь М.В. Фехнер пишет: «Центром производства атласа являлся город Брусса. Брусса, как и Скутари (предместье Константинополя), которое славилось изготовлением затканного золотом и серебром бархата (бархат бургский), который в большом количестве ввозился в Русское государство. Для турецких бархатов, как и вообще для восточных, типичным являлось наличие бумажных нитей в утке. Дорогие ткани шли на пошив одежды состоятельных людей» [365, с.70]. Из бархата шили

праздничные одежды, украшали вышивкой, барат также употребляли для убранства хором, для изготовления покрывал, чепраков и седел.

«В связи с торговыми отношениями морскими и сухопутными путями Русский Север был подвержен различным влияниям» [81, с. 242]. «Влияние городской культуры обнаруживается в результате анализа одежды Русского Севера. Например, северорусский комплекс крестьянской одежды (с сарафаном), на наш взгляд, в наибольшей степени, чем одежда других русских областей подвержен, связан по своему происхождению с городской культурой. Так, например, «в покрое косоклинного сарафана из привозной шёлковой узорчатой ткани – штофа, и расположении украшений на нем прослеживаются аналогии с ферьзями, телогреями, шубками — женской боярской одежды допетровской Руси. Отделкой сарафана служили золотный галун, кружева, выплетенные на коклюшках из золотных и серебряных нитей, серебряные и медные золоченые пуговицы. Черты искусства XVIII в. видим в рисунках сарафанных тканей с набивкой домашнего производства, состоящих из пышных гирлянд и букетов перевитых лентами и шёлковой узорной ткани русской фабричной работы» [там же, с.243]. «Сарафан находит наиболее длительное применение, прежде всего, в северорусских регионах. Распространение сарафана как повседневной, так и праздничной одежды, характерно для средней полосы России, в губерниях Поволжья, в Приуралье, в Западной Сибири. Важно заметить, что в разных регионах сформировался свой покрой сарафанов. Только в конце XIX— начале XX в. крестьяне северных областей намного раньше, чем крестьяне южнорусских регионов страны, начинают носить костюмы, близкие к городскому платью XIX в.» [144, с. 70].

«В связи с появлением хлопчатобумажных нитей, которые стали употреблять для изготовления праздничных рубах, и экспортом тонких хлопчатобумажных и шёлковых тканей и ниток возникает вышивка белой гладью в женских крестьянских костюмах XVIII века. Праздничную одежду Русского Севера XVIII века можно увидеть в Московском Государственном историческом музее. Рукава женской рубахи украшены вышивкой с растительным узором белой гладью. При

неизменности традиций использование привозных материалов и тканей обогатило русский костюм, появились новые виды вышивки.

Вышивка металлической нитью – золотой, серебряной называется золотым шитьем. В этом виде шитья до XI века употребляли волоченое золото и серебро – нити в виде тянутых проволочек. К XVI веку золотая нить почти полностью исчезает, её заменяет золоченое серебро. Одной из наиболее распространённых вышивок являлось золотое шитьё, с неизменным успехом используясь в быту всех слоёв населения. Богатство золотого шитья сделало его основным приёмом отделки предметов церковного обихода» [81, с. 245].

Искусствовед Е. Ю. Моисеенко в своем труде по русской вышивке пишет: «В XVII столетии, когда в России не существовало своего производства парчовых и шёлковых тканей, при царском дворе нередко использовали вместо дорогих привозных материалов вышивку золотым шитьём. Помимо русских национальных узоров, золотым шитьём воспроизводили орнаменты привозных тканей. Русские мастерицы так искусно имитировали узор и технику, что отличить ткань от вышивки, без изучения изнаночной стороны, было затруднительно» [249, с. 22].

Наряду с сохранением архаичных образов и практик, костюм отражает *социальную динамику, технический прогресс, экономические реалии, изменения в культурном общественном сознании*. «Так развитие торговых связей России с Персией и Средней Азией при посредничестве представителей мусульманских народов Поволжья обогащает арсенал средств художественной выразительности восточными мотивами, а в нарядных костюмах русского населения с использованием восточных декоративных тканей появляются яркие и динамичные акценты» [81, с.245]. «Появление *стойких искусственных красителей* сказывается на *обогащении цветовой гаммы одежды и аксессуаров*, а развитие товарно-денежных отношений влечет за собой *расширение набора доступных текстильных материалов, изменение покроя костюма и уменьшение доли сводельных материалов, украшений и деталей одежды в общем комплексе костюма*» [255, с. 6]. Костюм стал ярче, богаче в декоративном украшении, в том числе вышивке, что можно наблюдать в музейных коллекциях того времени.

Таким образом, исходя из анализа торгово-экономических отношений, межкультурных и коммуникативных связей исторической реальности России, можно сделать вывод, что с развитием материальной культуры, связанной с наращиванием производства и производительных сил, роста промышленности, научно – технического производства, а следовательно, развитием товарного производства, улучшением качества продукции, чему способствуют торговые отношения оказывает огромное влияние на качественное изменение культуры народного костюма, изменяя его фактурность (материала), усиливая цветовую гамму, развивая и расширяя количественно и качественно возможности текстильных материалов, расширяя посредством развития промышленного производства (например. появления хлопчатобумажных нитей, нитей из золоченного серебра) декоративные изделия и вышивку, используя заимствованные восточные орнаменты, что свидетельствует о межкультурных связях, которые проявляются в орнаментальных вышивках, представляющих собой предметы высокого искусства и непревзойденного мастерства.

Русский народный костюм под влиянием развития культурных и торгово-экономических отношений меняет свои функциональные и эстетические признаки, что характерно, например, для крестьянского (сарафанного) комплекса. «Функции костюма – магические, ритуальные, социальные, возрастные, профессиональные, эстетические несут вполне определенную символическую нагрузку и сохранились вплоть до XX века. Рассмотрение костюма в многовариантности его функционирования в культуре, в его неизменной причастности к динамике культурно-исторического развития позволяет говорить о костюме как о своеобразной универсалии культуры. Костюм выражает индивидуальность этноса и видоизменяется вместе с человеком и человеческим обществом. Однако традиционность является основой русского народного костюма, поэтому костюм имеет характерные для русского костюмного комплекса отличительные признаки» [80, с. 1833].

### ***Выводы по параграфу 2.1***

1. В параграфе представлен культурологический анализ, показано, что русский традиционный костюм, создававшийся на протяжении многих веков, является неотъемлемой частью материальной и духовной культуры народа. Определены ценностные черты костюма как феномена культуры, выделено место вышивки как декора, имеющего значительную функциональную нагрузку в системе костюмного комплекса. Функциональность вышивки концентрируется в следующих моментах: она выполняет *функцию трансляции* культурного текста, невербального языка, тем самым имеет *межкоммуникативный* смысл и характер.

2. Определено, что русский народный костюм представляет собой этническую форму костюма как феномена культуры, являясь носителем *невербального языка* национальной культуры, содержит культурные особенности различных периодов исторического и культурного развития, в специфически знаково-символической системе, сочетающей традиции и новационное развитие, в формах фактуального (вещественного) и духовного, символического и знакового, ценностного и смыслового. Феномен русского народного костюма определяется как своеобразный *код культуры*, в котором запечатлены характерные черты русской народной культуры. Функция вышивки в костюме заключена в *сохранении этнической и национальной идентичности*, в силу чего она - *традиционна с точки зрения ее исполнения и исторически подвержена смысловым изменениям*. «Функции русского костюма – магические, ритуальные, социальные, возрастные, профессиональные, эстетические несут вполне определенную символическую нагрузку и сохранились вплоть до XX века» [80, с. 1834]. В силу функциональности феномена вышивки в костюмном комплексе в параграфе рассматривается феномен вышивки во временном и пространственном дискурсе.

3. В костюмном комплексе, как в феномене культуры, сфокусировано *время в диалектическом единстве прошлого, настоящего и будущего*, отражающей духовные ценности народа в тех традициях и новациях, которые зафиксированы в различных исторических периодах.

4. Костюмный комплекс в *пространственном дискурсе*, обозначен как *вещность*, которая зафиксирована материально, с одной стороны, с другой – костюм сохраняется в *исторической памяти* в определенных традициях шитья, рукоделия, повторяющего традиционность исполнения.

5. В костюме, как в *символическом знаке культуры* зафиксирована не только история костюма, но и те изменения в научном прогрессе, в системе межкультурного сотрудничества и общения народов, торговли, обмена, то есть тот невербальный язык культуры, который дает возможность «прочитать» историю развития человечества. В параграфе на широком культурно-историческом материале рассматриваются исторические и культурные изменения, в ходе которых изменялся русский народный костюм. Определены изменения в традиционном русском костюме в XIV-XVIII веках что характерно, например, для *крестьянского (сарафанного)* комплекса. Показано, что сарафан использовался в качестве повседневной, так и праздничной одежды (средняя полоса России, в губерниях Поволжья, в Приуралье, в Западной Сибири), отличался по крою в разных регионах. Костюм, близкий к городскому платью, сменяет сарафан только в конце XIX— начале XX в.

6. Нами показано, что большое влияние на русский костюм оказали торгово-экономические связи с Западными и Восточными соседями и странами, чему в значительной степени способствовало географическое положение страны, города, расположенные на волжских берегах, а также Новгород, находящийся в зоне балтийских и западно-европейских торговых контактов. Показано на примере анализа праздничной одежды Русского Севера XVIII века, что использование привозных тканей изменило характер и тип вышивки в женском костюме: (рукава женской рубахи украшены вышивкой с растительным узором белой гладью), что обогатило русский орнамент, который не изменяет традиционности исполнения.

7. В связи с этим в параграфе определено, что русский народный костюм выступает как *источник и хранилище культурной информации*, который дает возможность выделить данный феномен в *пространственном дискурсе культуры*.

## 2.2. Культурные и региональные особенности русского костюма.

### Становление женского традиционного народного костюма Владимирской губернии XVIII – начала XX веков

**Цель:** Рассмотреть региональные культурно-исторические особенности формирования русского традиционного народного костюма и технологии вышивки в контексте русских народных промыслов.

**Задачи:** выделить культурные и исторические основания формирования и в развития русского традиционного народного костюма;

- обозначить особенности русского традиционного народного костюма в регионах Центральной России: Владимирском, Ивановском, Шуйском;
- раскрыть место и значение вышивки в региональном традиционном русском народном костюме;
- рассмотреть технологии изготовления вышивки;
- обозначить эстетические особенности вышивки в региональных промыслах.

«Русский народный костюм входит в семиотическую сферу традиционной национальной культуры и как знак и как символ ее художественно-творческого выражения. Традиционный народный костюм, изначально связанный с трудовой деятельностью человека и обрядовым строем жизни, отражает русскую действительность в форме художественных образов, представляя одновременно материальную, духовную и социальную культуру народа.

Образ костюма включает материал, крой, силуэт, форму, колористику, орнаментику и отражает возрастные особенности владельца костюма, его социальное, имущественное, семейное положение, место проживания, эстетические предпочтения. Культурное значение традиционного народного костюма заключается в его коммуникативной межкультурной функциональности, обеспечивающей коммуникативные культурные связи поколений в транслировании посредством невербального языка духовных ценностей и смыслов, мировоззренческого и эстетического мировосприятия этноса» [52, с.

995]. Традиционный народный русский костюм, таким образом, представляет собой символ и образ культуры, который в определенные исторические периоды видоизменяется под воздействием различных культурных влияний и исторических событий и иных социально-экономических, географических воздействий. В предыдущем параграфе была рассмотрена и представлена общая характеристика традиционного костюмного комплекса в контексте торгово-экономических и исторических влияний. В данном параграфе исследовательская парадигма будет сфокусирована на региональных особенностях традиционного костюмного комплекса, запечатлевшего исторические события и их мировосприятие народным эстетическим сознанием. Костюм в этом смысле представляет собой частицу культурно-исторической летописи, по которой можно «прочитать» событийную ленту развития русского государства. В частности, в центре исследования – анализ особенностей традиционного народного костюмного комплекса Владимирской губернии XVIII-XX вв.

«Владими́ро-Сузда́льская Русь, объединявшая древние княжества Владимирское, Суздальское, Переславское, Муромское, Юрьевско – Страродубское, Ярополческое, в XII-XIII веках являлась не только центром, в котором закладывались основы молодой российской государственности, но одним из крупнейших географических и политических образований Европы, у которого были торгово-экономические связи с западноевропейскими и восточными странами.

В XIV-XV вв. в результате войн и постоянных набегов крымских и ногайских татар, происходит массовая миграция на север южнорусского населения, которое только в XVI столетии постепенно возвращается обратно» [52, с. 996; 166]. «В результате миграционных процессов происходит следующее: между Окой и Волгой, т.е. на территории будущей Московской губернии и вокруг неё сконцентрировалась основная масса южнорусских беженцев. Они оставались там не менее столетия и жили в тесном общении с исконным севернорусским населением Московского междуречья. Таким образом, происходит смешение южнорусского (миграционного) народного потока с местным севернорусским

населением, в результате чего между Окой и Волгой возникла *этническая общность*, которую обычно называют средне русской» [52, с.996]. В исторической литературе существует мнение, что этническим основанием русской этнической общности является смешение славян и финно-угорских племён. Однако, как замечает историк Д.К. Зеленин пишет: «...с этой точкой зрения нельзя согласиться. Хотя и не вызывает сомнений, что русский народ, так же как и все народы на земле, смешанного происхождения, однако пока у нас нет никаких оснований считать, что в образовании русского народа финноязычные элементы играли значительную роль» [166, с. 33]. «Массовая ассимиляция финноязычных групп началась значительно позже того исторического времени, к которому русская народность уже сформировалась. Все эти изменения не могли не отразиться в одежде, костюмном комплексе.

В XVIII веке Владимирская губерния по своему географическому положению входила в состав Центрального района России, так называемого Промышленного Центра, в который также входили Московская, Тверская, Ярославская, Нижегородская губернии. По этническому составу населения Промышленный Центр представлял собой область преобладания средних великорусов, одежды которых характеризовались как *переходные* между северными и южными великорусами.

В женской одежде можно отметить больше разнообразия по сравнению с мужской. В ней несколько заметнее сказывается взаимодействие разных групп населения. Способы украшения одежды у русских крестьян были весьма разнообразны. Нарядный вид её достигался как благодаря украшениям, специально наносимым на отдельные части костюма, так и посредством сочетания разных тканей, отличающихся по цвету, орнаменту и фактуре. В этот период одежду изготавливали, как известно, из шерстяных, льняных, конопляных, хлопчатобумажных и реже шелковых тканей. Лишь у северорусских народов лён распространён значительно шире, чем конопля. У южнорусских и у других восточных славян преобладает конопля, хотя они знают и лён [52, с. 997; 166].

«Во Владимирской губернии предпочтение отдавалось изготовлению льняной ткани. Краевед И. Антонов пишет: «Широкое развитие льняной промысел получил на Пучежской земле, входящей в состав Костромской губернии (на границе с Владимирской), в XVIII веке, после выхода указа Петра I «О размножении во всех губерниях льняного и пенькового промысла». В связи с огромными потребностями армии и флота в полотно царь повелел увеличить посеvy этой культуры. Территория Пучежского района входила в состав царского уезда, поэтому данный указ касался пучежских крестьян в первую очередь» [52, с. 997; 9, с. 5]. «Наряду с тканями естественной расцветки, широко применялись ткани гладкокрашенные или орнаментированные тканым или набивным узором. Они, как правило, были универсальным материалом, то есть шли на изготовление любой одежды.

«В основном, во Владимирской губернии бытовал женский «сарафанный комплекс с кокошником», характерный для северных великорусов». Головной убор – знаковая часть русского традиционного костюма. Помимо платков, повойников, лент, носившихся в будние дни, каждая девушка и женщина имела красивый головной убор для парадных случаев» [52, с. 998]. «Девичьими головными уборами были повязки из галуна, к концам которой пришивались ленты, ниспадавшие на спину. Повязки богато расшивались. Очелье могло быть украшено домашней вышивкой и дополнительно уплотнено полосой бересты или проклеенного холста. Позже богатая девичья лента-перевязка могла иметь очелье, украшенное жемчугом, драгоценными камнями и цветными стёклами» [352, с. 336]. «Головным убором замужних женщин был кокошник. Этот праздничный головной убор, сшитый из парчи, штофа, бархата, отделялся золотым шитьём, галуном, перламутром, жемчугом и другими материалами. Кокошник владимиросуздальского типа, в отличие от других, локальных типов, был распространён в XVIII-XIX вв. на очень большом пространстве от Подмосковья до Поволжья, Прикамья, Приуралья. Территории, где он был отмечен, совпадали с направлениями вторичной, то есть владимиросуздальской, а потом и московской колонизации XVI-XVII вв., и это говорит о достаточно раннем формировании его

типических черт» [52, с. 1000]. Исследователь Владимирского костюма Г.А. Фёдорова пишет: «Особенностью кокошника Владимирской губернии является то, что носят его с наклоном вперёд. Именно наклонное положение кокошника позволяет острым его концам-откосам превратиться в два направленных назад рога. При этом округлая верхняя часть расположена именно спереди, а декор (жемчуг, золото, добавим: золотой галун) оказывается снизу. Кокошник в данном случае опирается на «присовокупленную» жемчужную и бисерную поднизь» [там же с. 327]. В сочетании с вышивкой на тыльной стороне головного убора особых языческих символов такой кокошник по народным представлениям должен был стимулировать новобрачную на рождение первенца (и молодуха носила кокошник с соответствующим сарафанным комплексом все время – до рождения ребёнка). Родившая женщина должна была носить двурогий кокошник только по праздникам, а состарившись, сменяла его на другой головной убор или сороку. «Языческая символика, соответствующая такому обрядовому назначению рогатого кокошника, имеется на тыльной стороне хранящегося в РЭМ (коллекция 5500 №10) убора из знаменитой коллекции Натальи Леонидовны Шабельской» [250, с. 169-173]. «Тыльная сторона головного убора в пришитом состоянии образует снизу довольно большой напуск, что позволяет надеть этот кокошник достаточно глубоко и с наклоном вперёд» [52, с. 1003; 352].

«Основу женского традиционного русского костюма Владимирской губернии, как и у других славянских народов, составляла *рубаха* длиной до стопы, иногда до середины икр, которая шилась из двух частей. Нижняя часть, охватывающая тело ниже пояса, делали из более грубой ткани в терминологии – «*подстава*». Пришивная нижняя часть рубахи по мере надобности отпарывалась, стиралась и пришивалась вновь. Верхняя часть рубахи, от пояса до верха называлась «*рукава*». Ворот рубахи собирался в мелкие сборки «*куколки*», а иногда был сверху обшит. Рукава женской рубахи разнообразны. Особенным многообразием отличаются они в северорусских костюмах.

Обильно украшались рукава рубахи вышивкой, особенно в местах соединения рукава с плечом – «на поликах». Рукава украшались ручной

вышивкой «строчкой», швами назад иголку цветными шелками по запястью, иногда по шву между спинкой и рукавами сзади. Рукава женских рубах Гороховецкого и Вязниковского уездов Владимирской губернии XIX в. резко сужены к запястью [352].

Для Гороховецкого уезда конца XIX первой половины XX в. характерны отдельно сшитые рукава из тонкой белой хлопчатобумажной ткани, украшенные на уровне запястий *белой строчевой вышивкой* по предварительно разреженной ткани, иногда дополненных *коклюшечным кружевом*. Для этой строчевой вышивки характерны мотивы *геометрических орнаментов или геометризованные растительные узоры*. Рубаху носили с сарафаном в качестве верхней одежды» [52, с. 1002].

«Во Владимирской губернии был характерен сарафан как косоклиный, так и круглый. Косоклиный севернорусский сарафан, который носили до начала XVIII века в Москве и крестьяне, и в высших слоях общества, бытовал во Владимирской губернии до XX в.» [352].



Рис. 120 Девичий крестьянский костюм Владимирской губернии XVIII-начала XIX века. Фото 2012 г. Реконструкция костюма, выполненная студентами ГОУ ВПО ШГПУ



Рис. 159. Девичий крестьянский костюм Гороховецкого уезда, Владимирской губернии XIX века. Фото 2012 г.

Реконструкция костюма, выполненная студентами ГОУ ВПО ШГПУ

«Основной признак сарафана – отсутствие рукавов, хотя старинные мужские сарафаны, которые носили в XVII в. московские цари, были с рукавами, так же как и поздние женские сарафаны. Для покроя длинного косоклинного сарафана характерно то, что между передним и задним полотнищами в боковых швах вшиты два клина. Сарафан держится на лямках. Сарафан узкий в верхней части, книзу, благодаря клиньям, расширяется. Длина лямок разная, и соответственно различна и величина шейного выреза, но, как правило, лямки поддерживают сарафан выше груди. Спереди у сарафана разрез до низа, иногда немного короче. Под грудью его подпоясывают поясом. Шили сарафаны на подкладке, по особой *технологии*, свойственной Владимирской губернии (Рис. 120,121). Будничные сарафаны изготовлялись из льняной, позднее из хлопчатобумажной, а праздничные сарафаны - из шёлковой узорчатой ткани, так называемого штофа. Сарафан вышивался редко. Его отделкой служили галун, металлические кружева, шнур, бахрома, нашитые каймой по подолу и полосами по обе стороны застёжки с красивыми пуговицами. Поверх сарафана могли надеть нарядную душегрейку» [там же].

«Более пластичные, хорошо драпирующиеся шелковые ткани – штофы, в которых не использовались металлические нити, вызвали появление нового типа сарафана – «круглого», так называемого «московского». Он отличается множеством сборок, которые придают ему пышность и делают его очень красивым. В Гаврилово-Посадском краеведческом музее с таким сарафаном экспонируются два женских крестьянских костюмных комплекса Владимиро-Суздальского уезда XIX века. По покрою это длинная юбка с ляжками. Этот тип сарафана шился без подкладки. Его надевают выше груди или под грудью, подвязывают тесёмками передника или поясом под грудью, или по линии талии. Верх круглого сарафана прикрывался душегрейкой. Украшается лишь подол сарафана, уплотнённый подбоем из льняной ткани шириной 9-13 см. По низу подола нашивали позумент, золотную или мишурную бахрому.

Кроме северорусского костюмного комплекса во Владимирской губернии существовал *и южнорусский комплекс*. Так, в Судогодском уезде Владимирской губернии бытовала понёва с рубахой, носящей черты покроя, характерные для южных великорусов. Эта рубаха с прямыми поликами, пришитыми по основе, по внешнему виду очень похожа на рубаху с косыми поликами у южных великорусов. Во Владимирской губернии понёвы были красными, синими с белыми прошивами» [52, с. 1002; 352]. «Сопутствовали этому костюму и соответствующие кичкообразные головные уборы – «сороки». «Сорока» – это головной убор, состоящий из трёх частей: внутренней конструкции «с рожками», которая поддерживала остальные детали, «сороки» с золотным шитьём, покрывавшей переднюю часть головы, и позатыльника, также с золотным шитьём, укреплявшегося на затылке. Влияние южных великорусов сказывалось и в способах украшения рубах – это узенькая цветная обшивка у ворота и рукавов, на рукавах поперечные полосы. К середине XIX века понёвный комплекс был характерен, в основном, для старшего поколения. Молодые девушки носили в это время сарафаны. Все предметы, объединённые в костюм, представляли собою красочный ансамбль, каждый из компонентов которого вносил определённое *цветовое звучание*.

На характере крестьянского костюма Центрально-промышленного района в большей степени сказывалось влияние городской культуры. Наиболее значительными факторами, вызывавшими изменения в этом виде прикладного крестьянского искусства, были: новые промышленные товары (фабричные ткани, ленты, тесьма, бумажная пряжа и пр.), применение городских вкусов, активными проводниками которых были отходники, а также отчасти и пропаганда новых образцов орнамента вышивки [306]. Торговые и культурные связи деревни с городом были тем крепче, чем ближе они располагались, и тем раньше оказывалось влияние города» [52, с. 1003].

«В XIX веке на территории Владимирской губернии активно развивается *текстильная промышленность*. На базе издавна существовавшего крестьянского домашнего ткачества создаются *ткацкие промыслы* с производством, главным образом, *хлопчатобумажных и шелковых тканей*. Шелковая промышленность в России уже к середине XVIII в. достигла достаточно высокого уровня. Некоторые мануфактуры выпускали штофы, бархаты, парчу, атласы на уровне европейских фабрик.

Почти повсеместно в XIX веке в этом регионе *праздничный комплекс* крестьянской одежды создается из покупных тканей, что в значительной степени нарушает традиции крестьянской одежды в отношении материала. Другая ширина и фактура фабричных тканей не могла не оказать влияние на характер покроя, а также способов украшения одежды. В праздничном костюме появляются *новые элементы, заимствованные из костюма городского образца*.

Костюм видоизменяет традиционный образ крестьянина: во второй половине XIX века в селах Центрального района костюм крестьянина представлял собой нечто среднее между костюмом мещанина, фабричного рабочего и сельского жителя» [52, с. 1003].

«К началу XX в. широкое распространение приобретают новые формы одежды: платья, юбки, кофты, однако, в сельских поселениях городская одежда подвергается некоторым видоизменениям, они переделываются под влиянием традиций, существовавших в крестьянской одежде. Так, юбки шьются на лифе,

как и более поздние формы сарафана с лифом. Крестьянское платье, в силуэте, подражая городской моде, делается более свободным. Подтверждением является информация, полученная в 1960 году от уроженки города Шуи Климовой Евдокии Ивановны 1895 г.р., которая рассказала об одежде, которую она носила в юности: «...Вначале одевается холщёвая или хлопчатобумажная длинная рубаха, затем платье с передником, или кофта с юбкой на лямках. Платье шьётся свободным, а под платьем носили юбки, стеганные на вате. Это было удобно, особенно зимой. Модницы же носили их и летом, чтобы придать платью требуемую ширину»<sup>13</sup>. Согласно материалам и экспонатам, собранным в «Музее ситцев» города Иваново, можем утверждать, что наиболее типичный комплекс женской крестьянской одежды Центрально-промышленного района России в XIX – начале XX веков, представлял собой: пестрядинную или ситцевую рубаху с длинными рукавами, с пояском крашенинного или ситцевого с набивным рисунком сарафана, надевавшегося поверх рубахи, завершал комплект передник. На ногах носили лапти с онучами, а также различную кожаную обувь: чохчуры, коты с медными скобами и др. Летом часто ходили босиком. Праздничная одежда отличалась от будничной, прежде всего качеством материала и отделки.

Таким образом, мы констатируем наличие культурных изменений в традиционном костюме Владимирской губернии в результате влияний различных историко-культурных процессов, изменяющих эстетические идеалы одежды в народном сознании» [52, с. 1004]. В этом смысле, можно сделать следующие выводы: региональный костюмный комплекс, во временном историческом периоде XVIII-XX вв., видоизменялся, однако, сохранял *традиционные* этнические характеристики.

В костюмном комплексе Владимирской губернии нами выделено: 1) наличие южнорусского и севернорусского костюмного комплекса, причем элементы костюмов присутствуют в различных вариациях в том или ином костюмном комплексе, являясь демонстрацией *влияний миграционных процессов* в крестьянской одежде Владимирской губернии; 2) своеобразие костюмного

---

<sup>13</sup> Интервью с уроженкой города Шуя 1895 года рождения Климовой Евдокией Ивановной в 1965 г.

комплекса Владимирской губернии, для которого характерен как сарафанный комплекс с кокошником, так и понёвный комплекс, с традиционными женскими головными уборами, подчеркивающими возраст, что подтверждает сохранение *традиционности* костюмного комплекса; 3) влияние городской моды на традиционный костюм: включение юбок, платьев, блузок в одежду при сохранении традиционных силуэтов, однако, с более широким кроем; 4) «одежда крестьянок Владимирской губернии XVIII - начала XX в. не имела такого богатого орнаментального убранства, как в более отдаленных северных районах; 5) Изменение в костюмном комплексе были связаны с фактурой материала, из которого этот костюм изготовлялся. Костюм состоял из белой длинной рубахи и одноцветного косоклинного или круглого ситцевого с набойкой или из штофа сарафана и передника; 6) Важным атрибутом костюма была вышивка: рубаха украшалась *строчевой вышивкой* на рукавах в области запястья или *вышивкой «огнивецем»* (красными нитками простым крестом) в верхней части рукавов или поперечными полосами по всей длине. 7) Характерным является то, что рукава женских рубах Гороховецкого и Вязниковского уездов Владимирской губернии XIX в. - длинные, *резко суженные к запястью*. С появлением доступных по цене покупных материалов изменился крой костюма: «рукава» рубахи стали шить из миткаля, набивного мелкоузорчатого ситца. Большая ширина ткани повлияла позволяла избегать продольного шва сзади на рукаве. Рукава стали широкими вверху, оставаясь узкими у запястья. В рубахе с прямыми поликами рукава тоже стали более пышными как в верхней части, так и у запястья, заканчивающегося манжетой, украшенной вышивкой идентичной вышивке на рукаве» [52, с. 1004].

Русская народная одежда является неисчерпаемым источником для творчества.

***Семиотика народной вышивки в русском костюме XVI – начала XX века как способ этнокультурной идентификации.*** «Русский народный костюм представляет собой комплекс одежды, характеризующийся этническим содержанием, обусловленным определенным целям и назначением, сложившимися традициями. В связи с этим *архитектоника* костюма построена на

закономерном *ритме* линий, объёмов, плоскостей, а также соответствии фактуры и пластики тканей, из которых они изготовлены. Кроме того *организующую роль* играет *декор и цвет костюма*. Русский народный костюм представляет собой этнокультурное явление. Идентифицировать русский народный костюм можно через те культурные традиции, которые складывались на всех этапах исторического развития. Одним из главных является *идентификация через вышивку* в костюме, которая имеет свое *местоположение, орнамент, цвет, вид и способ выполнения*, а определить национальную принадлежность, возраст, социальное положение человека с помощью народного костюма можно через *состав наряда, его силуэт, цветовую гамму, состав и переплетение нитей ткани*, из которой изготовлена одежда» [85, с. 1873].

«Актуальность проблемы определения *семиотики народной вышивки* в русском костюме XVIII - начала XX веков как *способа этнокультурной идентификации* обусловлена необходимостью между ограниченным количеством документальных источников по русской народной вышивке и все возрастающей потребностью в информации об этом феномене в модельном бизнесе, а также в процессе реализации образовательной составляющей народного искусства.

В культуре любого народа есть черты, определяющие ее своеобразие, являющиеся как бы «паспортом» культуры, ее исторического пути, межкультурных и межэтнических связей. В этой роли невербального языка культуры выступает *традиционный народный орнамент*, который в большей мере, чем какой-либо другой компонент духовной и материальной культуры, насыщен закодированной в знаках и мотивах узоров информацией об истоках культуры народа, ее развитии во времени. Традиционный орнамент — это образное выражение *эстетических критериев*, характерных для того или иного народа, демонстрирующий *глубинные ментальные и художественные особенности народного искусства* [там же, с. 1884].

Понятие русский «народный костюмный комплекс» объединяет такие элементы как: *«одежду, обувь, головной убор, украшения, причёску, грим*. Народный костюм представляет этнические особенности ее носителя, является

*знаком*, по которому можно определить человека определённой общины, региона. Язык народного костюма понятен самому носителю, отражает изменения социального статуса человека посредством состава костюмного комплекса, цветовой гаммы и орнаментальной вышивки.

Народная одежда всегда символизировала определённые жизненные процессы, была ритуальным объектом, на основании чего её можно рассматривать как вещь, как знак, характеризующий его владельца. Каждый предмет наряда имел своё предназначение» [там же, с. 1875]. В этом смысле мы подчеркиваем, что в образно-стилистической структуре русского народного костюма отразились *религиозно-магические, этнические и эстетические представления народа*.

«Основу русского народного костюма составляла *рубаха*. Бытовые и праздничные женские рубахи различных регионов отличались как по покрою, так и украшением орнаментальной вышивкой. Русский народный орнамент вышивки представляет для этого исключительно богатый материал, имеющий огромное многообразие техник, мотивов, различных местных и региональных вариаций, что нашло свое отражение в языке, в названии рубах [там же, с. 1874]. Так, женские рубахи в разных регионах России обозначались по-разному: в Вологодской губернии – «проходница», в Воронежской – «скразная», «дадольная», в Архангельской губернии – «исцелительница», в Калужской – «суцельная», «одностенная», в Рязанской – «посвяток».

Верхнюю часть рубахи также именовали по-разному. На севере России называли «рукава», «вороток», «воротушка», «грудка», а низ «станок», «становина», «подол». На юге верхнюю часть рубахи называли «стан», «станушка», а нижнюю – «подства», «подставец» [221].

Верхняя и нижняя части рубахи шились из разных по качеству тканей. Для лифа использовали более добротные и красочные ткани. Нижняя часть рубахи быстрее изнашивалась и её заменяли новой тканью, вышивая заново или иногда пришивая споротые вышитые узоры с изношенной нижней части рубахи.

Одежда изготовлялась как из местного материала: домотканого льняного полотна и сукна, так и из покупного.

Как мы показывали в предыдущем параграфе, начиная с XIV-XV веков, были отмечены достаточно значительные торгово-экономические связи Руси с Западной Европой, Персией, Средней Азией, Индией. Покупали как «заморские» ткани, так и холсты местного производства. Уже в XVII веке Ярославль выступает как большой производственный центр, в котором большое значение имела *текстильная промышленность*. Производились холсты льняные толстые и тонкие, ценились ярославские крашенины, которые использовались при изготовлении одежды. Так, например, на верхнюю часть женских праздничных рубах использовались хлопчатобумажные, шелковые ткани.

*Функционально* одежда имела определенную *защитную* направленность: от погодных условий и сексуальных домогательств, то есть являлась защитой тела человека, его здоровья [397]. Поэтому нательная рубаха изготовлялась из льняного или посконного холста натурального растительного волокна, который гигроскопичен по своим свойствам, холодит во время жары, легко стирается в холодной воде. Это подтверждается уроженкой города Шуи Климовой Евдокии Ивановны 1895 года рождения, которая являлась очевидцем и носителем данной одежды. Она показала, что ещё в начале XX века нательную рубаху, а их было две и более, просто полоскали в реке каждый вечер или утро, чтобы она была всегда свежей, чистой.

«В северных регионах женская рубаха была длиной до щиколоток, а на юге до середины икр и орнамент, цвет, количество вышивки по горловине, низу рукавов и подолу соответствовал *возрасту* хозяйки, что служило *оберегом* от сексуальных домогательств. Таким образом, вышивка выполняла роль *невербального языка*, обозначая *защитную функциональность* одежды.

Ворот рубахи украшали неширокой полосой орнамента. Вышивка на груди, если её не закрывал сарафан, размещалась вокруг разреза ворота в виде узорной полосы, прямоугольника или трапеции, ярко выделявшуюся на фоне рубашки как, например, на рубахах в Елатомском и Касимовском уездах Рязанской губернии. В

Тверской губернии ворот рубашки окаймлялся узорчатой полосой вышивки или тканья, создававшей плавный переход от яркой вставки к белому цвету фона рубашки.

Рукава женских рубах украшали вышитым узором особенно пышно, так как руками выполняется вся работа, как по дому, так и в поле. Для русских рубах характерно *поперечное* расположение вышитого обережного орнамента на рукавах. Особенно украшалась *плечевая часть рукава*. Кроме полика вышивка могла располагаться и до локтя, и до самого низа рукава. Полики на рубахах имели прямоугольную форму. Рукава с цельнокроёными поликами также украшались орнаментом обережной вышивки в прямоугольнике. В северных регионах украшения вышивкой из полос, идущих вдоль рукавов, встречались редко в так называемых рубахах новгородского типа в Новгородской, Тверской, Архангельской губерниях. В южных губерниях, соответственно покрою рубахи с косыми поликами, плечевые украшения обережной вышивкой располагались вдоль швов» [85, с. 1875].

«В южных губерниях нарядные праздничные рубахи украшали орнаментальной каймой по подолу в тех случаях, если носили их со сравнительно короткой понёвой, а в северных и среднерусских губерниях с подтыкающимся сарафаном. Девичьи рубахи орнаментировались по подолу, поскольку поверх неё не надевали ни сарафан, ни понёву. У женщин украшали широкой вышитой обережной орнаментальной полосой подол покосной рубахи служившей нарядной одеждой во время сенокоса и полевых работ.

Широкая полоса узорной вышивки рубахи определяла *целесообразность* одежды в процессе полевых работ: при намокании не прилипала к ногам и оберегала ноги от скошенной травы или колосков. Кроме того, немаловажен был и *эстетический мотив*: женщины старались выглядеть красивыми, так как на полевые работы выходили всей деревней. Именно поэтому покосные рубахи Олонецкой, Тверской, Ярославской и Владимирской губерний отличались пышным, изысканным декором» [там же, с. 1875].

*Смысловое содержание орнаментов*, вышитых на рубахах, соответствовало *различным видам трудовой деятельности*: работа в поле, по дому и др. «Вышитые полосы орнаментов определённого значения менялись в зависимости от видов работ. «Традиционные женские мотивы орнамента – знаки воды, луны, плодородия и изобилия, стилизованные олени и кони как носители солнечной силы, птицы, женские фигуры. Центральное место в орнаменте занимает дерево – знак миропорядка, союза разных стихий мироздания [85, с. 1875; 19]..

Русский народный мужской костюм, по сравнению с женским, более однотипен. Одним из элементов, характеризующим и отличающим мужской костюм, являлись *рубахи*. Традиция ношения длинных мужских рубах долго существовала в народной культуре: ещё в XIX веке в некоторых местностях у восточных славян юноши до женитьбы ходили в одних длинных, спускающихся ниже колен подпоясанных рубахах [277]. Мужские рубахи у пожилых людей также были до коленей почти полностью закрывающие штаны, то есть прикрывающие максимально больший объём тела от холода, зноя и защищающие конечности от переохлаждения. Кроме того, «Рубахи у простонародья были холщевые, у знатных и богатых – шёлковые.... Русские мужские рубахи делались широкие и короткие и едва достигали до ляжек, опускаясь сверх исподнего платья и подпоясывались низко и слабо узким пояском, называемым опояскою», – писал Н.И. Костомаров. «В холщёвых рубахах под мышками делали вставки (ластовицы) из другого красного полотна, расшитого пряжею или шёлком, или же из цветной тафты. По подолу и по краям рукавов рубахи окаймлялись тесьмами, расшитыми золотом и шелками, шириною в два пальца. У знатных и богатых *вышивали также рукава и грудь*, и поэтому оставляли рубаху открытою из-под платья. Такие вышитые рубахи назывались *пошевными*» [85, с. 1876].

Мужская рубаха до крещения Руси была туникообразной, с длинными прямыми рукавами (иногда скрывавшими ладони), с прямым разрезом от горловины, то есть посередине груди, и без воротника, отчего называлась «голошейкой» [122].. Вырез горловины соответствовал естественной линии сочленения шеи с туловищем. Изредка встречался разрез рубахи по левой стороне

груди. Рубаха с косым разрезом и воротником-стойкой, то есть *косоворотка*, появилась в русском костюме после XIII века. Сначала, возможно, как модный элемент костюма знати. Постепенно распространяясь все шире, косоворотка входила в костюмы всех слоев общества. Зачастую рубаха шилась с невысоким воротником-стойкой, застёгивавшимся на одну или несколько пуговиц. Стоячий высокий воротник появился лишь в конце XIX века, а косоворотки производили ещё в XV веке.

Нижняя рубаха всегда оставалась без воротника, делалась из простых тканей и была небольшого объема.

Верхняя рубаха шилась из разных тканей в зависимости от назначения и богатства ее владельца. Но какая бы она ни была, — больше или меньше, — она всегда украшалась. Самым скромным украшением были красные или синие ластовицы и такие же аппликации по вороту и подолу рубахи. Красные (то есть верхние, нарядные) рубахи часто вышивались, а иногда украшались жемчугом или стеклянными бусами. Вышивались также ворот, грудь, манжеты, подол. Наиболее нарядные вышивались по швам, по которым нашивались бусинки или бисер, а то и жемчуг. Ластовицы были красивы, но служили не только украшением. Их появление вызвано было необходимостью. Узкий домотканый материал породил прямой простой покрой. Все швы были прямые. В том числе и пройма — место соединения рукава с рубахой. Если бы под мышкой, где рубашка с рукавом образуют прямой угол, не вставлялись ластовицы, рукава вырывались бы от движений рук, что губило бы всю рубаху. Ластовицы давали необходимую свободу рукам и сохраняли рубаху целой. Вот как пишет немец в «Описании всех обитающих в Российском государстве народов» от 1799 года о россиянах: «Крестьяне имеют все вообще одеяние древнее Российское. .... Рубахи имеющие боковую пазуху застёгиваемую медною, или серебряною пуговкою, и обложенную часто шнурком шёлковым, серебряным и золотым, а иногда и узеньким позаментом, смотря по тому, из какой материи будет рубаха, холстины, кумачу, пестрядины, или полушелковой, красного и синего цвету, а

следовательно и по достатку; рубахи без воротников с широкими рукавами, подпоясаны ремнём или тесьмою, висят сверху штанов до колен ...» [271, с.128].

До середины XX века мужские рубахи сохраняли архаичный туникообразный крой. Ворот был прямым или косым, на планке или на обеих планках ворота обязательной была вышивка или вставки бранного ткачества. На праздничной, особенно свадебной, мужской рубахе делали *широкую вышитую нагрудку* [355]. Шили мужские рубашки из льняного и посконного, то есть конопляного холста, впоследствии из хлопчатобумажной ткани – кумача и ситца, полущёлка. (Рис.122, 123)



Рис 122. Мужская рубаха. Вышивка «росписью» нитками мулине желтого и черного цвета. Пошита из льняного полотна на швейной машине.

Из домашней коллекции Кочиной Татьяны Григорьевны, уроженки города Вичуга Ивановской области. Рубаху носил её отец до 1960-х годов.

Фото из личного архива май 2006 г



Рис 123. Мужская рубаша. Вышивка белой мелкой строчкой и «простым крестом» нитками мулине светлого золотистого, синего и черного цвета. Пошита из льняного полотна на швейной машине. Из домашней коллекции Грязновой Анастасии Алексеевны, уроженки города Коврова Владимирской области. Рубашу носили до 1960-х годов.  
Фото из личного архива май 2017 г.



Рис. 124. Мужская рубаша, бытовавшая до середины XX века в Шуйском районе Ивановской области.  
Вышивка крестом.  
Музей села Васильевское Шуйского района Ивановской области.  
Фото из личного архива (январь 2012 г.)

«Традиционное использование в качестве материала для мужских рубах холста, сохранявшего натуральный цвет волокон, предполагало *орнаментирование вышивкой*. Из поколения в поколение передавались рисунки вышивки или ткачества. Они не были случайными.

В древние времена люди передавали видимый мир, свои представления о нём, свои взаимосвязи с ним условным изобразительным языком. Это была первая система кода, изобретённая человеком и имевшая для него магический смысл» [85, с. 1880; 277].

«Крестильная мужская рубаха украшалась узорами по краям подола и рукавов. По понятиям народа, рубаха обладала *магической силой*: защищала наиболее уязвимые части тела шею, ноги, руки. Поэтому вышивали рубаху *орнаментом-оберегом по горловине, низу рукавов и подолу*. По богатству украшений мужская праздничная рубаха не уступала женской» [85, с. 1881].

Родившегося мальчика заворачивали в отцовскую рубаху, а девочку – в рубаху матери [105,133с.196]. Считалось, что *родительская рубаха* обладает священной силой, способной уберечь и защитить маленького человечка от «недоброго». А крестильной пеленкой ребёнка служили *венчальные рубахи отца и матери*. Даже первые рубахи детям шили из родительских не из-за бедности, а для передачи своей энергии детям через одежду. Вышивка — это заговор от злых сил природы — «обереги». Ведь в орнаменте заключены знаки, письмена — идеограммы, которые вышивальщицы специально подбирали для каждого владельца рубахи, чтобы она хранила своего хозяина не только от холода, но и от всякой случайной беды. Поэтому и вышивались узоры в тех местах, где одежда кончалась — *у открытого тела, то есть у ворота, у подола и на манжетах* [122].

На Русском Севере оберегами называют и заговоры на первый весенний выгон скота на пастбище, и наговоры на предметы, и растения и изображения. В других случаях оберег понимается как функция, которую могут приобретать различные тексты независимо от своей семантики и структуры и которая придает тексту способность предотвращать опасность.

Само выполнение всех принятых в традиции ритуалов, предписаний и запретов, независимо от их конкретной семантики, также можно рассматривать как оберег, так как правильное ритуальное и бытовое поведение само по себе предохраняет человека от возможного зла [227].

«В XVI веке преимущественно обращали внимание на *воротник рубахи*, который выпускался из-под верхних одежд на два пальца и окружал затылок. Этот воротник назывался «*ожерельем*». Его делали особо, отдельно от рубахи и пристёгивали к ней по праздникам или другим торжественным случаям. Пристёгивался воротник у богатых золотыми, серебряными золочёными пуговицами, а бедняков медными пуговицами, иногда вместо пуговиц употреблялись запонки с петлями на рубахе.

Воротник-ожерелье являлся роскошным украшением и вышивали его золотом и шелками, унизывали жемчугом. Это-то ожерелье собственно в старину называлось рубашкою. В XVII веке его называли сорочкою, рубашкою или рубахою называли одежду, к которой ожерелье пристёгивалось. Например у мужчины среднего сословья ожерелья были – одно аксамитовое, другое шитое золотом пополам с серебром по черному бархату» [210].

Орнамент привносил в костюм импульс жизни, жизненной и природной энергии. Знаки солнца, земли, огня, стилизованные кони, лютые звери, хищные птицы, петухи, вышитые или вытканые на рубахе, определяли магию мужского мира [19]. Конь – один из наиболее популярных образов скифов. В литературе его принято считать *солярным символом*. Для саков это отождествление подтверждается прямыми свидетельствами письменных источников. Что касается других индоиранцев, то у них конь является атрибутом и символом солнца. Название бога солнца – Митра – общее для всех арийских народов – индийцев и иранцев. Это подтверждается археологическими исследованиями, о чем пишет археолог Е.Е. Кузьмина: «Представление солнца в виде запряженной конями колесницы или только её части – колеса или коня – характерно для всех индоевропейцев. Постоянный эпитет солнца – быстроконное – распространён в поэтическом языке различных индоевропейских народов» [218, с.96].

Вероятным олицетворением солнца являются лишь те изображения коней, которые сопровождаются солярными символами, например, гаммированным знаком или крестом, или диском с розеткой, что подтверждается наличием солярных символов в индийской религиозной традиции: в Индии они помещаются на изображениях Сурьи в его храмах [там же]. Следовательно, изображения коня в скифском искусстве имеют сложную семантику. В сако-скифском мире известно несколько композиций в виде двух противостоящих всадников, коней или конских голов иногда с женщиной или деревом между ними. Синкретический образ коня-оленя у саков известен по убору, в который были обряжены царские кони в Пазырыкском кургане.

Возникновение культа оленя в Южнорусских Степях восходит к III тысячелетию до н.э., когда наряду с ритуальными захоронениями коней в ямных погребениях появляются ритуальные захоронения оленей, а их изображения распространяются в искусстве.... Олень был почитаемым животным у многих индоевропейских народов и являлся семантическим эквивалентом коня [там же].

«Вследствие того, что рубах архаичного типа к настоящему времени сохранилось мало, редко встречаются геометрические орнаменты, выполненные в технике браного ткачества или вышивки набором — ромбы с продлёнными концами, кресты, гребенки, свастики, копытца, которые были наиболее типичны для мужских рубах вплоть до середины XIX века.

Чаще всего на рубахах встречаются вышивки растительных мотивов, характерные для более позднего периода [355].

Поясную женскую одежду — понёву, надеваемую поверх рубахи, бытовавшую на юге России, украшали вышитой каймой по подолу, по краям пол у распашной, иногда по швам, соединяющим отдельные полотнища. Если понёву носили с подтыканием, то узор вышивки располагался с внутренней стороны. Иногда понёвы украшались ткаными и вышитыми орнаментами, полностью закрывавшими поверхность ткани.

Сарафаны, появившиеся позднее понёв, украшали менее пышно. Черные глухие южнорусские сарафаны слегка украшали по подолу, вороту, проймам.

Косоклинные сарафаны как распашные, так и с ложным разрезом спереди, украшали орнаментальными полосами (лентами или вышивкой) по подолу, по краям распашных пол или спереди вдоль ложного разреза. Иногда сарафаны украшали на лямках и сзади вверху на небольшом участке спинки. Иногда спереди украшали углы пол сарафана.

Курские сарафаны, называемые «курские саяны», отличались особым, свойственным только им характером орнамента. Украшения на них располагались на груди и спине, достигая сорока сантиметров ширины. На старинных белых тверских сарафанах чаще всего украшали грудь» [85, с. 1882; 306].

«Передники северорусских губерний украшались как по подолу, так и по всей поверхности передника, достигая середины груди, по подолу орнаментация была более насыщенной и постепенно разреживалась, переходя к верхней части. На женской нагрудной одежде северных и центральных регионов украшения располагались вокруг выреза горловины, вдоль распашных пол, на рукавах у плеча и у кистей рук, по низу и даже на ластовицах. Южнорусские нагрудные одежды с рукавами и без них, были очень богато украшены разнообразными орнаментированными вышивками. Украшалась как верхняя часть груди, так и подол, рукава, вышитый орнамент также располагался вдоль продольных швов.

Особенно украшались вышивкой головные уборы как северных, центральных так и южных регионов России. Полотенчатые головные уборы украшались по краям, а иногда и по всему полотну, как правило, двусторонней вышивкой. Кичкообразные головные уборы украшались вышивкой по верхней части. На «сороках» орнамент вышивки располагался на «лбу», на «хвосте», иногда на «крыльях». Богато орнаментировался «позатыльник». Кроме вышивки головные уборы украшались помпонами, кистями, шнурами, лентами, птичьими перьями, пушками, бантами, бахромой. Кокошники на севере сплошь зашивались золочёной или серебряной нитью, жемчугом, бусами. На юге – позументом. Кокошники украшались поднизью в северных регионах жемчугом, а в центральных и южных регионах бисером.

Верхняя одежда украшалась по-разному. Кафтан (имел различные названия) отличался особым богатством убранства. Украшения располагались по краю правой полы, на рукавах, у кистей рук, на клапанах карманов, на поясе со стороны спины. На овчинных полушубках и шубах украшалась правая пола, нижний край рукавов, карманы, у отрезных полушубков и шуб украшения располагали по линии талии. В южных регионах декоративное убранство одежды из овчины было значительно богаче и разнообразнее.

Вышивка на русской одежде отличалась и по *цветовой гамме*. Основным цветом вышивки русской народной одежды изучаемого периода был красный цвет. Характерным для северных и северо-западных регионов России являлась вышивка строгого нежного колорита красными нитками по белому полотну ткани. Вышивка роспись, характерная для этих регионов, создавала эффект кружевной, при этом красный цвет воспринимался как розовый. *Техника выполнения* этим швом: стежки одинаковой длины накладывались на ткань по счёту: в вертикальном, горизонтальном и диагональном направлениях. В силу этого, изображение получалось одинаковым с лицевой и изнаночной сторон. Рисунок был тонким, разреженным, что придавало ему воздушный характер. В вышивку роспись добавляли немного синего, зелёного, желтого цвета в виде гладьевых заполнений. Кроме вышивки роспись в этих регионах вышивали швом «набор». Эти способы вышивания являются старинными, орнаментальные мотивы, вышитые данными швами, уходят в далёкое прошлое» [85, с. 1882].

«Напротив, в южных регионах вышивали крестом с преобладанием интенсивных тонов красного цвета, что создавало яркий звучащий цвет. В центральных регионах существовал и тот и другой вариант техники исполнения вышивки.

Цветовые особенности вышивки отличали одежду одной деревни от другой, или группы сел, что являлось выражением сложного культурного процесса. Например, в юго-западных русских губерниях были яркие, радостные и светлые тона вышивки – светло-красный, ярко-зелёный, желтый, а в юго-восточных

районах распространялись темно-мареновые оттенки красного цвета, доходившие до вишнёвого. Кроме того, вышивали и черными нитками.

Отдельную группу вышивок, выделявшуюся своим колоритом, составляли *тамбовские вышивки*. На тамбовских женских головных уборах вышивка выполнялась чёрным шелком и серебряной, реже золотой нитью с вкраплениями красного, голубого, желтого цветов различных оттенков [там же]. Вышивка гладью имела множество разновидностей и существовала как в северных, так и в южных губерниях. Повсеместно вышивали двусторонней счётной гладью. На *севере* гладь использовали *в комбинации с росписью* и набором в виде небольших разноцветных глазков. В других губерниях гладь составляла *основной шов*» [85, с. 1885].

«Исследование семиотического характера народного костюма и орнаментальной вышивки помогает выделить *«социокод»*, традиции русского народа, его веру и менталитет.

Народный костюм создавался трудом многих поколений народных умельцев. В каждом регионе выработан свой вид народной вышивки, своя технология выполнения. Если с лицевой стороны вышивка простым крестом выглядит одинаково, то рассмотрев изнаночную сторону вышивки, можно легко определить какому этносу или русскому народу определённого региона принадлежит данный узор вышивки.

В *северных регионах* Европейской территории России при вышивании простым крестом, который имеет название «огнивец», с изнаночной стороны вышивка выглядит в виде вертикальных стежков и выполняется в «два хода», без узелков, на пальцах» [85, с. 1884; 145].

«На *Среднем Урале* в вышивке крестом изнаночная сторона вышивается в виде горизонтальных стежков и выполняется как в «два хода» так и в «один ход», как в пальцах, так и без них. Такая же технология вышивки имеется в районах близких к Украине (при современном территориальном делении) и на Украине [354]. Выполнение технологии вышивания крестом в «один ход» связано с появлением на Урале переселенцев с Украины и южнорусских областей.

Значимым фактором для формирования крестьянской культуры Урала явилось народное искусство уральских старожилов — русских крестьян, переселявшихся на новые земли в XV – XVII веках в основном с северорусских территорий — бассейнов рек Северной Двины, Сухоны, Юга, Вычегды, Пинеги и Мезени [там же]. Исследователь управления и самоуправления в Карелии XVII века А.Ю. Жуков при определении динамики демографических процессов по всем землям Карелии с конца XV-XVI веков предполагает, что имело место тайное бегство жителей Карельского уезда из-под шведской оккупации на Олонец и Север Заонежской Карелии. И если до этих процессов крестьяне жили в однодворных поселениях (6-12 человек), то кризис происходящих политических процессов подтолкнул людей к проживанию поближе друг к другу. Одной относительно большой деревней родственников было легче справиться с невзгодами» [85, с. 1880]. А. Ю. Жуков пишет: «...в основном люди жили малыми семьями, своим хозяйством экономически самостоятельных дворов, в двух-трёхдворных деревнях из близких и дальних родственников. Не будет преувеличением сказать, что родственные и хозяйственные узы в таких семьях (родители и дети) отличались особой прочностью. Кризис заставил ценить родственные связи» [160, с.42].

«Этим объясняется наличие разных символов-оберегов, тайнописи отдельных родов, понятные только им. По технологии вышивки, орнаменту легко было определить человека из своего рода.

По ряду причин в XVII – начале XVIII веков часть крестьян перебралась в Сибирь. В XVII веке именно регион Поморья от Карелии до Северного Урала поставлял в Сибирь подавляющее число переселенцев. Правительство, стремясь как можно быстрее заселить сибирские просторы, не возвращало людей на прежние места [там же].

Обычаи и традиции выходцев из Архангельской, Вологодской и других северорусских губерний стали главным компонентом складывающейся в течение последних столетий культуры русских крестьян Урала. Этому способствовало как то, что выходцы с севера наилучшим образом смогли адаптироваться к

природным и климатическим условиям сурового края, так и то, что к моменту переселения на Русском Севере сформировалась сложная жизнеспособная культура, отличающаяся высочайшим уровнем художественных и хозяйственных традиций.

Принесенная первыми русским переселенцами культура оказала мощное влияние на местное население — в первую очередь на коми-пермяков. В силу удаленности от основных переселенческих потоков более позднего времени и торговых путей, а может быть, и в силу большей консервативности (что связано с определенным типом хозяйствования), коми-пермяки оказались хранителями северорусской архаики, отдельных элементов культуры первых русских переселенцев» [85, с. 1880; 352].

«Таким образом, в ходе исследования при изучении русской народной одежды, бытовавшей в XVIII – начале XX веков, определено, что украшения составляли одну из характерных черт и для каждого вида одежды существовал особый порядок размещения украшений, свои технические приёмы вышивки, специфические орнаментальные мотивы и цветовая гамма. Особенности материала, покроя, способ ношения отдельных элементов одежды так и их сочетание в единый комплекс декоративное убранство одежды придавало ей глубоко национальное своеобразие.

Крестьянская одежда значительно дольше и полнее, чем одежда других социальных групп русского населения сохраняла самобытные национальные и местные черты. В то же время декоративное убранство отличалось большой сложностью, многообразием районных и областных типов. Декоративное убранство, в том числе вышивка, пройдя длительный путь развития, теснейшим образом связанный с историей самого народа и его взаимосвязей с другими народами, продолжала сохранять многие элементы, восходящие к глубокой древности, с отдалённых времён передававшееся по наследству из поколения в поколение и ставшие народной традицией. Народная вышивка является системой знаков, понятной для русского народа северных, центральных и южных регионов

по специфическим орнаментальным мотивам, цветовой гамме, техническим приёмам выполнения вышивки.

Разнообразие и богатство русской народной вышивки свидетельствует о том, что её можно считать способом этнокультурной идентификации в русском костюме и о творческих возможностях русского народа, его неистощимой фантазии» [85, с. 1883].

*Символический язык орнамента русской вышивки в народном костюме*  
«Национальная одежда – это своеобразная книга, научившись читать которую, можно узнать о традициях, обычаях и истории своего народа. У русской национальной одежды многовековая история. Русский народный костюм формировался на протяжении веков, под непосредственным воздействием культурно-исторических, географических, природных, экономических факторов. В костюме наиболее полно отражается социокультурный опыт этноса и народа, который посредством семиотической системы транслируется в социум. Это открывает перспективы для изучения народной культуры и быта, культурно-исторического процесса развития русского народа в целом. История создания одежды в прошлом и настоящем – это живая история, в которой оживает значительный и мудрый язык старинного орнамента. Орнамент вышивки присутствующий в русском народном костюме и ткани — основной вид народного изобразительного искусства. Яркий, выразительный и своеобразный, он не раз привлекал к себе внимание исследователей, но его символика и использование этих древних славянских символов в орнаментах народного костюма остаётся до конца неизученной. Рассмотрение смыслового значения орнамента в русском народном костюме и предметах убранства, необходимо для понятия того образа мира, который складывался в народном сознании.

Костюм существует в культурном пространстве эпохи. При изучении исторического костюма предстаёт система знаков, складывающийся в своеобразный язык, который хорошо знали люди далёких эпох. В те времена человеку надо было продемонстрировать своим обликом окружающему миру свой социальный статус, религиозную приверженность, отношение к предкам и

будущим поколениям. Одежда содержала множество смысловых уровней, соответствовавших основным видам жизнедеятельности человека. Это *социальная, эстетическая, мемориальная, утилитарная, индивидуальная и религиозно-магическая функции*. Но прежде всего, костюм выполнял религиозно-магическую функцию, как в трудовых, так и в праздничных обрядах. Костюм через состав и орнаментацию связывал человека и его род с высшими силами мироздания. Отдельные детали костюма в представлении древнего человека обладали магической силой, с помощью которой они оказывали воздействие на предметы и явления внешнего мира – способствовали исцелению от недуга, преумножению богатства и т.п.[86, с. 1363-1364]

«Перед человеком открывался мир необузданных стихийных и дружественных сил – «белый свет», и враждебных – «черный свет». Эти понятия отражались в символике и магии цвета: черный – черный свет, белый – белый свет. Себе человек отводил роль посредника, призванного в обрядах и магических действиях примирить антагонистические миры. Цветом человеческой жизни и обряда был красный. Характерно, что эта троичная система мировидения и световосприятия нашла в костюме широкое применение. Белым светом являлось полотно, чёрным светом являлась чёрная полоса, знаками мироздания, жизни, обряда – красный орнамент вышивки [19].

Профессор В.А. Городцов, изучая Выставку крестьянского искусства при Государственном Российском Историческом Музее в 1921 году, был изумлён, встретив в произведениях крестьянского искусства пережитки глубочайшей старины. Он пишет: «В изумление приводит обширная группа памятников народного творчества, связанных с религиозно-культурными и обрядово-правовыми представлениями, оказавшимися сходными с такими же представлениями, зафиксированными в древнем искусстве сарматов и в особенности даков времени ранее и несколько позднее начала христианской эры. ... Такие памятники сохранились почти исключительно в женском рукоделии, именно, в женских вышивках, где, как известно, каждая строчка, каждый крестик

имеет строго канонизированный характер и передаётся от учительницы к ученице в возможно большей точности и совершенстве» [86, с. 1365; 356, с.32].

«История славянских племён насчитывает многие тысячелетия. Наши предки, помнившие заветы предыдущих поколений, чтившие исконных богов, знали, как управлять силами мира. В каждой семье от поколения к поколению передавались знания об обращении с добрыми силами, о том, к какому божеству обратиться за помощью, как уберечь свою семью и дом от злых сил. В современной культуре осталось немного артефактов, связанных с магическими оберегами, талисманами, сохранившихся в украшениях на одежде.

Коллекция русской народной вышивки Музея народного искусства – одна из самых значительных среди других в музейных собраниях страны. Наиболее полно представлены произведения искусства из «заповедника» нашей национальной культуры – с Севера России. Кроме того, богат и юг России, особенно Рязанская Земля. По настоящее время ещё отыскиваются в «закромах» у жителей Рязанщины южнорусские одежды с украшением орнаментальными вышивками [86, с. 1365].

«В начале XIX века создатели вышивок ещё помнили смысловое значение «украс», жив был обряд чтения узоров. Девушки собирались на этот обряд в своих лучших нарядах, парни выбирали в провожатые старых женщин, и те, показывая им вышитые девушками передники и подола рубаш, поясняли смысл узоров. Во второй половине XIX – начале XX столетия содержание народного узорочья стало забываться. Вышивальщицы не всегда могли дать правильное понимание исполненных ими «украс», зная лишь, что в них заключена сила добра, передавали своё толкование древнего орнамента [176].

Долгое время под давлением христианства тайны древних славян утаивались и утрачивались. Но многие языческие славянские праздники и обряды не исчезли, а всего лишь трансформировались в христианские: Ильин день, Троица, Масленица и другие любимые многими праздники образовались в результате наложения на исконные древние языческие праздники. Письменные старинные традиции и древняя славянско-арийская магия стали фиксироваться

учёными слишком поздно, в конце XVIII века, когда многое было утрачено. Те, кто ныне занимается славянской магией, как правило, получили все свои знания «в наследство» от родственников, при обучении и последующей передаче знаний со смертью учителя.

В древности и в Средневековье орнаментация не имела чисто декоративного характера. Например, девичья одежда отличалась от женского костюма, причем наряд молодой женщины совсем не похож на наряд женщины более зрелого возраста. Различия проявлялись в материале и цвете, характере декора и орнамента, в конструктивных особенностях костюма и во множестве других черт, связанных с местными традициями. Любой декор на одежде и предметах бытового убранства был полон глубочайшего духовного смысла. Знакам и символам орнаментики отводилось строго определённое место, и приписывался связанный набор значений [86, с. 1366].

### ***Содержание славянской символики в народной вышивке***

«Основная масса славянских символов, так или иначе, является вариантами, так называемой свастики (имеющих более тысячи вариантов). В трудах американского учёного Томаса Уилсона, который обобщил всё известное об этом символе к концу XIX века, находим: «Знак свастики был широко распространён по всему свету, причём, в доисторические времена, – что не мешает ей и в настоящее время быть в активном употреблении во многих странах» [361, с.17].

«Известно, что это исконное древнее изображение солнца, которое повсеместно встречается в старинных русских вышивках, ещё более часто в украшениях изб, бытовых и культовых предметах наших предков. Знак свастики изначально несёт в себе глубокую светлую магическую силу. В разных вариациях он выступает и оберегом, и лекарем, и знаком мудрости. В древнеиндийской философии и буддизме знак Свастики – это символ вечного круговорота вселенной, символ Закона Будды, которому подвластно всё сущее. В свастику верили как в талисман, «притягивающий» удачу и счастье. Вариаций свастики великое множество. У неё может быть от двух до девяти и более лучей, свастика может быть заключена в магический круг (именно так древние люди обозначали

катящееся по небу солнце – коло) или другие значимые фигуры. Практически в любом дошедшем до нас орнаменте можно различить *элементы свастики – знака, несущего благо*» [86, с. 1367].

«Знак Инглия – Жизнеродящий Божественный Огонь Творения, Первичная основа всего. (Рис.4; 5;) В обиходе древних славян и ариев знак Инглии широко использовался как оберег от сил Мрака, как символ божественной чистоты, из которой когда-нибудь родится новая жизнь, поэтому часто использовался в охранной вышивке на девичьих и женских нарядах. «Символ Инглии вышивали на Руси ещё и в первой половине XIX века на оплечьях олонецких, пинежских женских рубах» [86, с. 1366; 176, с. 38], «пинежских рубахах-исцелительницах у невест» [86, с. 1367; 278, с. 59], по подолу женских рубах, и во второй половине XIX века «на рубахе-«подольнице» Каргопольского района» [86, с. 1367; 226, с. 183], «запоне Устюженского уезда» [86, с. 1367; 107, с. 120].

« В начале XX века в срядах (нарядах) юга Рязанской земли села Чернава Милославского района символ Инглии ещё вышивался в верхней части рукавов женской галянки [221], на вороте бабьего праздничного стана рубахи, на полотенцах, на детском уголке. В селе Чернава Милославского района этот символ называют словом костыль (ярга, свастика) [86, с.1368 ].

«Другой символ – *Рожаница* изначально являлся женским символом. Он обращается к нескольким древним богиням Рожаницам, спутницам бога Рода. Рожаницы отвечали за женское начало всего сущего, олицетворяли животворящие силы природы и таинство рождения (Рис.32). Считалось, что удивительное телесное обновление способны были подарить Рожаницы женщине. Обрести девичью фигуру, стройность и физическую красоту помогают Богини Рожаницы.

На полотенце конца XIX века из Олонецкой губернии Каргопольского уезда инвентарный номер КП 4397, хранящегося в Музее народного искусства очень хорошо видны символы Рожаницы, вышитые красными нитками на белом холсте» [86, с. 1368; 176].

«Центральное место в орнаментах на народной одежде занимает Мировое древо – воплощение центра мира и самого союза разных стихий мироздания.

(Рис.117) Люди в древности считали, что в нём сконцентрирована великая гармония жизни – миры Прави и Нави находятся в равновесии, и Явь связывает их как мост. Наши предки представляли себе Древо Жизни в виде великого дуба, что стоит на камне Алатыре, на острове Буяне, посреди белого моря-океана.

Кроме геометрического знака Мировое древо в вышивках изображается и в виде дерева, куста, цветка с ветвями (трансформированная солярная символика) на головных уборах, рубахах в женских костюмных комплексах (рис. 32, 33) [176].

Символ Одолень-трава – главный оберег славянских предков от всех болезней. Настоящая Одолень-трава (белая кувшинка) действительно растёт в наших средних и северных широтах в болотистой местности, помогает от многих болезней. Изображение этого символа часто встречаются на подолах женских рубах на Севере в Архангельской губернии Мезенского уезда Койнасской волости, деревни Чучепала (Рис.38)» [86; 238].

«Ещё один пласт могущественных древних знаков связан с символическим изображением природы, с силой Матери-Земли или богини *Макошь*.

Символ *Макошь* – богиня плодородия и покровительница исконно женских ремёсел. Она благоволит к женщинам-хозяйкам и чаще всего изображалась на домашней утвари, полотенцах, прялках и женской одежде. Кроме того, символ Макошь изображается в виде женской фигуры, что является трансформированной солярной символикой (рис 32).

Такие древние славянские символы украшающие одежду или предметы бытового убранства раскрывают свое содержание через определенный обрядовый порядок» [86]. Для того чтобы раскрыть содержание символики, людям в древности надо было владеть определенными магическими приемами, включающими элементы мантрической и медитативной ритуальной культуры, выбора определенного энергетического поля (место), где возможно осуществление транзакции, молитвенного обращение к Божественным силам и т.д. Все это было заключено и в символике украшений, одежде и в предметах

бытового убранства, которые выполняли соответствующую миссию, но определённого уровня: миссию оберега.

«В украшении русского народного костюма присутствуют также символы магических птиц и животных, символы воды, огня, воздуха, женского и мужского начал и их союза.

*Гендерные смыслы одежды.* Древняя культура определялась повседневным круговоротом, которая включала нормы, ритуалы, практический опыт, которые человек должен был передать своим потомкам. Те, в свою очередь, повторяли судьбу отцов и матерей. Таким образом, время и жизнь не менялись в сознании человека древности, а протекали «по кругу»: от жизни в смерть и снова в жизнь, от предков к потомкам.

Культурные традиции обретали свое символическое значение в двух мирах бытия – мужском и женском, которые пересекались в свадебных, родильных и земледельческих обрядах, но многие из этих смыслов и значений было закрыто для непосвящённых: ведь с пятилетнего возраста, после окончания «младенчества», девочки и мальчики воспитывались порознь. В период отрочества (с 14-15 лет) дети обучались и будущему ремеслу, тайному смыслу миропорядка, и божественным истинам» [86, с. 1369; 19].

«Необходимо отметить, что на мужской и женской одежде орнамент привносил в костюм импульс жизни.

Знаки солнца, земли, огня, стилизованные кони, лютые звери, хищные птицы, петухи, вытканые или вышитые на рубахе, определяли *магию мужского мира*. Лев в большинстве мифологических систем является *символом высшей божественной силы, мощи, власти и величия, солнца и огня*. С образом льва связывают также *ум, благородство, великодушие, доблесть, справедливость, гордость, триумф, надменность, бдительность, храбрость*» [86, с.1370; 252].

«Орнаменты располагались по краю подола, рукавов, ворота, а также над сгибами рук, вдоль швов и боковых разрезов как оберег – черта, охраняющая тело человека и его возможность двигаться.

Смысл орнамента на женской одежде, вытканного или вышитого на них, соответствовал виду деятельности хозяйки. Поэтому подолы с полосами узоров определённого значения просто менялись от работы к работе – их пришивали к стану рубахи. Традиционно женские мотивы орнамента – это знаки воды, луны, плодородия и изобилия, стилизованные олени и кони как носители солнечной силы, птицы, женские фигуры [86, с.1370].

«Русский орнамент представляет собой исторически сложившийся вид творческой деятельности, в основе которого лежит определённый способ художественного осмысления мира. При описании украшений вышивкой народного костюма в музейных каталогах, в искусствоведческой литературе даётся или классификация орнамента, или ряд мотивов и их сочетаний, или вид вышивки, но не указывается *смысл* данного узора. Таким образом, нами раскрыто смысловое значение нескольких славянских знаков-символов на вышитых орнаментах русского народного костюма» [там же, с.1373]. Прослеживается роль украшения вышивкой народного костюма в передаче ценностей и смыслов этнической культуры, сохранение народных культурных традиций в России.

### ***Выводы по параграфу 2.2***

1. В параграфе рассматривается *культурное значение традиционного народного костюма как символа и образа культуры*, межкультурной коммуникативной функциональности, обеспечивающей коммуникативные культурные связи поколений в транслировании посредством невербального языка духовных ценностей и смыслов, мировоззренческого и эстетического мировосприятия этноса, его видоизменения в контексте культурных и природных влияний, исторических социально-экономических событий.

2. Рассмотрены *региональные особенности* традиционного костюмного комплекса на примере особенностей традиционного народного костюмного комплекса Владимирской губернии XVIII-XX вв. выбор культурных традиций этого региона связан с *географическим расположением*. «Владимирская губерния была частью Центрального района России (Промышленного Центра), объединяющего Московскую, Тверскую, Ярославскую, Нижегородскую губернии» [52, с. 997]. По этническому составу населения Промышленный Центр объединяет культуру северных и южных великорусов, что нашло свое выражение в народном костюме, являясь демонстрацией *влияний миграционных процессов* в данном регионе. Показано, что элементы одежды южнорусского и севернорусского костюмного комплекса, присутствуют в различных вариациях в том или ином костюмном комплексе, являясь демонстрацией *влияний миграционных процессов* в крестьянской одежде Владимирской губернии.

3. В параграфе представлены *элементы севернорусского* (Гороховецкого и Вязниковского уездов Владимирской губернии XIX в.) и южнорусского (Судогодский уезд Владимирской губернии) костюмных комплексов (рубаха, сарафан, головные уборы). Рассмотрен женский *сарафанный комплекс с кокошником*, характерный для Владимирской губернии (косоклинный и круглый) так и *понёвный комплекс*, характерный для Судогодского уезда Владимирской губернии (понёва с рубахой) с традиционными женскими головными уборами,

подчеркивающими возраст и социальный статус владельца, определена значимость вышивки в костюмном комплексе.

4. Показаны особенности в элементах костюма (рукавах), характерных, например, « для Гороховецкого уезда (конца XIX первой половины XX в.), где рукава из тонкой белой хлопчатобумажной ткани были отдельно сшиты и на уровне запястий украшены *белой строчевой вышивкой*, дополненных *коклюшечным кружевом*, с мотивами *геометрических орнаментов или геометризованных растительных узоров*» [52, с. 995]. В праздничном костюмном комплексе, определена его фактура (материал), цвет, роль декора и праздничного орнамента вышивки, технология изготовления. В параграфе указано влияние культурных (влияние городской моды) и технических изменений (новые промышленные товары, красители) на традиционный народный костюмный комплекс. Подчеркнуто, что региональный костюмный комплекс, во временном историческом периоде XVIII-XX вв., видоизменялся, однако, сохранял *традиционные этнические характеристики*.

5. Определено, что «русский народный костюм - этнокультурное явление. Идентифицировать русский народный костюм можно через те культурные традиции, которые складывались на всех этапах исторического развития» [85, с. 1873]. Одним из элементов костюма является вышивка. Ее ценностный смысл как ***идентификационного фактора*** связан с такими признаками, как *местоположение, орнамент, цвет, вид и способ выполнения*, что дает возможность определить национальную принадлежность, возраст, социальное положение, историческое время и события, технологию и технику изготовления изделия.

6. Определено, что вышивка – невербальный язык культуры, играющий в костюме *организующую роль*, выражая его *стилистический смысл*. В орнаментальных узорах закодирована *информация* об истоках культуры народа, ее развитии во времени. Традиционный орнамент вышивки в костюмном комплексе представляет собой *образное выражение эстетических критериев*, демонстрирующий *глубинные ментальные и художественные особенности народного искусства*.

7. Показано, что в образно-стилистической структуре русского народного костюма отразились *религиозно-магические, этнические и эстетические представления народа*. Орнаментальная вышивка народного костюма выступает в роли определенного кода этих представлений. В нашем исследовании на примере анализа орнаментальных узоров мужских и женских рубах выделены не только их *гендерное своеобразие*, но и *религиозно-магические смыслы*. На примере обережной вышивки, обозначено многообразие техник исполнения и мотивов различных местных и региональных вариаций, что нашло свое отражение в языке, в наименовании рубах в различных регионах страны.

8. Определена функциональность элементов костюма (например, *нательных, праздничных и повседневных покосных рубах*), имеющих различные *обережные вышивки* в определенных местах, соприкасающихся с телом его носителя, например, *плечевая часть рукава*. «Кроме полика вышивка могла располагаться и до локтя, и до самого низа рукава. Полики на рубахах имели прямоугольную форму» [85, с. 1880]. Рукава с цельнокроёными поликами крашались орнаментом обережной вышивки в прямоугольнике.

9. Раскрыто различие покроя рубах и места вышивки северных и южных регионов страны. *Смысловое содержание орнаментов*, вышитых на рубахах, соответствовало *различным видам трудовой деятельности*: работа в поле, по дому и др. Вышитые полосы орнаментов определённого значения менялись в зависимости от видов работ.

10. «Обозначено *гендерное различие орнаментов*, в которых сконцентрированы различные мотивы символики узоров. *Традиционные женские мотивы орнамента* – *знаки воды, луны, плодородия и изобилия, стилизованные олени и кони как носители солнечной силы, птицы, женские фигуры, дерево* – знак миропорядка, союза разных стихий мироздания. Мужские мотивы вышивки сконцентрированы в знаках солнца, земли, огня. Это - стилизованные кони, лютые звери, хищные птицы, петухи, вытканые или вышитые на рубахе, определяли *магию мужского мира*. Лев как *символ высшей божественной силы, мощи, власти и величия, солнца и огня, ум, благородство, великодушие, доблесть*,

*справедливость, гордость, триумф, надменность, бдительность, храбрость.* Орнаменты располагались по краю подола, рукавов, ворота, а также над сгибами рук, вдоль швов и боковых разрезов как оберег, который функционально содержал не только охраняющее значение, но и значение целесообразности» [86, с. 1364].

### ГЛАВА 3. РУССКАЯ НАРОДНАЯ ВЫШИВКА В КОНТЕКСТЕ ЕЁ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

**Цель главы:** Показать, что изделия каждой губернии, каждого предприятия народного художественного промысла имели свои характерные черты, которые опирались на местные художественные традиции и до настоящего времени поражают самобытной красотой, разнообразием узоров, достигающих непревзойденных декоративных вершин

**Задачи:** - рассмотреть характерные черты русской вышивки, которые имеют национальный характер, вышивки отличаются тонким лирическим строем, глубокой образностью, орнаментальностью;

- показать, что современная вышивка восприняла лучшие традиции прошлого, в ней встречаются, но в переработанном виде, элементы узоров, которые тысячелетиями жили в народной среде и приобрели удивительную ясность и законченность;

- классифицировать русскую вышивку по видам.

#### 3.1 Технология изготовления русской народной вышивки. Особенности вышивки лицевое шитье, орнаментальное шитье, холуйская строчевая вышивка, владимирская городская вышивка «белая гладь»

**Цель параграфа:** представить технологию изготовления русской народной вышивки в контексте функциональной (творчество) *модальности вещи*, в связи с чем обозначить различные способы народного вышивального искусства.

**Задачи:** - определить культурно-ценностный смысл вещи, раскрыв ее сущностные проявления в культуре: вещь в ее *материальном* (сотворенная), функциональном (творчество), семантическом (воздействующая) проявлении;

- обозначить способы (технологию) русской народной вышивки;

- выделить типы и особенности русской народной вышивки *лицевого шитья, орнаментального шитья, холуйской строчевой вышивки, городской владимирской вышивки «белая гладь».*

### ***Вышивка «Лицевое шитьё» в Древней Руси.***

Искусство шитья на Руси восходит к глубокой древности. Орнаментация изделий вышивкой связывается с заклинательной магией, которая служила «оберегом» для людей, живших в те времена. Крестьянские вышивки XVIII-XIX веков с символикой славянской языческой мифологией, остатки изделий с вышивкой из археологических раскопок доказывают о том, что искусство шитья имело широкое распространение в дохристианский период. В экспозициях музеев нашей страны демонстрируется произведения древнерусского шитья – древнейшего вида художественного творчества. На Севере и центральной части России в коллекциях музеев Сергиева Посада, Санкт-Петербурга, Москвы Торжка и др. имеются образцы древнерусского шитья. Эти образцы доказывают мастерство рукодельниц Руси. С течением времени магическое значение вышивок уступило эстетическому, и привычные старые формы языческих символов стали восприниматься как красивое узорочье. Но само понятие украшенного, красивого в представлении народа равнозначно доброму, благожелательному, оберегающему. Любовь русского человека к красоте пронизывала весь быт. Это украшенные резьбой избы, убранства дома, орудия труда, посуда, орнаментированные керамические изделия, расписные сундуки, прялки, и едва ли не первое место принадлежало вышивке.

В конце десятого века Русь познакомилась с новым видом шитья – *лицевым шитьём*. Русские мастерицы, владеющие искусством орнаментации вышивкой одежды успешно освоили приемы и технику нового вида вышивки. Истоками происхождения такого вида шитья на Руси является искусство вышивки Византии.

В работе французского византиниста Шарля Диля, вышедшей в свет в 1919 году изложена периодизация истории Византии с 330 – 518 годов по 1453 год. В

своей работе он излагает, что в начале VIII века образовалась чисто византийская империя, силы которой концентрировались вокруг Константинополя. К середине девятого века существовала византийская национальность. «Империя после иконоборчества, развития монашества, соединения православия с народностью, многочисленностью и богатством монастырей, почитанием святых икон, влиянием монахов на души верующих обрела религиозное единство, политическое могущество, величие духовной жизни; но прежде всего Византия стала чисто восточной империей. В течение пятидесяти лет (с 867 по 1025) Византийская империя переживала период несравненного величия [141].

«Влияние византийской культуры простиралось и за пределами областей, находившееся под византийским протекторатом. Как всегда, миссионеры помогали делу дипломатов. Блестящим доказательством этого является обращение Руси в христианство. В сношения с Русью Византия вступила с середины девятого столетия. Начиная с 860 года, киевляне угрожали Константинополю своими набегами (907 г. и 914 г.). Но императоры охотно вербовали солдат среди отважных воинов, а русские купцы часто посещали византийские рынки. Более тесными стали контакты после посещения Византии княгиней Ольгой (957 г.) и принятия ей христианства» [54, с. 624; 212].

«До самых крайних границ Азии распространялись торговые отношения Византии, а через посредничество аваров, болгар, венгров проникали в глубину Западной Европы. Через турок, печенегов, куманов они проникли, вплоть до самых северных областей русского государства. А из этих стран лучшие товары доставлялись на византийский рынок. В числе товаров были шелковые ткани, шелк-сырец и холст, грубые и тонкие шерстяные ткани, крашеные и узорчатые платки, кожи, кожаные изделия, пушной товар, оружие, металлы, драгоценные камни, жемчуг и многое другое» [54, с.109].

Такая торговля в Византии способствовала распространению роскоши в нарядах. В дальнейшем при царствовании Юстиниана и развития промышленности Византия расширила свои завоевания. Обогащение государства и царского двора усилило свою страсть к пышности. Впоследствии греческим

монахам удалось привести из Индии шелковичных червей и затем тутовое дерево, что привело в дальнейшем к возникновению крупных шелковичных фабрик как в столице, так и на греческой территории. Позднее шелковые одеяния получили распространение среди всех классов византийского населения.

Константинополь снискал славу «рая монополий и привилегии». «Шедевры, выходявшие из рук византийских ремесленников – шелковые ткани ярких цветов целиком покрытые вышивкой, ослепительные украшения из драгоценных камней и жемчугов, изделия из слоновой кости, ювелирные изделия с обработкой блестящей эмалью, бронза, оправленная в серебро, стекло, отделанное золотом, – вся эта роскошь доставляла греческим мастерам славу во всем мире. Благодаря торговле, могуществу флота, богатым возможностям широкого обмена, Византия скупала богатства всего мира» [54, с. 626]. На перекрестке всех мировых дорог Константинополь являлся громадным складочным пунктом, куда стекались все народы, где обменивались товары всего света [там же].

Промышленному и торговому развитию соответствовал расцвет духовной жизни. В украшении церквей и дворцов проявилась склонность к кричащей роскоши и пышному великолепию. «Константинополь был ослепительным очагом чудесного расцвета, столицей культурного мира, царицей красоты. Святая София, гармоничная красота и пышные церемонии, священный дворец, ипподром – три центра, к которым тяготела византийская жизнь. Множество церквей и монастырей, пышные дворцы, богатые рынки, шедевры античного искусства наполняли площади и улицы и превращали Константинополь в самый восхитительный музей» [54, с. 626].

В работе у выдающегося немецкого художника и историка культуры, профессора Берлинской академии художеств Германа Вейса (1822-1897 гг.), где особую ценность рисункам придает то, что большинство из них выполнены самим автором с оригиналов, многие из которых утрачены, и являются плодом многолетних изысканий находим, что византийские ткачи во времена Константина Великого обладали высокими техническими навыками (Рис.125). Ткачи выделывали материи с сетчатым утком. В уток были вотканы изображения

животных так, что при изгибе складок одежды они производили впечатление движения. Специально для христиан выделялись ткани с символическими изображениями духовного содержания. Золотые и серебряные ткани (парча) ещё с начала Империи были известны знатным римлянам как изделия из Западной Азии и назывались аталийскими одеждами. Как предмет, вполне удовлетворивший страсть византийцев к восточной роскоши, они вызывали у них желание иметь самостоятельное производство подобных материй.

«Технические приёмы при этом заключались в том, чтобы с помощью тонких, обтянутых золотом или серебром шерстяных нитей подчеркнуть либо узор на фоне, либо сам фон, не трогая узор. Такой способ применявшийся впоследствии персидскими ткачами, арабами был доведен до высокой степени совершенства. Характеризуя тогдашнюю роскошь и утонченность, ткани делались даже с употреблением жилок морского пера (класс коралловых полипов)» [109].



Рис. 125 Золотая ткань (парча),  
аталийских одежд.

Вытканый рисунок на ткани

Из книги Гемана Вейса

Даркевич В.П. в работе по культуре Византии второй половины седьмого века по двенадцатый век раздела декоративно-прикладное искусство пишет, что «образы искусства византийцы рассматривали как материализованные

чувственные отражения духовных архетипов, в результате и сами вещи наделяли тайным смыслом, которые выполняли функцию знаковую, символическую. На предметы светского церемониального обихода, таких как императорские регалии, а также на культовую утварь распространялись многозначные толкования. Церковная утварь, облачения священнослужителей играли важную знаковую роль в ходе литургического действия как синтеза искусств, где все становилось средством «богопознания»: на молящихся как бы нисходила божественная энергия» [219].

У Германа Веса находим, что «разработанная византийской мыслью теория иерархической «лестницы» охватывала все сферы существования. Расцвет декоративно-прикладного искусства был связан и с характерной для византийцев эстетикой церемониала, парадности, исполненной почти магического очарования. Византиец — любитель праздничной роскоши и разработанного до мелочей этикета, великий искусник по части церемониала, поражавшего своим великолепием приезжих иностранцев и возбуждавшего священный трепет. «Блеск и элегантность дворцовой жизни, пышные процессии, торжественная культовая обрядность требовали огромного количества предметов роскоши» [109, с.459].

«Производство изысканных тканей являлось государственной монополией, и продажа их иностранным купцам была в VIII—X вв. запрещена. В одиннадцатом двенадцатом веках, когда государственная шелковая монополия переживала острый кризис, экспорт подобных тканей сильно ограничивали» [141]. Роскошные византийские многоцветные материи, благодаря высокому качеству тканья и виртуозно выполненному рисунку, являются шедеврами ткацкого искусства.

В.П. Даркевич в своем исследовании пишет, что шелковые ткани типа самит проникали и в Восточную Европу. Полихромные материи с крупным узором воспроизведены на фресках Киевской Софии с изображением семьи Ярослава Мудрого, на миниатюре «Изборника Святослава» (1073 г.) с групповым портретом княжеской семьи, на фреске церкви Спаса Нередицы (1199 г.), где представлен новгородский князь Ярослав Владимирович в плаще из тяжелого

шелка, обшитого золототканой тесьмой. Многоцветный шелк с узором в виде гладких полос разной ширины со сгруппированными по четыре розетками найден в великокняжеской гробнице во Владимире на Клязьме.

«Шелковые византийские безузорные ткани принадлежат к числу массовых находок на территории русских княжеств. Нередко гладкие ткани украшали золотной вышивкой. Под полом храма у селения Верхняя Теберда Ставропольского края при женском погребении XII в. найдены фрагменты византийского шелка с вышивкой золотными нитями парных орлиноголовых грифонов, стоящих на задних лапах, лисицы с большим пушистым хвостом и водоплавающей птицы» [219].

Прекрасное финансовое управление, высочайший расцвет промышленности, торговля составили экономический расцвет. «Но решающим событием было обращение в христианство киевского великого князя Владимира в конце X века. В 988 году Василий II получил от киевского великого князя для подавления феодальных восстаний войско в 6000 наемников, но за это Владимир потребовал руки византийской принцессы и, чтобы покончить с колебаниями императорского двора, завладел Херсонесом. Василий II уступил настояниям русского государя, но при этом убедил принять крещение. Владимир крестился в Херсонесе в 989 году, а затем в Киеве крестил свой народ» [54, с. 627; 141, с.84].

«Сын Ярослав (1015-1054гг) после Владимира продолжил и завершил дело, начатое отцом. Он превратил свою столицу Киев в соперника Константинополя и в один из прекраснейших городов Востока. Поляки, побывавшие в столице Руси, оставили интересное описание Киева, сохранённое средневековым историком Титмаром: «В большом городе, который был столицей этого государства, находились более 400 церквей, 8 торговых площадей и необычное скопление народа...» [54, с. 626; 318, с.411].

«На Руси, в связи с появлением христианства, большим количеством церквей и монастырей, украшением убранства и церемоний являлись изделия с вышивкой, в результате чего возникает особая отрасль художественного шитья — *лицевое шитьё*, так называемая «живопись иглой». Назначение этой вышивки —

изображение церковных, государственных деятелей, причисленных к лику святых, библейских и евангельских сюжетов. «Древнерусское лицевое шитье сформировалось под непосредственным воздействием Византии и достигло на Руси необычайного расцвета. Познакомившись с новым видом шитья, а именно шитья лицевого, русские мастерицы успешно освоили его приёмы и технику» [54, с. 629; 380, с.5]

«Живопись иглой», то есть лицевое шитьё получило ведущее значение в период, когда господствовало православное мировоззрение. «Ему наряду с иконами отводилось важное место во всём общественном укладе. Произведения шитья состоят из изображения святых, сцен их жития, евангельских или библейских сюжетов и каймы с подобными же изображениями или орнаментом, сшитыми литургическими и вкладными надписями. Эти произведения выполнены из дорогих тканей шелковыми, серебряными, золотыми, впоследствии золотными нитями» [54, с. 629].

Анна Всеволодовна – внучка Ярослава Мудрого, дочь великого князя киевского Всеволода Ярославича Анна (Янка) в 1089 г. при киевском Андреевском монастыре основала первую известную в истории Руси школу для девочек. В «Истории» В.Н. Татищева в связи с этим фактом приводится выдержка из сохранившейся до наших дней летописи о том, что Янка «собравши младых девиц, неколико обучала писанию, тако ж ремёслам, пению, швению и иным занятиям. Да от юности навыкнут разумети закон божий и трудолюбие, а любострастие в юности воздержанием умертвят...» [295, с.27].

Тягу к «просветительской деятельности Анна унаследовала от отца, который, «дома сидя, изумляше пять язык, а также от матери – бывшей византийской принцессы» [294, с.27].

«Женские монастыри славились своим шитьем. Сами монастыри с XV в. стали средоточием различных художественных ремёсел, даже таких, как производство изделий с вышивкой «лицевое шитьё». Своего расцвета искусство шитья достигло в средневековой Руси [380, с.14] Много произведений с вышивкой лицевым шитьем сохранилось от XV-XVII веков. Изделия с вышивкой

лицевое шитьё использовались в оформлении христианского культа и убранстве храмов. К таким изделиям относятся покровцы на церковные сосуды, одежды священнослужителей, подвесные пелёны под иконы, покровы для алтарных престолов и гробниц святых, завесы для царских врат (Рис. 126-131). Торжественные церемонии оформлялись плащаницами, хоругвиями, которые сопровождали людей в дальних поездках, а в военных походах – шитые иконостасы.

Создание шитого произведения – процесс трудоемкий и длительный. Он начинался с выбора ткани, служившей основой, фоном изделия. Фон и каймы пелён, покровов расшивались обычно по однотипным материалам: тафте, камке, атласу и бархату. Художники-знаменщики наносили на ткань рисунок. Лицевые изображения выполняют иконописец, а орнаменты – «травщик», надписи изображал словописец. Искусные вышивальщицы вышивали шелками, всевозможными сортами золотных нитей, а также использовали жемчуг, драгоценное разноцветье – камни, разнообразной формы золотые и серебряные дробницы. Разнообразными были и технические способы шитья. При вышивании разноцветными шелками мастерицы передавали гладкую красочную поверхность иконы. Основной шов шитья называется «атласный», который имеет две разновидности: «в раскол» и «гладь». Такие способы шитья использовались в шитье ликов. «В XV - начале XVI века лики шьются светлыми шелками одного тона; с середины XVI века вводились притенения по абрису и вокруг глаз шелками более темного тона, чем основной, а стежки нитей располагались чаще всего по форме изображаемого (Рис.128). Травные орнаменты вышивались разноцветными шелками швами «в раскол» и «ёлочка»» (Рис.126-128). С XVI века разноцветные шелка вытеснены золотыми и серебряными нитями. При сплошном шитье золотом и серебром использовались приёмы шитья «в прикреп», Чаще всего использовали швы «клопец», «городок», контур вышивали «по веревочке» золотой или серебряной нитью» [54, с. 629].

Развитию лицевого шитья способствует мастерская царя Бориса Годунова. Сохраняя виртуозность техники шитья шелковыми, золотыми, серебряными

нитьями, сохраняя высокий иконописный стиль изображений, произведения вышивальщиц стали более декоративными, уменьшается живописное начало. «Изделия превращаются в драгоценность, поскольку применяется большое количество жемчуга, драгоценных камней, золотых и серебряных дробниц самых разнообразных форм и размеров. Дробницы украшаются гравировкой, чернением» [54, с. 628].



Рис.126 Сударь «Распятие и избранные святые» Середина XV века. Фрагмент [380, с.172 ]



Рис. 127 Покровец XVII в Фрагмент [380, с.273 ]



Рис. 128 Пелёна «Богоматерь  
Одигитрия» конец XVI в.  
[380, с.192 ]



Рис. 129 Пелена «Явление Богоматери  
Сергию, избранные святые, праздники»  
1525 г. Фрагменты[380, с.182 ]



Рис. 130 Плащаница  
«Положение во гроб» 1592 –  
1598 г. Фрагмент



Рис. 131 Воздух «Христос во гробе» 1604  
г. Фрагмент [380, с.197 ]

С XVII века вышивали шитьем «по карте», создающего впечатление выпуклого узора. Кроме золота и серебра излюбленным материалом был жемчуг (Рис.131). В древних источниках употребляют термины «сажено» жемчугом XVI век, «низано» жемчугом XVII век. В художественном решении большая роль отводилась драгоценным камням. Лазоревые сапфиры, «червчатые» рубины и лалы, зеленые изумруды, голубая бирюза расцвечивают шитые произведения лицевого шитья (Рис. 131). В лучших памятниках XIV- начала XVI веков, как пишет историк Т. Николаева, заметен глубокий интерес к внутреннему миру человека. « Орнаментальные композиции на произведениях культового характера – пеленах скромны. Они выполняют служебную функцию, подчеркивают и выделяют лицевые изображения. Конец четырнадцатого века и начало шестнадцатого века характерны расцветом изобразительного искусства на Руси, вызванным ходом исторического развития русских земель. Ведущая роль иконописи повлияла на усиление изобразительного начала и произведениях лицевого шитья. «К середине XVI века появляется декоративность и орнаментальность шитья (Рис.127). «Лицевые композиции обогащаются узорочьем: украшаются одежды святых, их нимбы, получают распространение широкие орнаментальные каймы. Сообщения письменных источников, имена вкладчиков на шитых изделиях для церкви свидетельствует о том, что имелись свои мастерские художественного шитья при дворах князей, бояр, богатых торговых и служилых людей. Особые «светлицы», отведенные для женского рукоделия были почти в каждом богатом доме Древней Руси. Возглавляла такую мастерскую как правило хозяйка дома, также искусная вышивальщица. Лучшими мастерскими были «царицыны светлицы» Анастасии Романовны, мастерская княгини Ефросиньи Старицкой» [380, с.19]. « Вышитые Марией Милославовой, первой жены Алексея Михайловича, произведения с художественным шитьем отличаются изяществом рисунка, тонкостью исполнения, изысканным колоритом, служащие уникальным памятником лицевого художественного шитья» [54, с. 631].

Произведения лицевого шитья немногочисленны и, как пишет исследователь Т. Николаева: «...в значительной степени дополняют представление об иконописи

XV века, известной в основном по времени Андрея Рублёва и Дионисия, стоявших во главе московской художественной школы в начале и конце столетия» [там же, с. 6]. Произведения лицевого шитья, выполненные в «светлицах», дарили в монастыри и церкви. Во вкладной книге, в первой главе «Вклады Государей Царей и Великих Князей» имеется много записей, среди которых запись XVI века: «Государыня благоверная великая княгиня Елена пожаловала дала вкладу покров отлас черн, на нем крест да схи́ма с херувими шиты золотом и серебром, у херувимов венцы жемчюгом сажены. Писан в ризных книгах 83 (1574/75)-го году 14 покров. 58 (1549/50)-го году государыня благоверная великая княгиня Анастасию приложила к образу чюдотворца Сергия пелену отлас червчат, сажена вся жемчюгом большим з дробницами, на ней – крест и у креста подпись и под крестом летописед жемчюгом сажено.

«Государя и царя и великого князя Ивана Васильевича всея Руси вкладу написано в отписных ризных книгах 83 (1574/75)-го году: «Кубец серебрян позолочен, поденок чеканной; блюдечко серебряно позолочено. Покров камка тмсиня, на нем шит образ чюдотворца – Троица, шита золотом и серебром» [54, с. 633]. Сторону у Троицы – Авраам и Сарра. Венцы у Троицы и у святых низаны жемчюгом. У Троицы в венцах 9 камней – лалы. Около риз имена жемчюгом сажены в одну прядь. У Сергия чюдотворца венец шит золотом и низан жемчюгом, в венце 5 камней: 2 яхонта лазоревы, 3 камня червчаты, камен зелен. Подпись шита чюдотворцево имя жемчюгом сажено, да у чюдотворца на схиме 5 крестов шиты золотом, а около их жамчюгом сажено. А около всего покрова тропарь и кондак чюдотворцу Сергию низан жемчюгом, да 2 веревочки жемчюжные, внизу у покрова имя государево...

Покров отлас багров, на нем схи́ма да крест шит золотом, около креста жемчюгом сажено, у креста 2 ангела шиты золотом и серебром, подпись шита серебром.

Пелена камка зелена, на ней кресс сажен жемчюгом с плащми, плащи серебряны, позолочены, под крестом подпись жемчюжная, около пелены камка

червчата, на ней дробници серебряны золочены, около дробниц жемчугом сажено...» [110, с.27].

Доктор исторических наук Т. Николаева, завершая вступительную статью в книге «Художественное шитьё Древней Руси в собрании Загорского музея» пишет, что «XVII столетие завершает развитие средневекового русского художественного шитья. Лицевое шитьё во многом подражает драгоценным окладам икон» [54, с.633]. В описании коллекции Загорского музея-заповедника, сложившаяся, главным образом, из вкладов в Троице-Сергиевский монастырь говорится, что среди вкладчиков – цари, князья, бояре, духовенство, служилые и торговые люди. Это подтверждает состав вкладчиков, выявленных по Вкладной книге 1673 года.

«Лицевое шитьё в оформлении христианского культа и декоративном убранстве храмов (покровцы на церковные сосуды, подвесные пелены под иконы, покровы для алтарных престолов и гробниц святых, завесы для царских врат, воздухи и др.), в оформлении торжественных церемоний (хоругви, плащаницы), сопровождали людей в дальних поездках, в военных походах и свидетельствуют о тесном взаимодействии в этом искусстве изобразительного и декоративного начал. В развитии лицевого шитья ясно прослеживается тенденция к постоянному усилению роли декоративности, обусловленная самой природой искусства вышивания. Это прослеживалось в усложнении характера швов, узорчя нимбов и одежд, в повышенном внимании к украшению кайм. Семнадцатое столетие завершает развитие средневекового художественного шитья. Лицевое шитьё во многом подражает драгоценным окладам икон. Многие культовые произведения приобретают подчеркнута светский характер.

Изделия с вышивкой лицевого шитья дают представление о национальном характере шитья, глубине народных основ данного искусства связанного и с древними крестьянскими вышивками. Талантливые мастера из народа, обеспечили искусству лицевого шитья неповторимое своеобразие и глубокую содержательность» [54, с. 635].

В десятом и одиннадцатом веках на Руси вместе с христианством проявляется византийское влияние. Выработанные до этого времени формы быта видоизменяются. «Русский костюм в Древней Руси содержал множество смысловых уровней, которые соответствовали основным видам жизнедеятельности человека. Русские князья входят в торговые или военные отношения с Византией. Они заимствуют и религию, и чины, и знаки отличия, и одежду. Рядом с язычеством находит себе место христианство, вначале как одна из религиозных доктрин, а затем как учение, призванное организовать и духовно возвысить паству, определить цели бытия» [55, с. 1487]. «Вместе с христианством на Русь приходит византийская мода на одежду, которая являлась предшественницей моды периода раннего средневековья» [192, с.47]. Изменение религии, принятие христианства отразилось на одежде с появлением новых форм, взятых из Византии, которые в основном получили распространение среди духовенства, княжеского сословия и близких к ним людей. «На Руси под влиянием Византии входят в употребление длинные неприталенные одежды. Характерными чертами мужского и женского костюма становятся статичность и простота силуэта. Костюм не выявлял форму тела, был свободным, но не очень широким. Будучи длиннополыми, русские одежды все-таки не достигали такой длины, как в Византии. Знаки отличия создают основу моды. Византийская одежда в русской моде сохранилась почти безо всяких изменений на протяжении восьмисот лет.

Устойчивость и жизнеспособность, целесообразность и простота – характерные черты византийского костюма. Фигуры, облаченные в византийские костюмы, выглядели тяжелыми, массивными, прямоугольными, перегруженными орнаментом и богатыми декоративными украшениями. Красота расценивалась как добродетель во славу бога» [55, с. 1488; 180].

«В царствование Юстиниана, благодаря его дальновидному правлению и развитию промышленности, Византия расширяла свои завоевания. Обогащение государства и царского двора усилило при Юстиниане всеобщую страсть к пышности, которой благоприятствовало и следующее обстоятельство: двум греческим монахам удалось привести в Константинополь из Индии шелковичных

червей, а два года спустя пересадить туда же и необходимое для их содержания тутовое дерево. Вскоре под непосредственным покровительством императора возникли крупные шелкодельные фабрики, сперва в столице, а вскоре в Афинах, Фивах, Коринфе и других местах. После этого количество шелковых одеяний, которые прежде по высокой цене доставлялись из Персии, не только увеличилось, но и получило распространение среди всех классов византийского населения. Греческие фабрики вскоре настолько усовершенствовались, что их продукция уже в царствование Юстиниана II (565-578гг.), по своим достоинствам нисколько не уступала даже тончайшим китайским шелковым тканям. «Византийские ткачи во времена Константина Великого (323-337гг.) обладали высокими техническими навыками. Они выделывали материи с сетчатым утком, в который были вотканы, например, изображения животных, причём столь искусно, что при изгибе складок они производили впечатление движения. Ранее они уже умели изготавливать из шелка разновидность бархата и придавать шелковым тканям лоск и плотность атласа. Кроме того, были материи с цветочными и другими узорами, а специально для христиан выделывались ткани с символическими изображениями духовного содержания» [109, с.459]. Золотые и серебряные ткани (парча) ещё с начала Империи были известны знатным римлянам как изделия Западной Азии и назывались атаклийскими одеждами. Как предмет, вполне удовлетворявший страсть византийцев к восточной роскоши, они вызывали у них желание иметь самостоятельное производство подобных материй» [55, с. 1488-1489].

«Технические приёмы при этом заключались в том, чтобы с помощью тонких, обтянутых золотом или серебром шерстяных нитей подчеркнуть либо узор на фоне, либо сам фон, не трогая узора. Такой способ, применявшийся впоследствии персидскими ткачами, арабами был доведён до высокой степени совершенства. Характеризуя тогдашнюю роскошь и утончённость, можно сказать, что ткани делались даже с употреблением жилок морского пера.

Высшие классы для своих одеяний приобретали самые ценные материи, преимущественно крепкие и плотные шёлковые ткани, которые позже стали украшать тяжёлым золотым шитьём, жемчугом и драгоценными камнями в золотой

оправе. Шелка были характерного стиля – ярко окрашенные, с густо расположенными повторяющимися узорами, часто отделанные золотой нитью. Они распространялись по всей Империи. Византия с жадностью принимала восточные шелковые ткани, которые вдобавок расшивались узорами и орнаментом (большей частью с христианской символикой).

Богатая отделка из золотых полосок, украшенных драгоценными камнями и жемчугом, покрывала всю поверхность одежды и усиливала впечатление прямолинейности и жесткости [48]. С применением восточных тканей византийский костюм приобрёл вид, напоминавший древнейшие восточные наряды. Герман Вейс пишет: «Одежды высших сановников по примеру Древнего Рима, сохраняли сходство с пурпурным, вышитым золотом нарядом триумфаторов. Орнаменты же постоянно отражали современную моду. Иногда на верхней одежде христианского сенатора насчитывалось до шестисот орнаментов. Роскошь и внешний блеск, господствовавшие при византийском дворе, продержались до самого падения Империи» [55, с. 1488; 109, с. 463].

«Вначале византийцы заимствовали образцы орнаментов сначала у персов, а позже, с начала VIII века, у арабов, изделия которых в этой сфере отличались большим разнообразием орнаментов [109]. Поэтому в рисунках на византийских тканях «новоперсидского» периода преобладают изображения геометрических фигур, звезд, кругов и т.п., а также фантастических животных. А в тканях, созданных по арабским образцам, преобладают узоры растительного орнамента в сочетании с арабесками звериного стиля, переплетающимися наподобие лент. Кроме этих византийских рисунков, заимствованных у арабов, существовал узор, изобретённый самими византийскими ткачами – это греческий крест, вписанный в круг, которым украшались только облачения священнослужителей» [55, с. 1488-1490]. «На Руси при князе Владимире, начиная с конца X века, все богослужебные обряды византийской церкви были переняты русской, в которой они сохранились и доныне. Богослужебные облачения к исходу средних веков претерпели незначительные изменения, что видно по многочисленным изображениям духовных лиц греко-российской церкви. Князь Владимир старательно подражал

греческой культуре и пышной внешней обстановке при княжеском дворе, находя при этом опору в греческом духовенстве, которым его предусмотрительно окружили» [там же, с. 1491].

«Под влиянием благоприятных обстоятельств, в том числе удобного месторасположения, Киев сравнительно рано стал главным средоточием русской культуры, искусств и ремёсел. По свидетельствам писателей IX и X веков, сюда съезжались купцы со всех стран света, а отсюда отправлялись целые торговые флоты в Грецию. О жизни в Киеве они рассказывали как о каком-то чуде и даже сравнивали этот город с Византией. Он слыл богатым городом и сохранил эту репутацию вплоть до 1169 г.» [там же, с. 1492].

«Карамзин Н.М. отмечает, что: «...первые известия о древнем купечестве относятся уже ко временам варяжских князей: договоры их с греками свидетельствуют, что в X в. жило множество россиян в Цареграде, которые продавали там невольников и покупали всякие ткани. Звериная ловля и пчеловодство доставляли им множество воска, мёда и драгоценных мехов, бывших, вместе с невольниками, главным предметом их торговли». Константин Багрянородный пишет, что в Хазарию и в Россию шли тогда из Царяграда пурпур, богатые одежды, сукна, сафьян, перец... Кроме того, о торговле россиян с народами северными имеются любопытные и достоверные известия в скандинавских и немецких летописцах. Средоточием торговли был Новгород, где со времён Рюриковых поселились многие варяги, деятельные в морском грабеже и купечестве. Там скандинавы покупали драгоценные ткани, домовые приборы, царские одежды, шитые золотом, и мягкую рухлядь. «Эти ткани и богатые одежды не могли быть собственным рукоделием наших предков, вероятно, что они покупали их в Цареграде, куда, по сказанию Нестерову, езжали новгородцы ещё в Олеговы времена» [189, с.85]. В IX и X в. на Руси государева подать состояла более в вещах (мёд и шкуры), нежели в деньгах, поэтому казна изобиловала товарами и могла отпускать их в чужие земли. Н.М. Карамзин пишет: «Нередко послы российские именем государя требовали в дар от греков царской одежды и венцов, чего императоры, желая отличаться от варваров хотя бы украшениями

драгоценными, не любили давать им, уверяя, что сии порфиры и короны сделаны руками ангелов и должны быть всегда хранимы в Софийской церкви... Богатые люди носили одежду шелковую и пурпуровую, драгоценные пояса» [55, с. 1491].

«Костюм всегда являлся одним из важнейших элементов человеческой культуры, объединяя в себе определённые функции, в том числе и социальные. Немецкий философ Герман Вейс пишет: «Заимствованное греческое священнослужительское облачение оставалось довольно простым по покрою одежды приблизительно до XII в. Лишь с конца этого столетия оно приняло тот великолепный вид, какой сохранился и до XXI века. К греческому священнослужительскому облачению относятся богато расшитые орнаментальным шитьём: длинная нижняя одежда в виде столы, носящая теперь название стихаря; епитрахиль; надеваемая поверх епитрахили туника, называемая саккосом; омофор; чулки; башмаки [109]. К числу дополнений, появившихся в облачении в новейшее время, принадлежат: украшенная жемчугом и драгоценными камнями митра; эпиманикия, то есть поручи, которыми обвязываются концы рукавов нижней одежды; эпигонатий – небольшой прямоугольный жесткий плат, богато вышитый, украшенный кисточками и привешиваемый с правой стороны на бёдрах.

Состав орнаментальных мотивов, великолепное художественное исполнение вышивок свидетельствуют о глубоких корнях этого искусства. Ещё до принятия христианства существовали царские, княжеские, боярские мастерские, где работали выдающиеся художники и мастерицы вышивальщицы Древней Руси. В дальнейшем подобные мастерские возникли в монастырях. С XV в. Троице-Сергиевский монастырь был одним из центров выполнения церковных одежд и предметов церковного обихода, различных художественных ремёсел, даже таких как производство золотошвейных полотенец. В этом сложном и многотрудном деле проявили своё дарование русские женщины, славившиеся как искусные вышивальщицы. Они же были носителями многовековых традиций народного искусства, проявившихся наиболее ярко в орнаментальном шитье, которым украшали светские и церковные одежды и некоторые другие предметы домашнего и церковного обихода. О широком распространении художественного

орнаментального шитья, об особенностях этой вышивки на Руси говорят сведения, содержащиеся в духовных грамотах великих и удельных князей, вкладных монастырских книгах. Произведения с орнаментальным шитьём высоко ценились и бережно хранились.

Одежда великокняжеского времени отличается богатством и торжественностью, в украшениях костюма появляются в большом количестве золото, золотые и серебряные изделия, покрытые чернью и эмалью» [55, с. 1493].. Украшенные золотосеребряной вышивкой, жемчугом, драгоценными камнями предметы церковного убранства, царской и боярской одежды поражают своим величием, блеском дорогих материалов, красотой исполнения. У простого народа сохраняется свой, традиционный костюм.

«На каждом этапе развития шитья складывались свои особенности, свои приёмы, применяемые в зависимости от того, что было главным в искусстве данного временного периода. Несмотря на то, что на начальном этапе существования христианства на Руси греческие мастера приняли активное участие в создании памятников искусства (прежде всего культового), русские мастера сумели переработать византийский стиль и создать искусство художественной вышивки, качественно отличающееся от искусства вышивки Византии» [55, с. 1494].

«В произведениях орнаментального шитья, выполненных в среде высших слоёв феодального общества, обнаруживается связь с народной крестьянской вышивкой не только аналогиями орнаментальных мотивов, но и всем своим художественным строем. Им сродни простота и ясность композиций, графичность и чёткость узоров, ритмическая связанность их, немногочисленность колорита, определённая общность в понимании декоративности» [380, с. 18]

«Как правило, технические приёмы орнаментального шитья отличаются однородностью и простотой швов. Орнаментальные композиции на изделиях культового характера просты, так как они выполняют служебную функцию – подчёркивают и выделяют лицевые изображения. К середине XVI века для орнаментального шитья используются драгоценные материалы, усложняются

приёмы технического исполнения. Если до XVI века при шитье золотом металлические нити продёргивались через ткань «на проём», то вместо этих швов приходит шитьё золотом и серебром «в прикреп» яркими шелками с многообразными и сложными швами, имитирующими драгоценные привозные ткани и заставляющие восхищаться виртуозностью исполнения» [55, с. 1495].

Среди богатых сокровищниц России очень ценным является веками складывающаяся коллекция орнаментального и лицевого шитья, собранная в Троице-Сергиевской лавре, ныне составляющая основу Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. Кроме того, образцы изделий с орнаментальным шитьем имеются в музеях-заповедниках городов Александрова, Нижнего Новгорода, Переславля Залесского, Муром, в государственных музеях Московского Кремля и других. В монастыри поступали в качестве вкладов произведения искусства, выполненные русскими мастерицами от князей, бояр, царя, дворян, купцов и богатых жителей Руси.

Русские мастерицы-вышивальщицы были носителями многовековых традиций народного искусства, проявившееся наиболее ярко в орнаментальном шитье. Орнаментальным шитьем украшали светские и церковные одежды, предметы церковного и домашнего обихода. К таким изделиям относятся «вошвы» для украшения богатых одежд, полотенца, ширинки, скатерти, покрывцы на церковные сосуды.

В пятнадцатом веке на музейных экспонатах с вышивкой можно увидеть орнамент с традиционным вьюном, а уже в шестнадцатом веке появляются более сложные орнаментальные композиции в виде стилизованных «богинь», «древа жизни», древа с птицами, древа с оленями. Кроме того имеются композиции мотивов различных растений, растительно-геометрические узоры – круги, розетки, ромбы, что сближает с традиционным русским народным искусством, в котором ещё сохранилась древняя символика. К семнадцатому веку орнамент на оплечьях и зарукавьях церковных одежд выглядит более декоративным, включая элементы феодальной эмблематики. К эмблематики можно отнести изображения барсов, двуглавых орлов, фантастических птиц. По описям во Вкладных книгах Троице-

Сергиева монастыря искусствоведы определили датировки вещей, изображения орнаментов, состоящих из однообразных элементов.

Вышивки исполнялись в великокняжеских, царских и боярских мастерских. Участие в вышивании принимали не только мастерицы-крестьянки, но царицы, княжны, боярыни. В этих мастерских шестнадцатого века применялось шитье золотыми, впоследствии золотными нитями, серебряными нитями. В вышивке использовались жемчуг, драгоценные камни. В царской мастерской, во главе которой была жена царя Ивана Грозного Анастасия Романовна и мастерской Годуновых, по имеющимся экспонатам музеев прослеживается дальнейшее развитие орнаментального шитья. Орнаментальное шитье ярко проявляется с шестнадцатого века. В семнадцатом веке наиболее известными были мастерские Строгановых, создавших особую школу золотного и лицевого шитья.

Кроме церковных одежд декоративно-орнаментальное шитье, развивавшееся на основе дохристианских традиций украшало одежду, головные уборы, изделия бытового убранства всех слоев русского общества. В духовных грамотах князей перечисляется имущество, среди которых имеются разнообразные предметы и одежда, украшенные драгоценной вышивкой – орнаментальным шитьем. В семнадцатом веке орнаментальные жемчужные композиции на изделиях украшались низанием жемчугом в одну нить. Жемчужное шитье имеет особенность – жемчужный контур обшивался с обеих сторон золотым шнуром из нитей пряденого золоченого серебра или золотой канителью. Большинство орнаментальных композиций на изделиях, хранящихся в музее, носит контурный графический характер.

Золотное и жемчужное шитье всегда было специализированным ремеслом и развивалось в определенных художественных центрах. Наиболее известные из них в городах Торжок и Торопец Тверской губернии, Арзамас Нижегородского уезда и город Каргополь. Золотошвейным мастерством занимались в Архангельской, Олонецкой, Вологодской губерниях. Славился Торжок золотошвейными изделиями. Расшитые золотыми и серебряными нитями, знаменитым кованым или литым швом сафьяновые сапоги, рукавицы, кошельки, пояса и другие изделия

имели спрос не только в России, но и за рубежом. Торжок занимал одно из ведущих мест по производству сафьяна, украшенного золотной вышивкой. Работой золотошвей Торжка восхищались А.С. Пушкин, А.Н. Островский, Л.Н. Толстой. В Торжке был «Государев сафьяновый двор». Ко двору выписывали мастеров со всех концов России для выполнения заказов, например, таких как вышивки золотом подвенечного платья Екатерине II. Впоследствии в 1984 году по инициативе Новоторжского земства была основана мастерская в Торжке, объединяющая мастериц-надомниц.

В народном быту золотым и жемчужным шитьем украшали предметы особо нарядной праздничной одежды: душегреи, епанички, и особенно женские и девичьи головные уборы – кокошники, венцы, повязки, платки. Их берегли как самую дорогую часть приданого, надевали по большим праздникам, передавали по наследству. Богатая фантазия, выдумка народных мастериц создавали в каждом изделии совершенное по красоте декоративное чудо. В настоящее время центром современного искусства золотного шитья является Торжок Тверской области. Русские мастерицы, в какую бы эпоху они ни работали, искали и находили новые возможности использования декоративных качеств золотных нитей и дополнений к ним.

В семнадцатом веке русский костюм достиг наибольшего расцвета и характеризовался разнообразием форм, богатством и красочностью отделок.

Особенно великолепны были вышивки – любимый вид отделки русской одежды, доступный любой мастерицы, позволяющий создать неповторимые по красоте шедевры. Шитые шелками, золотом, жемчугом и драгоценными камнями одежды царя, бояр, облачения служителей церкви были произведениями искусства, непревзойденными по великолепию и красоте.

Автор-составитель информации по художественному шитью Древней Руси Т. Манушина пишет, что среди вкладных вещей были изделия, украшенные орнаментальными вышивками. Вклады изделий с орнаментальным шитьем в Троице-Сергиев монастырь были от царя Михаила Федоровича, княгини А.В. Трубецкой, князя Н.И. Одоевского, бояр И.В. Морозова, А.С. Шеина. Во Вкладных

книгах имеется описание рухляди – мужского и женского платья, головных уборов, вошв, предметов домашнего обихода: полотенца, ширинок, скатертей. Поступавшие в монастырскую казну эти вещи переделывались под церковные нужды, использовались в быту, обращались в деньги.

Например, как пишет исследователь: «... во Вкладной книге 1673 года довольно часто встречаются записи, отмечающие, что на ризное оплечье даны шитые вошвы. Эти последние являлись украшением рукавов парадной женской одежды – летника... Шитье одного из них на фелони датированной XVI веком и считавшейся по Описи 1908 года вкладом великого князя Василия III» [380, с. 21].

Примером орнаментального шитья может служить стихарь турецкого золотного бархата с узором из больших серебряных листьев (Рис. 123 ). Оплечье вишневого атласа зашито пряденым золотом и серебром, жемчугом, бирюзой и блестками. Спереди шитье состоит из двух орнаментальных полос: нижней, широкой, из трех квадратов, и верхней, узкой. Узор всех трех квадратов одинаков – лирообразные вазоны и гвоздики, расположенные по диагонали. Узор каждого квадрата расцвечен семью голубыми камнями – бирюзой. Стебли низаны крупным жемчугом, а остальные фрагменты золотой канителью и пряденым золотом, фон украшен золотистыми блестками. Над широкой полосой расположена узкая полоса шитья по кранному атласу. Узор составляют стилизованные деревца, выходящие из цветкообразных вазонов, на деревцах вышиты птицы с повернутыми назад головой. Зарукавья стихаря зеленовато-голубоватой тафты вышиты жемчугом и гладкими выпуклыми серебряными дробницами. Узор зарукавья – вьющийся стебель, со стилизованными цветками. По Вкладной книге 1673 года сотрудниками музея установлено, что Стихарь выполнен по заказу монастыря в период 1646-1674 годов и что в композиции его оплечья использовано шитье, украшавшее некогда вкладные вещи, поступившие в Троицкий монастырь в 1630-1640 годах.



Рис.132 Фелонь с вышивкой орнаментальное шитье XVII век [380, с. 226]



Рис.133 Стихарь с вышивкой орнаментальное шитье XVII век [380, с. 259]

Вышивку орнаментальным шитьем русскими мастерицами можно рассмотреть на экспонатах музея, среди которых имеется фелонь (Рис. 132) из французской золотистой парчи (по описаниям сотрудников музея). Оплечье темно-красного бархата вышито серебряными запонами с драгоценными камнями. Узор состоит из цветка-короны, составленный из семи золотых запонов в виде звезд. В запонах вшиты драгоценные камни – изумруды, рубины, сапфиры. От основания цветка в обе стороны отходят две пышные ветки с широкими листьями и крупными тюльпанообразными цветами. Над цветком вышита полусферическая корона с пятью золотыми запонами. Стебли вышиты крупным жемчугом, а листья, лепестки цветов низаны сплошь жемчугом по настилу. Середины цветов и их лепестки расцвечены запонами и драгоценными камнями. На фелони вышит крест из пяти запонов с изумрудами, рубинами и алмазными искрами, в звезде имеются четыре запона. По описи 1701 года сотрудниками музея установлено что характер узора аналогичен шитому узору фелони, выполненной между 1674 и 1697 годами. Поручи (Рис. 134) шиты жемчугом по бархату узором растительного характера с украшением зелеными стеклами, золотыми дробничками, серебряными пуговицами.



Рис.134 Поручи с вышивкой орнаментальное шитье.  
Вторая половина XVII в. [380, с. 242]

«Мотив «древа», оберегаемого животными и птицами, относится к числу древнейших, прочно вошедших в искусство вышивки многих народов. В русском прикладном искусстве он известен с XIII века. «Древо» издавна воспринималось в народном сознании как прославление жизненной силы природы и, главным образом, растительного плодородия. Большое место в древних вышивках отводилось изображению оленя, который почитается многими народами. Птицы в прикладном искусстве всегда обозначали доброе начало и связывались с небесной стихией.

Похожие изображения животных по сторонам дерева имеются на женском головном уборе из археологических находок на территории Московского Кремля и на кайме ширинки конца XVI в. инв. № 7969 из собрания Загорского музея» [380, с.151]. (Рис. 135). А также на ширинке XVII века инв. № 1036 (Рис. 136) из собрания Загорского музея» [55, с. 1494].

«Ширинка привезена с Севера академиком И.Э. Грабарем и поступила в музей в 1979 г., выполнена она из тонкого белого льняного полотна, по краям расположена орнаментальная кайма, шитая золотом, серебром и шелками: светло-коричневым, светло-голубым и светло-зелёным.

Узор на кайме состоит из чередующихся композиций, расположенных в изгибах вьющегося стебля: древо-цветок с коньками по сторонам и цветок с сидящими по его сторонам птицами. У Масловой Г.С. находим, что такие изображения встречаются и в русской северной крестьянской вышивке, где они получили название «оборотни».» [там же, с. 1496]

«Такой орнамент встречается в Тверской, Новгородской, Петербургской губерниях. Исследователь музея пишет: «Можно полагать, что это один из мотивов феодального искусства. Через монастырское шитьё он попал в крестьянскую среду, будучи близким ей по своей композиции и орнаменту.



Рис. 135 Ширинка XVI в  
Фрагмент 89 [380, с.267]



Рис.136 Ширинка XVII в  
Фрагмент 91 [380, с.269]



Рис.137 Ширинка XVII в  
Фрагмент 103 [380, с. 271]

Исследователь, доктор исторических наук Т. Николаева пишет, что «Надпись на ширинке позволяет предполагать, что она принадлежала митрополиту Александру. Среди северных владык этого времени известен под именем Александр митрополит Новгородский и Великолуцкий, бывший на митрополичьей кафедре с 1589 по 1591 гг.» [243, с.82].

Примеры подобных орнаментов можно привести с экспонатов ширинок XVII в. Загорского музея инв. № 1036 (Рис.136). Небольшой платок из белого холста оформлен по краям орнаментальной каймой, вышитой пряденым золотом и серебром, голубым, малиновым, зеленым шелком. Коньки, расположенные по сторонам древа, направлены друг к другу, а головы коньков повернуты назад. Вышивка выполнена швом «ёлочка» с обводкой черным шелком.

Небольшой головной платок из белого холста инв. № 1094 (Рис. 137) [380] украшен орнаментальной каймой, шитой пряденым золотом и серебром, красным, голубым и зеленым шелком. Кайма украшена узором из вьющегося стебля с цветочными штамбами в изгибах, орнаментирован разнообразными по форме листьями, а по сторонам штамбов вышиты бегущие навстречу друг к другу единороги» [55, с. 1496].



Рис.138 Ширинка XVII в  
Фрагмент98[380, с.220]



Рис.139 Ширинка XVII в  
Фрагмент 94[380, с.268]



Рис.140 Ширинка XVII в  
Фрагмент90[380, с.266]

«Композиция узора каймы шириной 7,5 см вышитая пряченым золотом и серебром, разноцветными шелками: красным, зелёным, голубым на ширинке – головном платке (Рис.139) из белой тафты, инв. № 1040 [там же] состоит из узора с вьющимися стеблями, орнаментированных разнообразными по форме цветами. В центре каждой стороны и по углам вышиты двуглавые орлы, по сторонам от них расположены бегущие единороги. Узор по контуру обведён чёрным шелком, шитьё двустороннее, выполнено швами «ёлочка» и «косой ряд».

Ширинки также украшались орнаментальной каймой с узором из чередующихся штамбов с отходящими от них в обе стороны вверх и вниз длинными стеблями, которые соединяясь, составляет цепочку овалов с цветочной разработкой внутри инв. № 1044 [там же] (рис. 138)» [55, с. 1496]. Кроме того имеются музейные экспонаты ширинок таких как головной платок из белой тафты инв. № 617 [там же, с. 152] с чередующимися цветочными штамбами, завершающимися восьмилепестковой розеткой, пятилистником шитыми пряченым золотом и серебром, украшенными разноцветными шелками (Рис. 140).

Большую ценность представляют сохранившиеся церковные облачения – именные вклады в известные монастыри. В собрании отдела тканей и костюма

Государственного Исторического Музея хранится фелонь, сшитая из прекрасной редкой ткани – аксамита петельчатого XVII века. Фелонь была переделана из шубы боярина Льва Кирилловича Нарышкина, подаренной им церкви Покрова в Филях в Москве. Во вкладных книгах монастырей встречаются названия светских одежд и тканей, из которых они изготовлены. Богатые одежды «жаловали» монастырям наряду с иконами, драгоценной утварью, земельными угодьями.

«В древней символике красный цвет равнозначен красивому, цвету солнца. В вышивках высших слоёв общества красный цвет заменяется золотым. В народных крестьянских вышивках декоративность достигается контрастным сочетанием белого фона и красного узора. Древний мотив в городской среде получил определённую переработку. Силуэты животных приобрели более реалистичные формы, в орнамент введены типичные для феодального искусства грифоны, «древа» заключены в фигурные клейма.

Русское средневековое шитье прошло сложный путь развития. Орнаментация вещей светского и церковного назначения была одинакова. Одни и те же орнаменты украшали как светские одежды, так и предметы культового назначения. И часто из вкладных даров вышитой светской одежды украшались вещи церковного назначения. Русское орнаментальное шитьё прошло сложный путь развития. Тесно связанное в своей основе с древними русскими народными традициями, орнаментальное шитьё, тем не менее, постоянно испытывало влияние соседних и далёких культур. Органический сплав этих традиций и влияний, осуществлённый талантливыми мастерами и мастерицами из народа, обеспечил этому искусству неповторимое своеобразие и глубокую содержательность» [55, с. 1498].

***Становление и региональные особенности традиционной холуйской строчевой вышивки.*** «Вышивка – один из древнейших видов прикладного искусства. Через все века искусство русской вышивки передавалось из поколения в поколение и в каждом регионе с течением времени постепенно сложился традиционный круг узоров, колорит, выработались многочисленные приёмы выполнения вышивки. Имея много общего, вышивка различных губерний России

к XVIII веку отличалась большим разнообразием и была тесно связана с традиционным укладом жизни. Издавна бытовала вышивка и во Владимирско-Суздальских землях» [79, с. 170]. «Примером древней вышивки данной местности может служить более всего близкий к технике макраме волосник царицы Софьи Палеолог, найденный в её погребении, а волосники, обнаруженные в других погребениях, представляют образец филейной работы, то есть вышивки по разреженной ткани» [274, с. 112]. «В любой семье русские девушки приучались к вышивке с детства и к 13-15 годам готовили себе приданное, украшенное как строчевой вышивкой, стремясь показать свое мастерство и талант, так и другими видами вышивки.

Вышиванием занимались в основном для себя и своих близких. Народная вышивка была связана со стародавними обычаями и обрядами русского крестьянства. Это были вышитые скатерти, полотенца, подзоры, предметы одежды, головные уборы, подарки. На свадьбе невеста одаривала родственников жениха изделиями своей работы. Перед свадьбой устраивали выставку приданого, которое должно было свидетельствовать о мастерстве и трудолюбии невесты» [316].

«В народном искусстве бережно сохранились образы, унаследованные от далёкого прошлого. Сохраняя древние узоры и приёмы вышивки, народ обычно придавал им новое содержание, то есть переосмысливал их. Особенно в тех местностях, где крестьянская среда оказалась мало подверженной влиянию городской культуры и развивалась вполне самобытно, как, например, в поселке Холуй. Примечательно, что приверженность мастеров к старинным видам вышивки в Холуе сохраняется до настоящего времени» [79, с. 170].

«В XII-XIII веках Владимиро-Суздальское княжество было значительным культурным и промышленным центром. Но в XIII веке монголо-татарское нашествие сильно изменило облик Древней Руси. Во Владимирско-Суздальском княжестве были разорены и разрушены Суздаль, Ростов, Владимир и другие города. Оставшиеся в живых люди уходили из родных мест на северо-восток, где и образовывали новые поселения.

Около 1240 года кочующие суздальцы остановились в шести верстах от Клязьмы (притока Оки) вверх по реке Тезе, в дремучем бору. Здесь они чувствовали себя в безопасности. Монгольская конница, посекая «людей, как траву», не могла проникнуть в такую глушь. Измученные долгими скитаниями люди нашли удобное для жилья место на берегу реки Тезы, которая изобиловала рыбой и бобрами. В лесах обитало много пушного зверья» [79, с. 170-171; 339, с.7]. Одним из главных промыслов первых жителей было рыболовство. В древней Руси строились плетёные из ивняка запруды для ловли рыбы, которыми перегораживали реку наискосок не на всю ширину реки. Такими сетками пользовались и на Тезе и назывались они «холуи». Поселение, где Суздальцы сооружали «холуи на тезе», получило название Холуй. Название села – это память о первоначальном занятии поселян-холуйцев. Из суздальских княжеских дворов сюда прибыли в основном мастеровые люди, славившиеся своим «художным умом». Среди них были иконописцы, так как в стольных княжеских центрах Суздале и Владимире иконописание развивалось со времен Андрея Боголюбского (1157-1174 г.). Переселившись на берега Тезы, суздальцы не стали корчевать лес и осушать болота для использования земли под пашню. Многие мужчины опять занялись иконописанием, а женщины вышиванием.

Огромное значение в развитии промыслов и торговли имели река Клязьма и ее притоки Теза, Лух, Нерль. «В этих местах устраивались так называемые торжки, превратившиеся впоследствии в большие ярмарки, которые приурочивались к церковным праздникам. Одним из древнейших торговых центров в низовьях Тезы можно считать бывший погост (место где стояла церковь), затем село Введенское на Введенской горе (вблизи Холуя), ныне не существующее» [79, с. 171].

В исторической записи о Холуе относящейся к 1546 году в грамоте великого князя Ивана Васильевича об освобождении от пошлин Стародубских соляных варниц Троице-Сергиева монастыря упоминается, что «...у них новья соли на Холуе, в Ряпловском стародубе, варницы и трубы и дворы» [205]. В 1574 году частью Холуя с четырьмя бобыльскими дворами владел Суздальский Спасо-

Ефимиев монастырь. В 1613 году царь Михаил Федорович пожаловал часть Холуя вместе с другими поселениями суздальского края боярину Д.М. Пожарскому за его подвиг при освобождении Москвы от войска Польского. Вместе с Пожарским шли освобождать Москву и жители Холуя. В документе 1608 года записано следующее: «Восстали и жители Юрьевца, Гороховца, Луха, Решмы, Холуя...разбили неприятеля в Лухе и селе Дунилове» [там же]. 11 марта 1609 года поляки приступом взяли Клязьминский городок и подступили к Холую. Холуйцы мужественно приняли бой с «самозванцами ратными людьми» на Стекольной горе. Но силы были неравными, Холуй был взят и разграблен. В 1612 году холуйцы присоединились к отряду народного ополчения под командованием Дмитрия Пожарского. По переписным книгам 1678 года вотчина Дмитрия Пожарского числится за Ю.И. Пожарским. Потом она переходила сначала к князю А.А. Голицину, затем его зятю М.И. Куракину. Владели Холуем так же княгиня Куракина, граф А.А. Бобринский. Последней хозяйкой холуйской земли была княгиня Бобринская.

«В 1678 году в вотчине Дмитрия Пожарского было 118 дворов, и 325 душ мужского пола. Монастырские владения в Холуе оставались в ведении Троице-Сергиева и суздальского Спасо-Ефимиева монастырей до 1764 года» [333]. Сами помещики в Холуе не жили, на крестьян налагали оброк и управляли своими землями через управляющих. «Сохранился документ того времени – отпускная, свидетельствующая о подневольной жизни крестьян: «Отпускная девке Холуйской слободы Евдокие Семеновой в замужество в слободу Мстеру. Двадцатого января 1728 года староста холуйской слободы вотчины Троице-Сергиева монастыря, суздальского уезда – Иван Михайлович Субботин – по приказу управителя Иакова Григорьевича Баженова отпустил той холуйской слободы крестьянскую дочь девку Евдокие Семенову в замужество, на вывод в Суздальский уезд в вотчину Князя Ивана Федоровича Ромодановского в село Мстеру за крестьянского сына Ивана Константинова» [89, с. 233; 280 ].

«Сам Холуй по праву можно считать столицей офеней<sup>14</sup>. Одной из причин, заставивших местных жителей обратиться к офенству, является скудность земли. Холуйские ярмарки для них были центральным местом приобретения товаров. Именно благодаря офеням Холуй был хорошо известен по всей России» [79; 280]. Сегодня Холуй наиболее известен своими художниками и вышивальщицами. Каждый дом украшают изделия холуйских мастеров. В настоящее время поселок Холуй входит в золотое кольцо России и является туристическим центром. Холуй в недавнее время называли «музей под открытым небом». Его главные экспонаты – это храм Святой Троицы, часовня храма святой троицы, музей холуйского искусства, строчевышивальная фабрика, профессиональное художественное училище, фабрика художественных промыслов, и, конечно же, сами окрестности – старинные сооружения домов, река, набережная.

Ныне в Холуе также проводятся ярмарки, следуя давним традициям. Женщины Холуя стали заниматься «строчкой» – строчевой вышивкой, ведь пришли они из Новгородской земли уже с умениями к домашним ремёслам. Кроме того, это умение стало достоянием холуянок благодаря поездкам жителей села по Руси по делам торговым или иконописным.

«Из летописей прошлого известно, что земли и угодья Холуя были приписаны к одному из монастырей Суздаля, монахи которого проходили за сбором пошрины, и вместе с тем знакомили женщин села с различными видами искусства вышивки украшать ткань» [339]. Женщины села сами пряли, ткали льняные холсты для одежды, вышивали предметы костюма, покрывала, полотенца, а впоследствии подзоры и занавеси. Стремление к красоте заставляло их украшать отдельные предметы» [79, с.171]. Строчей Холуя вышивали по мотивам заимствованным из природы и растительного мира. Кроме того, в некоторых работах использовались сюжеты из славянской мифологии, образы богатырей и животных. «Творчество холуйских строчей-вышивальщиц издавна ценилось своим своеобразием. Оно отличалось от работ других рукодельниц

---

<sup>14</sup> В Ивановской области издавна бытует выражение «Феня веникова». Возмодно оно произошло от слова «офени», так как Холуй был «столицей офеней» ( примечание автора).

богатством орнамента, техникой исполнения. Для того, чтобы костюм крестьянки или украшение избы были яркими, изящными, вышивальщицы применяли белую строчку (строчевую вышивку белыми нитками по белому фону полотна) с цветным шелковым контуром, узкие и широкие мережки. В многочисленных узорах, которыми они украшают свои изделия, преобладают светлые, радостные мотивы» [352, с. 234].

«Женскую одежду шили из домотканых льняных и шерстяных тканей. Её украшали не только вышивкой, но и кружевами, которые сами плели или покупали, тесьмой. В конце XVII века вышивка по разреженной ткани – строчевышивальский вид древнего искусства достиг очень высокого уровня, а вышитое полотенце многие столетия было традиционным русским подарком [79, с. 171].

Кроме строчевой вышивки применялись и другие виды вышивок по счету ниток ткани, такие как роспись, набор, крест, счетная гладь. Вышивки на рубахах располагались на местах соприкосновения тела человека с внешним миром (т.е. по вороту, рукавах, подолу) и выполняли роль оберега. В вышивке полотенец нашли свое отражение космологические представления людей, идеи, связанные с культом плодородия и культом предков. В первую очередь это касается орнамента народного шитья, в котором вплоть до начала XX века сохраняются древние символы» [79, с. 171-172].

«С 1889 года Холуйская строчка была широко известна и упоминалась наряду с традиционной иконописью. Распространение строчевышивальских промыслов во Владимирской губернии, в которую входил Холуй, в Нижегородской и Костромской губерниях довольно плотно заполняют территорию протяжённостью от семидесяти до ста километров как с юга на север, так и с запада на восток. Постепенно развиваясь, в отдельных местностях при благоприятных условиях промысел обогащался технически и художественно, обретая свою неповторимость.

В число популярных среди строчей узоров наряду с шаблонами включались орнаменты, имевшие глубокие корни в традиционной культуре, порой

восходящие ко времени заселения этих территорий славянами, а иногда и к ещё более древним временам местной финно-угорской культуры» [79, с. 172-173]. «Возникшие первыми строчевышивальные промыслы Гороховецкого уезда в XX веке почти не разрастались численно. Возможно, серьёзную роль в этом процессе сыграло стремление хозяев разнообразить узоры строчки. Они выписывали образцы строчки кустарей Крестецкого уезда Новгородской губернии, а также Полтавской, Рязанской и других губерний. Состояние кустарных промыслов стало предметом внимания и заботы земских деятелей России в 70-х годах XIX столетия. Возникшие первыми строчевышивальные промыслы Гороховецкого уезда в XX в. почти не разрастались численно» [там же, с. 173].

«Строчевышивальное дело в селе Холуй до XX века не было забавой, «пустым время препровождением», оно являлось способом заработать на хлеб насущный, в ряде случаев – единственный источник жизни» [там же, с. 172]. В 1898 году в корреспонденции из Владимирской губернии печаталось, что в селе Холуй на хозяев вышивают двести женщин. Нужда и горести лишали женщину молодости. Занятые в этом промысле были исключительно бедны. Труд вышивальщиц был очень тяжёл, пишет историк-краевед Е. Сметанин: «...в селе Холуй до двухсот женщин вышивают на хозяев. Блузки строчат по 40 копеек аршин, прошивки по 20 копеек, полотенца по 30-40 копеек, наволочки по 2 рубля... За вышивку некоторых особенно сложных изделий до 20 рублей» [333]. Зависимость от хозяйки-скупщицы заставляла безропотно работать и за такую нищенскую плату. Особенно большую прибыль получали хозяйки от работ на батисте и бархате. Эти изделия поставлялись в богатые семьи Москвы, Петербурга, на ярмарки Нижнего Новгорода.

«Создавались комиссии по исследованию кустарной промышленности, склады, музеи, частные и земские школы и училища, ориентированные на повышение профессионального и эстетического уровня производимых изделий. Было принято решение об устройстве учебно-показательной мастерской по вышивке гладью и строчке в селе Холуй» [79, с. 173]. «В период до 1893 года известная исследовательницей женских промыслов России Софьей

Александровной Давыдовой по заданию Комиссии по исследованию кустарной промышленности в России собирались сведения о кружевоплетении в стране. Несколько раз С.А. Давыдова была командирована с 1888 г. по 1893 г. в губернии России» [42, с.509].

Вот что писала С.А. Давыдова, посетившая Холуй в 1889 году: «...Никто не поверил бы, глядя на необыкновенную свежесть и чистоту работы, что все изготавливаемые здесь вещи шьются в маленьких тесных горенках с низенькими оконцами, пропускающими мало света, или же освещающихся при помощи керосиновых ламп, дающих подчас тусклый мерцающий огонь, и строчат кроме того не имея ни малейшего понимания в рисунке, о правильности форм и очертания». Обследовав положение на месте, С.А. Давыдова нашла, что «...строчат теперь в Холуе все, сколько-нибудь умевшие держать и способные иголку в руках и строчат в совершенстве» [333, с.3].

«Другой не менее значительный фактор, способствующий раннему развитию рукоделия, любовь к труду, стремление украсить свой наряд, который читался по узорам вышивки и месторасположению их, украсить свою избу, горницу. Это являлось и является характерной чертой русского человека. В процессе работы они отшлифовывали своё мастерство, учились друг у друга и у старших, перенимая у них опыт многих поколений» [79, с. 171]. Вот что писал немец для императрицы Екатерины II в 1799 году о русском народе: «... Они любили одеваться просто, но в купе богато, и одежды их были: все униженные, драгоценные и великолепны» [97, с. 3; 115, с.119].

« В 1912 г. губернская земская управа констатировала, что вышивка гладью и строчка как промысел – основное занятие большинства женского населения слобод Мстёры, Холуя, Вязниковского уезда, села Васильевского Шуйского уезда, сёл Верхний и Нижний Ландех Гороховецкого уезда. Местом расположения мастерской, по решению комиссии, было избран Холуй, как селение со сравнительно развитым промыслом и находящееся в центре района. Но Первая мировая война и затем революция изменили ход событий [79, с. 173; 352].

Впоследствии на базе имеющегося художественного училища организованного в 1883 году Владимирским Братством Святого Благоверного Великого Князя Александра Невского Холуйской иконописной школы во время Великой отечественной войны в 1943 году открывается профтехшкола, а в 1948 начинается первый набор на строчевышивальное отделение. Для подготовки квалифицированных мастеров по строчке и лаковой миниатюре, поступающих было очень много а набиралось только две группы со сроком обучения два года и шесть месяцев. Советским государством выделялись средства на питание и обмундирование учащихся, девушкам выдавали форму. В первый год обучения занятия распределялись по разным домам, на втором году обучения учащиеся переходят в новое здание профтехшколы. После выпуска девушки направлялись на строчевышивальные фабрики Ивановской области, которых в то время было очень много. Одна из учащихся первого выпуска была Филлипова Л.И. (В то время Уткина) после выпуска осталась работать в Холуе, и ее направили мастером участка в филиал Холуйской строчевышивальной фабрики в город Южу, но с 1 сентября 1950 она уходит работать в холуйскую профтехшколу мастером производственного обучения, где проработала тринадцать лет и выпустила немало замечательных мастериц-вышивальщиц, имеющих высокий уровень профессионального мастерства. Первый выпуск имел много квалифицированных мастеров, многие из которых впоследствии работали на руководящих постах и дальше развивали это замечательное, уникальное искусство, дарующее людям радость, восхищение от трудоемкого процесса изготовления различных композиционных шедевров». В 1989 году Холуйская Художественная профтехшкола преобразовывается в Холуйское художественное училище миниатюрной живописи. В 2000 году училищу присваивают имя академика живописи Н.Н. Харламова. Обучение на строчевышивальном отделении с трехгодичного переводится на четырехгодичное. В процессе обучения не теряются традиции художественной вышивки и технологические требования ее выполнения.

На практических дисциплинах учащиеся познают различную технику исполнения вышивки. Это Ивановская белая мелкая строчка, белая гладь, «Владимирский верхошов», цветная перевить, цветная художественная гладь, счетное шитье.

«Холуйское Художественное училище на высоком уровне подготавливает своих художников и мастеров по вышивке. За 2006-2007 годы в училище улучшаются композиционные варианты вышивок. Много работ выполняют по авторским композициям. В качестве поощрения молодым талантам, лучшим студентам выплачиваются ежемесячные персональные стипендии имени Н.Н. Харламова, а по завершении каждого семестра и учебного года вручается премии имени Е.И. Зарина за лучшие работы по специальным предметам. Работы студентов принимают участие в зарубежных и международных выставках» (Слово Бормотовой В.М. в марте 2009 года – преподавателя Холуйского художественного училища).

«Русская вышивка имеет свои национальные особенности, она отличается от вышивок других народов. Большую роль в ней играют геометрический орнамент и геометризованные формы растений, животных, птиц. Наиболее распространенным мотивом в орнаменте народной вышивки является «ромб». В вышивке разных народов он выглядит по-разному и имеет различные значения. Ромб с крючками в вышивке рассматривается как символ плодородия, связанный с представлением о матери - прародительнице – непосредственном начале всех рождений на земле. Ромб-«репей» в фольклоре сравнивается с дубом, священным деревом многих народов, и является метафорой небесного «цвета» - молнии, которая разит демонов, оберегает скот.

В числе любимых мотивов была «розетка», состоящая из восьми лепестков - лопастей, соединенных в центре. Она выступает как символ женского начала, плодородия, символом воды [234]. Традиционная вышивка – это источник познания этнической истории и культуры народа и их эволюции во времени. Приёмы вышивания, узоры, их цветовое воплощение совершенствовались из поколения в поколение. Постепенно отбиралось всё лучшее, и создавались

неповторимые образы вышивок с характерными чертами. Художественные изделия народных мастеров, украшенные вышивкой, отличаются красотой узоров, гармоничностью сочетания цветов, совершенством пропорций, отточенностью профессиональных приёмов выполнения. Каждое вышитое изделие отвечает своему практическому назначению. На полотенцах, подзорах со строчевой вышивкой и многорядной мережкой, характерных для холуйской строчки, строчей Холуя вышивали узоры по мотивам заимствованным из природы и растительного мира, стилизуя их, например, геометризованный узор веточки рябины и птички, ромашки, василька и других цветов средней полосы России [79, с. 172].

«Творчество холуйских строчей издавна ценилось своим своеобразием. Оно отличалось от работ других рукодельниц богатством орнамента, техникой исполнения. Для того чтобы костюм или украшение избы были яркими, изящными, вышивальщицы применяли белую строчку с цветным шелковым контуром, узкие и широкие мережки. Сегодня Холуй наиболее известен своими художниками и вышивальщицами. Далеко за пределы села и Родины идет слава об ажурных вышивках строчевых изделиях мастериц Холуя. Строчка и вышивка в своем развитии прошли сложный путь от простейшей отделки одежды до сложного технического и художественного современного рисунка (Приложение 12 рис. 231).

Глубочайшие изменения в организации строчевышивального промысла происходят в XX веке. В начале века в Палехе, Холуе, Мстере, Шуе, Иванове, Васильевском, Лухе, Верхнем Ландехе, Пестяхах, Пучеже организуются строчевышивальные артели, в которых собирается весь свет белошвеек. Они разворачивают большую и плодотворную деятельность по строчке и ручной вышивке на льняных, шерстяных, хлопчатобумажных, шелковых тканях, создавая прекрасные изделия тончайшей работы.

Палехская, Холуйская и Мстерская иконопись в начале XX века переродилась в новую живопись сверкающую золотом и цветом – лаковую миниатюру. Соседство таких видов декоративно-прикладного искусства не

случайно. Глядя на иконописные шедевры и лаковую миниатюру, мастерицы вышивальщицы совершенствовали «ювелирные» узоры строчевой вышивки и белой глади» [там же, с. 173]. Возможно самое большое впечатление от работ этих народных художественных промыслов можно получить находясь непосредственно в этих поселках, городах, знакомясь с жизнью и творчеством мастеров изучая технологию производства работ и традиции, наблюдая процесс создания произведений искусства, сравнивая их между собой, постигая закономерности развития древнерусского искусства. «А в начале 1920 года в Холуе была организована Холуйская трудовая артель по выпуску строчевышивальных изделий с общим охватом мастеров до ста человек и входила в Владимирский Губернский «Артсоюз» [151]. «С 1930 года в Холуе вышивальщицы стали осваивать «белую гладь». Изделия этого периода стали очень известными, а лучшие образцы приобретались музеями и экспонировались на международных выставках» [79, с. 174]. «В музее Холуйского искусства есть поистине уникальные вещи. В экспозиции музея имеются белоснежные кофточки и накидки, салфетки, платья, полотенца, шторы, скатерти. В 1960-е, 1970-е годы и начале 1980-х было время творческих удач холуйских мастериц. Большая заслуга в разработке новых рисунков, моделей принадлежала художнику строчевышивальной фабрики Л.Ф. Бормотовой (из беседы с научными сотрудниками Холуйского музея по экспозиции музея в 2009г.). Мастерицы, отдавшие многие годы жизни кропотливому, нелегкому труду, старались внести свою посильную частичку в развитие строчевышивального промысла. Серафима Федоровна Хренихина 1901 г.р. родилась в Холуе. Отец и мать были потомственными чеканщиками «богомазами» и работали на скупщика Блинничева. Восемилетней девочкой она начала познавать строчевышивальное дело, а в десять лет уже выполняла такой сложный рисунок, который назывался «рог»: на большом куске полотна вышивала причудливый рог, из которого разноцветным потоком на белое поле ткани падали цветы. Среди красных и черных роз, полевые ромашки, голубые васильки и колокольчики. Чтобы воспроизвести такую гамму цветов, требовалось незаурядное мастерство, тонкий

вкус. Серафима Федоровна и ее сверстницы знали искусство вышивки белой строчкой, строчкой с цветным контуром и цветным заполнением внутреннего пространства гладевой вышивки. Тонкое белье вышивали гладью, декоративные скатерти, свидетельствовали об исключительном мастерстве. Особенно причудливо вышивался наряд для невесты.

Не имея достаточного образования, ей приходилось самоучкой познавать технику рукоделия и в итоге достичь совершенства. За долгие годы она выучила и воспитала десятки талантливых строчей, которые впоследствии сделались отличными мастерами [205].

Другая мастерица Анна Тимофеевна Бушуева родилась в 1909 году в Холуе. Отец – иконописец – «личник», мать – строчечя. Родители умерли, рано оставив большую семью. Нужда и лишения заставили зарабатывать на хлеб, узнать его цену. С семи лет она уже сидела за пальцами. С грехом пополам закончила три класса образования, а затем работала на хозяйку-скупщицу. После Октябрьской революции 1917 года, работая строчечей, одновременно училась, первоначально на курсах ликвидации неграмотности, затем на различных курсах повышения квалификации в Иванове и Москве. С начала тысяча девятьсот тридцатых годов стала создавать авторские рисунки для вышивки, которые постепенно внедрялись в производство. В них отражалась богатая природа Холуя: лес, дубовые и кленовые рощи, гроздья рябины, полевые цветы. Творческому росту способствовал институт прикладного искусства в Москве.

В 1946 году на конкурсе Ивановского строчечего союза рисунок мастерицы Анны Тимофеевны Бушуевой для вышивки был признан лучшим, что способствовало в дальнейшем к созданию новых композиций [206]. В 1948 году Московский институт прикладного искусства рекомендовал Анну Тимофеевну на должность главного художника строчечевышивальной фабрики в родном селе Холуй. Работам, выполненным по своим рисункам, она сумела придать исключительное изящество, красоту, тонкую ювелирную отделку. Её изделия нежны, чисты и прозрачны, как утренняя заря, от них веет ароматом цветов. Вышитые колосья, полевые травы свидетельствуют о глубоком знании природы,

окружающего мира. Её изделиям присуща тщательная продуманность, завершенность композиции. Работы Анны Тимофеевны были отмечены на всемирных выставках в Париже, Брюсселе, Монреале. Многие из них хранятся в музеях Москвы, Иванова, Холуя. Великолепные узоры, которые создают холуйские мастерицы, рождаются не без влияния изумительной природы здешних мест.

Выпускница Холуйского художественного профучилища Римма Ивановна Блинова более десяти лет (с 1967 по 1977) трудилась на родной фабрике. Блузки, женские накидки из самых различных тканей, отделанные ажурной вышивкой, придают ее многочисленным работам оригинальность, делают их подлинно художественными. На всех работах сказывается большое влияние художников лаковой миниатюры [207].

«За многие годы работы местных холуйских мастериц были представлены в Эрмитаже и других музеях страны, неоднократно демонстрировались на всемирных выставках в Париже, Брюсселе, Монреале, Америке и явили собой яркий пример проявления народных талантов»[79, с. 174].

Даже в 1980-х годах мастерицы строчевышивальной фабрики Холуя вышивают изображения пусть в новой стилизации, но богинь в чередовании с древом жизни, а также сказочных птиц (рис. 141, 142, 143).

Тяжелые времена для строчей и вышивальщиц наступили в 1990-х годах с началом реформ. Сначала строчевышивальная фабрика преобразовалась в ТОО «Узоры Холуя», а затем, 1997 году стала частным предприятием, которое возглавила Н.А. Воробьева. Если к началу 1990-х годов коллектив строчевышивальной фабрики насчитывал более 150 человек, то 2000 году там трудилось всего двадцать человек. А в Холуйское Художественное училище в 2009 году на специальность по художественной вышивке не набрано ни одного ученика.

«Сегодня Холуй наиболее известен своими художниками и вышивальщицами. Далек за пределы села и Родины идет слава об ажурных вышивках строчевых изделиях мастериц Холуя. Творчество холуйских мастериц

издавна ценилось своим своеобразием. Оно отличалось от работ других рукодельниц богатством орнамента, техникой исполнения. Для того чтобы костюм или украшение избы были яркими, изящными, вышивальщицы применяли белую строчку с цветным шёлковым контуром, узкие и широкие мережки. Строчка и вышивка в своем развитии прошли сложный путь от простейшей отделки одежды до сложного технического и художественного современного рисунка» [там же, с. 173].

«Холуйская строчка, как и все строчевые швы, выполняются по счету нитей разреженной ткани – она получается в результате дёржки нитей по вертикали и по горизонтали. Отсюда еще одно название этих швов – ажурные, или сквозные. По способу исполнения сквозные швы делятся на две группы. К первой относятся мережки (односторонняя строчка), ко второй – двусторонняя строчка. Строчевые швы не утратили своей привлекательности и в настоящее время. Они обогатились новыми приемами вышивания и узорами на основе народных традиций. Строчевые швы используются и как самостоятельный вид украшения, и в сочетании с другими видами вышивки: со счетными швами и со свободными швами» [89, с.233-240].

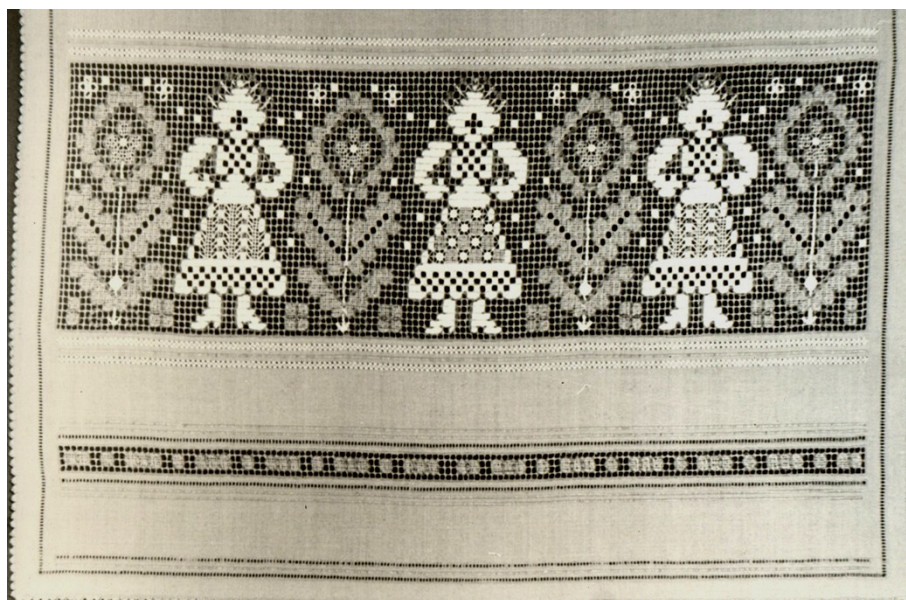


Рис. 141. Конец полотенца. Работа холуйских мастериц 1980-х годов

Фото из архива строчевышивальной фабрики

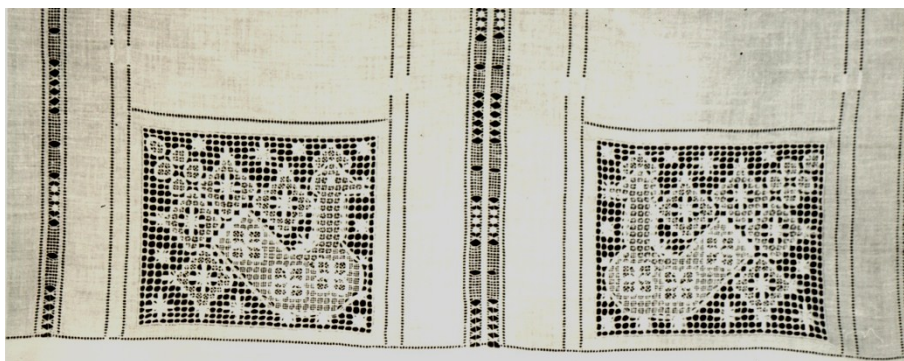


Рис. 142. Фрагмент салфетки. Работа холуйских мастериц 1980-х годов

Фото из архива строчевышивальной фабрики

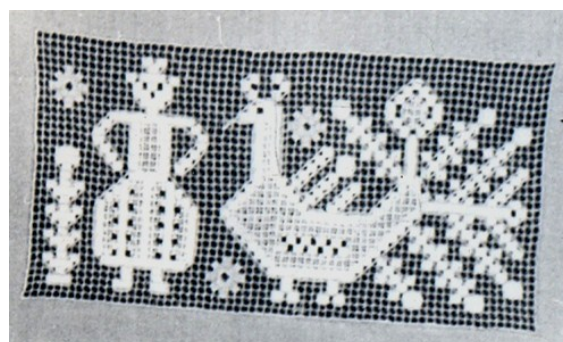
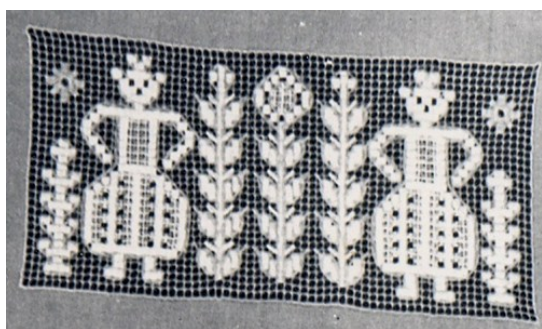


Рис 143. Фрагменты салфеток. Работа холуйских мастериц 1980-х годов

Фото из архива строчевышивальной фабрики

При вышивании в поселке Холуе применяют «мережки» – это ажурное сквозное шитье. «Мережкой» называется узкая строчевая вышивка для выполнения, которой из ткани выдергивают три, пять, и более нитей по основе или утку. На прореженной полосе вышивают ажурные узоры, соединяя нити ткани в пучки, различными способами. Мережки бывают простые (узкие) и сложные (широкие) узоры, напоминающие кружево. Раньше в Холуе вышивались мережки в основном белыми нитками, а ныне в них добавляют нити пастельных тонов это бежевый, голубой, светло-зеленый и т.п. Мережками украшают различные изделия: скатерти, полотенца, занавесы, платки, салфетки, одежду. Для вышивки мережек берут любые ткани полотняного переплетения – хлопчатобумажные, льняные, шерстяные и шелковые с примесями. Все мережки вышиваются в пальцах катушечными нитками, иногда берут нитки мулине и

делают им настил. Основными видами мережек в Холуйской вышивке являются: кисточка, столбик, раскол, снопик, паучок, козлик, панка, полотнянка, настил, копеечка, ленточная, скрещенные столбики (Рис.144-155)» [79, с. 174].

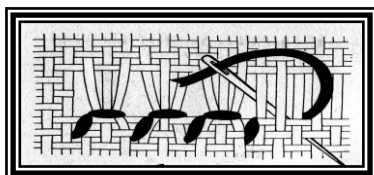


Рис.144 Мережка  
«кисточка»

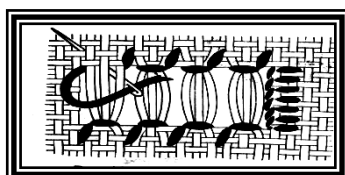


Рис.145 Мережка  
«столбик»

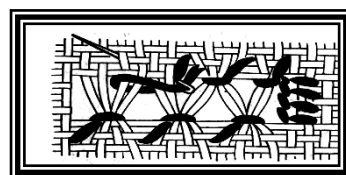


Рис.146 Мережка  
«раскол»

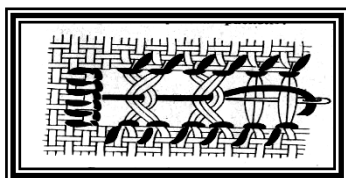


Рис.147 Ажурная мережка  
из скрещенных столбиков

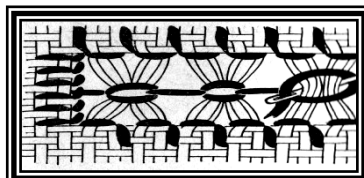


Рис.148 Мережка «снопик»

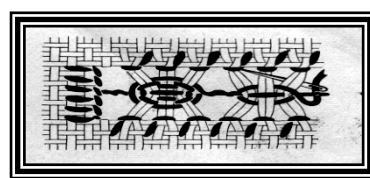


Рис.149 Мережка «паучок»

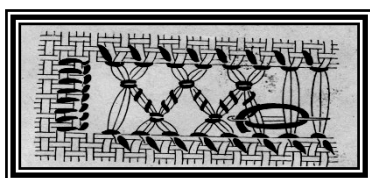


Рис.150 Мережка «козлик»

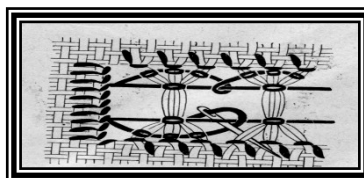


Рис.151 Мережка с  
воздушной петелькой -  
«ленточная»

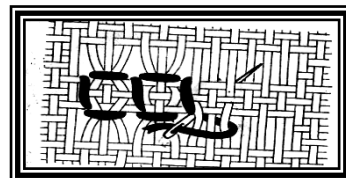


Рис.152 Мережка «Панка»

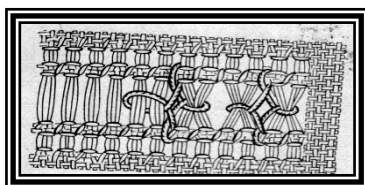


Рис.153 Мережка  
«полотнянка»

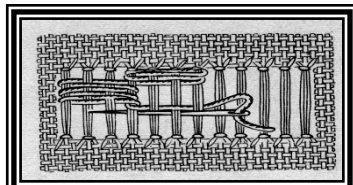


Рис.154 Мережка «настил»

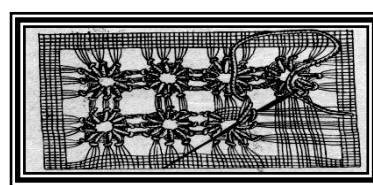


Рис.155 Мережка  
«копеечка»

«Изначально клеточка сетки строчки в Холуе была размером 0,2 мм, а из разделок использовалась только «одинарная штопка» делалась тонкими катушечными нитками, и настил выполнялся нитями мулине (белого цвета). Ныне

клеточка сетки достигает 5 мм, а к приёмам заполнения сетки относятся такие разделки как «настил», «двойная и одинарная штопка», шов «контур», «воздушные петли», «паутинка», сложные и простые «бантики», шов «цепочка» и шов «тень», листочки, грибочки, цветочки, веточки» [там же, с. 174] (Рис.156-164).

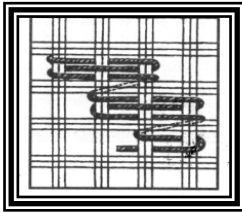


Рис.156 «Настил»

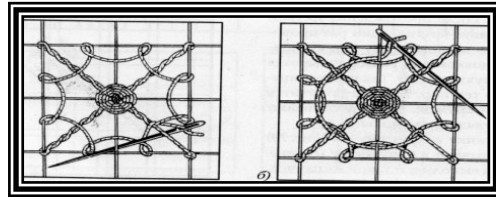


Рис.157 «Паутина с паучком»

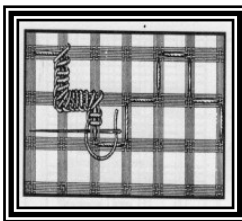
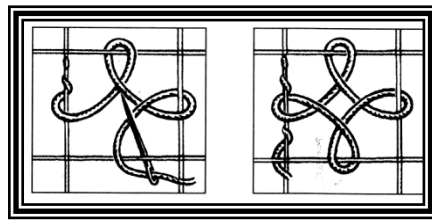
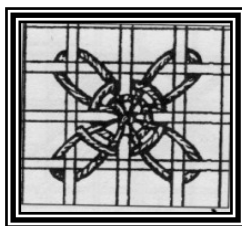
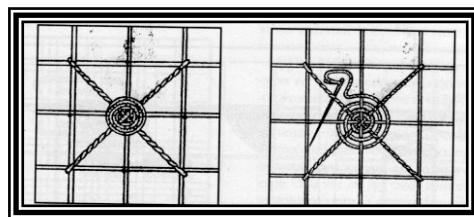
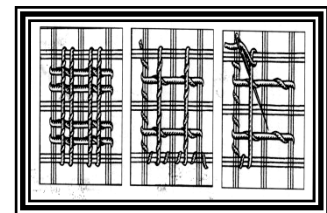
Рис.158 «Веточка»,  
«сложный и простой бантик»,  
«двойная штопка»Рис.159  
«Фестоны»Рис.160 «Воздушно-петельный  
шов»Рис.161 «Двойная  
штопка», «веточки»,  
«паутинка», «воздушные  
петли», «сложный  
бантик»Рис.162 Простой  
«бантик»

Рис.163 «Крупный паучок»

Рис.164 Штопка одинарная и  
двойная

«Орнамент в Холуйской строчевой вышивке относится больше к геометрическому, так как применяются такие элементы как: круг, ромб, треугольник, квадрат, крест и геометризованные растительные элементы – это

веточки, цепочки, цветочки, ягодки. Преобладающим цветом ниток, которым вышивают мастерицы поселка Холуя в строчевой вышивке всегда был белый цвет, но сейчас для расширения ассортимента могут добавляться такие цвета как: голубой, бежевый, светло-зеленый.

Ассортимент изделий в Холуе сходен с ассортиментом изделий других строчевышивальных центров. Это постельное и столовое белье, предметы одежды – женские платья, блузки, сарафаны, детские костюмчики, мужские сорочки, а в настоящее время в Холуе начали вышивать сувениры, аксессуары в виде чехлов для мобильных телефонов, шляпы, панамы, бейсболки, шарфики, зонтики. Кроме белой, ткань так же может, быть и цветной. Используются для вышивки ткани пастельных тонов: голубые, зеленые, бежевые, розовые, Так же может использоваться неотбеленный лен (серый холст) с вышивкой на нём белыми нитками мулине. Номера ниток для вышивки используют в зависимости от толщины ткани. Для тонких тканей таких как батист, маркизет – тонкие х/б нитки, а для толстых – нитки мулине сложенные в несколько нитей сразу. Также используют хлопчатобумажные нитки для выполнения «воздушных петель», «снежинок», двойной и одинарной штопки. Для колористического решения своих работ холуяне используют цветные нитки для обводки контура, а для завершения композиции и красоты узоров вышитых работ добавляются и другие виды вышивок, такие как «белая гладь» (Приложение 16 рис. 232), «владимирский верхшов», шов «роспись», «цветная гладь». Не исключением бывает и добавление простых мережек. Часто строчевая вышивка заканчивается не по прямой линии, а уступами образующими большие зубцы, например в вышивке полотенца, скатертей, салфеток. Для такого узора нити из ткани выдергивают по прямой линии, затем намечают контур зубцов по узору. Края изделий в холуйской вышивке могут быть обвязаны крючком. Срезы на изделии обрабатываются окантовкой или такими швами как «панка», «гладьевой валик», ткань может подгибаться и закрепляться одновременно с выполнением мережек» [79, с. 174-175].

В настоящее время для вышивания строчевым швами используют ткани всевозможного волокнистого состава, но полотняного переплетения. Искусство вышивания уходит в далекое прошлое. Все профессиональное искусство вышло из народного, которое является началом всякого искусства. Больше всего сохранилась она в народном декоративно-прикладном искусстве, в существующих и сегодня художественных промыслах. Поэтому, выявляя художественные основы Холуйской строчевой вышивки, её роль в создании декора изделий, очевидно, что вышивка имеет глубокие исторические корни.

«За последние десятилетия XX века вышивальщицы Холуя создали немало произведений, отмеченных оригинальностью замысла, новизной решений, совершенством технологического исполнения. Эти достижения стали возможны благодаря освоению и развитию художественного наследия промыслов, знания стиля, художественных и технологических особенностей вышивки, что помогает проявить индивидуальный почерк, воплотить в изделиях свое оригинальное решение. На протяжении многовековой истории русское искусство вышивки переживало существенные, порой коренные изменения: оно обогащалось, усложнялось, совершенствовалось, но всегда оставалось самобытным. Русское искусство никогда не стояло в стороне от столбовой дороги мировой цивилизации. Учитывая все лучшее, что было создано другими народами, критически осваивая эти достижения, русские мастерицы последовательно развивали национальную художественную культуру. Бесчисленные создания народного творчества обнаруживают высокий художественный вкус народа, исключительное чувство пропорций, гармонии колорита» [79, с. 175].

**«Вышивка «белая гладь» во Владимирской губернии XIX - XX веков.** Русская вышивка – явление чрезвычайно сложное и многогранное. Распространённая в различных слоях общества, вышивка приобрела специфические черты в приемах исполнения и орнаментики. Одни виды шитья полностью подчинялись законам, которые диктовали сменявшие друг друга художественные направления, когда узоры заполнялись соответствующими орнаментальными мотивами. Другие изменялись незначительно и незаметно,

долго сохраняя свою самобытность. В XVIII-XIX веках одинаковые узоры и приемы их образования были распространены на обширных территориях России. Но, сравнивая вышивки с аналогичными узорами из одной и той же местности, соседних деревень или сел, невозможно найти точного повторения. Каждый узор вышивки интерпретировался по-своему, как видела его исполнительница, какой техникой вышивания она владела. Но в целом эти узоры создают общий национальный стиль русской вышивки.

В центральных районах России, куда входила Владимирская губерния, изделия с художественной вышивкой были геометрического, растительного и изобразительного орнаментов. Предпочтение отдавали вышивкам по разреженной ткани, белой строчке (строчевая вышивка белыми нитками по разреженному белому фону полотна), а также вышивке тамбуром (глухая вышивка крючком по ткани). Вышивальное искусство в народном быту Владимирской губернии было органично связано с приготовлением приданого, с украшением традиционного костюма и различных предметов, связанных с обычаями и обрядами. В то же время история костюма в России имеет свою особенность. До XVIII в. костюм царский или боярский по составу и покрою был одинаков с крестьянским и отличался лишь дороговизной материалов и количеством украшений. Судьбу русского костюма решительно и бескомпромиссно в самом начале XVIII века решил молодой царь-реформатор Петр I. Насильственным путем, законодательными актами он внедрил в России обязательное ношение платья европейского образца. Исключение было предоставлено церковному сословию и крестьянству. Дворяне в меру своего достатка осваивали парижскую моду. В аристократической среде беспрекословно следовали диктату парижских модных журналов. На определенном этапе русский городской костюм равноправно вступил в русло общеевропейской моды, сохраняя некоторые отечественные черты. На огромном пространстве России современники не были изолированы друг от друга. В дворянских усадьбах на праздничных увеселительных гуляниях, на ярмарках в городах аристократы вступали в контакт с крестьянами и мещанами. Возникла плодородная почва для взаимовлияния народного и

городского направления в костюме России. И в традиционной одежде появились элементы модного костюма, а в городском костюме для декоративной отделки использовались изделия народных мастеров – шитьё и кружево» [57, с. 831- 832].

«Городские жители чаще всего пользовались изделиями, выполненными мастерицами и мастерами-профессионалами. Мелкие и крупные мастерские, где производились художественные вышивки существовали уже с конца XVIII века. Эти заведения, основанные на вольнонаёмном труде, выполняли различные, порой весьма значительные и сложные заказы» [249, с.12].

«В конце XVIII в. новые фасоны мужского и женского платья постепенно проникали в Россию. Более энергично новые фасоны вводились в области женских туалетов. Появились простые платья типа туник, напоминающие одежду древних греков и римлян, с высокой талией, из светлых, нередко полупрозрачных тканей. Новые материалы и покрой требовали более изящных, легких отделок. Шитьё становится более спокойным, преобладают одноцветные нити, белый тамбурный шов, белая гладь. Утренние капоты, бельё покрываются растительными узорами, шитыми белой и английской гладью. Большое распространение в начале XIX века в России для украшения одежды и предметов быта приобретают вышивки белой и английской гладью» [57, с. 832-833].

Значительное влияние на развитие вышивки в Европе оказала византийская вышивка. К VII веку искусство вышивания достигло там большого совершенства. Вышивались главным образом церковные облачения и одежда знати. Вышиванием занимались исключительно монахини и знатные дамы. Сама вышивка выполнялась на дорогих тканях золотом и шёлком с применением драгоценных камней. Рисунки были очень сложными и представляли сцены из жизни императора и придворных или же имели религиозный характер. «Благодаря развитию торговых отношений между отдельными государствами, культурному сближению Востока и Запада и Крестовым походам вышивальное искусство из Византии распространилось в Центральной и Западной Европе. В то время как в Византии вышивка применялась для украшения одежды, в Западной Европе вначале её использовали только для декорирования мебели и стен

комнаты. Позднее во Франции, особенно во времена Кольберта и Ришелье, которые слыли покровителями искусств, вышивка стала использоваться для отделки костюмов, характерных для той эпохи воротников и манжет» [109, с.583]. « В Западной Европе и Скандинавских странах уже с конца XIII и начале XIV вв. наряду с цветной стала использоваться белая вышивка.

Вначале были известны лишь два вида белой вышивки – белая и прорезная гладь. Белая гладь выполнялась прямым гладьевым швом, а гладь прорезная – шнуриком. Изначально узоры рисунка были очень сложными и обыкновенно заполняли всё вышиваемое изделие. А красота белой вышивки зависит от техники исполнения, поскольку в ней нет места для многообразия материала и ниток, как в цветной вышивке». Впоследствии выделились несколько способов вышивания гладью. Венецианский шов и шов ренессанс, пожалуй, самые красивые и богатые швы. К этому же роду вышивания принадлежат «швейцарская гладь» – вышивка гладью с ажуром и английское шитьё, состоящее из фестонов, полукружий и дырочек, обшитых по кругу гладью или швом кардонэ, которые делают узор лёгким и прозрачным» [57, с. 833; 396].

«В Италии в эпоху Ренессанса искусство вышивания достигло высочайшего расцвета. Именно в это время появилось венецианское шитьё. «Венецианское шитьё получило своё название от венецианских кружев, потому, что оно настолько похоже на это кружево, что считается даже копией с него. Фестоны этой вышивки очень рельефны. Разница только в том, что вышивка выполнена на ткани, а кружево выполняется плетением из ниток.

Вышивка «ренессанс» имеет огромное сходство с венецианским шитьём, но исполнение её менее сложно. Все контуры рисунка одинаковой ширины и покрываются затем фестончатым швом, кроме наружных фестонов, которые должны быть немного шире. Цветы и листья около наружного края украшены пико. Вышивка гладью с ажуром известна под названием «швейцарской глади». Ажурами могут быть стяги, вышивка по разреженной ткани. Цветочки и листики, как правило, имеют заострённые кончики, стебельки вышиваются гладьевым валиком» [57, с. 833; 220].

«Один из приёмов белой глади – так называемое английское шитьё. Основной узор создавался прорезанными в такни и обшитыми дырочками. Для такой вышивки употреблялся батист или другие плотные тонкие ткани, которые позволяли легко и прочно обработать края прорезанных форм. Позднее орнамент английского шитья из дырочек стал разбавляться большим количеством ажурных узоров из кругов, с сеточками-паутинками. Встречаются образцы английской глади в сочетании с выпуклыми мотивами белой глади. Нередко в более поздних образцах английская белая гладь соединялась со стягами, причём стяги заполняли довольно большую площадь. Также были характерны узоры из лёгких и изящных розеток, обрамлённые веточками из листьев и цветов.

В середине XIX в. можно проследить изменение шитья. Уже нет такого обилия дырочек. Основные узоры выполняются гладьевым швом иногда довольно большими стежками в сочетании с элементами, середины которых заполнялись узелками, сетками, тeneвым швом и т.д.» [57, с. 834].

«Для белой глади второй половины XIX в. характерны крупные декоративные мотивы. Гирлянды, перевитые лентами с бантами, узоры из цветов, розетки, венки. Вышивка располагалась широкими бордюрами или отдельными элементами, которые иногда заполняли практически всё вышиваемое изделие. В России белой гладью до середины XIX века вышивали тончайшие кисейные и батистовые воротники, шали и бельё, накидки на подушки, покрывала»<sup>15</sup>[57, с. 835; 157, с.128].

«В конце XIX века белой гладью украшают городские женские платья, кофты, шарфы, детали женского и мужского светского костюма. Белой гладью вышивали наволочки для подушек, детские покрывала, утренние капоты, обложки книг, веера, зонтики» [57, с. 835].

«Белая гладь выполнялась в монастырях или домашних мастерских дворян. Пришедшая в Россию наряду с другими светскими вышивками в XVIII веке, белая гладь приобретает здесь новое звучание. Русские мастерицы, следуя европейским

---

<sup>15</sup> Ефимова Л.В., Алёшина Т.С., Самонин С.Ю. Костюм в России XV – начало XX в. Из собрания Государственного исторического музея/ под ред. Е.Р. Беспаловой. – М.: АРТ-РОДНИК, 2000. – с.128

образцам, создают свои композиции. Со сменой стиля в одежде менялся характер белой глади» [41, с.97]



Рис. 165 Праздничная крестьянская одежда. Вышивка белой гладью на рукаве рубахи. Север России. Вторая половина XVIII в.  
«Ефимова А.В. Русский народный костюм Государственный исторический музей /А.В. Ефимова. – М.: Советская Россия, 1989 – 318 с. (альбом)» [57]

«В XIX веке во Владимирской губернии, как и в других регионах, наряду с домашним творчеством широкое развитие получило искусство мастериц вышивки, изделия которых были рассчитаны на продажу. Вышивка выполнялась для односельчан и жителей соседних деревень. Рукоделие мастерицы служило дополнительным заработком для семьи. Вышивка, выполненная по заказу, как правило, не отличалась от традиционной, господствующей в данной местности» [57, с. 835]. «Во второй половине XIX века стали быстро развиваться народные художественные промыслы. К середине XIX столетия в экономическом развитии страны происходят значительные изменения.

В феврале 1861 г. царь Александр II подписал «Положение о крестьянах, вышедших из крепостной зависимости» и Манифест об освобождении крестьян. Развитие капиталистических отношений фактически уничтожило натуральное помещичье хозяйство, и деятельность мастерских с подневольным трудом крепостных крестьян, имевших место в поместьях затухает, а искусство вышивания требовало наличия мастерства вышивальщиц и времени исполнения» [57, с. 836; 9, с. 11].

«Дальнейшее превращение вышивания из домашнего занятия в ремесло или промысел, определялось экономическими и социальными причинами. Ремесло с художественной вышивкой приносило хоть малый, но всё же доход в семью в денежном выражении, что позволяло оплачивать пошлины. Изделия с вышивкой, выполненные крестьянами стали поставляться не только на местные и общероссийские ярмарки, но и в столичные и провинциальные города. Здесь покупатель был многолик, и производителям приходилось учитывать вкусы разных сословных групп.

Примером развития художественных промыслов может служить село Холуй. История села Холуй Владимирской губернии, ныне Ивановской области, а ранее – Холуйской слободы, расположенной по берегам живописной реки Тезы, притока Клязьмы, тесно связана с историей всего Российского государства. Холуй издавна славился своими шумными ярмарками, которые нередко соперничали с прославленными Нижегородскими Макарьевскими ярмарками. К торговым дням сюда со всех концов округа съезжались скупщики и оптом забирали ходовой товар – вышивку и иконы местного письма [4].

Одним из источников доходов холуян служили иконопись и торговля, в том числе и вышивкой. Вышивкой занимались в основном жены иконописцев, поэтому рисунки узоров для вышивки были выполнены безупречно. Каждый узор для вышивания белой гладью или белой строчкой был композиционно построен, элементы узоров миниатюрны, с ювелирной точностью воспроизводился рисунок и на ткани. К XIX в. строчевышивальный вид древнерусского искусства в Холуе достиг высокого уровня. В этом же столетии существенная роль в производстве

вышитых изделий стала принадлежать кустарным центрам, в которых наряду с традиционными видами вышивок стали специализироваться на выпуске вышивок европейского, городского типа» [57, с. 836-837].

«Так, уже в начале XIX века вышивкой белой гладью начинают заниматься в слободе Холуй Владимирской губернии. А к концу XIX в. значительным центром по выпуску работ белой гладью становится Мстёра» [57, с. 838; 305, с.12].

«Посёлок Мстёра раскинулся на холмистом берегу реки Клязьмы, недалеко от старинного города Владимира. В прошлом на этом месте была Богоявленская слобода, бойкое торговое и ремесленное село. Первое упоминание о Богоявленском погосте на реке Мстёре, относившемся к вотчине князей Ромодановских, встречается в писцовых книгах за 1628 г. С конца XVII — начала XVIII вв. во Мстёре зарождается иконописный промысел. Дальнейший импульс развитию народных ремёсел в Мстёре придала крестьянская реформа 1861года. Заняться местными жителями ремёслами и торговлей заставили низкое плодородие почв и малоземелье.

Зарождение другого художественного промысла во Мстёре – вышивки, относится к 1860-м годам. Уже к 1875 году в слободе в этом промысле было занято более пятидесяти человек. Местные мастерицы вышивали плащаницы, хоругви, воздухи, епитрахили и другие изделия для церковного богослужения. Приблизительно в это же время во Мстёре появляются и развиваются другие виды вышивки, среди которых особое место занимала вышивка белой гладью. В 1897 г. здесь работали около четырёхсот вышивальщиц» [57, с. 838; 5].

Вышивание белой гладью в конце XVIII века было распространено везде, особенно в Западной Европе, где одно время совсем почти вытеснено вышивание шёлком, золотом и серебром, кроме известных предметов, служащих для церковных обрядов, а также придворных и военных мундиров. Вышивка гладью в середине XIX века составляла неременную принадлежность рабочего стола в каждой нарядной дамской гостиной и служила преимущественно для украшения детских платьев, дамских пеньюаров. Вышивание по белым тканям приняло громадное развитие особенно во Франции, Швейцарии, Великобритании, Бельгии и

Германии, где славится таким родом вышивок Саксония [369]. Работы английским швом самые практичные и дешёвые, так как не требуют ни дорогого материала, ни пялец, так что такую работу можно взять с собой – летом в сад, зимой в гости, в интимный круг [134].

Белая гладь впервые появилась в России из Европы с распространением европейских костюмов, требовавших таких дополнений, как жабо, манжеты, платки, косынки, выполненных из тонких тканей. «Позднее это шитьё используют более широко. Украшают платья и блузки из кисеи, крепа, батиста, а также столовое и постельное бельё.

Пришедшая в Россию наряду с другими светскими вышивками в XVIII веке, белая гладь приобретает во Владимирской губернии новое звучание. Русские мастерицы, следуя европейским образцам, создают свои композиции. Холуйская белая гладь применялась для украшения накидок и блуз, воротников, шалей и белья, сорочек и носовых платков, деталей женского и мужского светского костюма, наволочек для подушек, детских покрывал, обложек книг, вееров, зонтиков, которые охотно раскупались.

Узоры вышивки белой гладью выполнялись на тонких белых или светлых тканях (батисте, кисее, шёлке, атласе) белыми нитками. Рисунки для белой глади были и остаются разнообразными по форме и содержанию. Узоры имели в основном растительный характер. Орнаменты состоят из цветков, букетов, веточек. Цветы выстраиваются в полосы или объединяются в небольшие букетики, свободно размещённые по фону. Плотные мотивы белой глади дополняются ажурными разделками-решётками, стягами, узелками, стебельчатым швом, подстильной гладью. Большие полосы фона около узора иногда заполняли стягами. Середины цветочков, листочков и кружочков выполнялись прорезными и, если вырезы были достаточно большими, то они украшались игольным кружевом.

При вышивании холуйской белой гладью используются выпуклая, плоская, прорезная гладь, гладь по окружности, узелковый, петельный, стебельчатый и подкладной швы, швы «петля вприкреп», «вперёд иголку», «назад иголку», стяги, разделки-решётки» [57, с. 838-839].



Рис. 166 Холуйская вышивка «белая гладь»  
 Фото из холуйского музея 2011 г.

«За счёт такого богатства швов и разделок белый цвет получал множество оттенков и смотрелся живописно. Основными декоративными приёмами этого вида вышивки являлись гладьевые швы по настилу, ажурные разделки, стяги, имевшие различные очертания и рисунки. Выполненные шёлковыми и хлопчатобумажными нитками по тонким прозрачным тканям эти вышивки блистали чистотой работы, виртуозностью выполнения. Вышивальный промысел, достигший в Холуе своего расцвета к концу XIX началу XX вв. в основном удовлетворял спрос на этот вид вышивки.

В отличие от холуйской белой глади фигуры узоров мстёрской белой глади более крупные. Белая гладь выполнялась на тонких прозрачных тканях» [57, с. 839].



Рис. 167 «Конец скатерти с вышивкой мстёрская белая гладь  
«Мстёрский художественный музей»  
п. Мстёра Владимирской обл. Вязниковского района  
Фото 2013г из личного архива» [57].

«Наряду с плотными рельефными швами применялось большое количество стягов и строчевых швов. Растительные мотивы вышивок белой гладью отличались большим разнообразием. Наиболее часто здесь встречается изображение розы, окружённой мелкими цветами и листьями, которые собраны в гирлянды или небольшие букеты. Кроме цветочного узора, народные мастерицы вышивали жанровые сцены с изображением замков, нарядных дам и кавалеров, лебедей, сказочных птиц пав.

Ассортимент вышиваемых изделий аналогичен холуйской белой глади. Основной приём этой вышивки – двусторонняя гладь. В выполнении узоров применяются также различные виды ажурных сеток, стяги, дырочки, узелки, россыпь, подкладной шов или восьмёрка, детали в виде кружочков, усиков и др. Переходы от выпуклой рельефной поверхности гладьевых стежков к прозрачным разделкам в самой ткани создают декоративность вышивки, выполненной в одном цвете. Детали узора в форме кружочков – пышечки вышивают гладью с настилом. Цветок может быть из отдельных лепестков, лепестки вышиваются в

последовательности один за другим, располагая гладьевые стежки поперёк лепестка. В мелких листьях гладьевые стежки могут иметь прямое или косое направление. Более крупные листья вышивают гладью и «россыпью» или «узелками». «Россыпь» выполняют мелкими стежками швом за иголку, стежки должны располагаться параллельными рядами. Край листочка, вышитого россыпью или узелками, стягами или сеточкой, обшиваются гладьевым валиком. Листочек на две трети длины бывает разделён на две половинки «листок в раскол». В белой мстёрской глади встречаются мотивы, выполненные дырочками и прорезной гладью. Сердцевину цветов выполняют швом «стяги». При выполнении «стягов» на плотной ткани часть нитей по основе и утку удаляется [57, с. 839-840].

В народном быту украшенные вышивкой костюмы и предметы домашнего обихода выполняли разные функции. Чаще всего это праздничные или связанные с традиционными обычаями, обрядами предметы, изделия, предназначенные для подарков. В них сочетались как утилитарное, так и декоративное значение. В начале XX века заметно усилилась их декоративная функция, изменились во многих случаях материал и назначение вышитых изделий.

В музеях Мстёры Владимирской области и музее Холуя Ивановской области хранятся и экспонируются великолепные образцы белой глади, выполненные мастерицами XX века. «В русской вышивке запечатлён художественный опыт целого народа, труд и талант многих поколений. Использование свойства линий, ритмически чёткой или прихотливо-свободной игры швов, эффекты, извлекаемые из сочетания узора вышивки с прозрачным или полупрозрачным фоном, создают неповторимо красоту вышивки белой гладью. Это одна из ярких страниц национальной культуры, чтение которой обогащает, будит мысли и чувства, доставляет радость общения с подлинным большим искусством» [57, с. 839-840].

### **Выводы по параграфу 3.1**

1. В параграфе показано, что феномен русской вышивки многообразен и проявляется как определенный вид *вышивального искусства*, которое по художественному исполнению сообразно древнерусской живописи, «живописи иглой». Вышивка как *вид и произведение* художественного искусства своими истоками связана с *творческим мастерством* вышивальщиц и *технологией изготовления* изделия. В параграфе рассмотрены такие виды вышивки как *лицевое шитье, орнаментальное шитье, холуйская строчевая вышивка, городской вышивка «белая гладь» Владимирской губернии*, выделены их культурно-исторические особенности и влияния, своеобразие и контуры самостоятельного развития.

2. Представлено *целевое назначение* изделий лицевого шитья, связанное с оформлением христианского культа, декоративном убранстве храмов и др., выделены текстильные изделия, «такие как покровцы на церковные сосуды, подвесные пелены под иконы, покровы для алтарных престолов и гробниц святых, завесы для царских врат, хоругви и плащаницы, а также одежды священнослужителей» [55]. В параграфе выделена технология изготовления вышивки, фактура вышивки (материалы, нити), особая техника исполнения (прокол и гладь), применение цветных нитей при исполнении лика святого, использование драгоценных камней в вышивке.

3. Раскрыто целевое назначение и техническое исполнение *орнаментальной вышивки*. Целевое назначение орнаментальной вышивки применялось при изготовлении одежды для политической элиты и священнослужителей. Технология изготовления; определена *фактура* (материал – атлас, лен; нити – золотые, серебряные, шелковые) вышивки орнаментальным узором, обозначен растительный, зооморфные узоры, показаны виды вышивки (оборотень), техника швов («елочка», «гладь»).

4. В параграфе представлена *традиционная холуйская строчевая вышивка*, которая применялась в одежде и текстиле повседневного предназначения.

Выделена особенность строчевой вышивки, техника русского национального исполнения (применяли белую строчку (строчевую вышивку белыми нитками по белому фону полотна с цветным шелковым контуром, узкие и широкие мережки). Представлена особенность холйской вышивки в поселке Холуе. Здесь, в отличие от других мест в вышивке применяют особый вид и технику строчевой вышивки: («мережки» - ажурное сквозное шитье). Мережки бывают простые (узкие) и сложные (широкие) узоры, напоминающие кружево. «Виды мережек: кисточка, столбик, раскол, снопик, паучок, козлик, панка, полотнянка, настил, копеечка, ленточная, скрещенные столбики. Дается разъяснение техники исполнения мережки узкой строчевой вышивки. Для ее выполнения из ткани выдергивают три, пять, и более нитей по основе или утку. На прореженной полосе вышивают ажурные узоры, соединяя нити ткани в пучки, различными способами. К приёмам заполнения сетки относятся такие разделки как «настил», «двойная и одинарная штопка», шов «контур», «воздушные петли», «паутинка», сложные и простые «бантики», шов «цепочка» и шов «тень», листочки, грибочки, цветочки, веточки. Выделен преобладающий цвет вышивки (светлые тона). Определены виды вышивок *по счету ниток ткани*, такие как *ропись, набор, крест, счетная гладь*. Обозначен подбор узоров (мотивы, заимствованные из природы и растительного мира, сюжеты из славянской мифологии, образы богатырей и животных, космологические представления геометрический орнамент и геометризированные формы растений, животных, птиц и др.). Показана *особенность* ромбического орнаментального узора в русской вышивке. Наиболее распространенным мотивом в орнаменте народной вышивки является «ромб». В параграфе рассматривается на широком историческом материале работа промыслов холуйской строчевой вышивки, географически выделены места промыслов: слобод Мстёры, Холуя, Вязниковского уезда, села Васильевского Шуйского уезда, сёл Верхний и Нижний Ландех Гороховецкого уезда с центром в селе Холуй. В параграфе подчеркнута, что строчевая вышивка в своем развитии прошла сложный путь: от простейшей отделки одежды до сложного технического и художественного современного рисунка [79].

5. Нами проанализирован такой вид вышивки как вышивка «белая гладь», имеющей свое начало и распространение во Владимирской губернии в XIX - XX вв. Выделена особенность этого вида вышивки, ее назначение и техника исполнения. Обозначены культурные истоки Владимирской вышивки, ее модификации в русской традиции. «Традиционная техника исполнения вышивки гладью: *венецианский шов*, *шов ренессанс*, виды вышивки гладью: «*швейцарская гладь*» – вышивка *гладью с ажуром* и *английское шитьё*, состоящее из фестонов, полукружий и дырочек, обшитых по кругу гладью или швом кардонэ, которые делают узор лёгким и прозрачным. Показано, что в России белой гладью до середины XIX века вышивали кисейные и батистовые воротники, шали и бельё, накидки на подушки, покрывала. В конце XIX века белой гладью украшают женские платья, кофты, шарфы, детали женского и мужского светского костюма. Белой гладью вышивали наволочки для подушек, детские покрывала, утренние капоты, обложки книг, веера, зонтики [57]. Своеобразие русской национальной вышивки белой гладью заключалось в использовании тонкой, прозрачной ткани, различии узоров вышивки, (они были более крупными, использовались жанровые сценки, использовались изображения цветов, букетов). Техника исполнения: «применялось большое количество стягов и строчевых швов наряду с плотными рельефными швами. Растительные мотивы вышивок белой гладью отличались большим разнообразием. Наиболее часто здесь встречается изображение розы, окружённой мелкими цветами и листьями, которые собраны в гирлянды или небольшие букеты. Кроме цветочного узора, народные мастерицы вышивали жанровые сцены с изображением замков, нарядных дам и кавалеров, лебедей, сказочных птиц пав» [57].

### 3.2 Художественные промыслы русской народной вышивки Севера и Центра Европейской части России: история и современность

**Цель:** культурно-исторический анализ народных художественных промыслов русской вышивки.

**Задачи:** - определить историческое развитие народных художественных промыслов русской традиционной вышивки, определив их географическое положение, экономическое и культурное развитие;

- раскрыть особенности *строчевышивального промысла в Ивановском крае XIX-XX веков;*

- определить *традиции ажурной вышивки в народных художественных промыслах России;*

- обозначить значение *народных художественных промыслов вышивки в России.*

#### *Строчевышивальный промысел в Ивановском крае XIX-XX веков.*

«Культура искусства художественной вышивки каждой эпохи и страны теснейшим образом связана с историческими условиями, особенностями и уровнем развития того или иного народа. Она обусловлена политико-экономическими, религиозно-философскими учениями и отражает насущные проблемы жизни общества. Культура, как известно, выполняет самые разнообразные функции. Академик Ю.В. Бромлей выделяет «функции культуры, такие как «технические» и «специфические». «Специфические» функции культуры связаны с обеспечением отдельных видов социальных потребностей людей – это эстетическая, познавательная. Они так или иначе по мнению этнографа пересекаются с «техническими» функциями культуры. Каждой из них соответствует особая сфера культуры, однако их проявление данными сферами обычно не ограничивается. Например, эстетическую функцию выполняет не только такая сфера культуры, как искусство, но и другие сферы. Академик аргументирует, что «... если этнос лишить внутренних культурных связей, то он

неизбежно разрушится» [90, с. 2; 46, с. 6]. Интегрирующие этнос культурные компоненты не однородны. Они различаются не только по своим основным функциям, но и по пространственным параметрам, что придает культуре этноса своеобразную многослойность. Наиболее глубинный слой относится к общечеловеческим чертам. Он связан, прежде всего, с удовлетворением простейших потребностей людей. Стремление к красоте было свойственно всем народам еще на ранних этапах развития человеческого общества. Сохраняя национальные традиции, передавая навыки и особенности своего ремесла из поколения в поколение, впитывая в себя новые образные понятия, народные умельцы донесли до наших дней образцы национального костюма, украшенного обереговой вышивкой» [90, с. 2-3]. «Традиционная народная одежда и предметы бытового убранства являются частью вещественной стороны культуры, одним из артефактов, сохраняющим и передающим информацию о духовной культуре этноса, выраженной в универсальном семиотическом комплексе представлений – картине мира» [104, с.556].

Для того, чтобы упорядочить многообразие видов русской вышивки создана классификация в таблицах (Приложение 1 и Приложение 2), которые могут дополняться различными региональными названиями с особенностями технологии выполнения.

«В течение многих столетий у русского народа выработались определенные приемы исполнения вышивки, характер орнамента и его колорит. Русские вышивальщицы бережно хранили характерные особенности вышивки своей местности, постоянно обогащая и развивая её. По цвету, орнаменту, виду вышивки всегда можно определить, когда и где она была выполнена.

Народное искусство Ивановской области, образованной в 1918 году из окраинных районов смежных губерний – Владимирской, Ярославской, Костромской, имеет глубокие художественно-ремесленные традиции [174]. Малоплодородные земли издавна способствовали распространению среди жителей Владимирской губернии занятий ремёслами и торговли. Близость к Москве, Нижнему Новгороду, Костроме, Ярославлю позволяла местным кустарям

и торговцам быстро усваивать те новшества, которые появлялись в промыслах, ремёслах и промышленности других местностей и умело использовать их опыт. Уже в конце XVIII – начале XIX веков земли нынешней Ивановской области представляли собой регион активного развития ремёсел и промыслов, ставших важной частью народной художественной культуры Верхнего Поволжья.

Коренные жители Ивановского края, бывшей до 1918 года Владимирской губернией, по преданию считались выходцами из новгородских земель, принесшими отсюда дух предприимчивости, склонность к промыслам и торговле [258]. Изделия художественных промыслов и ремёсел Ивановского края в XIX веке свидетельствовали о высоком профессионализме местных мастеров в обработке различных материалов, о разнообразии художественных и технических приёмов, используемых в предметах быта, одежды, декоративного убранства домов [90, с. 4].

«Особым мастерством отмечены изделия текстильных промыслов – ткачество, вышивка, кружевоплетение, которые стали преимущественной местной специальностью, достопримечательностью и гордостью края [там же]. Крестьянское домашнее вышивание в XIX веке было тесно связано с традиционным сельским бытом и продолжало традиции крестьянского искусства более ранних периодов. В городе Шуе знали и вышивали некогда архаическими счетными приемами: набором, двухсторонним швом, счетной гладью, полукрестом и др.» [90, с. 4] Искусствовед Л.И. Воронова – старший научный сотрудник института художественной промышленности, изучавшая Шуйскую вышивку по музейным образцам, пишет: «Сохранившееся в большом количестве образцы вышивки, относящейся к XVIII в., свидетельствуют о том, что в это время здесь было чрезвычайно распространено строчевое шитьё. Разновидностей строчевой техники очень много. Это различные мережки, цветная и белая перевить, белая строчка с использованием штопки и настила, белая строчевая вышивка с введением цветной обводки контуров рисунка, шов по письму, шитьё по плетёной сетке, так называемое «филе», а также тонкие и сложные в исполнении ажурные» [258, с. 60]. «Все эти техники, так или иначе, присутствовали

в строчевом шитье города Шуи кроме цветной перевити, образцы которой в этой местности не обнаружены, что еще раз доказывает связь с Великим Новгородом.

Тонкостью и изяществом работы отличаются строчевые подзоры и другие предметы быта, относящиеся к XVIII – началу XIX веков. Тесная связь с городской средой, купеческим и дворянским бытом способствовала развитию ремесленных основ в вышивальном искусстве. Появление изделий с вышивкой было вызвано большей частью запросами представителей социальных верхов общества. Изделия этого времени отличает яркая декоративность и сложность исполнения, богатство и пышность зооморфных и растительных орнаментов, разветвленная разработка жанровых сцен. В вышивке выражено, прежде всего, истинное мастерство владимирских вышивальщиц-строчей, в ней сосредоточилось всё многообразие техник и приемов, характерных для русской вышивки Верхнего Поволжья и Севера России. Общим для вышивки Шуи, Холуя, Пестяков, Палеха, Пучежа являются швы, выполняющиеся по счету нитей ткани. К концу XIX в. в Верхнем Поволжье этот тип крестьянских вышивок почти не встречается – его вытесняют другие мотивы и приёмы под воздействием усиливающегося влияния города на сельский быт» [90, с. 5]. «Льноткачество явилось основой для возникновения и упрочения промыслов вышивки – одного из наиболее ярких художественных явлений региона Ивановского края. В отличие от домашнего кустарное льноткачество, ориентированное на потребности более широкого рынка, развивалось в двух основных направлениях: производство технических сортов ткани (грубый холст) и тонкого бельевого полотна, в том числе штучных изделий (салфетки, скатерти, полотенца). Возникновение крестьянских кустарных промыслов льноткачества было связано с историей полотняных мануфактур, которые появились на землях Ивановского края уже в 1730-х годах. В 1750-1760-х годах полотняное производство переживало большой подъём, а ткани ивановских, кинешемских мануфактур даже вывозились в Англию. В 1770-е годы появляются крестьянские мануфактуры. Наиболее крупными были ивановские мануфактуры Е. Грачева и И. Гарелина, которые даже покупали на имя своего владельца графа Шереметьева крепостных крестьян для

своих предприятий. Фабриканты и купцы, занимавшиеся производством и сбытом льняного полотна, прилагали значительные усилия к организации регулярных форм производственной деятельности крестьян. Спрос на льняные ткани в Ивановском крае уменьшился в начале XIX века, так как увеличился импорт хлопчатобумажной пряжи из Англии в 1803 году и упадок московского ситцевого производства после пожара в 1812 году. Вследствие этого ситцепечатанье в Иванове и вокруг него стало «народной промышленностью».

В 1817 году в Шуйском уезде треть жителей работала на текстильных производствах. Широкое распространение фабричных хлопчатобумажных тканей [177] в сельских районах во второй половине XIX – начале XX веков было обусловлено не только модой, изменением вкусов, но и дешевизной и удобством одежды из лёгких тканей» [90, с. 5-6].

«Художественному развитию человечества свойственна некая «морфологическая пульсация»: на одних участках мир искусств постоянно расширяет свои границы за счет различных новообразований, на других происходит сжатие, сокращение системы искусств в результате отсыхания и отпадения некоторых ее ветвей» [90, с. 6; 177, с. 119]. «Строчевая вышивка, выходя за пределы семейных потребностей и приобретая форму промысловой деятельности, изменяла традиционную художественно-орнаментальную систему, усваивая вкусы и эстетические предпочтения нового потребителя на новом городском рынке сбыта. Поскольку белая строчка более всего соответствовала бельевому товару, она и получила самое широкое распространение в промысле. Но кроме мелкой строчки развивались и другие виды вышивки – свободная и счетная гладь, тамбурное шитьё. Основной средой распространения вышитых изделий было купечество, средний слой жителей городов. В соответствии со вкусами этой социальной среды ведущее место в вышивке получает растительный орнамент, наиболее ярко воплотившейся в белой гладевой и тамбурной вышивке, но также нашедший путь и в строчевую вышивку через печатные рисунки для вышивки крестом по канве.

Строчевой промысел сложился во Владимирской губернии в XIX веке на основе местных традиций народной вышивки, которая издавна отличалась богатством и разнообразием технических приемов и орнаментальных мотивов. Наибольшее развитие этот промысел получил в трёх уездах Владимирской губернии: в Гороховецком, около Верхнего и Нижнего Ландехов, в Вязниковском, вблизи слобод Мстёра и Холуй, и в Шуйском, около села Васильевского» [90, с. 7]. «Центром вышивального района стало село Верхний Ландех, где сформировалась строчевышивальная мануфактура местного купца Н.Н. Елисеева. На него работали мастерицы окрестных сел и деревень, отдалённых от железной дороги. Купец Елисеев вышитые изделия отправлял в Москву, Петербург, на Урал и Дон, в Сибирь и на Восток, торговал и с Америкой» [90, с. 7; 258; 323]. «После Октябрьской революции 1917г. произошла организация строчевышивального промысла. Спрос населения на вышитые изделия, хорошо организованный кооперативный сбыт, снабжение производителей материалами способствовали развитию этого промысла» [90, с.7]. Из документа ЦГА РСФСР, ф.2306, оп.23.д.81, л.2-7 подлинника «Из обзора деятельности подотдела художественной промышленности отдела изобразительных искусств Наркомпроса о развитии художественных промыслов от 27 ноября 1919 г» следует: «Деятельность подотдела все расширяется, все ответственнее становится его задача, принимая характер первостепенной государственной важности...создание художественно-промышленных мастерских, школ, курсов, музеев, складов, выставок, специальных библиотек; выпуск изданий по разным отраслям художественной промышленности, обнародование конкурсов и устройство лекций и экскурсий. ... произведения художественно-промышленных мастерских должны непременно носить национальный характер, что очень важно при вывозе этих изделий» [258, с. 35].

«Артели создавались как коллективные предприятия, действующих по уставу, в котором предусматривалось добровольное объединение членов. Создание строчевышивальных артелей: 1925 г. село Васильевское, 1926 г. село Холуй, 1928 сёла Верхний и Нижний Ландех и село Пучеж, 1929 г. село Палех,

1932 Село Лух, объединённые в «Ивановский строчевышивальный промысел» [90, с.7]. В разработке вышивок использовались традиционные ивановские швы: белая строчка, роспись, вырезы, а также тамбур, свободная гладь, гипюр и др. [там же, с. 139].

«В 1930-е годы жизнь артелей не была стабильной, постоянно происходила реорганизация – слияние одних, выделение других. Надомный труд не мог обеспечить стабильность работы, поэтому в каждой строчевой артели стали занимать освободившиеся жилые дома, а в отдельных селах строить новые помещения. Повысилось качество выполняемой работы, и это было важно, поскольку с 1930 года артели стали выполнять заказы на экспорт. Но в 1941 году все артели были переведены на шитьё армейского белья, а с 1942 года снова небольшими партиями стали выпускать вышитые изделия – это были в основном знамёна. В 1943г. в ассортименте стали появляться скатерти, салфетки, блузы, мужские рубашки, накидки и другие вышитые изделия. С 1960-х годов начинается новый этап в жизни строчевышивального промысла. Промартели преобразуются в государственные предприятия – строчевышивальные фабрики, проявляется стремление к росту объемов производства вышитых изделий. Строятся новые производственные корпуса с цехами для машинной вышивки. Каждое предприятие насчитывало до двух тысяч человек с хорошим заработком, работающих в две смены. Для работников данных фабрик на государственном уровне были созданы благоприятные условия – это строительство и выделение жилья, санаторно-курортное лечение, устройство детей в дошкольные учреждения и летний отдых в загородных оздоровительных пионерских лагерях, столовые на предприятиях, комнаты отдыха и реабилитации, студии художественной самодеятельности, спортивные секции по интересам. К началу 1960-х годов создаются экспериментально-творческие мастерские. Наряду с изделиями, выпускаемыми массовым тиражом, промыслы стали выполнять более сложные изделия, изготавливаемые малыми сериями. В ассортименте артелей появились нарядные вышитые полотенца, комплекты скатертей с салфетками, вышитые блузы. За счет машинной строчевой и гладевой вышивки более

активно стали использоваться художниками бытовавшие ранее мотивы орнамента и многообразные приемы их выполнения. Строчевая вышивка на каждом предприятии обрела свои стилистические особенности, выделяющие её из огромной массы вышитых изделий» [90, с. 7-8].

«В ивановской вышивке, как и в вышивках Русского Севера (Архангельск, Вологда), в вышивках западных и южных великорусов (Смоленск, Рязань, Брянск), украинцев, белорусов и т.д. часто встречается мотив – ромб или косо поставленный квадрат, разделенный крест-накрест на четыре квадрата с точкой в центре. Этот мотив в ивановской вышивке получил широкое распространение под названием «уступчивый ромб» или «кубанец». «Кубанцы» (Рис. 55,57,58,59) имеют различные варианты (более 75 рисунков). Ими расшивали постельное бельё, полотенца, скатерти, салфетки. Такие ромбы бывают или единичными, или образуют орнаментальный ряд. Излюбленной гаммой вышивок являлась «белым по белому». Изделия, украшенные вышивкой, отличаются красотой узоров, гармоничностью сочетания цветов, совершенством пропорций, отточенностью профессиональных приёмов выполнения. Каждое вышитое изделие отвечает своему практическому назначению» [90, с. 9] (Рис. 54 - 60).



Рис. 168. «Кубанцы»

В 1986 Ивановская область занимала одно из первых мест среди областей РСФСР по развитию строчевышивального искусства. На её территории были расположены девять строчевышивальных фабрик: в городах Иваново, Шуе, Палехе, Пучеже, Лухе, сёлах Холуе, Вернем Ланднхе, Васильевском, Пестяках [260]. Изделия со строчевой вышивкой Шуйской строчевышивальной фабрики конца XX начала XXI веков в Приложении 7 рис. 179; Приложении 12 рис. 203-224; Пучежской строчевышивальной фабрики в Приложении 8 рис. 181- 194;

«На протяжении многовековой истории русское искусство художественной вышивки переживало существенные, порой коренные изменения: оно обогащалось, усложнялось, совершенствовалось, но всегда оставалось самобытным.

Большое счастье каждого – знать и любить все бесценное, что создали своим талантом наши далекие и близкие предки. История каждой страны целиком и полностью зависит от предметов культуры и искусства, которые несут глобальную информацию о той эпохе, в которой они существовали» [90, с. 9].

«Итак, льноткачество явилось основой для возникновения и упрочения промыслов вышивки – одного из наиболее ярких художественных явлений региона Ивановского края. Народное искусство строчевой вышивки имеет глубокие художественно-ремесленные традиции и исторические корни. Сюжетные мотивы орнамента, символические изображения вышивки как и на Северо-Западе России были широко распространены на территории нынешнего Ивановского края, бывших Владимирской, Костромской и Ярославской губерний. Населявшие данную территорию коренные жители являются выходцами из Новгородских земель, о чем говорят сюжетные мотивы вышивки бытовавшие в древности в данной местности. Приемы строчевой вышивки и мотивы узоров перекликаются с вышивками в этой технике с вышивками Архангельской губернии XVIII-XIX веков» [90, с. 1].

«Уже в конце XVIII – начале XIX веков земли нынешней Ивановской области представляли собой регион активного развития ремёсел и промыслов,

ставших важной частью народной художественной культуры Верхнего Поволжья» [90, с. 3].

Организация строчевышивального промысла после Октябрьской революции 1917 года, создании артелей как коллективных предприятий и их постоянных реорганизаций. Определено, что к середине XX в. после Великой Отечественной Войны 1941-1945 гг. начался новый этап реорганизации промысла. Создание экспериментально-творческих мастерских, строительство новых производственных корпусов для работников фабрик на государственном уровне, создание благоприятных условий для работы.

Строчевышивальный промысел почти угас с началом перестройки 1990-х годов. Можно сделать вывод о том, что история каждой страны целиком и полностью зависит от предметов культуры и искусства, которые несут глобальную информацию о той эпохе, в которой они существовали.

**«Сохранение традиций ажурной вышивки в народных художественных промыслах России.** Громадно, обширно наследство художественных промыслов русского народа. Веками копилось оно, и вкладывали русские люди в него не только свой труд, но и свою душу, свои мечты, надежды, радости и горести. В искусстве вышивального художественного промысла, созданном многими поколениями талантливых мастеров и художников, раскрывается художественный талант народа. В творчестве народных мастеров находит проявление соединение труда и красоты. Не случайно народное искусство называют неиссякаемым источником прекрасного. Искусство вышивки, как и каждый вид народного творчества, базировалось на глубоком знании вышивальщицами местных традиций и культуры, на коллективной основе их творчества, высоком профессионализме, тонком понимании декоративных свойств материала. Эти исторически сложившиеся народные традиции представляют собой весьма сложную систему. Они одновременно и очень устойчивы, и очень подвижны. Каждое поколение мастеров не просто повторяло старое, давно известное, но и вносило что-то новое, своё. Менялись условия жизни, возникали новые мотивы и технические приёмы вышивки. От прошлых

эпох каждый раз отбиралось и развивалось наиболее удачное, устаревшее отбрасывалось.

Изделия русских народных художественных промыслов несут в массы эстетические идеалы народа, его демократическое отношение к действительности и высокую культуру художественного освоения материалов, достижения которой – результат опыта, труда и изобретательности многих поколений талантливых русских мастеров. В наш век технического прогресса искусство народных художественных промыслов с его ярко выраженной национальной спецификой определяет многообразие и вклад каждого народа в общую сокровищницу искусства страны. Уходило и терялось многое – время не щадило человека и его творения, но то, что сохранилось, что дошло до нас, открывает нам неповторимый, дивный лик народа-творца. Искусство художественной вышивки каждой эпохи и страны теснейшим образом связано с историческими условиями, особенностями и уровнем развития того или иного народа. Оно обусловлено политико-экономическими, религиозно-философскими учениями и отражает насущные проблемы жизни общества» [87, с. 10-11]. (Приложения 7, 8, 12).

Наряду с высочайшим уровнем техники и промышленности в настоящее время ещё сохранилось традиционное, основанное на ручном труде и пришедшее от дедов и прадедов народное декоративно-прикладное искусство и народные промыслы. Ценность народных художественных традиций заключается в том, что они не становятся достоянием истории и не оканчивают своё существование на определённом этапе развития культуры, а продолжают жить и развиваться в творчестве мастеров последующих эпох. Искусство живёт и развивается по своим собственным законам, решает свои, художественные, задачи. И наше поколение, научившись ценить и понимать это особое содержание народного искусства, стали наследниками того духовного богатства, которое хранит для нас художественная культура человечества.

«Каждая страна, каждый народ в отдельные периоды своего развития налагают свой отпечаток, свои специфические черты на украшение одежды людей. История одежды с древнейших времен до наших дней является как бы

зеркалом, в котором отражается вся история человечества. Одежда, к которой мы привыкли, как к собственному телу, что и не интересуемся её происхождением и возрастом. Нам просто кажется, что она была всегда, во все времена, тем более что меняющийся облик одежды невольно делает её вечно молодой. История моды почти так же стара, как и история костюма. Искусство моды заразно и быстротечно. Но есть вещи, которые существуют вне времени и моды» [87, с. 11].

«Талантливые русские вышивальщицы, творчески используя наследие старой народной вышивки, присущей отдельным регионам России, всегда стремились сохранить исторически сложившиеся характерные особенности вышивания одежды и предметов быта. До появления текстильных фабрик в России женскую одежду шили из домотканых льняных, посконных и шерстяных тканей. Её украшали не только вышивкой, но и кружевами, тесьмой. По характеру узоров и приёмов их выполнения русская вышивка очень многообразна. Отдельные области, а иногда и районы, имели свои характерные приёмы, мотивы орнамента, цветовые решения. Это во многом определялось местными условиями, бытом, обычаями, природным окружением. Важной чертой народной одежды является обусловленность расположения орнаментации на вещах. Оно связано с формой и покроем как деталей, так и всего костюма в целом» [87, с. 11].

«Характер и количество вышивки, даже смысловое значение орнаментальных фигур зависели от свойственной народной одежде целесообразности, от соображений экономии, возрастных отличий, различных обычаев, в соответствии с которыми применялась одежда. Всё это определяло положение декора по горизонталям и вертикалям, сосредоточение его на определённых местах [119]. Одними из древнейших видов художественной вышивки для украшения одежды и предметов домашнего быта являются счётные вышивки. Такими швами легко украшать оплечья, концы рукавов, разрез на груди, подол передника, низ передника, низ одежды, так как стежки вышивки располагаются по счету нитей в ткани полотняного переплетения. Веками создававшиеся традиции компоновки узора обуславливают четкость оформления вещи, выражающуюся в гармоничном сочетании заполненных узором участков с

участками незаполненными, играющими роль фона. Эта гармония достигается за счёт логики, согласно которой определённым образом декорируются верх и низ вещи, её середина и детали (Приложение 14).

Сквозные строчевые вышивки характерны для многих регионов России. Строчевыми вышивками называют все разновидности ажурного (сквозного) шитья. Она отличается легкими прозрачными узорами, которые напоминают кружево. Для выполнения большинства строчевых вышивок из ткани предварительно выдергивают нити основы и утка, образуя сетку.

Во второй половине XIX века на смену домотканому холсту пришли фабричные ткани. Кроме строчевых, которые явились основой, появились ажурные вышивки по свободному контуру. К таким вышивкам относятся «ришелье», «прорезная и бельевая гладь», «кадомский вениз», шитое игольное кружево и др. Изящество ажурных швов не подвержено капризам моды. Соединяясь с талантом и умением, оно дарит нам шедевры, которые называют кружевом.

В середине XX века в России сложились основные центры художественного промысла по строчевой вышивке. К ним можно отнести крестецкую, ивановскую и нижегородскую строчевые вышивки. Каждая из них имеет свои ярко выраженные особенности» [87, с. 11].

«Крестецкая вышивка, так называемая сновочная строчка — одна из наиболее сложных по технике исполнения разновидность строчевой вышивки. Это комбинация вышивки по крупной сетке (размером до одного сантиметра) с мотивами, выполняемыми по сновкам. Так называют нити, которые прокладывают поверх сетки и в тех местах, где соответственно узору предварительно на ткани вырезаются квадраты или прямоугольники. Сновки закрепляют по краям строчевых мотивов в нужном направлении по горизонтали, вертикали или диагонали, а затем переплетением рабочей нити образуют по ним геометрический узор, отличающийся особой тонкостью, изяществом и многообразием узорных разделок. С помощью сновочных нитей создаётся

геометрический орнамент в виде ромбов, розеток, звёзд и россыпи мелких и крупных кружочков.

Для крестецкой строчевой вышивки характерны строгие композиции ажурных и плотно перевитых геометрических орнаментальных форм на сквозном фоне, отличающихся четкостью рисунка. Имеется множество видов крестецкого шва: «рассыпной гипюр», «старинный гипюр», «мыльный пузырь», «тарлата», «вологодское стекло», «сновочный мотив» и др. [87; 364]. Самые простые виды крестецкой сновочной вышивки — «старинный гипюр», близкий другой разновидности строчевой вышивки — вырезу, а также «рассыпной гипюр», в котором дополнительные сновки образуют с разделками звездообразный узор, а оставшиеся клеточки заполняются швом «рогожка» и «паучок» (4-8 сновок обвиваются рабочей нитью в виде плотного кружка). Более сложен «сновочный гипюр». Для его выполнения на ткани вырезается отверстие нужного размера, затем оно затягивается насновками, которые перевиваются настилом согласно узору. Узоры сновочного гипюра необыкновенно разнообразны. Наиболее часто применяется «крестецкая сетка» — узор из чередующихся плотных и ажурных квадратов (Приложение 4 рис. 173). Более плотный узор крестецкой вышивки — «тарлата»: сетка заполняется «рогожкой», «паутинкой» и частично переплетается. Наиболее трудоемка вышивка «вологодское стекло»: столбики сетки в 6-8 нитей (так называемые «тоньки») очень далеко отстоят друг от друга, большие квадратные просветы перекрещены диагональными насновками, которые заделываются петельным швом или сеткой из воздушных петель. В результате объединения плотных и ажурных деталей орнамента образуется красивый узор из крупных ромбов, звезд, розеток, прямоугольников и других геометрических мотивов» [87, с. 11].

«Характерными для ивановской строчки считаются геометрические и геометризированные растительные орнаменты. В ивановской строчке перевитую сетку с мелкими клетками от трёх до пяти миллиметров заполняют основными видами швов, такими как «штопка», «настил» и «воздушно-петельный», и сложными строчевыми разделками — «диагональная штопка», «пуговка», «колесо с мизгирём» — состоящее из

мелких кружочков и крестообразной формы цветов, которые придавали узору своеобразную, ни с чем не сравнимую фактуру. Мелкая белая строчка дополнялась различными мережками и счётной гладью, что придавало ещё большую выразительность узору (Приложение 4 рис. 175; Приложение 7 рис. 180).

В народной вышивке Владимирской губернии в начале XX века появился узор, где сочетаются строчевые мотивы со счётной гладью. Наиболее распространенной формой в этой технике является уступчатый ромб, называемый «кубанец». Кубанцы имели много вариантов. Чаще всего вышивали кубанец с пуговкой, он представляет собой уступчатый ромб, ячейки которого заполнены мелкими кружочками. Кубанец-семечко имел по углам дополнительные небольшие квадраты. У других кубанцов к основной форме уступчатого ромба примыкали по четырём сторонам ещё маленькие кубанцы. Вместе они образовывали крестовидную форму ажурной вышивки. Часто ажурный кубанец украшался спиралевидными завитками, носящими образное название «кудри». Кудри создавали органичный переход от массивных ажурных ромбов к ткани» [87, с. 12; 270]. (Приложение 12 рис. 211, 212, 214, 222, 223, 224)

«Горьковские гипюры» – «это традиционная строчевая вышивка издавна существующая в Нижегородской губернии. Горьковский гипюр отличается от прочих видов значительно большей ажурностью. Горьковские гипюры изобилуют выпуклыми длинными настилами по крупной сетке с размером ячейки от шести до десяти миллиметров. Вышивку выполняют легко и свободно, не стягивая шва, чтобы сохранить пушистость и легкость гипюра. Общий вид вышивки горьковского гипюра напоминает кружево. Основной узор орнамента обычно состоит из нескольких ромбов с различными разделками. Иногда в одном изделии насчитывается до десяти различных разделок или швов. В узоре могут быть фрагменты, выполненные штопкой, настилом, воздушными петлями. В узорах можно встретить «копеечки», «подковки», «веера», ромбики, уголки. Особое место в узоре занимают многолепестковые ромашки, веточки, листики, колоски, вышитые длинными стежками мягкими нитками. В горьковском гипюре большое внимание уделяют фону. Выполняется он швом «восьмёрка», «цепочка» или воздушно-петельным» [87, с. 12] (Приложение 4 рис. 174).

«Для Смоленской, Калужской, Рязанской, Тульской и других областей Центральной России характерен особый вид строчевой вышивки — «строчка - перевить». Строчка-перевить — это декоративный вид строчевого шитья, которое выполняют по не перевитой строчевой сетке цветными нитками, то есть сетка перевивается несколькими плотно уложенными друг к другу стежками белых или цветных ниток.

К ажурным вышивкам относятся и «вырезы». «Вырезы» - это сквозные квадратные пространства, в которых белая ткань холста выступает фоном. *В Тверской области вырезы выполнялись разноцветными нитками, давая яркие сочетания красок. Вырезы на севере России обычно вышивались одним белым цветом. Применялись вырезы как самостоятельные узоры или в сочетаниях с другими «сквозными» или «глухими» вышивками для оформления края каймы в полотенцах или подзорах.*

С появлением тончайшего или разреженного полотна мастерицы выполняли ажурные узоры по целой ненарушенной ткани «стягами». Эти ажурные узоры образуются в результате стягивания нитей ткани различными способами. Они служат украшением в гладьевых вышивках в качестве самостоятельного узора или заполняют внутреннюю часть элемента узора вышивки. В настоящее время «стяги» выполняются мастерами художественной вышивки в посёлках Холуй Ивановской области и Мстёра Владимирской области.

В северных районах России в Олонецкой и Вологодской областях были распространены вышивки, техника выполнения которых, носит название «шов по письму» или «тамбур по сетке». Вологодский и Олонецкий «шов по письму» сочетает приемы сквозного и глухого швов. Декоративная выразительность сюжета достигается противостоянием силуэтного рисунка сквозному фону. В силуэтах в соответствии с характером изображения меняются плотность шитья, направление нитей и разнообразие разделок деталей.

Вышивка ришелье – это одна из разновидностей сквозного шитья, где основным элементом техники является краевая гладь. Этот вид сквозного шитья появился как имитация венецианского игольчатого кружева, которое первоначально имело три

разновидности: венецианское шитье, шитье ренессанс, шитье ришелье. *Особенность вышивки ришелье в наличии «брид» и «пико» на них, которые заполняют вырезанную часть узора.* Классический вид вышивки ришелье в белом исполнении или в тон ткани. В центрах строчевого шитья, как правило, выполняли и вышивку «ришелье». В настоящее время предприятие с одноимённым названием по изготовлению этого вида вышивки есть в городе Пучеж Ивановской области. Мастерицам, освоившим строчевые швы легко справиться и с такой ажурной вышивкой по свободному контуру» [87, с. 13].

«Сквозное шитье подразделяется по технике исполнения на несколько видов: прорезная белая гладь; прорезная гладь, где контур прорезных мотивов обшивается краевой гладью, как при вышивке «ришелье», но отличается от этой вышивки отсутствием «брид»; вышивка «ришелье». *Прорезная белая гладь, или английское белое шитье* – это вышивка, где основные элементы рисунка такие как листики, ягодки, лепестки цветов и другие мотивы, выполняются с предварительным прокалыванием или прорезанием их внутренних поверхностей с последующей обшивкой контуров мотивов гладьевым валиком «кардоне».

Игольное кружево берет свое начало от итальянского кружева, шитого иглой. Выполняется по вырезанной на ткани форме путем натягивания нитей и их дальнейшего перевива. Один из ранних швов игольного кружева имел образное название стежок в воздух. Выполнение этих швов является неотъемлемой частью выполнения узоров вышивки холуйской белой глади.

Кадомский вениз, этот игольчатый сказочный узор белым по белому. История возникновения Кадомского вениза уходит далеко в прошлое. В народе до сих пор бытует интересная легенда. Открыв окно в Европу, русский царь Петр I повелел всем знатным людям и боярам носить европейскую одежду, богато отделанную венецианским и брюссельским кружевом. Приобретался этот наряд за золото. И чтобы сберечь российскую казну, царь повелел обучить искусству заграничного кружевоплетения русских мастериц, пригласив на Русь венецианских монахинь. Кадомчанки, издавна славившиеся рукоделием, охотно освоили эту ювелирную технику, из их рук стало выходить венецианское

кружево, сплетенные иглой сказочные узоры. А вскоре на этой основе создали уникальную игольчатую вышивку – кадомский вениз. «Кадомский вениз» этот сказочно красивый вид вышивки существует и сейчас, три столетия спустя, существует как реальность. Руками мастериц, на основе подлинных народных узоров создавались кружевные изделия, украшающие одежду и домашний быт. Воспринятое из Западной Европы в XVII веке, русское ажурное шитьё не только сохраняло, но и развивало лучшие традиции мастериц европейских стран, и стало подлинным национальным художественным явлением, самостоятельность которого выражается в богатстве колорита, разнообразии технических приемов и, главным образом, в изобразительном характере орнамента, свойственном всему русскому народному искусству.

В настоящее время на рынке имеется много зарубежных товаров с художественной вышивкой, выполненной на машинах-автоматах. Это, конечно, является положительным моментом, а именно, увеличивает ассортимент изделий с различными видами художественной вышивки, массовость и дешевизну. Но нельзя забывать о культуре русского народа, о том, что веками накоплено мастерами художественных промыслов, необходимо сохранить память технологию выполнения уникальных видов ручной художественной вышивки бытовавшей в России с давних времён. Государство должно поддерживать уникальные виды художественных промыслов, чтобы не потерять свою культуру, иметь своё лицо.

Главная сущность народных традиций – это притягательная сила эстетического воздействия народного прикладного искусства, его декоративность, его мажор, тот самый оптимизм, передающийся зрителю любого времени вне зависимости от общепринятого общественного вкуса» [87, с. 13].

**«Народные промыслы художественной вышивки в России: история и современность».** Глобализация культуры – это процесс всемирной экономической, политической и культурной интеграции и унификации. Процессы и явления, формирующие современную художественную действительность, имеют глубокие корни в традиционной культуре, и в условиях переустройства экономического

уклада и социальной инфраструктуры они приобретают особую значимость. Русский народ создал самобытную национальную культуру, которая за свой многовековой путь развития выработала универсальные, непреходящие духовно-нравственные ценности и по праву получила мировое признание. Синкретичность, нерасчлененность, слитность функций древнего искусства была характерной чертой и искусства древних восточных славян, которое было неотделимо от их быта. Свою одежду они украшали вышивками, красивыми поясами с узорными металлическими накладками, ожерельями и запястьями. Многие орнаментальные мотивы, которые встречаются в поздних произведениях народного искусства, восходят к древнейшим временам, отражают верования древних славян и своим возникновением обязаны религиозным обрядам, связанным с культом солнца, земли и моря. Обереги и амулеты наряду с религиозно-охранительными функциями выполняли эстетическую функцию, украшали одежду и дом человека, отвечали его понятиям о прекрасном.

Огромную роль в жизни древнерусского человека играло домашнее производство. Ткани и изделия из них долго изготовлялись в условиях натурального хозяйства. Основными видами женского художественного творчества в Древней Руси были узорное ткачество вышивка по холсту, золотое шитье. Особым видом искусства являлось древне-русское шитье – вышитая церковная утварь: пелены, плащаницы, покровы, вызывавшие всеобщее восхищение и вывозившиеся из Руси в другие страны.

Возникая на самых ранних стадиях человеческого развития и сопровождая народ на всех этапах его жизни, народное искусство составляет основу всякой национальной культуры. Ценность произведений народного декоративного искусства состоит не только в том, что они представляют предметный мир, материальную культуру, но еще и в том, что они памятники культуры духовной. Они вносят в нашу жизнь праздничность и красоту. Они входят в наш быт не как предметы утилитарные, а как художественные произведения, отвечающие нашим эстетическим идеалам, сохраняющие историческую связь времен» [95, с. 8].

«Народное искусство соединяет прошлое с настоящим, сберегая национальные художественные традиции, этот живой родник современной художественной культуры. Главной определяющей чертой народного искусства является коллективный характер, который, прежде всего, проявляется в преемственности многовековых традиций народного искусства. Народные мастера на протяжении веков использовали секреты мастерства, орнаментику, художественные образы, сюжеты, передаваемые им родителями, односельчанами. Мастера обучали молодёжь искусству, как ткать узорные полотна, вышивать, шить одежду, плести кружево и т.д. Из поколения в поколение сохранялись традиции художественного творчества. Преемственность традиций означает, что мастера не просто передают потомкам то, что некогда переняли сами, но обогащает накопленный опыт своими личными достижениями. Научить мастерству может только тот, кто сам владеет им в совершенстве.

Происшедшие за более чем тысячелетнюю историю духовные, военные и политические катаклизмы, сложные межэтнические контакты, развитие экономики, миграции этносов, естественно, сказались и на способах хозяйствования народа, и на его бытовых традициях. Всё это также находило отражение в облике людей, в том числе и одежде, которая формировалась под влиянием жизненной практики и существовавших обычаев. Кроме того, на жизнедеятельность наших предков оказывали большое влияние традиции других народов, с которыми существовали политические и торговые отношения. Одежда содержала множество смысловых уровней, соответствовавших основным видам жизнедеятельности человека. Функции костюма, такие как религиозно-магическая, социальная, эстетическая, мемориальная, утилитарная, индивидуальная важны для семантического понимания костюма любой эпохи. Костюм существует в культурном пространстве эпохи. Из бытия и быта черпаются знаки, составляющие смысловые уровни культуры. Но в X веке языческая религия, связанная с родовыми отношениями, сменилась на христианство. В связи с этим произошли глобальные изменения в культуре» [95, с. 8].

«В Древней Руси была этническая неоднородность племён. Среди племён, проживавших на территории Руси, были и славянские, и балтийские, и финно-угорские. Кроме того была связь Древней Руси с варяжскими дружинами, весьма пёстрыми по этническому составу, с Византией и многочисленными тюркскими и монгольскими кочевыми племенами, которые вносили свою лепту в обычаи, связанные с одеждой. Они и составили тот конгломерат самобытных черт, которые сформировали образ древнерусского костюма, который богато украшался вышивкой, служившей оберегом. Аграрный тип культуры создал тот круг представлений о мире и человеке, который был отражён в костюме. Этот земледельческий культ находил яркое отражение в символах костюма через его детали, орнаменты, обереги, животную магию. Перед человеком открывался мир, разделённый на двое: мир стихийных сил – «чёрный свет»; мир ясности, подаренный богами – «белый свет». Эти понятия отражались в символике и магии цвета: чёрный – чёрный свет, белый – белый свет. Цветом человеческой жизни и обряда был красный. В костюме эта троичная система мировидения и цветовосприятия нашла широкое отражение: белый свет – льняное полотно; подземный мир, чёрный свет – чёрная полоса; ритмы обряда, жизни человека, знаки мироздания – красный орнамент вышивки.

Замена русского платья общеевропейским модным костюмом произошла в начале XVIII столетия после ряда специальных указов Петра I. В XX столетии за короткий период многократно происходили потрясения. Это и революция 1917 года, которая внесла свои изменения в быт людей, насаждая атеизм, и Великая Отечественная Война 1941-1945 гг., расширившая границы СССР в содружестве со странами социалистического лагеря, и, наконец, перестройка, которая в настоящее время переросла в нынешнюю глобализацию и способствовала распаду СССР со всеми вытекающими последствиями.

Ещё в конце XIX века прогрессивные люди России, осознали, что художественная культура, которая была в России на протяжении многих веков, исчезает. С этой целью они обратились к собиранию и изучению русского народного творчества, в том числе и народного искусства. Революционные

демократы В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов говорили о необходимости как можно внимательнее и глубже изучать народ. Последователем идей Белинского и Чернышевского был В.В. Стасов. Им была воспитана большая группа деятелей, посвятивших себя изучению и пропаганде народного искусства. В 1871 году была опубликована его книга по русскому народному орнаменту в шитье, тканях и кружевах. Эти сведения об орнаменте, которые были собраны В.В. Стасовым, имеют сейчас огромную ценность для нынешних поколений русского народа.

Попытки оказать помощь народным художественным промыслам предпринимались благотворителями и меценатами. Мастерские появились в Талашкине (Смоленская обл.), Соломинках (Пензенская обл.) и других местах. Поддержать художественные промыслы, оградить кустаря от эксплуатации скупщика неоднократно пытались губернские земства.

С этой целью Московским губернским земством в 1885 г. был открыт Кустарный музей, который должен был знакомить публику с кустарными изделиями, содействовать их сбыту, пропагандировать прогрессивные методы труда, усовершенствование технологии, новые орудия производства. При музее был создан склад и магазин, где принимались на комиссию для продажи готовые изделия, распределялись заказы» [95, с. 9; 259].

«Создавались учебно-производственные мастерские, классы рисования, ремесленные школы, призванные оказывать кустарям методическую помощь [261]. Именно в этом направлении работал Кустарный отдел Вятского губернского земства. В 1892 г. в Вятке была организована ткацкая мастерская, внедрявшая усовершенствованные ткацкие станки-самолеты. В Вятке и Вятской губернии работали учебные мастерские: ковровая, берестяная, корзиночная, кружевная, гончарная, роговая. В посёлке Холуй ещё сегодня существует Художественное училище, ранее называемое профтехшколой где обучались дети художников-иконописцев и дети из окружающих деревень искусству художественной вышивки. Училище ведёт свои традиции с организованной в 1883 году Владимирским Братством Святого Благоверного Великого Князя

Александра Невского Холуйской иконописной школы. Печально, но сегодня уже нет набора учащихся на отделение по художественной вышивке. В училище традиционную местную строчевую вышивку и белую гладь преподавали искусные мастера своего дела. За прошедший XX век ими наработано много узоров вышивки, обучено немало профессионалов по художественной вышивке. К сожалению, нынешнее поколение утрачивает этот накопленный веками вид искусства, который вытесняется машинами-полуавтоматами по вышивке. Для удешевления изделий, массовости такое положение дел конечно положительный момент, но для национальной культуры это утрата.

В связи с глобализацией в мировой экономике строчевышивальные промыслы в нашей стране исчезают, так как вытесняются более дешевыми изделиями с вышивкой из Китая, тем самым уничтожая русскую культуру по данному виду декоративно-прикладного искусства.

После Октябрьской революции в России многие ремесленники, желая освободиться от власти скупщиков, объединились в промысловые артели. Большую работу по возрождению, подъему и развитию художественных промыслов проводил в 20-е годы XX века Кустарный музей, где работал коллектив опытных специалистов, художников и искусствоведов, дававших мастерам квалифицированные консультации по вопросам народного искусства. Наиболее удачным опытом работы в этом направлении оказалась деятельность А. В. Бакушинского по созданию на основе традиций иконописного искусства в поселках Палехе [261] и Мстёре промыслов художественных лаков. Со строчевышивальными промыслами работала М. Н. Гумилевская, организовавшая Тарусскую вышивальную артель, возродившую традиции народной калужской вышивки [95, с. 9].

«В 1923 г. открылась первая Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, на которой отдельный павильон был отведен под изделия кустарного производства. Большое место здесь занимала экспозиция народного искусства, представленная матрешками, игрушками, изделиями из дерева с резьбой и росписью, из папье-маше с миниатюрной живописью, из прорезной бересты, капо-корня, а также

различными текстильными изделиями: набойкой, коврами, вышивкой и кружевом. На выставке функционировал раздел «Живые промыслы», где елецкие кружевницы, крестецкие строчей и богородские резчики демонстрировали приемы своего искусства.

Эта выставка имела огромное значение для пропаганды изделий художественных промыслов. В 1925 г. на Парижской выставке возрожденное искусство народных художественных промыслов получило всемирное признание» [259]. Многие мастера и мастерицы вологодского кружевоплетения, ивановской, крестецкой, нижегородской строчевой вышивки, палехской лаковой миниатюры получили высокие награды [95, с. 10].

«К началу 1930-х годов большинство кустарей были кооперированы в артели. В это время изменилось назначение народных промыслов. Они стали частью советского декоративного искусства. Художественная сторона их изделий стала основной, оттеснив на второй план функции практические и утилитарные. В 1932 г. на базе Кустарного музея создается Научно-исследовательский институт художественной промышленности, призванный изучать народное искусство и оказывать практическую помощь народным художественным промыслам. Работа по восстановлению забытых художественных традиций промыслов вышивки, резьбы по дереву, резьбы по кости и камню, овладению мастерством, утраченным в предреволюционные годы, позволила наладить изготовление изделий красочных, нарядных и сравнительно дешевых. Определились три основных центра строчевышивального промысла – крестецкая, нижегородская и ивановская строчки. На территории нынешней Ивановской области, где бытовала строчевая вышивка, образовались многочисленные артели, которые объединили вышивальщиц надомниц. Дальнейшее развитие художественных промыслов приостановила Великая Отечественная Война. Однако уже в конце 1942 г. Советское правительство принимает ряд постановлений, которые направлены на восстановление работы художественных промыслов, — отзываются с фронта ведущие мастера, запрещается использовать мастеров на других работах, улучшается материальная обеспеченность работников, промыслы снабжаются

сырьем, материалами и инструментами, возобновляется работа профессиональных художественных училищ. В 1960г. решением правительства, в связи с ликвидацией промысловой кооперации, художественные артели были преобразованы в фабрики и комбинаты. В середине XX века были построены новые корпуса строчевышивальных фабрик, увеличилось количество работающих и выпуск продукции. Аналогичные изменения произошли и в дух других центрах художественной строчевой вышивки. Эти три крупных центра строчевышивальных промысла: крестецкая строчка, горьковский гипюр (нижегородская строчевая вышивка), ивановская строчка, не только сохранили художественные особенности вышивки, но и внесли большой вклад в улучшение традиционной строчевой вышивки, белой глади, вышивки ришелье» [95, с. 10].

«Во второй половине XX в. народное искусство заняло особое место в жизни советского человека. Поэтому основной тенденцией художественных промыслов 1980-х годов являлась повышенная декоративность их изделий. Сохранение и развитие народного искусства рассматривалось партией и правительством и как насущная народнохозяйственная задача.

Со времени перестройки и перехода к очередной глобализации в России произошли большие изменения. Во-первых, угасли и ныне угасают профессионально-технические училища, которые обучают рабочим профессиям, включая и художественную вышивку, и кружевоплетение. А это означает, что не готовится смена на предприятиях, таких как строчевышивальные фабрики, предприятиях по кружевоплетению. Но самое печальное, что и сами предприятия просто перестают существовать. Например, ещё в XIX начале XX веков и до начала XXI века в селе Васильевское существовало строчевышивальное производство. Этим промыслом было занято довольно большое количество жителей села и округа. Сюда в начале XX века привозили вышитые заготовки из артелей Пестяков, Катунков, Нижнего и Верхнего Ландеха, поскольку производство села Васильевского имело швейные машины. И вообще, почти в каждой деревне нынешней Ивановской области вышивались изделия на дому и свозились на предприятия города Шуи, села Васильевского. Таким образом, в

строчевышивальном промысле было задействовано большое количество населения, по большей части сельского, и рукодельницы владели мастерством местной ивановской строчевой вышивки. Аналогично было и в других регионах, таких как, например, Нижегородской, Новгородской, Рязанской областях. В городе Кадоме Рязанской области ещё во времена Петра I, рязанские мастерицы освоили венецианское игольной кружево.

Для исчезновения производства любого вида декоративно-прикладного искусства требуется не так много времени. Достаточно и одного поколения. В декоративно-прикладном искусстве преобладают, прежде всего, технологические приёмы ручного труда. Произведения традиционного ручного труда доносят до нас многие художественные образы, связывающие наше время с культурой древности. Изделия народного искусства, которые выполняются всегда вручную, ценятся именно потому, что они сохраняют творческий характер труда народного мастера, являются обязательным условием того, что каждое изделие – неповторимое произведение искусства. Поэтому ручной труд в народном искусстве не может и не должен вытесняться машинами. Но технические усовершенствования, которые не исключают творчества исполнителя, не мешают проявлению виртуозности мастера, могут и должны широко применяться в народном искусстве. Так, например, использование швейной машины 22А класса ПМЗ при выполнении строчевой вышивки, вышивки ризелье. Но за последнее десятилетие исчезли и предприятия, выпускающие как швейные машины, так ткани. В нашей Ивановской области перестали существовать текстильные фабрики и комбинаты, выпускавшие ткани из натурального сырья – хлопка и шерсти. Осталось лишь немного текстильных предприятий, работающих в одну смену. Следствием этого явилось упразднение швейного производства, как и других видов легкой промышленности. Налицо отрицательное воздействие современных глобализационных процессов на экономику страны, на ухудшение состояния культурной составляющей народных промыслов. Ведь только на протяжении времени отрабатываются и шлифуются творческие приёмы народного искусства. Благодаря этому многие произведения мастеров достигают

вершин художественного совершенства, в них неразрывно сочетаются назначение предмета и его выразительность и декоративность. В художественной образности произведений народного искусства всегда глубокая содержательность, отражающая народные представления о мире и жизни [95, с. 10-11].

«В этом смысле интересна позиция И.С. Симаковой в диссертационной работе «Традиции русской народной вышивки в современных художественных промыслах», по утверждению которой «процессы вытеснения традиционной вышивки машинной повсеместно начался с замены ручного труда машинным, что было вполне оправдано для нехудожественных промыслов», однако, «художественным промыслам, в том числе вышивке, несло гибель, поскольку художественные промыслы - это сочетание ручного труда с художественным творчеством» [331]. Одна из причин такого положения вещей, считает автор исследования, заключена в тенденциях развития фольклора и фольклоризма, которые присущи изобразительному искусству. «Здесь, в фольклоре органическое сочетание образно - сюжетного колористического строя с ручным трудом, фольклоризм - замена ручного труда машинным при сохранении образно - сюжетного композиционного и колористического строя. В применении к современной вышивке фольклоризм выступает в форме машинной вышивки по традиционным сюжетам, то есть мы можем говорить, что этническая традиция вышивки живет во вторичной форме. Такого рода вышивкой по традиционным образцам, но выполненной на машине, в настоящее время заполнен рынок вышитых изделий. Вызывает сожаление и опасение тот факт, что с механизацией техники вышивки упрощаются и зачастую искажаются традиционные мотивы орнаментов. Самым же тревожным в современном состоянии вышивального искусства является то, что подлинная традиция ручной художественной вышивки едва теплится даже в исторических традиционных вышивальных центрах. Исследователь считает, что подобное положение вещей вызвано тем, что в XX веке изменился образ жизни русского этноса в целом и женщин в частности», в силу чего она «практически потеряла прежнее значение основного домашнего занятия женщины в свободное от хозяйственных работ время,... уступив «вои

позиции таким видам женского рукоделия, как вязание и шитье. Большая часть видов традиционной вышивки связана с такими затратами труда и времени, которые превышают временные резервы досуга современной женщины» [331]. Автор видит причины такого положения вещей в упадке современного ручного национального вышивального промысла в «полной замене ручного труда промышленным производством», а также в необходимости «повышения национального самосознания, требующего выражения этнической специфики в визуальной форме» [там же].

«Изменения, происходящие в жизни народа, не могут не отразиться на развитии народного творчества. Любой народ – это живая система, находящаяся в развитии и являющаяся частью общей системы человечества. Характер каждого народа уникален, поскольку его формирование проходит в специфических, только ему присущих условиях. Именно единство системообразующих и частных элементов создает ощущение живого дыхания народа, возможность осмысления его характера с учетом всех его сторон и функций. При этом важно помнить о его связях с другими народами и их взаимном влиянии друг на друга. В истории взаимодействие культур не раз приводило к тому, что культура более низкая поднималась на более высокую ступень, а культура другого народа спускалась на более низкий уровень» [95, с. 11].

**«Современная мода: костюм с этническими мотивами. Место народной вышивки в современном костюме.**

«Традиционный этнический костюм является частью материальной культуры, одним из артефактов, сохраняющим и передающим информацию о духовной культуре этноса, выраженной в универсальном семиотическом комплексе представлений – картине мира» [104, с. 556]. «Каждому народу от предыдущих поколений достаётся наследство, созданное их руками и талантом. Это наследие материальной культуры прошлого: предметы народного быта, одежды, прикладного искусства. Особое место принадлежит народному костюму. Народные умельцы, используя простые разнообразные приёмы вышивки, узорного ткачества, аппликации и другие способы декорирования, создали

бесконечное разнообразие орнаментов, цветовых и фактурных сочетаний, композиционных решений» [100, с. 13]. «Любой этнос в процессе исторического развития формировал свой предметный мир, основанный не только на материальных, но и на духовных потребностях» [104, с. 556]. «Русский народный костюм входит в семиотическую сферу традиционной национальной культуры и как знак, и как символ художественно-творческого выражения. В его образно-стилистической структуре ёмко и зримо отразились этические, художественно-эстетические представления народа, его история, менталитет, система ценностей, уровень духовной и материальной культуры [57, с. 2]. «Традиционный этнический костюм помогает сохранить национальную самобытность и развить духовную связь между поколениями. Особое значение приобретает ориентация молодежи на познание феномена творчества в системе культурных ценностей, включение в творческую деятельность, прогнозирование творческой деятельности» [100, с. 13]. «Связанный с современными процессами мировой моды, костюм выступает в качестве богатого источника идей для проектирования современных коллекций одежды, является одним из компонентов моды самым мобильным и живо реагирующим на изменения, происходящие в экономической, социальной, культурной жизни общества (Приложение 5). Костюм – это совокупность одежды, причёски, аксессуаров, обуви и является материальной оболочкой, своеобразным звеном, связывающим человека с пространством окружающей среды, с внешним миром. В костюме закодирована сложная и сущностная информация о миропонимании человека [104, с. 556].

«Пока ещё мало изучены региональные художественные особенности народного костюма, его ценностные представления, функциональные и технологические возможности для воспитания духовно богатой и гармонично развитой личности XXI века» [100, с. 13]. «Использование национально-региональных возможностей в образовании и воспитании молодёжи, учёт экономической, социально-культурной среды региона, его традиций, исторических и национальных особенностей позволяет обогатить, развить устойчивый и углублённый интерес к общению с народным прикладным

искусством, выработать умение определять культурно-исторический контекст возникновения и бытования произведений народного прикладного искусства, формирования творческого отношения к действительности»

Народное искусство рассматривается как часть материальной и духовной культуры общества, раскрываются понятия красоты и национального своеобразия предметного мира. Стилизуя традиционные этнические костюмы прежних поколений, дизайнеры создают новые коллекции, которые содержат все богатство этнического образа. Художественный образ вещи может рассматриваться только комплексно в связи с природой, бытом, трудом, историей, национально-художественными традициями народа, причем первоосновой является образ художественного изделия. Такой подход к оценке произведений народной культуры предполагает обращение к народному искусству как к художественному творчеству особого типа. Это позволяет унаследовать его основы, понять принципы взаимодействия всех типов художественного творчества в системе национальной и мировой культуры» [100, с. 13]. «Традиционный русский костюм является вдохновением не только у отечественных дизайнеров, но и зарубежных» [104, с. 556].

«Знаменитая художница, портниха, «поставщик Императорского русского Двора» Надежда Ламанова заняла особое место в становлении русского стиля в моде. В 1925 г. ее модели получают «Гран-при» на международной выставке «Art Deco» в Париже за «костюм, основанный на народном творчестве». Именно в использовании мотивов народной одежды, в умелом подходе к богатому наследию прошлого, в гармоничном сочетании народных традиций и особенностей современной одежды Ламанова видела возможность создавать «стиль советского костюма [81, с. 551; 119; 203].

«В начале XX века после открытия выставки русской живописи в 1906 г. и «Русских сезонов» балета Сергея Дягилева в Париже на Западе заговорили о русском костюме. Декорации и костюмы Николая Рериха, Александра Бенуа и Льва Бакста произвели фурор, не говоря о самих постановках. Мировые подиумы были охвачены «русской лихорадкой» еще со времен балетных сезонов Дягилева

1910-1920 гг. Рубахи-косоворотки, брюки шаровары, сарафаны с богатой вышивкой настолько удивили французского зрителя, что модельеры незамедлительно поспешили перенести крестьянские узоры на европейскую канву безупречной элегантности. Европейские модельеры тянулись ко всему загадочному, экзотическому и одновременно к простому и задушевному, что подтолкнуло их на новые эстетические эксперименты в русском направлении» [81, с. 551; 106].

«Господство этнической моды окончательно закрепилось после выпуска новой коллекции в 1976 году французским модельером, работавшим в мире высокой моды Ива Сэн-Лорана, которую называли революционной, меняющей направление моды во всём мире. Никто до него не посвящал целый показ одной стране, одной культуре» [104, с. 557].

«Французский промышленник и меценат, один из основателей дома высокой моды Пьер Берже говорил, что она была создана под впечатлением от Древней Руси и сказочных бояр, диких монголов, жарких варварских мехов. Он воображал династии царей с их неистовством, высокомерием, благородством, во всем величии. Его всегда вдохновляло русское искусство, в том числе иконы, живопись, балет и опера» [104, с. 557; 203].

В 1920-е годы французский модельер, основавшая модный дом «Chanel», оказавшая существенное влияние на европейскую моду XX века Коко Шанель дружила с русскими эмигрантами из России. Союз Дома «Шанель» был заключен с Домом «Кантимир» – так великая княгиня Мария Павловна Романова назвала свои вышивальные мастерские – ввиду успеха коллекции вышивок для блузок, туник, пальто в серых тонах с красными вкраплениями. Дом вышивки смог дать работу многим русским женщинам. «До настоящего времени в коллекциях одежды Модного Дома Шанель появляются русские мотивы (коллекция 2009г.) [там же].

Вячеслав Михайлович Зайцев, известный отечественный модельер, в одном из интервью высказал уверенность, что для русского костюма не все потеряно, потому что все его модели в русском стиле раскупают моментально, как только

они появляются в магазине Дома Моды. Значит, просит душа праздника, который Зайцев дарит всем. Его модели вне времени, потому что основаны на традициях и гармонии. Русский мех, Павловские платки, ивановские ситцы, валяная обувь, мотивы народной вышивки, натуральные материалы и ткани в его коллекциях не просто возвращают русский стиль в одежду, они напитывают ее русским духом. Вячеслав Зайцев писал: «Национальная русская одежда всегда была наполнена удивительным ощущением теплоты. Она рукотворна, а поэтому бесценна. Она хранится долгие годы, остаётся в памяти у людей, передаётся из поколения в поколение» [81, с. 551; 203, с. 385].

«Рубахи, сарафаны, юбки-колокол, вышивка, тесьмы, кружева и другие атрибуты русского костюма можно встретить в творчестве многих модельеров мира. В дизайне одежды можно обнаружить реализацию важнейших концепций и идей, определяющих суть современного дизайна» [81, с. 551].

«Российский Кутюрье – герой перестройки Валентин Юдашкин стал известен на весь мир благодаря своим коллекциям в русско-этническом стиле, которые покорили сердца не только зрителей, но и таких признанных во всем мире законодателей моды, как Пьер Карден и Пако Рабанне. Это была коллекция 1991 г. с презентацией духов фирмы «Фаберже». «Платья-яйца» в Россию не вернулись, они сразу прописались в музее Лувра. В начале 1990 годов было сложное время для французской Высокой моды, но иностранцев в этот мир не допускали. И вот Валентину Юдашкину, как Валентино Гараванни и Джанни Версаче, пришло предложение от президента Жака Муклие стать членом-корреспондентом французской Палаты Haute Couture, и с 1996 г были предоставлены права. Он представлял в Париже коллекции, связанные с историей и искусством России: «Екатерина Великая», «Балет», «Рождественский сон», «Врубель», «Русский модерн», а 1998г. «Анна Каренина». В 2008 г модельер отметил двадцатилетие своего Дома [104, с. 557; 203, с. 261].

«Ирина Крутикова – русский творец моды говорит: «Русский стиль для меня, так же как и Россия, – очень широкое и ёмкое понятие. Русский стиль, прежде всего – необъятность, многообразие декора, обилие деталей. Это –

красочность и насыщенность в цвете, активность и, пожалуй, праздничность». Её уникальные коллекции из различных видов мехов «Бабочки» – пелерины из норки двусторонней с инкрустацией цветной норкой, со скифскими рисунками, «Птица счастья» – пальто из белки натурального окраса, с инкрустацией шкурками белки разных цветов, рукава крылья» [104, с. 557].

«Русский стиль – это всё, что связано с красотой русской сказки. Это «шёлковый путь», где все замешано с Русским Севером, вологодскими кружевами, со Средней Азией. Такой сгусток энергетический, сильный мощный. Эkleктика, сфокусированная на дочке русского купца» – говорит Татьяна Парфёнова – русский модельер. Её творчество связано с русской тематикой, русской духовностью. В коллекции Restoration 2006 г. великолепные шелковые платья с вышивкой в русском стиле; коллекция 2007 г. Beauty «Русская невеста» представлена сарафанами, платьями с отделкой вышивкой, кантами, каймой, кружевом на тему русской народной одежды; в коллекции 2008 г. Serphea представлены восхитительные платья-сарафаны в русском стиле с потрясающей вышивкой по прозрачной ткани и сеточке» [104, с. 557; 203, с. 399].

«Яркие наряды наших предшественниц на первый взгляд могут показаться просто одеждой, непривычной для глаза современного человека. Однако это не просто одежда, а отношение к жизни, восприятие мира сквозь призму главнейших для человека ценностей. В ней оживает значительный и мудрый язык старинного орнамента, который несёт в себе особую информацию. Это может быть защитная функция орнамента от сил Мрака, как символ божественной чистоты, из которой когда-нибудь родится новая жизнь. Это и обращение к нескольким древним богиням Рожаницам, спутницам бога Рода. Рожаницы отвечали за женское начало всего сущего, олицетворяли животворящие силы природы и таинство рождения. На мужской и женской одежде орнамент привносил в костюм импульс жизни. Знаки солнца, земли, огня, стилизованные кони, лютые звери, хищные птицы, петухи, вытканые или вышитые на рубахе, определяли магию мужского мира. Орнаменты располагались по краю подола, рукавов, ворота, а также над сгибами рук, вдоль швов и боковых разрезов как оберег – черта, охраняющая тело

человека и его возможность двигаться. Смысл орнамента на женской одежде, вытканного или вышитого на них, соответствовал виду деятельности хозяйки. Поэтому подолы с полосами узоров определённого значения просто менялись от работы к работе – их пришивали к стану рубахи. Традиционно женские мотивы орнамента – это знаки воды, луны, плодородия и изобилия, стилизованные олени и кони как носители солнечной силы, птицы, женские фигуры.

Женщина в русской поэзии была неразрывно связана с образом птицы: «лебёдушка», «пава», «серая утушка». Не случайно и названия головных уборов были связаны с названиями птиц: «сорока», «кокошник», «кичка» [159]. В орнаментах на одежде можно увидеть изображение солнца, звезд, древа жизни с птицами на ветках, цветы, фигурки людей и животных. Такой символический орнамент связывал человека с окружающей природой, с чудесным миром легенд и мифов. Даже современная девушка преображается, когда надевает старинный народный костюм с его простотой и красотой, свойственной нашим предкам» [100, с. 13].

С глубокой древности эстетический народный идеал определяют высокие критерии красоты. До смены костюма на европейский манер в каждой деревне, городе на Руси бытовали свои неповторимые костюмы по составу, форме, цветовому решению, декоративному украшению, в том числе вышивкой. Богато украшенный костюм надевали по праздникам, семейным торжествам, берегли его и передавали по наследству (Приложение 14).

«Впоследствии, народный костюм занял свою нишу как сценический костюм. Исполнение народной русской песни и танцев не могли быть без традиционного костюма. Фильмы Александра Роу, выступления Лидии Руслановой, Государственного академического ансамбля «Березка» не давали забыть о русском костюме. На женщине костюм оживает, преображается, создаёт особое очарование и пластику. Эстетическое воздействие русского национального костюма продолжает ощущаться и распространяется на русский народ в целом. К счастью, в музеях все же сохранилась традиционная русская одежда разных сословий, а также сохранилась и в обиходе малых поселений староверов.

Экспонаты музеев и сохранившаяся одежда у населения могут стать и становятся основой возрождения этнической традиции в костюме « [81, с. 551]. Традиции – это память о прекрасном прошлом, о том значительном, чему хотелось бы подражать.

Современный костюм вобрал в себя то лучшее, что создано национальной культурой. Современный костюм в эпоху глобализации и постмодерна представляет собой феномен мировой моды, которая в настоящее время обретает функции ее транслятора. Костюм в современных тенденциях развития сохраняет функции невербального языка культуры, демонстрируя посредством построения элементов кроя, силуэта, декора, смешения его элементов, цвета, композиционного замысла, ментальные и ценностные образы современной эпохи (Приложение 7). В эпоху глобализации особый смысл и значение приобретает мода, которая является культурным транслятором, распространяющим основные модные, то есть всемирно поддержанные авторитетным сообществом модельеров основные направления и тенденции одежды.

В отличие от целесообразной функциональности костюма, его идентификационной специфики, трансляторами которых был *обычай* [285], характерными тенденциями современной моды являются не только эстетически-образное представление о костюме, но и финансовая значимость направлений модельного бизнеса. В современном костюме обозначились основные тенденции эпохи постмодернизма: смешение различных стилей, выражающих модные тенденции предыдущих эпох и современности, силу чего костюм приобретает стилевую фрагментарность, в котором ценностную значимость приобретает декор. Эту тенденцию в современном восприятии этнической моды подтверждают современными модельерами, которые считают, что «вещи в этническом стиле нуждаются в продуманном и правильном комбинировании. Тогда они будут смотреться современно. А иначе образ может стать старомодным».

Для усиления тенденции стилевой фрагментации необходимо выделение, контраст фрагмента: «Чтобы такая вещь интересно смотрелась, нужен контраст,

элементы секси. Носите вышитые блузки с узкими джинсами, в том числе, с прорехами, с брюками-дудочками, юбками мини, плиссированными юбками. Сюда хорошо подходят шляпы с полями, платки - банданы, браслеты, кулоны на шнурке и т. д.». Поэтому стиль этнического костюма «это не копирование народной одежды, а как бы игра в нее. Имидж должен оставаться современным, сексуальным и немного отвязным»<sup>16</sup>.

Декор, вышивка, как и этнические украшения, имеют одно из главных значений в стилистике современного этнического костюма. Дизайнеры современного этнического костюма используют народные и национальные мотивы вышивок, развивая технологическими средствами эстетические образы, подчеркивая и дополняя вышивку творческими новациями, необходимыми для стилевого решения дизайна костюма.

«Красоту наши предки противопоставляли злу. В этом обращении к добру, воплощённому в совершенстве художественных форм и смысловой значимости, сказывалось миропонимание народа, проявлялись особенности духовного строя русских людей. Энергетика многовекового наследия народного творчества настолько сильна, что прикоснувшись к ней человек пронесет любовь к Родине через всю свою жизнь. Современная мода становится все более мультикультурной по своей сути. Создатели моды вдохновляются самобытными образами и идеями, воспринятыми из этно и национальных культур, в частности этнического костюма» [100, с.14].

---

<sup>16</sup> См: Криксунова И. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://inna-kriksunova.ru/odezhda-s-vyshivkoj-etnicheskij-stil-trend-sezona/>

### ***Выводы по параграфу 3.2***

1. В параграфе проведен культурно-исторический анализ народных художественных промыслов русской народной вышивки, в связи с чем выделены особенности *строчевышивального промысла в Ивановском крае XIX-XX веков*, определены *традиции ажурной вышивки в народных художественных промыслах России*, выделены основные тенденции развития культурных промыслов.

2. Определены основные исторические этапы развития промыслового, мануфактурного и фабричного производств, «которые с конца XVIII – начала XIX представляли собой регион активного развития ремёсел и промыслов, ставших важной частью народной художественной культуры Верхнего Поволжья» [91, с. 3]. Указан исторический период создания строчевышивальных артелей и их центры: «1925 г. село Васильевское, 1926 г. село Холуй, 1928 сёла Верхний и Нижний Ландех и село Пучеж, 1929 г. село Палех, 1932 Село Лух, объединённые в «Ивановский строчевышивальный промысел». 1932 г. на базе Кустарного музея создается Научно-исследовательский институт художественной промышленности, призванный изучать народное искусство и оказывать практическую помощь народным художественным промыслам. В 1960-х гг. создаются экспериментально-творческие мастерские. В 1960 г. решением правительства, в связи с ликвидацией промысловой кооперации, художественные артели были преобразованы в фабрики и комбинаты. Во второй половине XX в. основной народнохозяйственной задачей продекларировано сохранение и развитие народного искусства» [91, с. 83].

3. Выделены основные образовательные учреждения, которые занимались подготовкой кадров для вышивального дела. «В 1892 г. в Вятке и Вятской губернии организованы учебные мастерские: ковровая, берестяная, корзиночная, кружевная, гончарная, роговая. В посёлке Холуй существует до сегодняшнего дня Художественное училище, которое организовано в 1883 году Владимирским Братством Святого Благоверного Великого Князя Александра Невского Холуйской

иконописной школы где иконописи искусству художественной вышивки. В 1885 г. был открыт Кустарный музей, знакомящий с кустарными изделиями, содействуя их сбыту, усовершенствование технологии. При музее был склад и магазин, где принимались на комиссию для продажи готовые изделия, распределялись заказы. Специальный Кустарный отдел Вятского губернского земства организовывал учебно-производственные мастерские, классы рисования, ремесленные школы, которые оказывали кустарям методическую помощь» [95, с. 9].

4. Представлены виды строчевой вышивки, особенность узоров и техники исполнения, характерных для Ивановской области, сравнительно с строчевыми вышивками других областей, в связи с чем рассмотрена история развития строчевой вышивки. В параграфе рассмотрены различные виды ажурной строчевой вышивки, представлены ее особенности и техники исполнения в различных регионах России. «Представлено многообразие техник и приемов, характерных для русской вышивки Верхнего Поволжья и Севера России, определен основа вышивки (швы по счету нитей ткани, характерных для Шуи, Холуя, Пестяков, Палеха, Пучежа» [91, с.82 ].

5. Рассмотрены культурно-исторические мотивы современного этнического костюма в дискурсе культуры постмодернизма, в связи с чем определены основные тенденции *моды как транслятора* невербального и символического языка современного этнического костюма, в отличие от народного костюма прошлых веков, символический язык которого определяется *обычаем*. Выделены такие характеристики этнического костюма как стилизованность, фрагментарность образов, определена роль вышивки и декора, как элементов костюма, подчеркивающим множественность стилевого решения в контексте единичного фрагмента.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диссертационное исследование «Русская народная вышивка как феномен культуры (на примере Севера и Центра Европейской части России)» рассматривает феномен вышивки в контексте культурного развития.

Подводятся итоги диссертационной работы, рассматриваются перспективы дальнейшего исследования.

Обозначены факторы общественного внимания к вышивке как произведению искусства. Выявляется инициативность меценатов России к *коллекционированию* русской народной вышивки как произведению искусства, рассматривается *общественная деятельность* Российского географического общества по исследованию народной вышивки как исторического феномена декоративно-прикладного искусства.

Анализ обширных исследований, связанных с вышивкой как частью декоративно-прикладного искусства позволил сделать вывод о том, что отсутствует целостный культурологический анализ русской народной вышивки как феномена культуры, который бы объединил и обозначил его как *текст и язык культуры*, определил знаково-символическую и смысловую определенность культурно-исторических истоков этого культурного феномена.

Проведенный анализ состояния исследований вышивки как феномена культуры определил цели и задачи настоящего исследования, позволил выделить предмет и объект, обозначить теоретические источники и методологию исследования, которая охватывает различные методы, позволяющие рассмотреть народную вышивку как феномен в различных срезам науки и культуры. Методология исследования определила *теоретическую значимость* диссертационного исследования, смысл которой в определении и объединении народной вышивки в систему понятийного каркаса феноменологического разнообразия культуры.

Система понятий народной вышивки как феномена культуры концептуально связана с корневой характеристикой *вещи*: ее культурной

амбивалентностью, как смыслового поля. Именно *вещественность русской народной вышивки* в ее амбивалентности, является тем центром, концептуально объединяющим основные свойства вышивки, ее этнические и исторические, художественные и технологические особенности в единую *понятийную систему*, которая затем проецируется на характеристики русской народной вышивки.

Феноменологический подход в исследовании русской народной вышивки обусловил ее *целостность*, объединив многообразия этого культурного феномена. В диссертационном исследовании выделены *характеристики* феномена культуры вышивки, такие как *этническая идентифицированность*, *культурная межкоммуникативность*, что позволяет определить заложенные в вышивке смыслы, подтверждает ее культурную *ценность* как *невербального языка* культуры. Русская народная вышивка рассмотрена нами, как *конкретно-историческое явление*, запечатлевшее разнообразие и многоголосие узоров *вещи* (одежды, текстиля), характерных для определенного культурно-исторического времени. С другой стороны, феномен культуры русской народной вышивки - *сакральный невербальный культурный текст*, символический смысл которого имеет религиозно-магическое содержание, повествует о традициях, обрядах, культурных правилах повседневного быта своего времени. Таким образом, русская народная вышивка в ее «явленности» культурной «вещественности» и «не-явленности», сакральности художественного текста, характеризующих данный феномен в контексте амбивалентности, раскрывает ее в целом как *код культуры*, квинтэссенцию, матрицу различных видов этнических вышивок, как произведений искусства. Они характеризуются самобытностью, оригинальностью, особенностями, характерными для различных национальностей и этносов.

В диссертационном исследовании рассмотрены различные подходы в исследовании феномена культуры вышивки, которые можно классифицировать с *позиций культурологических, этнографических, исторических, археологических, искусствоведческих исследований орнаментального узора вышивки*. Это исследования, раскрывающие *связи сюжетов северной вышивки с*

*дохристианскими верованиями, особенность орнаментального крестьянского искусства, изобразительных орнаментальных характеристик древних языческих культов и верований. Рассмотрение орнамента как особенности народного искусства, выделение самобытности русских «украс», как в технике исполнения, так и в трактовке основного элемента орнамента – круга.*

«Образы древней славянской мифологии пришли в народную вышивку и жили в ней веками не случайно. Они украшали одежду, полотенца, подзоры, имевшие важное ритуальное значение во время народных праздников и традиционных обрядов» [97, с. 5]. Художественное пространство и структура символов, в определенном архитектурном порядке, раскрывают представления людей Древней Руси, а затем России о добре и зле, религиозных и нравственных ценностях, обрядовой ритуалистике.

В работе определен смысл древних славянских символов «инглия», «рожаница», «одолень-трава», «мировое дерево», «Макошь», «восьмилучевая звезда», «дракон» и выявлено, что для того чтобы символ работал в полную силу, необходимо знать заговоры, время, место медитации. Кроме того используется особое дыхание и мысленное обращение к соответствующим богам.

«Костюм – это исторически сложившаяся символическая система, состоящая из взаимосвязанных элементов. В системе русского костюма, входящие в него элементы (составные части одежды, головные уборы, украшения, обувь, косметика, прическа, аксессуары) приобретают новое значение, каковым они не обладали в отдельности от целого. Выявлено, что каждый предмет костюмного комплекса имел определённую форму использования в крестьянском образе жизни. В зависимости от топографии в костюме украшение может представляться маркером верхнего, среднего или нижнего миров, притом, что использованные при его создании образы ассоциируются со всеми мирами вселенной. В зависимости от предназначения костюма преобладала та или иная функция, и если в будничном костюме обрядовая функция сводилась к минимуму, то в свадебном или праздничном она становилась главной» [58, с. 3].

В научный оборот вводится новый материал, касающийся девичьего и женского головных уборов **Севера и Центра Европейской части России**.

Определено, что «вышитый узор приобретал магическую силу, если исполнялся в строго определённых местах на одежде. С помощью символов люди сообщали то, что не должны знать «непосвящённые». Архаическим геометрическим орнаментом, так как он имел обереговую функцию, украшали лишь сакрально отмеченные изделия – рубахи, женские передники, головные уборы, пояса, полотенца, особенно свадебные наряды и сопутствующие предметы свадебного ритуала. Распространёнными видами шитья на Русском Севере были набор («брань»), роспись, счётная гладь, шов по письму, тамбур по сетке, золотое шитьё»[51, с. 295].

Таким образом, ценностный смысл вышивки как *идентификационного фактора* связан с такими признаками, как *местоположение, орнамент, цвет, вид и техника выполнения*, что дает возможность определить национальную принадлежность, возраст, социальное положение, историческое время и события, технологию изготовления изделия. Следовательно, вышивка – невербальный язык культуры, играющий в costume *организующую роль*, выражая его *стилистический смысл*.

Рассмотрено значение *орнамента как предмета культурно-этнографического анализа*, выделена *сакральность орнаментального языка определенных вещей*: рубах, передников, головных уборов, полотенца. В диссертационном исследовании раскрыта *семантика орнамента русской вышивки, региональных особенностей, этнической истории Севера и Центра Европейской части России*

В орнаментальных узорах закодирована *«информация об истоках культуры народа, ее развитии во времени. Традиционный орнамент вышивки в костюмном комплексе представляет собой образное выражение эстетических критериев, демонстрирующий глубинные ментальные и художественные особенности народного искусства»* [97]. Выявлено, что вышивка всегда имеет *соподчиненное*

*значение, выполняя функции декора, украшения, являясь вспомогательным и одновременно стилевым, организующим центром изделия*

В X и XI веках на Руси вместе с христианством проявляется византийское влияние, на Русь приходит византийская мода на одежду, которая являлась предшественницей моды периода раннего средневековья. Выявлено, что в конце X века Русь познакомилась с новыми видами шитья – *лицевым шитьём*, т.е. «живописью иглой» и *орнаментальным шитьём*. Раскрыто назначение и техническое исполнение *лицевого шитья* – изображение церковных, государственных деятелей, причисленных к лику святых, библейских и евангельских сюжетов и *орнаментальной вышивки*, которая связана с изготовлением одежды для политической элиты и священнослужителей. Несмотря на то, что на начальном этапе существования христианства на Руси греческие мастера приняли активное участие в создании памятников искусства (прежде всего культового), *русские мастера сумели переработать византийский стиль и создать искусство художественной вышивки, качественно отличающееся от искусства вышивки Византии*. Талантливые мастера из народа, обеспечили искусству лицевого и орнаментального шитья неповторимое своеобразие и глубокую содержательность» [54; 55].

Определена и представлена особенность ранее не исследованной холуйской вышивки поселка Холуй Ивановской области, где применяют особый вид и технику строчевой вышивки. Обозначен подбор узоров (мотивы, заимствованные из природы и растительного мира, сюжеты из славянской мифологии, образы богатырей и животных, геометрический орнамент и геометризированные формы растений, животных, птиц и др.). Показана *особенность ромбического орнаментального узора в русской вышивке*.

Проанализирован такой вид вышивки как *«белая гладь»*, пришедшей с Запада, получившей распространение во Владимирской губернии в XIX-XX вв. Выполнен, ранее не проводившийся, сравнительный анализ холуйской и мстёрской белой глади (история, технология выполнения).

Выявлены *региональные особенности* традиционного костюмного комплекса на примере малоизученного традиционного народного костюмного комплекса Владимирской губернии XVIII-XX веков. По этническому составу населения этот Промышленный Центр объединяет культуру северных и южных великорусов, что нашло свое выражение в народном костюме. Орнаментальные узоры вышивки и технология их исполнения в костюмном комплексе Владимирской губернии указывают на *миграционные процессы* в данном регионе из Великого Новгорода от XIII века.

Культурное многообразие и многофункциональность вышивки позволяет рассматривать ее как *культурный феномен*, который объединяет в себе *историческое и культурное разнообразие*, выразившиеся в *эстетическом, ментальном, религиозно-магическом, срезам*, отразивших общечеловеческие и национальные черты культуры.

Таким образом, в диссертационном исследовании русская народная вышивка рассматривается как сложное и многообразное культурное явление, представляющее собой диалогическое *со-бытие культур*, которое заключено в *символическом языке узоров вышивки*. Феномен культуры вышивки как культурный текст формируется через *созидательную деятельность творца как субъекта творческого процесса*, выразившего в своем творчестве культурные традиции поколений, творчески развивая традиции вышивального искусства.

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

В словаре представлены наиболее характерные термины народной одежды и тканей, известные в XIII-XX вв.

Термины, понятия и определения расположены в словаре в алфавитном порядке. При составлении словаря автор пользовался трудами этнографов, историков, археологов, специалистов в области русского народного костюма, словарем изобразительного искусства 2004-2009

**Абрис** – (нем. abris – чертёж, план, очерк) – линейное очертание предмета, контур границы орнаментальной формы.

**Аksamит** – драгоценная ткань ручной выработки, петельчатый бархат.

**Алтабас, Олтабас** (от польск. altembas, возм. через турецк. altynbäs — "парчовая ткань" от тюрк. altun — "золото" и bäs — "ткань") — шелковая ткань с золотой нитью, персидская парча, золототканое шитье. От этого же корня происходит слово бязь. То же, что аксамит, шелковая ткань с впряденными в нее золотыми и серебряными нитями, по-арабски «ад дибадж». Из Византии аксамит вывозили в страны Средней Азии, где, вероятно, он и получил новое название. На Руси был известен «червчатый» (багряный), зеленый, желтый алтабас; ткань была похожа на чеканный лист золота.

**Ансамбль** – (фр. ensemble – совокупность) – стройное целое, художественно единая группа произведений, например декора и обстановки интерьера, ансамбль костюма и т.д.

**Аппликация** – способ создания орнаментов, изображений путем нашивания или наклеивания на ткань, бумагу разноцветных кусочков материи.

**Архитектоника** – композиционное строение любого произведения искусства, обуславливающее соотношение его главных и второстепенных элементов.

**Ассоциация** – (от лат. association) – связь, образуемая при определённых условиях между несколькими ощущениями, восприятиями, представлениями, идеями.

**Атлас** (др.-русс. отласъ из польск. Atlas, нем. Atlas от арабск. Atlas — "гладкий") — шелковая или иная ткань с гладкой блестящей поверхностью, создаваемая особо тонким переплетением нитей, иначе — лицевая ткань. С IV в. до н. э. шелковые ткани экспортировали из Китая в страны Ближнего Востока. В Средней Азии с VI в. шелковые ткани называли «занданечи». Абровые шелковые ткани с сильным блеском называли «хан-атласами» (из турецк. хан — "царь, император"). В XVI—XVII вв. ткани с шелковистым, переливчатым блеском вывозили из Средней Азии и Ирана в страны Западной Европы и Россию. Собственные шелковые ткани появились в Турции, Закавказье, а затем и в Византии в V—VII вв. В Венеции они получили арабское название «атлас», поскольку их происхождение было связано с Востоком. Другие названия — «левантийские», «ориен

**Атталійские ткáни** (греч. attalianon, лат. aulaeis — см. авла; атрий) — шелковые ткани, вытканые серебряными и золотыми нитями, золотное шитье, позднее — парча (еще одно позднейшее название: алтабас). Свое наименование получили от имени пергамского царя Аттала I (241—197 гг. до н. э.), который будто бы привил моду на такие ткани. Шелковые ткани известны с глубокой древности в Китае и на Ближнем Востоке. С IV в. до н. э. они уже были распространены в Греции — всю восточную, персидскую одежду афиняне называли attalianon (см. также атлас). После присоединения в 133 г. до н. э. царства Аттала III к Римской империи шитые серебром покрывала и завесы получили распространение в Риме.

**Бархат** — шелковая ворсовая ткань.

**Бахат золотный** — кроме шелковой нити в ткачестве используется золотная нить для образования фона между узорами.

**Бить** (ст.-слав. бити — "ударять") — плоская, расплющенная ударами молотка по наковальне проволока из меди, латуни, золота. Используется для золотного шитья. Иногда перевивается с шелковой нитью (сравн. канитель; "кипрская нить"; синель; скань; позумент).

**Бисер** — мелкие бусинки с сквозными отверстиями.

**Бумазея** – мягкая хлопчатобумажная ткань с начёсом с изнаночной стороны, а иногда с обеих сторон (Франция).

**Вариация** – видоизменение второстепенных элементов, частных чего-либо, при сохранении того, что является основой. Очень характерна вариантность традиционных мотивов и приемов композиции.

**Возд́ух** (греч. ἀήρ; νεφέλη - облако, ἀναφορά - возношение, καταπέτασμα – завеса), в православной литургической традиции один из тканых покровов для священных сосудов.

**Гармония** – соразмерность, согласованность отдельных сторон предметов или явлений, специфическое единство в многообразии. В произведении искусства – тесная взаимосвязь всех компонентов художественного произведения.

**Гаши́к** – веревка или тесьма продёрнутая в верхнюю часть панёвы, завязываемая на талии.

**Декоративность** – качество произведения изобразительного или орнаментального искусства. Язык этого произведения отличается особой условностью, лаконизмом, упорядоченным ритмом, ясностью пропорциональных отношений и цветовых сочетаний.

**Декоративно-прикладное искусство** – вид искусства, произведения которого представляют собой предметы, обладающие определёнными художественно-эстетическими свойствами, в быту, труде, предназначены для украшения интерьера, архитектурных сооружений, улиц и т.д.

**Динамика** – движение (в орнаменте).

**Дискос** со звездицей – 2-я половина XIV в. (монастырь Ватопед, Афон) [греч. δίσκος - диск, блюдо], в христианском богослужении один из священных сосудов, используемых при совершении таинства Евхаристии.

**Дробни́цы** (от "дробить, бить, делить на части") — в древнерусском искусстве — металлические бляхи, пластинки, мелкие подвески, золотошвейные блески, используемые в вышивке, плетении кружев, парчовых ризах, шитых жемчугом.

**Занданэчи** (тюркск. zandan'chi — "сверкающая, блестящая") — атласная шелковая узорчатая ткань, производившаяся с VI в. в Согдиане, Средняя Азия.

**Зна́менить** (от зна́менье, др.-русск. знамя — см. знак; печать; греч. semeion, sphragis) — в древнерусском искусстве — то же, что писать, рисовать, украшать — в значении "делать наиболее ответственную и сложную работу".

**Интерьер** — относительно замкнутое и организованное в функционально-эстетическом отношении внутреннее пространство здания. Интерьер составляют плоскости стен, пола и потолка, средства его оборудования и оформления (мебель, осветительные приборы, шторы, ткани и т.п.)

**Камка́** (из татарск. от кит. kamka) — ткань из шелка, похожая на атлас. Материя с двухсторонним декором, в которой техникой переплетения нитей создается переливчатый эффект блестящего узора на матовом фоне либо матового рисунка на блестящем поле. Такая ткань обычно бывает одноцветной, а переливчатость достигается за счет разного направления нитей утка́ и основы. Матовый узор с одной стороны превращается в блестящий с другой. На Руси "камчатые ткани" имели распространение, вероятно, с XIV в. (упоминаются в письменных источниках с XV в.). Слово "камкасный" означало "узорчатый" (см. также дама́; парча).

**Каните́ль** (франц. cannetille, из итал. cannetiglia, от canna — "тростник" и tagliare — "скручивать, вить") — тонкая металлическая, золотая или серебряная, крученая нить для вышивания (сравн. витель; ворворка; мишура; филигрань). Изготовление канители получило развитие в XVIII в. Чтобы получить крученую нить, ее обвивали вокруг стержня. Круглая в сечении нить на Руси называлась "волочёнка", расплющенная — бить (франц. battue, англ. beats). В золотошвейных работах канитель разрезали на кусочки и прикрепляли к основе, согласно рисунку, тонкими шелковыми нитями. Особенно распространено было использование канители в церковном шитье. Еще одно название канители — **трунцал** (см. позумент). В XIX в. стали производить грубую, мишурную канитель из медной или латунной проволоки. Отсюда ироничное выражение: "тянуть канитель".

**Кармазин** – сукно высокого качества из лучших сортов шерсти, окрашенной в ярко красный цвет.

**Кисея** – легкая, тонкая хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения с чрезвычайно редким расположением нитей, что делает её полупрозрачной, в XIX веке изготавливалась цветной, узорчатой и покрывалась вышивкой.

**Колорит** – (ит. colorito, от лат. color – цвет, краска) – в искусстве система соотношений цветовых тонов, образующих определенное единство. Колорит служит одним из важнейших средств выразительности. Колорит служит одним из важнейших средств выразительности. Колорит может быть по характеру цветовых сочетаний спокойным или напряженным, холодным (синие, зеленые, фиолетовые тона) или теплым (красные, желтые тона).

**Композиция** – (лат. – composition – расположение, составление, соединение) – 1. Структура произведения искусства, т.е. такое расположение частей произведения, при котором обеспечивается целостное его восприятие. Композиция любого произведения подчиняется задаче наиболее полного и яркого раскрытия художественного образа. 2. Произведение музыкального или декоративно-прикладного искусства.

**Компоновка** – поиски наилучшего варианта структуры произведения. Составление из отдельных частей одного согласованного целого.

**Контраст** – (фр. contraste – резкое различие, противоположность) – художественный прием, заключающийся в резко выраженном противопоставлении качеств элементов одной композиции (размеров, цвета, фактуры и т. п.).

**Контур** – (фр. – contour – очертание предмета, абрис, линия, очерчивающая форму, мотив.

**Крашенная** – льняная или конопляная ткань полотняного переплетения

**Кумач** – плотная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения ярко-красного (пунцового), реже синего цвета.

**Ластовица** – деталь рубахи квадратной или треугольной формы, пришивается под рукавом для свободы движения.

**Лён** — растение высотой до двух метров, выращиваемое для производства волокна и масла; обработанный лён – волокно растительного происхождения для ткачества; ткань из льняного волокна.

**Лицевое шитьё** — вышивка по ткани, парче, шелку с изображением ликов святых. Шитье «на оба лица» означает двустороннюю вышивку.

**Мадаполам** – тонкая и плотная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, получаемая отбеливанием миткаля с последующим гляцеванием для придания легкого блеска. (Индия)

**Мотив** – часть орнамента, главный его элемент. Мотив может представлять собой один элемент (простой) или же состоять из нескольких элементов, пластически оформленных в единое орнаментальное образование (орнаментальный мотив).

**Монохромия** – вид колористического решения произведения, основанный на употреблении одного тона какого-либо цвета или его тональных градаций.

**Нансук** – тонкая хлопчатобумажная отбелённая ткань полотняного переплетения, иногда с текстильным орнаментом в полоску или клетку (Хинди).

**Нанка** – плотная хлопчатобумажная ткань саржевого переплетения (Китай).

**Народное искусство, народное творчество** – один из видов многообразной творческой деятельности человека, коллективное творчество народа.

**Наручи** – плотно прилегающие к руке широкие браслеты IX-XVII вв.

**Объярь** – шёлковая, переливчатая ткань (вытеснено словом муар).

**Ожерелье** – пристежной воротник, закрывающий спереди вырез ворота, или шейное прилегающее украшение XV-XVII вв.

**Орнамент** – узор из геометрических или изобразительных повторяющихся мотивов. Он служит украшением текстильных изделий и активно влияет на их визуальное восприятие. По мотивам, используемым в орнаменте, его делят на: геометрический, состоящий из абстрактных форм (точки, прямые, ломаные, линии; круги, ромбы, многогранники, звезды, кресты, спирали); растительный, стилизующий листья, цветы, плоды и пр.; изобразительный,

стилизирующий фигуры или части фигур людей, реальных или фантастических животных.

**Панно** – (фр. *panneau* – от лат. *pannus* – кусок ткани) – часть стены, выделенная обрамлением и заполненная живописным или архитектурным изображением, штучное изделие (вышитое, плетёное, тканое) для интерьера.

**Пелёна**— в древнерусском искусстве — общее название полотнищ ткани прямоугольной формы. В церковном обиходе — то же, что греческий спарганон (*sparganon*, от *spargo* — "завертывать") — "пеленки, обертка", четырехугольный плат с нашитым крестом; плат, который подвешивался под иконы нижнего ряда иконостаса, а также под особо чтимые иконы, стоявшие в храме на отдельном постаменте или в киоте.

**Пестрядь** – клетчатая или полосатая ткань полотняного переплетения из разноцветной окрашенной пряжи.

**Пластика** (в орнаменте) – плавные переходы от одного элемента формы к другому, общий характер «движения» мотивов. Линия – единственная характеристика пластических движений. Пластика может строиться на основе прямых линий и их отрезков, на основе кривых различного начертания и сочетании прямых и кривых линий с обязательным преобладанием линий одного характера.

**Подзор** – это декоративная оборка; вышитый край простыни; край простыни, украшенный вязаным кружевом – обрамляющие нижний край кровати.

**Подоплёка** – слой ткани, пришиваемый в верхней части мужской рубахи

**Позумент (галун)** – плотная широкая тесьма, сплошь затканная золотными или мишурными нитями, с орнаментальными мотивами.

**Покровец** — небольшой плат, которым покрывают дискос и потир во время литургии, в таинстве Евхаристии. Два малых покровца (или воздуха, на них вышивают крест) используют для покрытия отдельно дискоса и потира на алтаре.

**Полик** – деталь кроя женской рубахи, представляющая собой плечевую вставку, расширяющую вернюю часть рубахи.

**Полотно** – хлопчатобумажная, конопляная или льняная ткань полотняного переплетения.

**Понёва** – в женском древнерусском и в народном costume: несшитый кусок ткани вышитый или вытканый в клетку на гашнике, обёрнутый вокруг бёдер.

**Посконное полотно** – домотканая ткань из конопляного волокна.

**Пропорциональный** – (лат. *proporzionalis*) – имеющий правильное соотношение частей с целым, соразмерный, находящийся в определенном отношении к какой-либо величине.

**Раппорт** – (фр. – *rapport*) – наименьшая точно повторяющаяся часть (мотив) рисунка (орнамента).

**Ритм** – (греч. *rhythmos* – стройность) – последовательное чередование различных соизмеримых элементов в произведениях искусства, отражение в искусстве ритмических процессов объективного мира. Ритм содействует ясности, четкости и стройности художественных произведений, делает художественный образ более цельным и выразительным. Ритм является главным организующим началом любой орнаментальной композиции.

**Рясны** – украшения к русскому женскому головному убору, прикрепленные над висками длинные нити до плеч из жемчуга или драгоценных камней.

**Сатин** – плотная хлопчатобумажная ткань атласного переплетения, с глянцевой лицевой поверхностью.

**Силуэт** – плоское изображение какого-либо предмета, изображения, закрашенное (залитое) без передачи рельефа и разработок.

**Символика** – выражение идей, понятий с помощью условных знаков или предметов.

**Стилизация** – обобщение изображения путем упрощения формы предмета или фигуры, закономерный прием декоративно-прикладного искусства. Подчинение художественного изображения условным орнаментальным формам.

**Стамед** – шерстяная ткань саржевого переплетения, обычно красного цвета.

**Сукно** – шерстяная или полушерстяная ткань полотняного переплетения с последующей обработкой, в результате которой соединение нитей срывается ворсом. (древнерусское название).

**Тафта́** (др.- русск. тафта, польск. tafta, из итал. taffeta, от персидск. taftan — "светить, сверкать") — шёлковая или хлопчатобумажная ткань восточного происхождения. Тафта имеет гляцевитую поверхность благодаря особенной плотности переплетения туго скрученных нитей основы и утка́. Ее изготавливали чёрной или узорчатой, с вышивкой. На Руси такие ткани из-за их жесткости называли "хрусткими", предпочитали яркие: алые, бирюзовые, зеленые. Из тафты шили сарафаны, платки, в конце XVIII в. — кринолины. Наиболее дешевый сорт тафты — **канáус**, одна из разновидностей — флорáнс. Ткань с растительным узором по гладкому полю называли "травчатой тафтой". Еще одно название — табин.

**Трансформация** – (лат. transformation) – преобразование, превращение.

**Трунцáл** (ст.-русск. трунцаль, от лат. truncus — "стержень, сук, чурбан") — витая форма. В ткачестве — витая нить, золотая или серебряная канитель.

**Хорúгвь**, хорúгвь воскресéния (др.-русск. хоругы через тюркск. из монг. oɣungo — "знак, знамя") — церковное знамя, икона на полотнище, прикрепленная к древку. Прообразом церковной хоругви, используемой в крестных ходах, считают древнеримские легионерские знаки. Хоругвь на древке с изображением креста можно видеть в композициях Воскресения. Однако появление Хоругви Воскресения в изобразительном искусстве связано с эпохой Крестовых походов. Так, согласно легенде, во время штурма крестоносцами Иерусалима в 1099 г. войско штурмующих возглавил небесный воин: Св. Георгий Победоносец, на коне, в белом плаще с красным крестом. Белое полотнище с красным крестом стали изображать в качестве атрибута святых Вакха и Сергия, Ансана Съенского, Виктора Марсельского. В Византии на хоругвях изображали лик Спаса Нерукотворного, и в этом качестве хоругвь превращалась в воинское знамя, символ победы христианства над язычеством. Хоругвь Воскресения — символ победы жизни над смертью через всеобщее воскресение.

**Церковная утварь** — принадлежности культа, используемые при богослужении в православной церкви. Престол, на котором совершается литургия. Жертвенник, на котором совершается проскомидия.

**Червчатый цвет** – тёмно-красный, близкий к малиновому; в старину краску получали из мелкого насекомого, живущего на дубах.

**Шитьё золотное** – вышивка золотыми, золотными или серебряными нитями.

**Штоф** – узорная ткань атласного или полотняного переплетением.

**Штучный** – представляющий собой отдельную вещь, не отмеряемый.

**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. Акулова О. Источник вдохновения Вячеслава Зайцева/ О.Акулова//Народное творчество, №4. – 2006. – с.62-64
2. Акшаев Ю.Д. Историко-этнические корни русского народа. Автореферат дис. доктор исторических наук. – Москва, 2000. – 42 с
3. Алексеева Т.П. Традиционный национальный костюм как модель мироздания //Культурное наследие Сибири: сборник научных трудов /под редакцией Т.М. Степанской. - Вып.12. – Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2011. - 189 с.
4. Альбедиль М.Ф. Забытая цивилизация в долине Инда. СПб Наука Академия наук СССР – 1991, –177с
5. Альбедиль М.Ф. Русская лаковая миниатюра. Палех. Мстёра. Федоскино. Холуй / СПб.: Яркий город, 2007. – 288 с. ил.
6. Амборз А.К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа//Сов. археология №1. – 1966. – С. 62-76
7. Амброз А.К. Фибулы юга европейской части СССР (Пв. До н.э.-IVв. н.э.)/А.К. Амброз. – М.: Наука 1966. – 142 с.).
8. Анненский И. Художественный идеализм Гоголя (Речь, произнесённая 21-го февраля 1902 г.)/И. Анненский. – М.: Наука, 1979. – 28 с.
9. Антонов И. Край голубого льна. Прошлое и настоящее города Пучежа и одноимённого района./ Составитель И. Антонов. – Иваново.: Новая ивановская газета, 2004. – 248 с.
10. Антонова Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировосприятия. – М.: Наука, 1984. – 265 с.
11. Антонова Е.Л. Ценности народной культуры в историческом измерении: автореферат дис.канд.философских наук/ Е.Л. Антонова; Белгород, 2006 – 24 с.
12. Арсеньева Е. В. Центр европейской части России: сб. науч. тр. / Крестьянская одежда населения европейской России (XIX – начало XX в.). Определитель. М.: Советская Россия, 1971. – С.7-38.

13. Архангельская народная вышивка/И.П. Работнова. КОИЗ, 1954. – 12 с.
14. Архив РГО.Р. 109, оп.1, №33; Ф. 1-1915, оп. 1. № 11. См. также отчет о деятельности Комиссии по орнаменту народов России//ЖС. 1916. Вып. 1. С. IX-X.
15. Арциховский А.В. Одежда /История культуры Древней Руси. Под общ. ред академика Б.Д. Грекова и проф. М.И. Артамонова. Т.1 Москва-Ленинград: изд-во Академии наук СССР, 1951. – 484 с. С.234-262
16. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу/А. Н. Афанасьев. – М.: Отпечатано с оригинала 1865 г. Т – I., Индрик. – 1994. – 801 с.
17. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян/ А.К. Байбурин. – Л.: 1983. – 191 с.
18. Бакшаева О.А. Традиции в историко-культурном развитии народного костюма. Автореферат на соиск. уч. ст. к. философских наук Нижний Новгород, 2007//Электронный ресурс: WWW/disser.ru
19. Балашов М.Е. Костюм Киевской Руси: метод. Пособие для учителей. – СПб.: детство-пресс, 2002. – 40с.
20. Бахрушин С.В. Труды по источниковедению, историографии и истории России эпохи феодализма (научное наследие)/ отв. Ред. Б.В. Левшин М.: Наука, 1987. – 221 с.
21. Бахтин М.М. Собрание сочинений в семи томах/ М.М. Бахтин. – М.: Русские словари. Языки славянских культур, Т. 1, 2003. – 957 с.
22. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7-и томах. Работы 1940-х – начала 1960-х годов./ М.М. Бахтин. – М.: Русские словари. Т.5, 1997. – 732 с.
23. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества./ М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1979. очерки истории – 412 с.
24. Бертин-Гест Жозен Традиционная китайская вышивка. История. Техника. Мотивы./ изд-во КРИСТИНА & К, 2007. – 126 с.

25. Беловинский Л.В. Типология русского народного костюма: методическое пособие: Традиционные промыслы и ремёсла. Государственный Российский Дом народного творчества ООО изд-во Родник М.: альманах №3, 1997, 49 с.
26. Белогорская Р.М. Очерки русской культуры/Р.М. Белогорская, Л.В.Ефимова под ред. академика Б.А. Рыбакова – часть первая МГУ: 1985. – С. 343.
27. Бережков М. О торговле Руси с Ганзой до конца XV века. Санкт Петербург. Типография В. Безобразова и комп. Васильевский остров, 8 линия №45, 1879. – 281 с.
28. Бердник Т.О., Неклюдова Т.П. Дизайн костюма/Т.О. Бердник, Т.П. Неклюдова. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 448 с.
29. Бердяев Н. А. Русская идея \ О России и русской философской культуре. – М.: Прогресс. 1990. – 152 с.
30. Бердяев Н. А. Смысл истории /Н. А. Бердяев. – М.: Мысль, 1990. – 176с.
31. Бердяев Н. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. Репринтное воспроизведение издания 1918 года/Николай Бердяев. – М.: философское общество, 1990. – 246 с.
32. Бережков М. О торговле Руси с Ганзой до конца XV века./ С-Петербург типогр. Безобразова, – 1879. 281 с.
33. Бертин-Гест Ж. Традиционная китайская вышивка. История. Техника. Мотивы./пер. с англ. Е. Зуевская. М.: Кристина–Новый век, 2007. – 126с.
34. Билибин И.А. Сказки/ рисунки И.А. Билибина. – М.: Искусство, 56 с.
35. Бобровицкая И. А., Мартынова М. В. Декоративно-прикладное искусство: монография. Очерки русской культуры XVII века. Духовная культура. Часть вторая. Под ред. А.В. Арциховского. – М.: изд-во МГУ, 1979. С.239-276;
36. Бобровицкая И.А. Декоративно-прикладное искусство/ М.В. Мартынова. Очерки русской культуры XVII века. Духовная культура. Часть вторая. Под ред. А.В. Арциховского. – М.: изд-во МГУ, 1979. 344 с. 1979
37. Богатырёв П.Г. Народная культура славян/П.Г. Богатырёв. Сост.Е.С. Новик, Б.С.Долгин. Под ред. Е.С. Новик. – М.: ОГИ, 2007. – 368 с.

38. Богораз-Тан В.Г. Распространение культуры на Земле. Основы этногеографии./В.Г. Богораз-Тан. Предисловие С.И. Ковалева. – Москва - Ленинград: гос изд-во типография Печатный Двор, 1828. – 311 с.
39. Богуславская И.Я. Русская народная вышивка / И.Я. Богуславская. – М.: Искусство, 1972. – 151 с.
40. Бодрийяр Ж. Система вещей/ Ж. Бодрийяр. – М.: Архимед, 1995. – 235с.
41. Божьева Н. Русский орнамент в вышивке: традиция и современность/ Н. Божьева. Московское художественное училище прикладного искусства: Северный Паломник, 2008. – 263 с.
42. Большая Советская Энциклопедия, второе издание. т.23, с. 509
43. Большова С.И. Орнамент в Рязанском народном костюме конца XIX - начала XX вв.: к проблеме определения региональных особенностей. Автореферат на соиск. уч. ст. к. искусствоведения М., 2008//Электронный ресурс: WWW/disser.ru
44. Борецкая роспись. Методические рекомендации по программе «Художественная роспись по дереву на основе традиций народного искусства Русского Севера»/Измestьева Л.А., Шпикалова Т.Я., отв. Гришин В.П. выпуск №4 – Архангельск.: Архангельский областной институт ППК работников образования, 1994. – 51 с.
45. Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса/Ю.В. Бромлей. – М.: Наука, 1983. 418 с.
46. Бромлей Ю.В. Этнические функции культуры и этнографии/ Этнознаковые функции культуры. Отв. ред. Ю.В. Бромлей. – М.: Наука, 1991. – С. 5-23
47. Бромлей Ю.В. Современные проблемы этнографии (очерки теории и истории)/ Ю.В. Бромлей. – М.: Наука, 1981. 393 с.
48. Брун В., Тильке М. История костюма от древности до Нового времени – М.: ЭКСМО, 1996. – 463 с.
49. Булгаков С.Н. Современные проблемы теории прогресса/От марксизма к идеализму (Сборник статей 1896-1903) Санкт-Петербург: Товарищество «Общественная польза», 1903. С. 113-160

50. Бусыгина О.М. Милова Н.П. Организация раппортной композиции. Уч.пособие.[Электронныйресурс]URL:  
<https://abc.vvsu.ru/Books/rapportn/page0001.asp>
51. Валькевич С.И. Архаические геометрические орнаменты художественной вышивки Русского Севера//European Social Science Journal № 1-2 (40) 2014. – С 293-298
52. Валькевич С.И. Влияние историко-культурных процессов на формирование женского традиционного народного костюма Владимирской губернии XVIII-началаXX веков// Современные проблемы науки и образования, №6, 2013. – С. 995.
53. Валькевич С.И. Вышивка «Крестецкая строчка» в современной одежде в народном стиле века/С.И. Валькевич, А.А. Тюкина.//Современные наукоемкие технологии. 2013, № 6. – С.23-24.
54. Валькевич С.И. Генезис вышивки «Лицевое шитьё» в древней Руси / С.И. Валькевич // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ) [Электронный ресурс]. – Краснодар: КубГАУ, 2013. – №01(085). С. 624-635. IDA [article ID]: 0851301029
55. Валькевич С.И. Генезис вышивки «Орнаментальное шитьё» в Древней Руси / С.И. Валькевич // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ) [Электронный ресурс]. – Краснодар: КубГАУ, 2013. – №05(089). С. 1487-1498.. IDA [article ID]: 0891305025
56. Валькевич С.И. Головной убор на Руси XVIII-XIX веков/С.И. Валькевич, Д.В. Быченкова// Международный журнал экспериментального образования. 2011. № 8. С.16-17
57. Валькевич С.И. Городская художественная вышивка «Белая гладь» во Владимирской губернии XIX-XX вв / С.И. Валькевич // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ) [Электронный ресурс]. –

- Краснодар: КубГАУ, 2012. – №05(079). С. 831-840 IDA [article ID]: 0791205033
58. Валькевич С.И. Девичьи головные уборы Русского Севера в народной русской культуре XVIII-XIX веков// Научный журнал КубГАУ, № 128 (04), 2017. – С. IDA [article ID]: 1281704021
  59. Валькевич С.И. Женский боярский костюм XVII-XVIII в./С.И. Валькевич, Бурчилова Ю.О. //Современные наукоемкие технологии. 2013, № 6, 2013. – С.21-22.
  60. Валькевич С.И. Женский головной убор Владимирской губернии/С.И. Валькевич, Ю.Р. Фазылова//Международный журнал экспериментального образования, № 6-2, 2014. – С.58
  61. Валькевич С.И. Женский костюмный комплекс Костромской губернии XIX века/С.И. Валькевич, Е.Н. Воробьева//Современные наукоемкие технологии. 2013, № 6. – С.22.
  62. Валькевич С.И. Женский костюмный комплекс Орловской губернии XIX века/С.И. Валькевич, Д.В. Донскова//Современные наукоемкие технологии. 2013, № 6. – С.23-24.
  63. Валькевич С.И. Женский народный костюм Орловской губернии XIX века/С.И. Валькевич, С.В. Садова//Международный журнал экспериментального образования, № 6-2, 2014. – С.56
  64. Валькевич С.И. Женский народный костюмный комплекс Владимирской губернии XIX века/С.И. Валькевич, Ю.Р. Фазылова//Современные наукоемкие технологии, 2013. № 6, – С.30-31
  65. Валькевич С.И. Ивановская строчевая вышивка//Есть время, 2015, №1. – С.12-13.
  66. Валькевич С.И. Ивановская строчевая вышивка/С.И. Валькевич, Абаимова Н.В.// Международный студенческий научный вестник. 2016. № 4-5. С.632.
  67. Валькевич С.И. Игольное кружево – кадомский вениз/С.И. Валькевич, Головкина Е.С.// Международный студенческий научный вестник. 2016. № 4-5. С.632.

68. Валькевич С.И. Изобразительные средства орнамента народной вышивки Русского Севера XVIII века// Профессиональный журнал для руководителей и специалистов культурно-досуговых учреждений Дом культуры. 2017. № 1 (138). С 64-71.
69. Валькевич С.И. Изобразительные средства орнамента народной вышивки Русского Севера XVIII века//Дом культуры. Профессиональный журнал для руководителей и специалистов культурно-досуговых учреждений. 2017, № 1. С.64-71
70. Валькевич С.И. Искусство русской вышивки как часть художественной культуры//Современные проблемы науки и образования, № 3, 2014. – С. 800.
71. Валькевич С.И. История Владимирского верхошова/С.И. Валькевич, Громова Д.М.// Международный студенческий научный вестник. 2016. № 4-5. С.634.
72. Валькевич С.И. Исчезающий промысел «Строчевая вышивка» в Ивановской области/ С.И. Валькевич// Исчезающие художественные промыслы: инновационное измерение. Сборник статей по материалам научной конференции. ФГБОУ ВПО «Шуйский государственный педагогический университет». 2012. С.29-31.
73. Валькевич С.И. Крестецкая строчка как явление народного искусства/С.И. Валькевич, Маевская Е.С.// Международный студенческий научный вестник. 2016. № 4-5. С.635.
74. Валькевич С.И. Материаловедение, технология и производственное обучение (Художественная вышивка). Часть 1. Декоративные швы: методическое пособие. Шуя: изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2010. 56 с.
75. Валькевич С.И. Материаловедение, технология и производственное обучение (Художественная вышивка). Часть 2. Счетные швы и швы смешанных техник в русской вышивке: учебное пособие. Шуя: изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2011. 65 с.
76. Валькевич С.И. Моделирование и конструирование (Художественная вышивка): методическое пособие. Шуя: из-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2009. – 52 с.

77. Валькевич С.И. Моделирование и конструирование (Художественная вышивка): электронный учебник. Шуя: из-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2010.
78. Валькевич С.И. Нижегородская строчевая вышивка/С.И. Валькевич, Нагиева К.Э.// Международный студенческий научный вестник. 2016. № 4-5. С.636.
79. Валькевич С.И. Региональные особенности традиционной холуйской строчевой вышивки//Общероссийский журнал в мире образования Преподаватель XXI век. 2012 г. Т.1 № 2. С. 170-175.
80. Валькевич С.И. Русский костюм в историко-культурном контексте//Современные проблемы науки и образования №6. 2014.– С.1832
81. Валькевич С.И. Русский костюм в культурной жизни России XIV –XVIII веков// Научный журнал КубГАУ, № 127 (03), 2017. – С. 235-245. IDA [article ID]: 1271703013
82. Валькевич С.И. Русский народный женский костюм//Есть время, 2014, №8. – С.12-13.
83. Валькевич С.И. Свидетельство о государственной регистрации базы данных № 2012620054 «Региональная специфика искусства традиционной народной вышивки, её бытование в современной одежде» от 12 января 2012 г. – Руководитель Федеральной службы по интеллектуальной собственности Б.П. Симонов (3,5 п.л.);
84. Валькевич С.И. Свидетельство о государственной регистрации базы данных №2012620133 «Моделирование и конструирование (художественная вышивка): электронный учебно-методический комплекс» от 31 января 2012 г – Руководитель Федеральной службы по интеллектуальной собственности Б.П. Симонов (3,25 п.л.);
85. Валькевич С.И. Семиотика народной вышивки в русском костюме XVIII – начала XX в. как способ этнокультурной идентификации//Современные проблемы науки и образования №1. 2015.– С.1873 с.
86. Валькевич С.И. Символика орнамента в русских народных костюмах.//Политематический сетевой электронный научный журнал

- Кубанского государственного аграрного университета, 2013. № 92. С. 1363-1373. IDA [article ID]: 0921308075
87. Валькевич С.И. Сохранение традиций ажурной вышивки в художественных промыслах России// Научный поиск. – 2012 № 2.4, С.10-13.
88. Валькевич С.И. Сохранение традиционного русского костюма/С.И. Валькевич, М.Н. Хохлова// Международный журнал экспериментального образования. 2011. № 8. С.29.
89. Валькевич С.И. Становление холуйской строчки.// Строгановские чтения. Декоративно-прикладное искусство и предметно-пространственная среда. Материалы межвузовской научно-практической конференции.– М., Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2009. – 233-240 с.
90. Валькевич С.И. Строчевышивальный промысел в Ивановском крае XIX-XX веков // Научный журнал КубГАУ, № 129 (05), 2017. – С. IDA [article ID]: 1291705024
91. Валькевич С.И. Строчевышивальный промысел в Ивановском крае вчера и сегодня//Проблемы гуманитарного образования: школа – вуз. Материалы четвертой региональной научно-практической конференции. Шуя: изд ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2011. – С. 81-84.
92. Валькевич С.И. Сюжеты и мотивы орнамента народной вышивки XVIII века Русского Севера / С.И. Валькевич // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ) [Электронный ресурс]. – Краснодар: КубГАУ, 2016. – №05(119). С. 642 – 652. IDA [article ID]: 1191605046
93. Валькевич С.И. Традиционный женский костюм Новгородской губернии XVIII века/С.И. Валькевич, Головкина Е.С.// Научный поиск. 2015. № 2.4. С.46-47.
94. Валькевич С.И. Украшения в севернорусском традиционном женском костюме/С.И. Валькевич, Жаворонкова Ю.В.// Международный студенческий научный вестник. 2015. № 4-4. С.571-572

95. Валькевич С.И. Художественная вышивка в условиях глобализации// Научный поиск. – 2013 № 2.3, С.8-11.
96. Валькевич С.И. Художественная вышивка Владимирской губернии в подготовке специалистов//С.И. Валькевич. Инновационные технологии непрерывного художественного образования. Материалы III Всероссийской Научно-практической конференции 23-26 декабря 2009 г. Шуя 2009. – 94с.
97. Валькевич С.И. Ценности искусства русской вышивки в народной культуре как социокультурный феномен / Валькевич С.И. // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ) [Электронный ресурс]. – Краснодар: КубГАУ, 2017. – №07(131). – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2017/07/pdf/75.pdf>, 0,625 у.п.л. – IDA [article ID]: 1311707075. <http://dx.doi.org/10.21515/1990-4665-131-075>
98. Валькевич С.И. Шуйская строчевая вышивка/С.И. Валькевич, Е.Н. Овчинникова Ю.М.//Современные наукоемкие технологии. 2013, № 6. – С.26-27.
99. Валькевич С.И. Шуйская строчевышивальная фабрика//Есть время, 2015, №2. – С.16-17.
100. Валькевич С.И. Этнический костюм в реализации образовательной функции народного искусства// Научный поиск. – 2013 № 4.1, С.12-14.
101. Валькевич С.И. Ярославская строчевая вышивка/С.И. Валькевич, Строкина Н.М.// Международный студенческий научный вестник. 2016. № 4-5. С.636-637.
102. Валькевич С.И., Абаимова Н.В. Искусство бисерных украшений а русской культуре// Электронный журнал Международный студенческий научный вестник. 2017. № 5. С.549-550.
103. Валькевич С.И., Головкина Е.С. Русский костюм в дизайне одежды// Электронный журнал Международный студенческий научный вестник. 2017. № 5. С.550-551

104. Валькевич С.И., Нагиева К.Э. Современная этническая мода в авторском костюме// Электронный журнал Международный студенческий научный вестник. 2017. № 5. С.556-557
105. Вардугин В.И. Русская одежда: История народного костюма от скифских до советских времён. – Саратов: Регион. Приволжское изд-во «Детская книга», 2001. – 352 с.
106. Васильев А. История моды: Вып.2:Костюмы «Русских сезонов» Сергея Дягилева. М.: Этерна, 2006. – 231 с. Серия «Carte postale»
107. Васильев М.И., Васильева С.Л. Новгородский традиционный костюм/М. И. Васильев, С. Л. Васильева. – СПб/б: Искусство, 2010. – 352 с.
108. Вейс Геман История культуры народов мира. Загадка великой культуры. Россия. X-XX вв. По материалам книги П.И. Савvaitова «Описание старинных царских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора»/М: ЭКСМО, 2005. – 144 с.
109. Вейс Герман История культуры народов мира: Костюм. Украшения. Предметы быта. Вооружение. Храмы и жилища. Обычаи и нравы. – М.: изд-во Эксмо, 2004. – 960 с.
110. Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря/ издание подготовили Е.Н. Клитина, Т.Н. Манушина, Т.В. Николаева. Отв. Ред Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1987. – 445с.
111. Владимиро-Суздальский край. Начало Московской Руси. Владимирский период до Ярослава Всеволодовича и нашествия Батыя в 1234 г./Составитель Т.П. Мятлева. – С.Петербург:Смольная типография, часть III. 1913. –209 с.
112. Воронов В. Крестьянское искусство/В. Воронов. – М.: Государственное книжное издательство, 1924. – 139 с.
113. Востриков С.Я. Наш край в истории Отечества/С. Я. Востриков, М.М. Бизяева, И.Я. Востриков. – Иваново: 1995. – 154 с.
114. Всероссийская художественно-промышленная выставка в Нижнем Новгороде/С.-Петербург изд. Герман Гоппе: 1896. – 211 с.

115. Георги И.И. Описание всех в Российском государстве обитающих народов, их житейских обрядов, веры, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей/Санкт Петербург: при императорской Академии Наук, 1776-1799. – 883 с.
116. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества/И.Г. Гердер. М.: Наука, 1977. – С.616
117. Глобализация в системе культурологических координат//Знание. Понимание. Умение. – № 1, 2004. – 59-71 с
118. Головные уборы Русского Севера в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского севера». Каталог./авт. вступ. статьи и сост. Г.А. Григорьева. – Архангельск: Правда Севера, 1999. – 154 с.
119. Горина Г.С. Народные традиции в моделировании одежды/ Г.С.Горина. – М.: Легкая индустрия, 1974. – 182с.
120. Городцов В. А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве/Труды государственного исторического музея. Выпуск 1. Разряд археологический М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1926. 1-36 с.
121. Горьковская народная вышивка/ Авт. вступительной статьи В.Я. Яковлева. – М.:КОИЗ, 1955. – 24 с.
122. Градова К. В. Театральный костюм. Мужской костюм/ К. Градова. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1987. – 191 с.
123. Градова К.В. Театральный костюм. Книга 1-я Женский костюм. /К.В. Градова, Е.А. Гутина. – М.: Всероссийское театральное общество, 1976. – 316.
124. Грамоты Великого Новгорода и Пскова /под ред. С.Н. Валка. Москва, Ленинград: из-во Академии Наук СССР, 1949 г. 409 с.
125. Грибова Л.С. Декоративно-прикладное искусство Коми/Л.С. Грибова. – М.: Наука, – 252 с.

126. Громыко М.М. Русско-Нидерландская торговля на мурманском берегу в XVI в. Средние века. Сборник./ М.: Академия наук СССР, 1960 Выпуск XVII. – 431 с. 225-275 с.
127. Грусман В., Соловьева К., Мадлевская Е. Коллекция Шабельской. Народный костюм русских женщин XIX – начала XX вв. / российский этнографический музей 2010
128. Гумилевская М.Н. Строчка и вышивка. М.: Всесоюзное кН. изд-во, – 1953. – 82с
129. Гусева Н.Р. Русский Север – прародина индославов / Н.Р. Гусева. – М.: Вече, 2010. – 304с.
130. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология/ Э. Гуссерль. – СПб: Владимир Даль, 2004. – 400с.
131. Давыдова В.В. Костюм как феномен культуры. Автореферат на соискание уч. ст. кандидата филос. н. С-Петербург, 2001 Электронный ресурс [URL] Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/kostyum-kak-fenomen-kultury#ixzz5JvBtJUH5>
132. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I./М.: РОССА, 2015. – 720 с.
133. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. /М.: РОССА, 2015. – 623 с.
134. Дамское рукоделие. Книга о вышивке. / ТОО ПК Инжиниринг, лтд Нижний Новгород 1993. – 111 с.
135. Данилова О.М., Шеромова И.А., Еремина А.А. Архитектоника объемных форм. Уч. пособие для вузов. [Электронный ресурс}URL:<https://abc.vvsu.ru/Books/arhitektonika/page0002.asp>
136. Даркевич В.П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси//Советская археология №4. – 1960. – С.56-67.
137. Декоративно-прикладное искусство. Вышивка / под ред. Д. Аркина – М.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1933. – 33 с.

138. Демин В.Н., Назаров В.Н., Аристов В.Ф. Загадки Русского Междуречья/ В.Н. Демин, В.Н. Назаров, В.Ф.Аристов. – М.: Вече, 2003. – 598 с.
139. Денисова И.М. Семантический контекст фито-антропоморфных образов русской народной вышивки: дис. ...кан. исторических наук. М., 2006. 284 с.
140. Деррида Ж. Голос и феномен: и другие работы по теории знака Гуссерля/Ж. Деррида. – СПб.: Алетейя, 1999. – 210 с.
141. Диль Ш. История Византийской империи./Ш. Диль. Пер. с фр. А.Е. Рогинской под ред. Б.Т. Горянова. – М.: Государственное изд-во иностранной литературы, 1948. – 159 с.
142. Динцес Л.А. Восточные мотивы в народном искусстве//Советская этнография. – 1946. – №3
143. Динцес Л.А. Русская народная вышивка (древнейший тип)/Предисловие. В.А. Фалеевой. – Л.:, 1949. – 28 с.
144. Дмитриева С.И. О специфике культурного развития Русского Севера// Советская этнография №2 1972. – С. 68-74.
145. Домоводство. /Составители-редакторы А.А. Демезер, М.Л. Дзюба. М.: второе государственное изд-во сельскохозяйственной литературы, 1959. – 776 с.
146. Древняя одежда народов Восточной Европы. Материалы к историко-этнографическому атласу/ отв. ред. М.А. Рабинович. – М.: Наука, 1986. – 273 с.
147. Древняя Русь. Быт и культура/ под ред. Б.А.Рыбакова. – М.: Наука, 1977. – 368 с.
148. Древняя Русь. Город. Замок. Село./ под общ. ред. академика Б.А. Рыбакова, отв. ред. Б.А. Колчин М.: Наука, 1985. – 432 с.
149. Дурасов Г. Узоры русской вышивки / Г. Дурасов// Юный художник, № 3. – 1983. – с.25-29
150. Дурасов Г.П. Каргопольские народные вышивки-месяцесловы// Сов. этнография. – 1978. №3.
151. Егоров М. Сохраняют древние традиции// Светлый путь №27 от 28 апреля 2000г.

152. Ермакова Н.В. Реставрация шитья и тканей в московских музеях
153. Ефименко П. Приданое по обычному праву крестьян Архангельской губернии/ С.-Петербург: типография Майкова 1872. – 117 с.
154. Ефимова А.В. Русский народный костюм. Государственный исторический музей/ А.В. Ефимова – М.: Советская Россия, 1989. – 318с.
155. Ефимова Л. В. Русский народный костюм// Наука и жизнь. 1986. №7. С.52-55.
156. Ефимова Л.В. Русская вышивка и кружево. Собрание Государственного Исторического Музея/ М.: Изобразительное искусство, 1982. – 141 с.]
157. Ефимова Л.В., Алёшина Т.С., Самонин С.Ю. Костюм в России XV – начало XX в. Из собрания Государственного исторического музея/ под ред. Е.Р. Беспаловой. – М.: АРТ-РОДНИК, 2000. – 232 с. ил.
158. Жарникова С.В. Архаические мотивы северорусской народной вышивки и их параллели в древних орнаментах населения Евразийских степей//Архаические корни традиционной культуры русского Севера: Сборник научных статей. – Вологда: МДК, 2003. – С. 21-27..
159. Женский народный костюм как часть регионального компонента/Шатерникова Н.И., Кравченко О.А., Якубенко Л.В. Ответственный за выпуск Шатерникова Н.И. – Белгород: Белгородская областная типография, 2008. – 96 с.
160. Жуков А.Ю. Управление и самоуправление в Карелии в XVII в.: монография. – Великий Новгород, 2003. – 256 с.
161. Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях, т. 1, ч. 2. М.: 1918, С.63
162. Забелин И.Е. Как жили в старину русские цари-государы. – М.: Панорама, 1991. – 48 с.
163. Зализняк А.А. Древненовгородский диалект.– 2-е изд., переработанное с учетом материала находок 1995-2003 гг. / А.А. Зализняк. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 872 с.

164. Зариф Мехди Ковры: [справочник]/ Мехди Зариф; пер с ит. И. Замойской. – М.: АСТ: Астрель, 2006. – 319 с.
165. Зборовский Е.М. По законам красоты/ Ефим Маркович Зборовский. – М.: «Советская Россия», 1969. – 144 с.ил.
166. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография/Д. К. Зеленин. Пер. с нем. К.Д. Цивиной. Примеч. Т.А. Бернштам, Т.В. Станюкович и К.В. Чистова. Послесл. К.В. Чистова. – М.: Наука. Гл. редакция восточной литературы. 1991. – 511 с.
167. Зеленин Д.К. Принимали ли финны участие в образовании великорусской народности? / Д.К. Зеленин. – Ленинград: сборник ЛОКИКФУН. Вып 1. 1929. – 13 с.
168. Зеленин Д.К. Женские головные уборы восточных (русских) славян.// Журнал Slavia, Rocnik V, Sesit 3, Praze 1927. – 535-556 с.
169. Зеленин Д.К. Женские головные уборы восточных (русских) славян.// Журнал Slavia, Rocnik V, Sesit 2, Praze 1926. – 303-338 с.
170. Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике культуры. Т. 5.: Мифология и фольклор/Моск.гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Ин-т теории и истории мировой культуры. – М.: Знак, 2009. – 376 с.
171. Иванов Вяч. И. О поэзии И. Анненского//Родное и вселенское.(серия «Мыслители XX века») М.: Республика, 1994. – С.170-179.
172. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX- начала XX В0 Народы севера и Дальнего Востока/С.В. Иванов. – М., Ленинград: Академия наук СССР, 1963. – 502 с.
173. Иванова А. Северный русский народный костюм конца XIX начала XX века. Из собрания Архангельского гос. музея деревянного зодчества и народного искусства. Комплект из 18 открыток. 1993.
174. Ивановская область/ под ред. Д.В. Михеева,И.В. Боровиковой. сост. В.А. Ефимов, Т.В. Ефимова, Г.Г. Никифорова. – Иваново: И.Д.Референт, 2006. – 168 с.

175. Игнатьева Т.И. Народный свадебный костюм как образ русской культуры второй половины XIX века. Автореферат на соиск. уч. ст. кан. культурологических наук М., 2//Электронный ресурс: WWW/disser.ru
176. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства/Сост. Г.П. Дурасов, Г.А. Яковлева. вступит. статья Г.П. Дурасов. – М.: Советская Росси, 1990. – 320 с.
177. Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной Выставки в Москве 1882 г. Альбом 179 рисунков и 16 портретов/ С. Петербург, М.: изд Герман Гоппе, 1882. – 263 с.
178. История костюма в иллюстрациях/Минск: ОАО Полиграфкомбинат им. Я.Коласа, 2008. – 258с.
179. История костюма. Полная хрестоматия с рисунками из классических трудов Фридриха Готтенрота и Огюста Расине/ консультант Мелисса Левентон. – Арт-Родник, 2008, стр.41.
180. История костюма. Учебники XXI века/ Ростов н/Д: Феникс, 2001. – 416с.
181. История культуры древней Руси. Домонгольский период и материальная культура / под ред Воронина Н.Н, Каргева М.К. и Тихановой М.А. и под общей ред. академика Б.Д. Грекова и проф. М.И. Артамонова, том I. Ленинград, Изд-во академии наук СССР Москва, 1951– 484 с.
182. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства./части I, II, III – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
183. Кайсаров А.С., Глинка Г.А., Рыбаков Б.А. Мифы древних славян. Велесова книга. – сост. А.И. Баженова, В.И. Вардугин, – Саратов, Надежда, 1993. – 320 с.
184. Калашникова Н.М. Народный костюм в контексте традиций Российской культуры. Автореферат на соиск. уч. ст. доктор культурологических наук. СП/б., 1999 // Электронный ресурс: WWW / disser.ru
185. Калининская (Тверская) народная вышивка/ Авт. вступительной статьи В.Я. Яковлева. – М.:КОИЗ, 1955. – 28 с.

186. Калмыкова Л.Э Народная вышивка Тверской земли. Вторая половина XVIII – начало XX в. Из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника / Л.Э. Калмыкова. – Ленинград: Художник РСФСР, 1981. – С. 169. 204 с.
187. Калужская народная вышивка/Автор текста М.Н. Гумилевская. М.: КОИЗ, 1959. – 27 с.
188. Каминская Н.М. История костюма учеб. Пособие/ Каминская Н.М. – М.: Легкая индустрия, 1977. 128 с.
189. Карамзин Н.М. История государства Российского/Н.М. Карамзин. – М.: изд-во Эксмо, 2004. – 1024 с.
190. Карельская вышивка. Художник Н.Родионова. Перозаводск, гос. изд-во Карельской АССР, – 1959, 40 таблиц.
191. Касавин И.Т. Познание в мире традиций/И.Т. Касавин отв. ред. В.А. Лекторский, АН СССР, институт философии М.: Наука, 1990. – 202 с..
192. Киреева Е.В. История костюма. Европейский костюм от античности до XX в./Учеб пособие для сред. театр. учеб. Заведений. Изд 2-е, испр. М.: Просвещение, 1976. – 174 с.
193. Кирсанова Р.М. Костюм как средство самоидентификации // Культура сквозь призму идентичности. – М., 2006. – С. 73..
194. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18-первой половины 20 вв.: Опыт энциклопедии/Под ред. Т.Г. Морозовой, В.Д. Синюкова. – М.: Большая Российская энциклопедия 1995. – 383 с.
195. Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века/Р.М. Кирсанова. – М.: Книга, 1989. – 288 с.
196. Кислуха Л.Ф. Народный костюм Русского Севера XIX- начала XX века в собрании Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск). – М.: Северный Паломник, 2006. – 276 с.

197. Клетнова Е.Н. Символика народных украс Смоленского края. Труды смоленских государственных музеев. – Смоленск: изд. государственных музеев и ГУБОНО, 1924. – 130 с.
198. Климова Н.Т. Народная вышивка Горьковской области. Рассказы о народном искусстве/Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1983. – 190 с. ил.
199. Климова Н.Т. Народный орнамент в композиции художественных изделий. Коклюшечное цветное кружево/М.: Изобразительное искусство, 1991. – 224 с.
200. Ключевский В.О. Русская история. Полный курс лекций в трех книгах. Кн.1. – М.: Мысль, 1993. – 572 с.
201. Ключевский В.О. Русская история: Полный курс лекций/В.С. Ключевский. — М.: АСТ, МН.: Харвест, Т.2, 2002. – 592 с.
202. Козикова Л.М. Женский крестьянский костюм с косоклинным сарафаном Смоленской губернии XIX- начала XX вв./Л.М. Козикова. – Смоленск.: библиотека журнала «Годы», изд второе испр. Вып 27. – 2001, – 32 с.
203. Козлова Н.Б. Магия Русского стиля. – М.: ОАО «Московские учебники и Картолиитография», 2008. – 512 с.; ил
204. Кондаков Н.П. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб.: издание императорской академии наук, 1906. – 144 с.: таблиц, 13 рис.
205. Копеин Н. Чарующие узоры// Светлый путь №78 от 18 июня 1977г.
206. Копеин Н. Чарующие узоры// Светлый путь №78 от 2 июля 1977г.
207. Копеин Н. Чарующие узоры// Светлый путь №78 от 9 июля 1977г.
208. Корнеева Г.С. Декоративная функция костюма как индикатор формирования материальной и духовной культуры общества.//Г.С. Корнеева. [Электронный ресурс]URL <http://econf.rae.ru/article/7682>
209. Коршунова Т.Т. Костюм в России XVIII- начала XX века Из собрания государственного Эрмитажа. Альбом /Л.: Художник РСФСР, 1979. – 281с.
210. Костомаров Н.И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. Утварь, одежда, пища и питьё, здоровье и болезни, нравы, обряды, приём гостей/

- Составление, предисловие, примечания С.Л. Николаева. – М.: Экономика, 1993. – 401 с.
211. Костомаров Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях, М.: Республика, 1992. С. 163
212. Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей/Н.И. Костомаров. – М.: Эксмо, 2009. – 360 с.
213. Костюм в России XV– начало XX века. Из собрания государственного исторического музея/Л.В. Ефимова, Т.С. Алёшина, С.Ю. Самонин, под ред Е.Р. Беспаловой. М.: Арт-родник, 2000. 232 с.]
214. Котова И.Н. Русские обряды и традиции. Народная кукла/И.Н. Котова, А.С. Котова. – СПб.: паритет, 2006. – 240 с.
215. Кочкуркина С.И. Сокровища древних вепсов. – Петрозаводск: Карелия, 1990. – 126 с.
216. Кошкарлова-Герцог Э.Д. Руководство по рукоделию/Э.Д. Кошкарлова –Герцог. – Москва, Ленинград: Гизлегпром, 1949. – 101 с.
217. Крестьянская одежда населения европейской России (XIX – начало XX в.): определитель/ М.: Советская Россия, 1971. – 366 с.
218. Кузьмина Е.Е. Конь в религии и искусстве саков и скифов. Скифы и сарматы: сборник научных трудов / Киев: Наукова думка, 1977. – С. 96 -119
219. Культура Византии вторая половина VII-XII вв./В.П. Даркевич. Отв ред. З.В. Удальцова, Г.Г. Литаврин. – М.: Наука, 1989. – 617 с.
220. Курс женских рукоделий. М.: ТОЛИКА, 1992. – 561 с.
221. Кутенков П.И. Южнорусская народная одежда. Чернавская крестьянская родовая культура. Конец XIX-го – XX-й вв. Части 1,2 СПб.: Комиссия научного туризма Русского географического общества, 2011. – 288 с.
222. Кызласова И.Л. Из истории русской эмиграции 1920-х-1930-х годов: сестры Шабельские. По материалам архива Института Н.П. Кондакова в Праге// Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып.5.М., 2001 г

223. Лаврентьева Л.С. Смирнов Ю.И. Культура русского народа. Обычаи, обряды, занятия, фольклор./Л.С. Лаврентьева, Ю.И. Смирнов. – СПб.: Паритет, 2005. – 448 с.
224. Лебедева Н.И. Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки. Этнологическая экспедиция в Брянской и Калужской губерниях в 1925-ом и 1926-ом годах. Народный костюм, прядение и ткачество/Н.И. Лебедева. – М.: Этнографический отдел общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, 1927. – 166 с.
225. Леванов Б.В., Чунаков А.В. История России с древнейших времен до наших дней. Курс лекций. М.: ИКФ Омега-Л, 2002. – 656 с.
226. Левачёва Т.А. Поморский традиционный костюм/Т. А. Левачёва. – Архангельск: ИПП Правда Севера, 2007. – 424 с. (с.183)
227. Левкиевская Е.Е. Славянский оберег. Семантика и структура/Е.Е. Левкиевская. – М.: Индрик, 2002. – 336 с.
228. Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. /Вступит статья И. Андронникова. Оформл. худ. В. Максина. – М.: Экономика, 1975. – 335с.
229. Липс Ю. Происхождение вещей: Из истории культуры человечества/ Ю. Липс. Под ред. С.А. Токарева. – М.: изд-во иностранной литературы, 1954. – 486 с.
230. Лихачев В.С. Русская культура/В. С. Лихачев. –М.: Искусство, 2000. – 440 с.
231. Личенко С.И. Народное искусство калужского края XIX-XX веков: архитектурная деревянная резьба, вышивка, кружево, игрушка. Очерки/ С.И. Личенко. – Калуга.: изд-во «Фридгельм», 2001, – 120с.
232. Ломоносов М.В. Избранные философские произведения МГУ им. М.В. Ломоносова/ М.В. Ломоносов под ред. Г.С. Васецкого. – Л.: госполитиздат, 1950. – 458 с.
233. Лосский Н. О. Характер русского народа/Н. О. Лосский. – М.: Ключ, 1957. – 96 с. /репринтное издание 1957 г./
234. Лосский Н.О. Характер русского народа/Н.О. Лосский. – М.: Ключ, 1990. 96 с. /репринтное издание 1957 г./

235. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века)/Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург «Искусство — СПб», 1994. 201 с.
236. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – С-Петербург: «Искусство – СПб», 2002. – 768 с.
237. Лотман Ю.М. Лекции по структурной поэтике//Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис 1994 – 560 с.
238. Лютикова Н.П. Крестьянский костюм Мезенского уезда Архангельской губернии конца XIX- начала XX века. В собрании Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы»: каталог/ Н. П. Лютикова. Архангельский гос. музей деревянн. зодчества и нар. искусства «Малые Корелы». – Архангельск, 2009. – 329 с.
239. Мавродин В.В. Происхождение русского народа: монография. Ленинград: из-во Ленинградского университета, 1978. – 184 с.
240. Маркузе Герберт Одномерный человек /Г. Маркузе. – М.: REFL-book, 1994. – 367 с.
241. Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX веков/Г.С. Маслова. М.: Наука, – 1984, 216 с.
242. Маслова Г.С. Народный орнамент верхневолжских карел/Г.С. Маслова. – М.: Академия наук СССР, 1951. – 158 с.
243. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г.С. Маслова. – М.: Изд-во «Наука». 1978. – 207 с.
244. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Описание внешнего и внутреннего быта. Собранные П.С. Ефименком / Труды этнографического отдела императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при московском университете. Книга V. Выпуск первый под ред. Н.А. Попова, – М.: типогр Ф.Б. Миллера, 1877. – 222 с.

245. Мерзон А.Ц., Тихонов Ю.А. Рынок Устюга Великого в период складывания всероссийского рынка (XVII век)/ А.Ц. Мерзон., Ю.А. Тихонов. М.: Академия наук СССР. 1960. – 721 с.
246. Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма/ М.Н. Мерцалова. 2-е изд. — М.: Молодая гвардия, 1988. – 224 с.
247. Милюков П.Н. Очерки по истории русской культуры. / составитель Н.И.Канищева. – М.: Российская политическая энциклопедия в 2-х томах Т. 2, 2010. – 600 с.
248. Митрягина Т.А. Русский народный костюм как ценностно-культурная парадигма. Автореферат на соиск. уч. ст. к.филологических н. Белгород., 2005//Электронный ресурс: WWW/dissert.ru
249. Моисеенко Е.Ю. Русская вышивка XVII- начала XX века из собрания Государственного музея./автор текста и составитель Е.Ю. Моисеенко— Ленинград: Художник РСФСР, 1978. – 200 с.
250. Молотова Л. Н. Н.Л. Шабельская и её коллекция в Государственном музее этнографии народов СССР//Сообщения Государственного Русского музея. Вып. XI. М., 1976. С. 169-173.
251. Молчанова А.А. Балтийские славяне и Северо-Западная Русь в раннем средневековье: дис. канд. исторических наук. М., 2007 279 с.
252. Мурашова В.В. Древнерусские ременные наборные украшения (X-XIII вв.)/ В. В. Мурашова. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 136 с.
253. Налимов В. П. Очерки по этнографии финно-угорских народов/В.П. Налимов. – Ижевск-Сыктывкар: ин-т языка, лит. и истории Коми НЦ УрО РАН, 2010. - 331 с.
254. Народное искусство в России в современной культуре/авт. составитель Е.А. Некрасова. – М.: Коллекция М, 2003. – 256 с.
255. Народное искусство Урала. Традиционный костюм/ред.сост. А.А. Бобрихин; А.А. Бобрихин, О.Д. Коновалов, С.Н.Кусачева, Н.Г. Сидорова, О.М. Тихомирова, [Свердловский областной Дом фольклора] Екатеринбург: Издательство Баско, 2006. – 112 с. Илл.].

256. Народные мастера. Традиции и школы. /Сост. и общая редакция М.А. Некрасовой. – М.: Академия, 2006. – 432 с.
257. Народные мастера. Традиции, школы./вып. I. под ред. М.А. Некрасовой. М.: Изобразительное искусство, 1985. – 296 с.
258. Народные художественные промыслы Ивановской области/ сост. Н. С. Королёва. – М.: НИИ ХП, 1994. – 139 с.
259. Народные художественные промыслы РСФСР. Учеб.пособие для худож.уч-щ/ В.Г. Смолицкий, Д.А. Чирков, Ю.В. Максимов и др.; под ред В.Г. Смолицкого. – М Высш. Школа, 1982. – 216 с. ил.
260. Народные художественные промыслы СССР. По материалам Всесоюзной выставки, состоявшейся в Москве в 1979 году. Альбом/авт. вступ. статьи и ред. К.И. Рождественский. – М.: Советский художник, 1983.– 371 с.
261. Народные художественные промыслы. Советское декоративное искусство. Материалы и документы 1917-1932 гг./ под ред М. А. Некрасовой, С. М. Темерина. – М.: Искусство, 1986. – 232 с.
262. Народный костюм и обрядность на Русском Севере: Материалы VIII Каргопольской научной конференции / Науч. ред. Н. И. Решетников; сост И. В. Онучина. – Каргополь, 2004. –364 с.
263. Нидерле Л. Быт и культура древних славян./ Предисловие академика Н.П. Кондакова. Прага изд. Пламя, 1924. – 288 с.
264. Нидерле Л. Славянские древности/ М.: Алетея, 2000, – 592 с.
265. Новожилова Н. М. Старинная тверская вышивка и народный костюм/Н. М. Новожилова. – Тверь: изд-во М. Леонтьевой, 2006. – 98 с.
266. Носань Т.М. Женские головные уборы в творчестве мастериц Карелии/Т.М. Носань. – Петрозаводск: Петр ГУ, – 2006, 39 с.
267. Носов Е. Славяне на Ильмене. Экологический аспект освоения северо-западных земель // Родина. 2002. №11-12. С.46-51
268. Описание всех в Российском государстве обитающих народов, так же их житейских обрядов, веры, обыкновений, жилищ, одежд и прочих

- достопамятностей. Часть IV/ Санкт-Петербург: при Императорской Академии Наук, 1799. – 383 с.
269. Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора/П. Савваитов. – СПб.: тип. Императорской академии наук, – 1896. 224 с.
270. Основы художественного ремесла. Вышивка. Кружево, художественное ткачество. Ручное ковроделие, художественная роспись тканей/ В.А. Барадулин, О.В. Танкус. – М.: Просвещение, 1978. – 255с.
271. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях, М.: Республика, 1992. С. 163
272. Очерки русской культуры XVII века. Ч. 2. Духовная культура. Монография / Под ред. А. В. Арциховского. – изд-во МГУ, 1979. 344 с. 96 ил.
273. Павлова А.Н. Семантика костюма волжских финнов середины I - начала II тыс. н.э. Автореферат на соиск. уч. ст. доктора исторических наук Казань, 2008
274. Панова Т.Д. История некрополя Вознесенского монастыря Московского кремля // Отдел религиозного образования и катехизации русской православной церкви. VIII Рождественские образовательные чтения. Церковные Древности. М. 2001 С. 95 - 115. Изображение волосника на странице 112
275. Панченко А.М. О русской истории и культуре/А.М. Панченко. –СП/б: Азбука, – 2000. – 255 с.
276. Пармон Ф.М. Композиция костюма: учебник для ВУЗов/ Ф.М.Пармон. – М.: 1997. – 318с.
277. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества: моногр. – М.: Легпромбытиздат, 1994. – 272 с. Ил.
278. Пашкова З.Т. Пинежский народный костюм XVIII- начало XX века /З. Т. Пашкова. – Каргопоры, 2008. – 160 с.

279. Пермиловская А.Б. Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера: автореферат ... доктора культуролога. Ярославль, 2011. С.
280. Печкин М.Б. Вершина и корни/М.Б. Печкин. – Иваново. Новая Ивановская газета. – 2008. – 136 с.
281. Писцовые книги XVI века. Императорского русского географического общества. Отделение I. Местности губерний Московской, Владимирской и Костромской/под ред. действительного члена К.В. Калачова. – Санкт Петербург 1872. – 921 с.
282. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию/ В. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 340с.
283. Поездка по Вологодской губернии в Печорский край к будущим водным путям на Сибирь/Б.В. Безсонов. – С.-Петербург: т-во Р Голине и А. Вильборг, 1909. – 278 с.
284. Пожарский юбилейный альмонах. Выпуск №2 к 10-летию явления в граде Юже иконы Пресвятой Богородицы Неопалимая купина/под ред. д.и.н. К.Е. Балдина. – Иваново-Южа: Российский фонд культуры, 2007. – 168 с.
285. Полихова М.П. Символика костюма в контексте культуры. Автореферат на соиск. уч. ст. к.философских н. Ростов-на-Дону, 2006 // Электронный ресурс: WWW/disser.ru
286. Полихова М. П. Символика костюма в контексте культуры: диссертация... кандидата философских наук: 24.00.01.- Ростов-на-Дону, 2003.- 142 с.: ил. РГБ ОД, 61 03-9/477-9. С.10.
287. Попова О.С., Каплан Н.И. Русские художественные промыслы/ О.С. Попова, Н.И. Каплан. – М.: Знание, 1984. – 144 с.
288. Порфиридов Н.Г. Древний Новгород. Очерки из истории русской культуры XI-XV вв./Н.Г. Порфиридов. – М., Ленинград. Академия наук СССР, 1947. – 299 с.
289. Привалова В.М. Семантика орнамента в семиотике культуры (Антропологическая проекция ритуала в геометрическом орнаменте)// Известия Самарского научного центра РАН. –2010. Т.12. №5. С. 277-283.

290. Происхождение и этническая история русского народа. По антропологическим данным/Предисловие В.В. Бунак. – М.: Наука, 1965. – 414 с.
291. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи/В.Я. Пропп. – М.: Наука, 1976, – 330 с.
292. Прохоров В. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной, издаваемые по высочайшему соизволению/ СП/б типография императорской академии наук 1881. – 236 с.
293. Птушкина О. Русский праздничный костюм/О. Птушкина. – изд-во Мозаика-Синтез, – 1999, – 18 с.
294. Путь из Варяг в Греки и из Греки... Каталог/ Составители каталога Н.И. Асташова, Д.В. Журавлёв, А.С. Мельникова и др. – М.: ГИМ, 1996. – 106 с.
295. Пушкарёва Н.Л. Женщины Древней Руси/Н.Л. Пушкарёва. – М.: Мысль, 1089. – 286 с.
296. Пыпин А.Н. История русской этнографии. Общий обзор изученной народности и этнография великорусская/А.Н. Пыпин. – с. –Петербург: Тип. М.М.Стсюевича, том I. 1890. – 433 с.
297. Рабинович М.Г. Древняя одежда народов Восточной Европы. Материалы к историко-этнографическому атласу./М.Г. Рабинович. – М.: Наука, 1986, – 273 с.
298. Работнова И.П. Тамбовская вышивка/ И.П. Работнова. М.: гос из-во местной промышленности и художественных промыслов, 1963. – 20 с.
299. Рапп А.Н. Художественные вышивки на швейной машине./ А.Н. Рапп. – М.: крестьянская газета, 1930. – 132 с.
300. Рахманкулова Д. Р. Вещь как мера культуры человека. Диссертация. на соискание уч.ст. кандидата филос. н., Нижний Новгород, 2005.
301. Резников Л.О. Гносеологические проблемы семантики для получения информации о нём / Л., 1964. С. 9.

302. Решетников Н.И. Народный костюм и обрядность на Русском Севере: Материалы VIII Каргопольской научной конференции/Н.И. Решетников. – Каргополь. – 2004. – 363 с.
303. Розанов В.В. Может ли быть мозаична историческая культура? В Т.2. О писательстве и писателях: Литературные очерки. Тайна./ Полное собрание сочинений в 35 томах. Серия «Литература и художество» в 6 томах Санкт-Петербург Росток 2015. – 786 с.
304. Рукоделие: Популярная энциклопедия./Гл.ред. И.А. Андреева, А.Л. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. – 287 с.: ил.
305. Русская вышивка XVII – начала XX в. из собрания Государственного Эрмитажа/авт. и составитель Е.Ю. Моисеенко. – Ленинград: Художник РСФСР. 1978. – 205 с. ил.
306. Русские. Историко-этнографический атлас. Из истории русского народного жилища и костюма (украшение крестьянских домов и одежды) середина XIX- начало XX в./под ред. В.А. Александрова, П.Н. Кушнера, М.Г. Рабиновича. – М.: Наука, 1970. – 213 с.
307. Русские/отв. ред. В.А.Александров, И.В. Власова, Н.С. Полищук. М.: Наука, 1999. – 790 с
308. Русские: семейный и общественный быт/М.М. Громыко, Т.А Листова и др. – М.: Наука, 1989. – 336 с.
309. Русский исторический костюм для сцены. Киевская и Московская Русь. – сост. Н.Гиляровская. – М.: Искусство, 1945. – 140с.
310. Русский народ его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия/ Собр. М. Забылиным. – М.: издание книгопродавца М. Березина, 1880. – 617с.
311. Русский народный орнамент. Выпуск первый. Шитьё, ткани, кружева./с объяснительным текстом В. Стасова. – СПб.: типография товарищества Общественная польза, 1872.– 27 с. Илл.
312. Русский Север глазами реставратора. Праздничная одежда: Каталог выставки (приложение). автор приложения – Г.А. Григорьева. Архангельск: ЗАО Архангельский Печатный Двор, 2003. – 28 с.

313. Русский Север глазами реставратора. Ткани. Одежда: Каталог выставки./ авт. вступ. Статьи и сост. Г.А. Григорьева. Архангельск: ЗАО Архангельский Печатный Двор. – 2002, 112 с.
314. Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия/Авт.: Н. Соснина, И. Шангина. – СПб.: Искусство–СПб, 2006. – 400 с., ил
315. Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Альбом/ редактор-составитель И.Я. Богуславская Л.: Художник РСФСР, 312 с. Ил 257
316. Ручная и машинная вышивка / Н.Т. Климова, О.Г. Федосеева, О.Н. Наумова, В.В. Ривкина. – М.: Лёгкая индустрия, 1980. – 224 с., ил.
317. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси/ Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, –1987. – 790 с.
318. Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества XII-XIII вв. /Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1982. – 590 с.
319. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. /Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 790 с.
320. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. 2-е изд. / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1994. – 608 с.
321. Рыбина Е.А. Новгород и Ганза/ Е.А. Рыбина. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. – 320 с.
322. Рыжакова С.И. Язык орнамента в латышской культуре/С.И. Рыжакова – М.: Индрик, 2002. – 408 с.)
323. Рыжов В. Город Шуя и Шуйский округ. Географическое, историческое и экономическое описание/сост. Вениамин Рыжов Шуя: Шуйская окружная плановая комиссия, 1930. – 350 с.
324. Рябинин Е.А. Зооморфные украшения Древней Руси X-XIV вв./Археология СССР. Свод археологических источников. Выпуск Е1-60. Ленинград.: Наука, 1981. – 125 с.
325. Сабурова М.А. Стоячие воротники и «ожерелки» в древнерусской одежде /Средневековая Русь. М.: Наука – 1976. – С.226-231

326. Сабурова М.А. Реконструкция древней одежды/Древняя Русь. Быт и культура. Археология. Отв. ред. за том Б.А. Колчин, Т.И. Макарова, под общ. ред. Б.А. Рыбакова. – М.: наука, 1997. – С. 106-110
327. Северные ворота России. Сообщения путешественников XVI-XVIII веков об Архангельске и Архангельской губернии/ Сост., вступи. ст., примеч. Д Николаева. – ОГИ, 2009. – 224 с.
328. Северные узоры. Народная вышивка Карелии/Автор текста А.П. Косменко. Составители Л.Н. Белоголова, Т.А. Мошина. – Петрозаводск: Карелия, 1989. – 240 с.
329. Седов В.В. Одежда восточных славян VI-IX вв. н.э./С. 30-
330. Седов В.В. Славяне. Историко-археологические исследования/ В.В. Седов. – М.: Языки славянской культуры. 2002. – 1200 с.
331. Симакова И. Л. Традиции русской народной вышивки в современных художественных промыслах. Автореф. диссертации на соиск. уч. ст. канд. истор. наук. М., 1999. Электронный ресурс. Режим доступа: Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat <http://www.dissercat.com/content/traditsii-russkoi-narodnoi-vyshivki-v-sovremennykh-khudozhestvennykh-promyslakh#ixzz5RrcrJqhP>
332. Славяне и их соседи в конце I тыс. до н.э. – первой половины I тыс. н.э./под общей ред. Академика Б.А. Рыбакова. – М.: Наука 1993. – 338 с.
333. Сметанин Е. Откуда пошла Земля Южская. Сказание о князьях Стародубских, или Южская Земля в середине века// Светлый путь №56 (10113) от 21 июля 2004г.
334. Сметанин Е. Откуда пошла Земля Южская. Сказание о князьях Стародубских, или Южская Земля в середине века //Е. Сметанин, историк. – газета Светлый путь № 53 (10110) от 10 июля 2004 года.
335. Смирнов Д.Н. Нижегородская старина/ Д.Н. Смирнов. – Нижний Новгород: изд-во Нижегородская ярмарка, 1995, – 604 с.

336. Соловьев В.С. Русская идея/Сочинение в 2-х томах Т.2. Чтения о богочеловечестве. Философская публицистика. – М.: Правда, 1989. – С.219-246.
337. Соловьев В.С. Философская публицистика. Т. 1./В.С. Соловьев. – М.: Правда. 1989. – 687 с.
338. Соловьев С.М. История России с древнейших времен/С.М. Соловьев. – Книга 1, том I-V, второе изд. СПб/б: изд. высочайшее утвержд. Товарищества «Общественная польза», 1896. – 1726 с.
339. Соловьёва Л.Н. Холуй. Лаковая миниатюрная живопись. Альбом. / Л.Н. Соловьёва. – М.: Интербук, 1991. – 239 с. Ил.
340. Соснина Н. Русский традиционный костюм. Иллюстрированная энциклопедия/Н. Соснина, И.И. Шангина. – СПб.: Искусство, 2006. – 400 с.
341. Спанаки Ю.А. Крестьянская вышивка Северо-Запада России конца XIX - начала XX в. в предметах убранства интерьера. Автореферат на соиск. уч. ст. к. искусствоведения СПб/б., 2007//Электронный ресурс: WWW/disser.ru
342. Спанаки Ю.А. Крестьянская вышивка Северо-Запада России конца XIX – начала XX века в предметах убранства интерьера: дис. кандидата искусствоведения/Спанаки Юлия Александровна. – СПб государственная художественно-промышленная Академия, 2007. – 229с.
343. Стасов В.В. Русский народный орнамент. Выпуск 1. Шитьё, ткани, кружева/Объяснительный текст В. Стасова. – СПб.: типография товарищества общественная польза, 1872. – 144 с.
344. Стритер М. Исчезнувший мир. Древний Рим/ Майкл Стритер. Перевод с английского Елена Ципелева – М.: ООО Издательская группа Аттикус. – 2008. – 132 с.
345. Сурина М.О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. Учебное пособие / М.О. Сурина. – М.: Ростов на Дону, Марат, 2003. – 288с.
346. Суслина Е.Н. Повседневная жизнь русских щеголей и модниц/Е.Н. Суслина. – М.: Мол. гвардия, 2003. – 383 с.

347. Тамбовская вышивка/И.П. Работнова. – М.: гос. изд. местной промышленности и художественных промыслов, 1963. – 19 с.
348. Теория культуры в вопросах и ответах: уч. пособие/колл. Авт.; под ред. Н.Б. Шебаршовой и С.М. Богуславской. – изд. 2-е, перераб. – Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. – 161 с.
349. Тойнби А. Дж. Постигание истории / А. Дж. Тойнби. – М.: АЙРИС ПРЕСС, 2006. – 638с.
350. Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе.//В.Н. Топоров. – Аequinox. М., 1993, – 167с.
351. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное./Ю.М. Топоров. – М.: Прогресс, Культура, 1995. – 624 с.
352. Традиционная культура Гороховецкого края: в 2-х т. Т.1. – М.: Государственный Республиканский центр русского фольклора, 2004. – 368с.
353. Традиционный орнамент Уфтюги. Ткачество и вышивка/ сост. Т.В. Кирсанова, О.Ф. Оленева. – Вологда: Областной научно-методический центр культуры и ПК, 2006. – 96 с.
354. Традиционный орнамент. Текстиль. Выпуск 1./ Авторы сост. О.Б. Ворончихина, Е.В. Пестерев. – Екатеринбург Уральское книжное изд-во, – 1998. – 80 с.: ил.
355. Традиционный орнамент. Текстиль. Выпуск 2./ Авторы сост. О.Б. Ворончихина. – Екатеринбург Свердловский областной дом фольклора, – 2003. – 129 с.: ил.
356. Труды государственного исторического музея. Выпуск I. Разряд археологический. М.: изд-во М. и С. Сабашниковых, 1926. – 32 с.
357. Узоры Вологодской и Ярославской народной вышивки /автор сост. В.Я. Яковлева. – М.: КОИЗ, 1955. – 35 с.
358. Узоры Новгородской и Псковской народной вышивки/ автор сост. В.Я. Яковлева. – М.: КОИЗ, 1955. – 38 с.

359. Узоры старинного шитья в России собранные княжною С. Шаховскою/С. Шаховская. – М.: Лит. В. Бахмен в Москве, 1905. – 9 с.
360. Узоры рязанской народной вышивки/ автор сост. В.Я. Яковлева, М.Н. Малинина. – М.: КОИЗ, 1958. – 37с.
361. Уилсон Т. История свастики с древнейших времён до наших дней./ пер. А. Москвин. – Нижний Новгород: изд-во Книги, 2008 – 528 с.
362. Фалеева В.А. Русская народная вышивка/ Предисловие, отв. ред. Л.А. Динцес. – Ленинград: Гос.Русский музей, 1949. – 34 с.
363. Федотов Г. П. Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам) / вступ. Ст. Н.И. Толстого. Послеслов С.Е. Никитиной. Подготовка текста и комет. А.Л. Топоркова. – М.: Прогресс. Гнозис 1991. – (Традиционная духовная культура славян/Из истории изучения). – 192 с.
364. Федюшкина И.С. Вышивка белой нитью по белу фону/ И.С.Федюшкина. – М.: Профиздат, 2001. – 160с.
365. Фехнер М.В. Торговля русского государства со странами Востока в XVI веке. Труды государственного исторического музея./под ред. Академика М.Н. Тихомирова Выпуск 31 М.: Государственное издательство культурно-просветительной литературы, 1956. – 139 с.
366. Фехнер М.В. Золотное шитьё Владимиро-Суздальской Руси /Средневековая Русь. М.: Наука – 1976. – С.222-226
367. Филатова Божена «Название вышиванки». [Электронный ресурс] URL <http://bozhena.org.ua/main/1-post1.html>
368. Флиер А.Я. Культурогенез: монография. М., 1995. 128 с.
369. Флоренский П.А. Сочинения/П.А. Флоренский. – М.: Мысль, том 3(1). 2000. –621 с.
370. Французские шелковые ткани XVIII века. Коллекции Эрмитажа. /составитель Н.Ю. Бирюкова. – Ленинград: Аврора, 1974. – 19 с.
371. Фролова Е.Н. Чистый источник/Е.Н. Фролова. – М.: Мол. Гвардия, 1990. – 206 с.

372. Фроянов И.Я. Мятежные Новгород. Очерки истории государственности, социальной и политической борьбы конца IX – начала XII столетия/ И.Я. Фроянов. – СПб.: Санкт петербургский ун-т., 1992. – 281 с.
373. Фроянов И.Я. Киевская Русь: очерки отечественной историографии./ Игорь Яковлевич Фроянов. – Л.: Издательство Ленинградского университета. 1990. – 328 с.
374. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук/ М. Фуко. – 1994. – 115 с.
375. Хайдеггер М. Бытие и время/М. Хайдеггер. Пер. с нем. В.В. Бибихина. – Харьков: Фолио, 2003. – 503 с.
376. Хайдеггер М. Вопрос о технике//Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. – 87 с.
377. Холуй и его музей/ОГУ Государственный музей Холуйского искусства: 2011. – 44 с.
378. Хорошкевич А.Л. Торговля Великого Новгорода с Прибалтикой и Западной Европой в XIV-XV веках/Анна Леонидовна Хорошкевич отв. Ред М.Н. Тихомиров. – М.: изд. Академия Наук СССР, 1963. – 366 с.
379. Христианский социализм (С.Н. Булгаков): Споры о судьбах России/ред-сост, автор предисловия и комментариев В.Н. Акулин. – Новосибирск: Наука. сиб. отд-ние, 1991. – 350 с.
380. Художественное шитьё Древней Руси в собрании Загорского музея. Альбом/Автор составитель Т. Манушина, авт. введения Т. Николаева. – М.: Советская Россия, 1983. – 295 с.
381. Царство людей. Одежда, утварь, обычаи, оружие, украшения народов Древних и новых времён/ С.-Петербург издание товарищества М.О. Вольф 1900; М.: Росмэн, 1994. – 160 с. Ил.
382. Черная Л.А. История культуры Древней Руси/Л.А. Черная. – М.: Логос, 2007. – 288 с. Ил.

383. Чернецов А.В. Зооморфные мотивы в орнаменте./Древняя Русь. Быт и культура. Археология. Отв. ред. за том Б.А. Колчин, Т.И. Макарова, под общ. ред. Б.А. Рыбакова. – М.: наука, 1997. – С. 207-216
384. Черных Н.Б. Новгородские ткани из Неревского раскопа// Вестник Московского государственного университета. 1958, №4, С. 101-112
385. Чичеров В. И. Русское народное творчество/В.И. Чичеров. – М.: изд-во Московский ун-т, 1959. – 523 с.
386. Шангина И. И. Русский традиционный быт. Энциклопедический словарь/И. И. Шангина. – СПб.: Азбука-классика. – 2003. – 688 с.
387. Шаховская С.Н. Узоры старинного шитья в России/С.Н. Шаховская. – М.: 1885. – 9 с.
388. Шемякина М.К. Русское возрождение как тенденция общекультурного развития России//Культура и цивилизация. – Ногинск: Аналитика Родис, 2012. -№1. С. 67-93
389. Шендрик А.И. Глобализация в системе культурологических координат//Знание. Понимание. Умение. – № 1, 2004. – 59-71 с.
390. Шендрик А.И. Культура в мире: драма бытия: избр. работы/ А. И. Шендрик. – М.: изд-во моск. Гумани., ун-та, 2007. – 704 с.
391. Шендрик А.И. Теория культуры: учебное пособие для вузов. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, Единство, 2002. – 519 с.
392. Шигурова Т.А. Семантика картины мира в традиционном костюме мордвы: автореферат ... доктора культурологи. Саранск, 2012. – 46 с.
393. Шмелёва М.П., Тазикина Л.В. Украшения крестьянской одежды/ Русский историко-этнографический атлас. С 89-98
394. Шмонин Д.В. Фокус метафизики. Порядок бытия и опыт познания в философии Франсиско Суареса. -СПб., 2002.- 201 с.
395. Шпенглер О. Закат западного мира: Очерки морфологии мировой истории. Полное издание в одном томе: пер. с нем. /О. Шпенглер. – М.: Альфа-книга, 2010. – 1085 с.: и

396. Энциклопедический словарь. Т 14 (VII-а): Выговский – Гальбань/ под ред. И.Е. Андреевского. – Санкт-Петербург: Брокгауз и Ефрона, 1892 г. 958 с.
397. Этнознаковые функции культуры/ред. коллегия Ю.В. Бромлей, Л.К. Байбурин, Я.В. Чеснов. – М.: Наука, 1991. – 224 с.
398. Яковлева В.Я. Архангельская народная вышивка/В.Я. Яковлева. – М.: КОИЗ, 1954. – 28 с.
399. Яковлева В.Я. Калининская народная вышивка (Тверская)/В.Я. Яковлева. – М.: КОИЗ, 1955. – 31 с
400. Яценко С.А. Костюм ираноязычных народов древности и методы его историко-культурной реконструкции: дис. докт. истор. наук /С.А. Яценко; москов.гос.ун-т – Москва, 2002. – 376 с.
401. Яшкова Т.Б. Костюм Карелии/Т.Б. Яшкова. – Пгрозаводск: Периодика, 2009. – 160 с.
402. Arnold P. & White P., Clothes and Cloth. -N.Y., 1961.
403. Barton L. Historic costume for the stage. With color frontispiece. London, 1937.
404. Bell Q. On Human Finery. The Classic Study of Fashion Through the Ages. - London, 1992.
405. Campbell C. The Sociology of Consumption // D.Miller (Ed.). Acknowledging Consumption. Review of New Studies. London and New York, 1995.
406. Flugel J.C., B.A., D. Sc. The Psychology of Clothes. N.Y., 1959.
407. Davis M.L. Visual design in Dress. N.Y., 1980.
408. Dearborn G. "Psychology of Clothes", Psychological Monographs, Vol. 26, No. 1, Whole No. 112(1918).
409. Eyewitness Guides COSTUME. - London, 1992.
410. Langner L. The Importance of Wearing Clothes. N.Y., 1959.
411. Lurie A. The Language of Clouthes. The Definitive Guide to People Watching through the Ages. Hamlyn Paperback, 1983.
412. Pollard I. Experiences with Clothing. Boston, 1961.

413. Rubinstein R.P. Dress Codes. Meanings and Messages in American Culture. Boulder, San Francisco, Oxford, 1995.
414. Molloy John T. Dress for Success. New-York, 1976.
415. Morton G.M. The Arts of Costume and Personal Appearance. -Nebraska, 1964.
416. Vertes M. Art and Fashion. N.Y., 1944.
417. Wallace J. Dress with Style. -N.J., 1983.

## СПИСОК ИЛЮСТРИРОВАННОГО МАТЕРИАЛА

- Рис. 1 Пион. Китайские растительные символы. Вышивка гладью.
- Рис. 2 Пылающая жемчужина «жемчужина дракона». Вышивка гладью.
- Рис. 3 Дракон. Символ имперской власти и воплощение великих сил природы. В китайской мифологии существуют несколько видов драконов. На рисунке один из них. Поскольку императорским числом считается цифра «9», дракон предстает в девяти формах: голова верблюда, оленьи рога, кроличьи глаза, уши коровы, змеиная шея, живот лягушки, чешуя карпа, когти ястреба, лапы тигра. Чешуйки на голове дракона напоминают хребты горной цепи. Кроме того, отличительными признаками являются и усы по обеим сторонам пасти и борода. Вышивка гладью.
- Рис. 4 Инглия. Фрагмент узорной полосы оплечья женской рубахи. Олонецкая губерния, II половина XIX в. Вышивка счетной гладью. Инв. МХП 11812а. Музей народного искусства г.Москва
- Рис. 5 Инглия. Фрагмент узорной полосы оплечья женской рубахи. Олонецкая губерния, I половина XIX в. Вышивка счетной гладью. Инв. МХП 11816б. Музей народного искусства. г.Москва
- Рис. 6 Огненный дракон. Конец полотенца. Вышивка «роспись». Вторая половина XIX в. Бывший Новоторжокский уезд. Публикация: Калмыкова Л.Э. Народная вышивка Тверской земли. Вторая половина XVIII – начало XX в. Из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. Ленинград: Художник РСФСР, 1981. – С. 17
- Рис. 7 Фрагмент Воскресенского собора в городе Романове-Борисоглебске (ныне город Тутаев). Наука и жизнь//№ 9, 2000. – С.50-56
- Рис. 8 Дом XIX века в селе Васильевское Шуйского района Ивановской области. Фото 2013 года из личного архива.

- Рис. 9 Боярышня с подносом. Картина художника К.Е. Маковского. Русские красавицы. Боярышни 1880-е годы
- Рис. 10 Боярышня у окна. Картина художника К.Е. Маковского. Русские красавицы. Боярышни 1880-е годы
- Рис. 11 Зеленоглазая красавица. Картина художника К.Е. Маковского. Русские красавицы. Боярышни 1880-е годы
- Рис. 12 Портрет Марии Михайловны. Картина художника К.Е. Маковского. Русские красавицы. Боярышни 1880-е годы
- Рис. 13 Боярышня у окна Картина художника К.Е. Маковского. Русские красавицы. Боярышни 1880-е годы
- Рис. 14 Боярышня. Картина художника К.Е. Маковского. Русские красавицы. Боярышни 1880-е годы
- Рис. 15 Новгородская губерния. Народные костюмы русских женщин XIX в. из коллекции Н.Л. Шабельской Российский Этнографический музей г. Санкт-Петербурга
- Рис. 16 Владимирская губерния. Народные костюмы русских женщин XIX в. из коллекции Н.Л. Шабельской Российский Этнографический музей г. Санкт-Петербурга
- Рис. 17 Олонецкая губерния. Народные костюмы русских женщин XIX в. из коллекции Н.Л. Шабельской Российский Этнографический музей г. Санкт-Петербурга
- Рис. 18 Архангельская губерния. Народные костюмы русских женщин XIX в. из коллекции Н.Л. Шабельской Российский Этнографический музей г. Санкт-Петербурга
- Рис. 19 Тверская Губерния. Народные костюмы русских женщин XIX в. из коллекции Н.Л. Шабельской Российский Этнографический музей г. Санкт-Петербурга
- Рис. 20 Костромская губерния. Народные костюмы русских женщин XIX в. из коллекции Н.Л. Шабельской Российский Этнографический музей г. Санкт-Петербурга

- музей г. Санкт-Петербурга
- Рис. 21 Костромская губерния. Народные костюмы русских женщин XIX в. из коллекции Н.Л. Шабельской Российский Этнографический музей г. Санкт-Петербурга
- Рис. 22 Ярославская губерния. Народные костюмы русских женщин XIX в. из коллекции Н.Л. Шабельской Российский Этнографический музей г. Санкт-Петербурга
- Рис. 23 Ярославская губерния. Народные костюмы русских женщин XIX в. из коллекции Н.Л. Шабельской Российский Этнографический музей г. Санкт-Петербурга
- Рис. 24 Женская праздничная одежда с сарафаном. Рукава рубахи с вышивкой белой гладью. Север России. Вторая половина XVIII века
- Рис. 25 Праздничная одежда Нижегородской губернии. Первая половина XIX века.
- Рис. 26 Праздничная одежда Московской губернии. Верейский уезд. Середина XIX века
- Рис. 27 Женская праздничная одежда. Вологодская губерния. Вторая половина XIX века.
- Рис. 28 Зимняя одежда Север России. Первая половина XIX века
- Рис. 29 Женская праздничная одежда Орловской губернии. Вторая половина XIX века
- Рис.30 Девичий головной убор – «почелок с хлобыстнем». Север России  
Конец XVIII начало XIX века  
фото из книги: Ефимова А.В. Русский народный костюм. Государственный исторический музей /А.В. Ефимова. – М.:Советская Россия, 1989 – 318 с.
- Рис.31 Женский северорусский праздничный костюм с душегреей  
XVIII- начало XIX века. Вышивка Золотное шитье.

Экспозиция Русский народный костюм, вышивка, ткачество, утварь. Русский музей Москва. Фото 2008 г

- Рис.32 Женская рубаха. Олонецкая губерния II половина XIX века (Реконструкция из льняной ткани фабричного производства 2008 г. из личного архива). Рукава женской рубахи с солярной символикой «девы», «матери» в геометрическом орнаменте вышитые швом «роспись», на подоле чередующиеся изображения женской фигуры с птицами в поднятых руках и стилизованной женской фигуркой с ромбовидной головой и птицами внутри вышитые швом «роспись». Публикация элементов вышивки: Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства. Альбом. стр. 48, 249
- Рис.33 Женская рубаха. Реконструкция из льняной ткани фабричного производства в 2008 г. (из личного архива). Рукава каргопольской женской рубахи с солярной символикой. Павы птицы у древа жизни на стане. Холст красные х/б нити, цветные шелковые и шерстяные нити, блёстки. Вышивка «роспись», набор, гладь. Олонецкая губерния, Каргопольский уезд середина XIX века. Публикация элементов вышивки: Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства. Альбом. стр. 63, 143
- Рис.34 Портрет царя Алексея Михайловича. 1660-е г. На одной из однорядок царя было «5 гнезд образцов, шиты по червчатому бархату волоченным золотом». На ездовом кафтане «вместо нашивки были нашиты образцы жемчужные с алмазы», «18 образцов серебряных литых золочены, резаны травы». «*Образцы* – круглые или продолговатые и разного вида фигуры – кованые, литые, низанные или сажены жемчугом, аксамиченные золотом, кружевные, ингда с драгоценными камнями. Образы служили

украшением на фрезах, кафтанах, ормячках, однорядках и шапках; прикреплялись они на вороту, на груди, на плечах, назад и на боковых прорехах». Фото и цитаты из книги: Вейс Геман История культуры народов мира. Загадка великой культуры. Россия. X-XX вв. По материалам книги П.И. Савваитова «Описание старинных царских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора» [108, С. 19]

- Рис.35 Боярыни в праздничном наряде. Одежда из бархата и парчи; большие тонкие покрывала поверх высоких головных уборов и царица в платье из золотой парчи и шелковой накидке с меховой оторочкой. Поверх узкого чепца с оборками – меховая шапка с капюшоном.
- Рис.36 Бояре XVI в. Фото из книги: Вольфганг Брун, макс Тильке История костюма от древности до Нового времени [48, С. 215]
- Рис.37 Подол женской рубахи. Конец XIX в. Лешуконский район, деревня Устьниземье. Инв. КП-6845.Т-1644 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск
- Рис.38 Подол женской рубахи конец XIXв. Лешуконский район, Койнасская волость, деревня Чучепала. Инв.КП-2986.Т-371 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск
- Рис.39 Подол женской рубахи конец XIX в. Лушуконский район, Юромская волость, деревня Защелье Инв.КП-15457.Т-3060 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск
- Рис.40 Подол женской рубахи. Конец XIXв. Мезенский уезд. Инв. КП-14357.Т-2557 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск
- Рис.41 Подол женской рубахи. Конец XIX в. Мезенский уезд. Инв. КП-14360.Т-3150 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск
- Рис.42 Подол женской рубахи. Конец XIX в. Олемская волость, деревня Олема. Инв.КП-16627.Т-3226 Музей «Малые Корелы»

г.Архангельск

- Рис.43 Подол женской рубахи. Конец XIX в. Лешуконская волость, деревня Смоленец. Инв. КП-15391.Т-2932 Музей «Малые Корель» г.Архангельск
- Рис.44 Фрагмент узорной полосы оплечья женской рубахи. Олонецкая губерния. II половина XIX в. Инв. МХП 11812а Музей народного искусства. г.Москва
- Рис.45 Фрагмент узорной полосы оплечья женской рубахи. Олонецкая губ. Каргопольский уезд. I половина XIX в. Инв. МХП 11811б. Музей народного искусства. г.Москва
- Рис.46 Конец свадебного полотенца 1903 г. Тверская губерния Ржевский уезд Собрание Загорского музея
- Рис.47 Сорока. Конец XIX в. Весьегонский уезд. Тверской музей ТГОМ
- Рис.48 Сорока. Конец XIX в. Максатихинский у. Тверской музей ТГОМ
- Рис.49 Конец полотенца 1863 г. Старицкий уезд Собрание Загорского музея
- Рис.50 Конец полотенца. Конец XIX – начало XX в. Тверская губерния Инв. 4498 Москва Музей народного искусства
- Рис.51 Конец полотенца. Конец XIX в. Архангельская губ. МХП Инв. 11906 Москва Музей народного искусства.
- Рис.52 Полотенце с вышивкой холуйская белая строчка из собрания работ холуйских мастериц конца XIX века из коллекции Е.Б. Генераловой жительницы Холуя. Фото 2009г.
- Рис.53 Полотенце с вышивкой холуйская белая строчка из собрания работ холуйских мастериц конца XIX века из коллекции Е.Б. Генераловой жительницы Холуя. Фото 2009г.
- Рис.54 Подзор с вышивкой холуйская белая строчка из собрания работ холуйских мастериц конца XIX века. Из коллекции Е.Б. Генераловой жительницы. Холуя. Фото 2009 г.

- Рис.55 Ивановская строчевая вышивка. Платье. Шуйская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива
- Рис.56 Ивановская строчевая вышивка. Платье. Шуйская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива
- Рис.57 Ивановская строчевая вышивка. Платье. Шуйская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива
- Рис.58 Ивановская строчевая вышивка. Костюм. Шуйская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива
- Рис.59 Ивановская строчевая вышивка. Блузка. Холуйская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива
- Рис.60 Ивановская строчевая вышивка. Платье. Пестяковская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива
- Рис.61 Конец полотенца бывшего Новоторжского уезда. Змей-дракон  
Публикация: Калмыкова Л.Э Народная вышивка Тверской земли. Вторая половина XVIII-начало XXв. Из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника [186, С.17]
- Рис.62 Очелье праздничной сороки Весъегонского уезда. Змей-дракон.  
Публикация: Калмыкова Л.Э Народная вышивка Тверской земли. Вторая половина XVIII-начало XXв. Из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника [186, С. 60]
- Рис.63 Конец полотенца Новоторжского уезда. Публикация Упрощенный вариант дракона: Калмыкова Л.Э Народная вышивка Тверской земли. Вторая половина XVIII-начало XXв. Из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника [186, С.156]
- Рис.64 Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. 2е изд./М.: Наука, 1994. С.487; С.521

- Рис.65 Трехчастные композиции узоров. [320, С.487]
- Рис.66 Трехчастные композиции узоров. [320, С.521]
- Рис.67 Фрагменты подола женских рубах. Традиционный орнамент Уфтыюги. Ткачество и вышивка. [353, С.96]
- Рис.68 Женские костюмы Воронежской, Орловской, Рязанской губерний, выполненные студентами ГОУ ШГПУ в 2010 году
- Рис.69 Рубаха – мышница, сшитая как рубаха-исцелительница невесты. Вышивка швом «набор». Пинежский народный костюм XVIII-начало XX века
- Рис.70 Праздничная сорока I половина XIX в. Золотое шитьё. из собрания Тверского государственного объединённого музея
- Рис.71 Праздничный сборник I половина XIX в. Золотое шитьё. из собрания Тверского государственного объединённого музея
- Рис.72 Сорока Весьегонского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея
- Рис.73 Сорока Весьегонского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея
- Рис.74 Сорока Весьегонского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея
- Рис.75 Сорока Ремешковского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея
- Рис.76 Сорока Максатихинского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея
- Рис.77 Сорока Максатихинского типа из собрания Тверского государственного объединённого музея
- Рис.78 Полик женской праздничной рубахи Олонецкой губернии Каргопольского уезда середины XIX века. Вышивка счетной гладью. Выполнено студентами ГОУ ВПО ШГПУ. Из личного архива.

- Рис.79 Подол женской рубахи конец XIX в. Вышивка счетной гладью  
Лушуконский район, Юромская волость, деревня Защелье Инв.КП-15457.Т-3060 Музей «Малые Корелы» г.Архангельск
- Рис.80 Подол женской рубахи. Конец XIX в. Вышивка швом «набор»  
Олемская волость, деревня Олема. Инв.КП-16627.Т-3226. Музей «Малые Корелы» г.Архангельск
- Рис.81 Вышивка крестом и строчевыми швами по разреженной ткани. Конец полотенца. Изделия с древней вышивкой собраны работниками филиала Ненюковского центра традиционной культуры деревни Пожарище и местными жителями, хранящими эти предметы как память о своих предках. Орнаменты характерны для территорий Уфтюгского района с/с Ненюковского района и Марушковского с/с Тарногского района
- Рис.82 Вышивка строчевыми швами по разреженной ткани. Конец полотенца. Изделия с древней вышивкой собраны работниками филиала Ненюковского центра традиционной культуры деревни Пожарище и местными жителями, хранящими эти предметы как память о своих предках. Орнаменты характерны для территорий Уфтюгского района с/с Ненюковского района и Марушковского с/с Тарногского района
- Рис.83 Конец полотенца. Вышивка счетной гладью, крестом. Кружево связанное крючком. Орнаменты характерны для территорий Уфтюгского района с/с Ненюковского района и Марушковского с/с Тарногского района
- Рис.84 Орнамент на конце полотенца Уфтюгского района. Вышивка набор
- Рис.85 Орнамент на подоле женской рубахи Уфтюгского района. Вышивка набор
- Рис.86 Орнамент на скатерти «полустоловка». Уфтюгского района. Вышивка швом «роспись».

- Рис.87 Основная композиция представляет собой чередование двух образов: стилизованного дерева, имеющего трёхчастную структуру и мифической рогатой лягушки. Верхний и нижний бордюры вышивки на подзоре – птицы-павы направленные в одну сторону. Вышивка счетной гладью, швом «роспись». Олонецкая губерния, Каргопольский уезд, д. Ошевенское. XIX век. Государственный Этнографический музей СПб, инв. номер 641–188.
- Рис.88 Основная композиция симметричная, трёхчастная: в центре изображение двуглавого коня с пышной гривой и всадницей. По бокам от центральной фигуры стилизованные изображения женщин, держащих под уздцы коней. Нижний бордюр из чередующихся изображений стилизованного пышного деревца и мифической птицы с двумя головами (на головах венчики; из центра спины отходит стилизованное изображение растения с двумя листками и цветком-звездочкой). Вышивка на полотенце швом «роспись». Новгородская губерния, Устюженский уезд, д. Леонтьево. XIX век. Государственный Этнографический музей СПб, инв. номер 343 - 11.
- Рис.89 Капица Макоши. По бокам стилизованные птицы. Вышивка швом «роспись».
- Рис.90 На подоле новгородской женской рубахи «Девы» и «солнечные колесницы» с двуглавыми птицами. На нижнем бордюре птицы-павы.. Вышивка швом «роспись». Музей народного искусства [176, С. 109]
- Рис.91 «Солнечные колесницы» с орлами и конями, кони, павы-птицы на олонецком подзоре Олонецкой губернии, Каргопольского уезда I половины XIX в. Вышивка швами «роспись», набор, гладь. Музей народного искусства [176, С. 119]
- Рис.92 Вышитая завеска с изображением птиц и пяти вариантов рожаниц.

Рисунок из книги: Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. [320, С. 498]

Рис.93 «Солнечный терем» на подзоре Петербургской губернии II половины XIX в. В основе центральной орнаментальной полосы – чередующиеся изображения архитектурной постройки с женской фигурой с опущенными руками и женской фигуры с птицей в поднятой руке, двуглавого орла с птицей в межголовье. В верхней и нижней кайме – повторяющиеся изображения женской фигуры с опущенными руками и птиц, обращенных к ней, а также между раппортами женской фигуры. Вышивка «роспись», набор. Рисунок из книги: Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства

Рис.94 Часть женского головного убора «кокошник» Костромской губернии, Галического уезда, II половины XVIII века. Изображение водоплавающих птиц. Музей народного искусства [176, С. 169].

Рис.95 Конец полотенца Олонецкой губернии, Каргопольского уезда. Вышивка швами «роспись», набор, счетная гладь. Изображение птицы с пышным хвостом, поднятыми крыльями, стоящей на лапах, венчиком-коронай на голове. Под хвостом вышит «огузок», придающий птице как бы движение. Внутри птицы изображение малой птицы с распущенным хвостом, лежащей на животе. Вышивка располагается вертикальными линиями с геометрическими узорами по всей поверхности птиц. Под грудью изображен восьми лепестковый цветок, вышитый гладью. Нижний бордюр заполнен маленькими со сросшимися туловищами птицами-павами и отдельно стоящими птицами- павами с пышным оперением.

Рис.96 Кони-ладьи. Вышивка – «роспись». [320, С. 505]

Рис.97 Конец полотенца Санкт-Петербургской губернии, Ново-Ладожского уезда, д. Виковщина. На вышивке изображен зооморфный орнамент двух частной композиции «ладьи» в виде двухголового оленя и стилизованного изображения рогатой лягушки на спинах оленей. На ладье по горизонтали вышиты четырёх лепестковые цветы и шахматка вышитая швом «набор». Под ладьями вышиты геометризированные двуглавые птицы между восьмиугольниками, соединенных с телом оленей. Вышивка. Инв. номер 2072 – 19. Санкт-Петербургская губерния, Ново-Ладожский уезд, д. Виковщина. XIX в., хранящегося в Государственном Этнографическом музее СПб.

Рис.98 Вышивка на конце полотенца II половина XIX в. Олонецкой губернии, Каргопольского уезда Вышивка – «роспись», гладь. На вышивке изображение богини с опущенными руками, держащей под уздцы коней, повернутых к ней головами. На конях всадники в седлах. Над плечами женской фигуры вышиты птички. Над конями вышиты бегущие маленькие кони. Кони и богиня стоят на стилизованной цветущей земле. Над головами также полоса с цветами. На верхней и нижней кайме волнистая линия с пятилепестковыми цветами – знаками воды [176, С. 89]

Рис.99 Конец полотенца XIX в. Тверской губернии, Богородицкого уезда, село у реки Красивая мечта. Вышивка белая перевить, настил, воздушные петли. В основе композиции – повторяющиеся изображения льва с поднятой лапой и процветшим хвостом между цветущими деревьями, в окружении птиц и соляных знаков. МХП 11526. Музей народного искусства [176, С. 129]

Рис.100 (подол) Орнамент на переднике женского костюма XIX в. Вологодской губернии. Вышивка крестом, стебельчатый швом. На грудке – перевернутое изображение орла с двумя оленями. В

центральной части – ряды птиц. На подоле – чередующееся изображение барса и дерева. КП 22046. Музей народного искусства [176, С. 128]

Рис.101 Конец полотенца Костромской губернии. Конец XVIII в. Вышивка: строчевые швы, цветная перевить, стлань, мережки. В центре трехчастной композиции – стилизованное дерево, по сторонам – львы (или барсы) с поднятыми лапами и процветшими хвостами. Сверху и снизу – ряды птиц с поднятыми крыльями. Край – чередующиеся перевернутые стилизованные деревья. КП 15506 б. Музей народного искусства. [176, С. 129]

Рис.102 Вышивка подзора XIX в. Новгородской губернии. Между бордюрами украшенными волнистой линией изображены животные типа барса с поднятой передней лапой, открытой пастью и поднятым изогнутым хвостом между стилизованных деревьев. Над поднятой лапой барса вышиты барсы маленьких размеров. Над верхним бордюром вышиты стилизованные цветущие кусты. Инв. номер 6683-339 Государственный Этнографический музей

Рис.103 Конец полотенца XIX в. Олонецкой губернии Каргопольского уезда. Стилизованный зооморфный орнамент бегущего мифического животного типа барса, под животом барса стилизованная рогатая лягушка, над гривой барса маленькая двухголовая птица с единым телом в форме ладьи. На бордюре изображена волнистая линия (вода) с листиками в форме сердца. Инв. номер 5894 – 4 Государственный Этнографический музей.

Рис.104 Подол женской рубахи Олонецкой губернии II половина XIX в. Вышивка швом роспись. Музей народного искусства [176, С.54]

Рис.105 Орнамент полотенца XIX в. Санкт-Петербургская губерния, Ново-Ладожский уезд, д. Яхново. Вышивка швом роспись, счетная гладь. «Лягушка» – вышивка первой полосы, по краям полотенца

симметричные фигуры в виде столба с тремя отростками. Нижняя полоса вышивки – волнистая линия (вода) и попеременно направленные вверх и вниз фигурки, напоминающие головки лягушки. Инв.номер: 2413 –3 Государственный Этнографический музей

- Рис.106 Орнамент полотенца XIX в. Петербургская губерния. Вышивка – «роспись», набор, гладь. Симметричная композиция: стилизованное дерево с крупной крестовидной розеткой в центре и семью ветвями с геометризованными цветами на концах. Верхняя часть дерева образована полосой из слившихся геометрических фигур. В верхней кайме – чередующаяся изображения дерева с птицей и стилизованной женской фигуры, в нижней – поясное изображение женской фигуры с восьмилепестковой розеткой (перуновы цветы) в поднятых руках и дерева. Музей народного искусства [176, С.41].
- Рис.107 Конец полотенца Архангельской губернии, II половины XIX века. Вышивка набор, роспись, гладь. МХП 11779 Москва, Музей народного искусства [176, С. 196]
- Рис.108 Венец жемчужный XIX в. Архангельская губ. КП 7165 Музей народного искусства
- Рис.109 Повязка конец XIX в. Архангельская губ. Музей г. Архангельск
- Рис.110 Подчёллок. XVIII в. Олонецкая губ. Музей г. Архангельск
- Рис.111 Очелье коруны Архангельская губ. XIX в. КП 7166 Музей народного искусства
- Рис.112 Повязка Центральные губ. XIX в КП 7168 Музей народного искусства
- Рис.113 Повязка Архангельская губ. XIX в КП 7240 Музей народного искусства
- Рис.114 Кокошник однорогий Архангельская губерния конец XIX в.
- Рис.115 Островерхий кокошник Галич Костромской губ. Гос. Русский

музей В-3694

- Рис.116 112«Головка» Тверская губ. XVIII в КП 15283 Музей народного искусства
- Рис.117 Кокошник начало XIXв. Северные губ. КП 7246 Музей народного искусства
- Рис.118 Верхняя часть «Сборника» Центральные губ. КП 7236 Музей народного искусства
- Рис.119 Сорока XIX в. инв. Т 2342. Музей г. Архангельск
- Рис.120 Девичий крестьянский костюм Владимирской губернии XVIII-начала XIX века. Фото 2012 г. Реконструкция костюма, выполненная студентами ГОУ ВПО ШГПУ
- Рис.121 Девичий крестьянский костюм Гороховецкого уезда, Владимирской губернии XIX века. Фото 2012 г. Реконструкция костюма, выполненная студентами ГОУ ВПО ШГПУ
- Рис.122 Мужская рубаха. Вышивка «росписью» нитками мулине желтого и черного цвета. Пошита из льняного полотна на швейной машине. Из домашней коллекции Кочиной Татьяны Григорьевны, уроженки города Вичуга Ивановской области. Рубаху носил её отец до 1960-х годов. Фото из личного архива май 2006 г
- Рис.123 Мужская рубаха. Вышивка белой мелкой строчкой и «простым крестом» нитками мулине светлого золотистого, синего и черного цвета. Пошита из льняного полотна на швейной машине. Из домашней коллекции Грязновой Анастасии Алексеевны, уроженки города Коврова Владимирской области. Рубаху носили до 1960-х годов. Фото из личного архива май 2017 г.
- Рис.124 Мужская рубаха, бытовавшая до середины XX века в Шуйском районе Ивановской области. Вышивка крестом. Музей села Васильевское Шуйского района Ивановской области. Фото из личного архива (январь 2012 г.)
- Рис.125 Золотая ткань (парча), аталийских одежд. Вытканый рисунок на

ткани. Из книги Гемана Вейса

Рис.126 Сударь «Распятие и избранные святые» Середина XV века.  
Фрагмент

Рис.127 Покровец XVII в. Фрагмент

Рис.128 Пелёна «Богоматерь Одигитрия» конец XVI в

Рис.129 Пелена «Явление Богоматери Сергию, избранные святые,  
праздники» 1525 г. Фрагменты.

Рис.130 Плащаница «Положение во гроб» 1592 – 1598 г. Фрагмент

Рис.131 Воздух «Христос во гробе» 1604 г. Фрагмент

Рис.132 Фелонь с вышивкой орнаментальное шитье XVII век

Рис.133 Стихарь с вышивкой орнаментальное шитье XVII век

Рис.134 Поручи с вышивкой орнаментальное шитье.

Вторая половина XVII в

Рис.135 Ширинка XVI в Фрагмент 89

Рис.136 Ширинка XVII в Фрагмент 91

Рис.137 Ширинка XVII в Фрагмент 103

Рис.138 Ширинка XVII в Фрагмент 98

Рис.139 Ширинка XVII в Фрагмент 94

Рис.140 Ширинка XVII в Фрагмент 90

Рис.141 Конец полотенца. Работа холуйских мастериц 1980-х годов  
Фото из архива строчевышивальной фабрики.

Рис.142 Фрагмент салфетки. Работа холуйских мастериц 1980-х годов  
Фото из архива строчевышивальной фабрики.

Рис.143 Фрагменты салфеток. Работа холуйских мастериц 1980-х годов  
Фото из архива строчевышивальной фабрики.

Рис.144 Мережка «кисточка»

Рис.145 Мережка «столбик»

Рис.146 Мережка «раскол»

Рис.147 Ажурная мережка из скрещенных столбиков

Рис.148 Мережка «снопик»

- Рис.149 Мережка «паучок»
- Рис.150 Мережка «козлик»
- Рис.151 Мережка с воздушной петелькой - «ленточная»
- Рис.152 Мережка «Панка»
- Рис.153 Мережка «полотнянка»
- Рис.154 Мережка «настил»
- Рис.155 Мережка «копеечка»
- Рис.156 «Настил»
- Рис.157 «Паутина с паучком»
- Рис.158 «Веточка», «сложный и простой бантик», «двойная штопка»
- Рис.159 «Фестоны»
- Рис.160 «Воздушно-петельный шов»
- Рис.161 «Двойная штопка», «веточки», «паутинка», «воздушные петли», «сложный бантик»
- Рис.162 Простой «бантик»
- Рис.163 «Крупный паучок»
- Рис.164 Штопка одинарная и двойная
- Рис.165 Праздничная крестьянская одежда. Вышивка белой гладью на рукаве рубахи. Север России. Вторая половина XVIII в.
- Рис.166 Холуйская вышивка «белая гладь». Фото из холуйского музея 2011 г.
- Рис.167 Конец скатерти с вышивкой мстёрская белая гладь. «Мстёрский художественный музей» п. Мстёра Владимирской обл. Вязниковского района. Фото 2013 г. из личного архива.
- Рис.168 «Кубанцы»
- Рис.169 Классификация русской народной вышивки
- Рис.170 Классификация ажурной вышивки
- Рис.171 Студенты факультета искусств. Шуйского педагогического университета за работой. Фото 2012 г.
- Рис.172 Международный конкурс высокой моды «Этно-Эрато» 2011 год. Фото из архива автора
- Рис.173 Современное женское платье «нежность». Вышивка по разреженной ткани «крестецкая строчка». Автор и исполнитель

студентка 6 курса факультета искусств 2013 г. Тюкина Алёна.

Фото из личного архива.

- Рис.174 Современное женское платье. Вышивка по разреженной ткани «нижегородская строчка». Автор и исполнитель студентка 6 курса факультета искусств 2013 г. Бычкова Екатерина. Фото из личного архива
- Рис.175 Современное женское платье. Вышивка по разреженной ткани «ивановская строчка». Автор и исполнитель студентка 6 курса факультета искусств 2013 г. Кабешова Юлия. Фото из личного архива
- Рис.176 Коллекция современного костюма с русскими этническими мотивами «Жар-птица». Выполнена студенткой факультета искусств Головкиной Екатериной. Конкурс дизайнеров. I Международный конкурс молодых дизайнеров «Текстильная столица». Коллекция «Золотой мотив». Фото из личного архива июнь 2017 г. Г. Иваново
- Рис.177 Фестиваль национального костюма «Радуга дружбы и красоты» в рамках первого Евразийского конкурса Высокой Моды национального костюма «Этно-Эрато» Москва 2013г. Коломенское. Студенты в русских костюмах. Фото из личного архива
- Рис.178 Фестиваль национального костюма «Радуга дружбы и красоты» в рамках первого Евразийского конкурса Высокой Моды национального костюма «Этно-Эрато» Москва 2013г. Коломенское. Знакомство москвичей с русским костюмом. Фото из личного архива
- Рис.179 Современный женских костюм в русском стиле из льна с традиционной Шуйской строчевой вышивкой. Модель с сайта июль 2018 г.

- Рис.180 Блузка из льна. Ивановская белая строчка. Автор и исполнитель студентка факультета искусств 2010 год.
- Рис.181 Коллекция «Зимний этюд» 2006 г. Пучежской строчевышивальной фабрики. Художник Полуничева Л.А., Комарова Н.Н. Модельер Курицына Н.Ю. Фото из личного архива ноябрь 2009 г
- Рис.182 Коллекция «Пучежские узоры» 2001 г. Пучежской строчевышивальной фабрики. Художник Калинина Е.А. Модельер Абрамова О.А. Фото из личного архива ноябрь 2009 г.
- Рис.183 Коллекция «Пучежские узоры» 2001г. Пучежской строчевышивальной фабрики Художник Калинина Е.А. Модельер Абрамова О.А. Фото из личного архива ноябрь 2009 г.
- Рис.184 Коллекция «Юбилей»1998 г. Пучежской строчевышивальной фабрики. Художник Калинина Е.А. Модельер Разумова Н.А. Фото из личного архива ноябрь 2009 г.
- Рис.185 Коллекция «Незнакомка» 1993 г. Пучежской строчевышивальной фабрики Фото из личного архива ноябрь 2009 г.
- Рис.186 Коллекция «Юбилей» 1998 г. Пучежской строчевышивальной фабрики Художник Калинина Е.А. Модельер Разумова Н.А. Фото из личного архива ноябрь 2009 г.
- Рис.187 Выставка моделей Пучежской строчевышивальной фабрики в «Текстиль Профи». Фото из личного архива июнь 2012 г.
- Рис.188 Выставка моделей Пучежской строчевышивальной фабрики в «Текстиль Профи». Фото из личного архива июнь 2012 г.
- Рис.189 Модели из коллекций «Ночь на Ивана Купала» 2006 год. Пучежская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива 2008 г.
- Рис.190 Модели из коллекций 2006 год. Пучежская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива 2008 г.
- Рис.191 Скатерть. Пучежская строчевая вышивка. Автор Наталья Комарова. Фото из личного архива 2008 г.

- Рис.192 Жакет «Лилия». Художник Комарова Н.Н. 2005 г. Пучежская строчевая вышивка. Фото из личного архива
- Рис.193 Модель 1990 г. Пучежская строчевая вышивка. Фото из личного архива 2008 г.
- Рис.194 Блузка со строчевой пучежской вышивкой. Фото из личного архива 2008 г.
- Рис.195 Пучежская многорядная мережка. Фото из личного архива 2008 г.
- Рис.196 Пучежская строчевая вышивка. Фото из личного архива 2008 г.
- Рис.197 Современный женский костюм с этническими мотивами.  
Пучежская многорядная мережка. Автор и исполнитель студентка факультета искусств Мартюнина Л.Н. Фото из личного архива 2008 г.
- Рис.198 Полотенце. Вышивка белой гладью в мастерской Всехсвятского монастыря. города Шуя Владимирской губернии 1880-х годов  
Приданое дочери купца Турлапова. Хранится в Шуйском литературно-краеведческом музее К.Д. Бальмонта. Фото из личного архива 2012 г
- Рис.199 Край полотенца. Вышивка белой гладью в мастерской Всехсвятского монастыря города Шуя Владимирской губернии 1880-х годов. Приданое дочери купца Турлапова. Хранится в Шуйском литературно-краеведческом музее К.Д. Бальмонта.  
Фото из личного архива 2012 г
- Рис.200 Конец полотенца. Вышивка белой гладью в мастерской Всехсвятского монастыря города Шуя Владимирской губернии 1880-х годов. Приданое дочери купца Турлапова. Хранится в Шуйском литературно-краеведческом музее К.Д. Бальмонта  
Фото из личного архива 2012 г
- Рис.201 Конец полотенца. Вышивка белой гладью в мастерской Всехсвятского монастыря города Шуя Владимирской губернии

1880-х годов. Приданое дочери купца Турлапова. Хранится в Шуйском литературно-краеведческом музее К.Д. Бальмонта

Фото из личного архива 2012 г

Рис.202 Край простыни. Вышивка белой гладью в мастерской Всехсвятского монастыря города Шуя Владимирской губернии 1880-х годов. Приданое дочери купца Турлапова. Хранится в Шуйском литературно-краеведческом музее К.Д. Бальмонта.

Фото из личного архива 2012 г

Рис.203 Коллекция 2008 года «Как упоительны в России вечера»

Художники Л.М. Дорофеева, О.В. Комова. Шуйская строчевышивальная фабрика. Мелкая строчка с цветным контуром, ажурными мережками и счетными верхошовами. Фото из личного архива 2012

Рис.204 Коллекция 2008 года «Как упоительны в России вечера». Художники Л.М. Дорофеева, О.В. Комова. Шуйская строчевышивальная фабрика. Мелкая строчка с цветным контуром, ажурными мережками и счетными верхошовами. Фото из личного архива 2012 г.

Рис.205 Модель с вышивкой «ришелье». Шуйская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива 2006 г

Рис.206 Модель с вышивкой «ришелье». Шуйская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива 2006 г

Рис.207 Модель с вышивкой «ришелье». Шуйская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива 2006 г

Рис.208 Модель со строчевой вышивкой. Шуйская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива 2006 г

Рис.209 Коллекция «Традиция и современность». Шуйская строчевышивальная фабрика. Фото из личного архива 2007 г

Рис.210 Коллекция «Капелька». Шуйская строчевышивальная фабрика

Фото из личного архива 2007 г

- Рис.211 Комплект женский 2000 г. Традиционная строчка по мелкой сетке с цветным контуром, ажурными по мережке, счетными верхошовами  
Авторы Л.М. Дорофеева, С.П. Сидельникова. Фото из личного архива 2012
- Рис.212 Комплект женский 2000 г. Традиционная строчка по мелкой сетке с цветным контуром, ажурными по мережке, счетными верхошовами  
Авторы Л.М. Дорофеева, С.П. Сидельникова. Фото из личного архива 2012
- Рис.213 Платье женское 2002 г. Традиционная строчка по мелкой сетке с цветным контуром, ажурными по мережке, счетными верхошовами  
Авторы Л.М. Дорофеева, Н.Н. Навозова. Фото из личного архива 2012
- Рис.214 Комплекты женские 2002 г. Традиционная строчка по мелкой сетке с цветным контуром, ажурными по мережке, счетными верхошовами  
Авторы Л.М. Дорофеева, Н.Н. Навозова. Фото из личного архива 2012
- Рис.215 Фрагмент Палантин «Торжество» 2001 г. Художник Л.М. Дорофеева традиционная строчка по мелкой сетке с цветным контуром в сочетании с ажуром по мережке. Фото из личного архива 2012
- Рис.216 Салфетка. 2000 г. Художник Л.М. Дорофеева традиционная строчка по мелкой сетке с цветным контуром в сочетании с ажуром по мережке. Фото из личного архива 2012
- Рис.217 Панно. Торжество 1977 г. Художник Л.М. Дорофеева традиционная строчка по мелкой сетке. Строчка по рефети. Фото из личного архива 2012.
- Рис.218 Панно. День Победы 1980 г. Художник Л.М. Дорофеева традиционная строчка по мелкой сетке. Строчка по рефети. Фото

из личного архива 2012

- Рис.219 Салфетка. Художник Л.М. Дорофеева традиционная строчка по мелкой сетке с цветным контуром Разделка «колосок». Фото из личного архива 2012
- Рис.220 Фрагмент. Салфетка. Художник Л.М. Дорофеева традиционная строчка по мелкой сетке Разделка «колосок». Фото из личного архива 2012
- Рис.221 Современное женское платье с гладьевой вышивкой. Шуйская строчевышивальная фабрика. Художник Л.М. Дорофеева Фото из личного архива 2012 г
- Рис.222 Современное женское платье в русском стиле с традиционной строчевой вышивкой по мелкой сетке. с цветной обводкой Шуйская строчевышивальная фабрика. Художник Л.М. Дорофеева Фото из личного архива 2012 г
- Рис.223 Современное женское платье в русском стиле с традиционной строчевой вышивкой по мелкой сетке с цветной обводкой. Шуйская строчевышивальная фабрика. Художник Л.М. Дорофеева Фото из личного архива 2012 г
- Рис.224 Современное женское платье с традиционной строчевой вышивкой по мелкой сетке с цветной обводкой. Шуйская строчевышивальная фабрика. Художник Л.М. Дорофеева Фото из личного архива 2012 г
- Рис.225 Текстильно-промышленный форум «ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО» город Иваново 2012 г. Коллекция русских костюмов.
- Рис.226 Вячеслав Зайцев оценивает коллекцию русских костюмов Текстильно-промышленный форум «ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО»
- Рис.227 Вологодский свадебный костюм. Выполнен студентами ГОУ ШГПУ с соблюдением технологии вышивки и пошива XVIII века. Фото из личного архива 2009 г.

- Рис.228 Нижегородский праздничный костюм. Выполнен студентами ГОУ ШГПУ с соблюдением технологии пошива XVIII века. Фото из личного архива 2009 г.
- Рис.229 Крестьянский костюм Нижегородской губернии XIX в. Ношение платка с золотым шитьём концами спереди в некоторых районах Нижегородской губернии. Участница фольклорного коллектива. Фото из личного архива 2013 г.
- Рис.230 230 Крестьянский костюм Нижегородской губернии XIX в. Ношение платка с золотым шитьём концами спереди в некоторых районах Нижегородской губернии. Участницы фольклорного коллектива. Фото из личного архива 2013 г.
- Рис.231 Холуйская строчевая вышивка. Фото из холуйского музея 2011 г
- Рис.232 Холуйская вышивка «белая гладь». Фрагмент занавеси. Художник и исполнитель педагог Холуйского училища Г. Бормотова  
Фото из холуйского музея 2011 г.
- Рис.233 Икона с вышивкой мстёрская белая гладь (мастерица за работой). «Мстёрский художественный музей», п. Мстёра Владимирской обл. Вязниковского района. Фото 2013 г. из личного архива.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

## Приложение 1

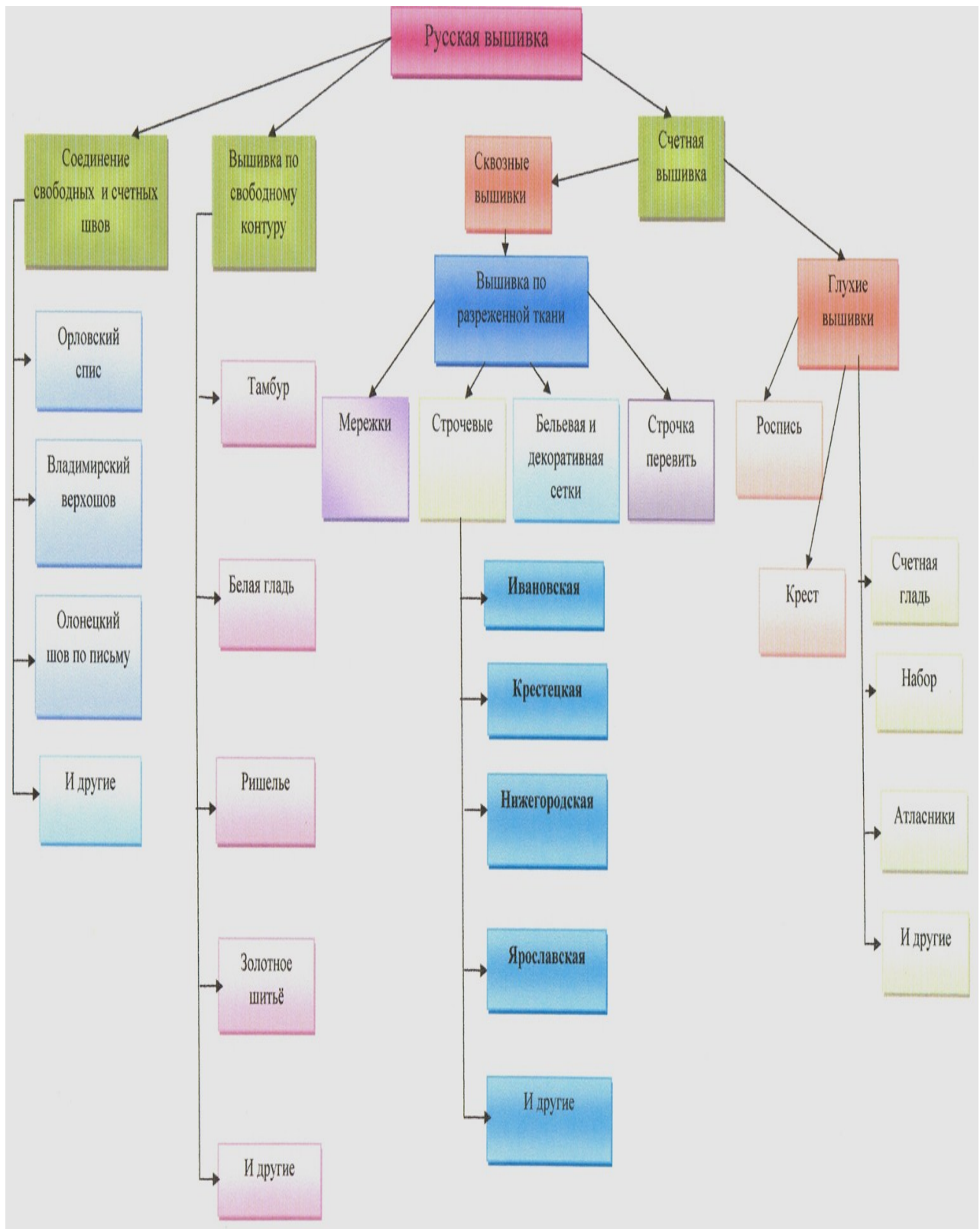


Рис. 169 Классификация русской народной вышивки

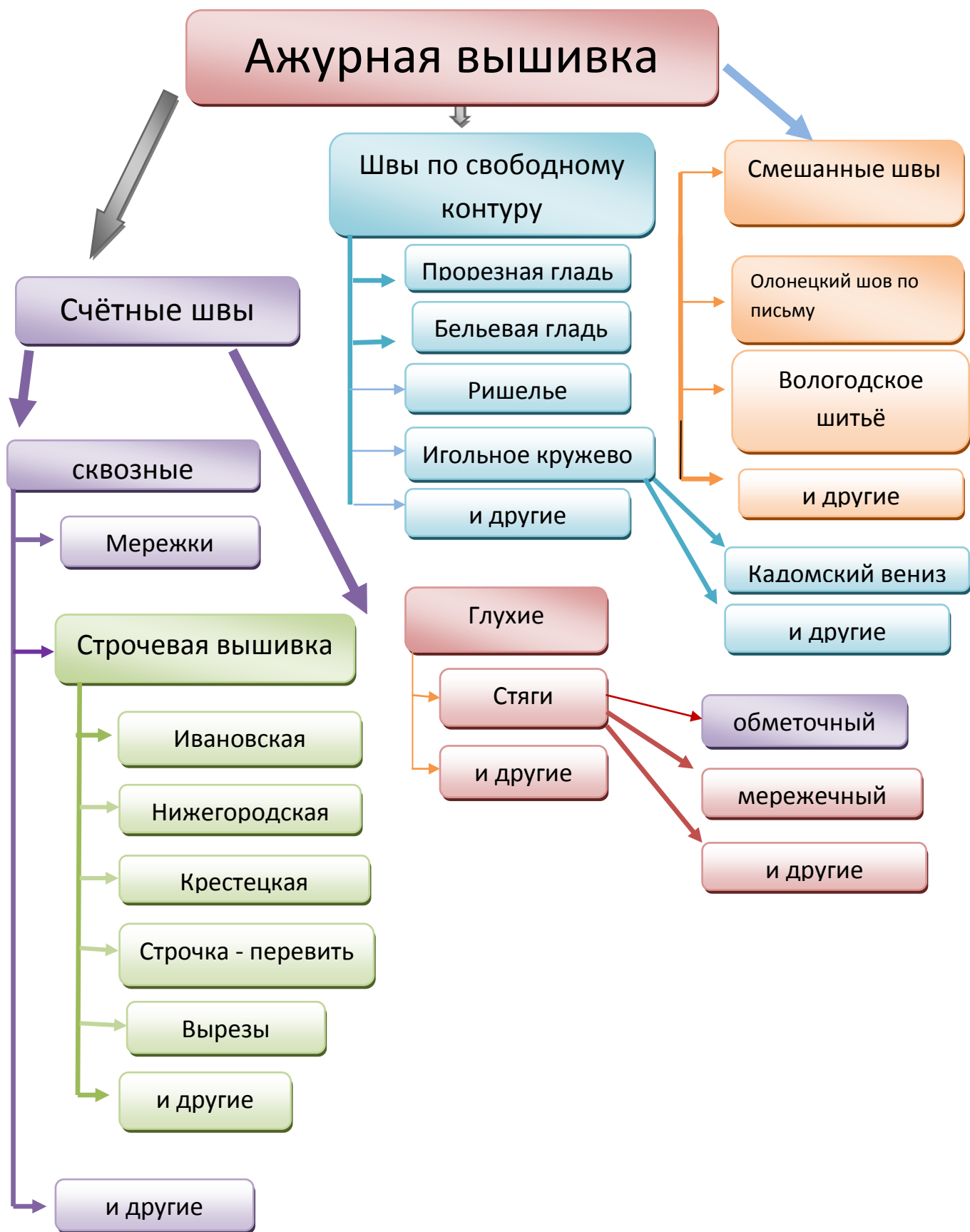


Рис. 170 Классификация ажурной вышивки



Рис.171 Студенты факультета искусств Шуйского педагогического университета за работой. Фото 2012 г.



Рис 172 Международный конкурс высокой моды «Этно-Эрато» 2011 год  
Фото из архива автора



Рис. 173 Современное женское платье «нежность»  
 Вышивка по разреженной ткани «крестецкая строчка»  
 Автор и исполнитель студентка 6 курса факультета искусств 2013 г.  
 Тюкина Алёна. Фото из личного архива.



Рис. 174 Современное женское платье  
 Вышивка по разреженной ткани  
 «нижегородская строчка»  
 Автор и исполнитель студентка 6 курса  
 факультета искусств 2013 г.  
 Бычкова Екатерина



Рис. 175 Современное женское платье  
 Вышивка по разреженной ткани  
 «ивановская строчка»  
 Автор и исполнитель студентка 6 курса  
 факультета искусств 2013 г.  
 Кабешова Юлия

Фото из личного архива

Фото из личного архива

## Приложение 5



Рис. 176

Коллекция современного костюма с русскими этническими мотивами «Жар-птица» выполнена студенткой факультета искусств Головкиной Екатериной

Конкурс дизайнеров.  
I Международный конкурс молодых дизайнеров «Текстильная столица».  
Коллекция «Золотой мотив».  
Фото из личного архива  
июнь 2017 г. Г. Иваново



**Рис. 177** Фестиваль национального костюма «Радуга дружбы и красоты» в рамках первого Евразийского конкурса Высокой Моды национального костюма «Этно-Эрато» Москва 2013 г. Коломенское Студенты в русских костюмах. Фото из личного архива



Рис. 178 Фестиваль национального костюма «Радуга дружбы и красоты» в рамках первого Евразийского конкурса Высокой Моды национального костюма «Этно-Эрато» Москва 2013 г. Коломенское  
Знакомство москвичей с русским костюмом  
Фото из личного архива



Рис. 179 Современный женских костюм в русском стиле из льна с традиционной Шуйской строчевой вышивкой  
Модель с сайта июль 2018 г.



Рис. 180 Блузка из льна. Ивановская белая строчка.  
Автор и исполнитель студентка факультета искусств  
2010 года



Рис. 181 Коллекция «Зимний этюд» 2006 г. Пучежской строчевышивальной фабрики  
Художник Полуничева Л.А., Комарова Н.Н. Модельер Курицына Н.Ю.  
Фото из личного архива ноябрь 2009 г.



Рис. 182 Коллекция «Пучежские узоры» 2001 г. Пучежской строчевышивальной фабрики  
Художник Калинина Е.А. Модельер Абрамова О.А.  
Фото из личного архива ноябрь 2009 г.



Рис. 183 Коллекция «Пучежские узоры» 2001 г. Пучежской строчевышивальной фабрики  
Художник Калинина Е.А. Модельер Абрамова О.А.  
Фото из личного архива ноябрь 2009 г.



Рис. 184. Коллекция «Юбилей» 1998 г. Пучежской строчевышивальной фабрики  
Художник Калинина Е.А. Модельер Разумова Н.А.  
Фото из личного архива ноябрь 2009 г.



Рис. 185 Коллекция «Незнакомка» 1993 г. Пучежской строчевышивальной фабрики Фото из личного архива ноябрь 2009 г.



Рис. 186. Коллекция «Юбилей» 1998 г. Пучежской строчевышивальной фабрики Художник Калинина Е.А. Модельер Разумова Н.А.  
Фото из личного архива ноябрь 2009 г.



Рис 187 Выставка моделей Пучежской строчевышивальной фабрики в  
«Текстиль Профи»  
Фото из личного архива июнь 2012 г.



Рис.188 Выставка моделей Пучежской строчевышивальной фабрики в «Текстиль Профи»  
Фото из личного архива июнь 2012 г.

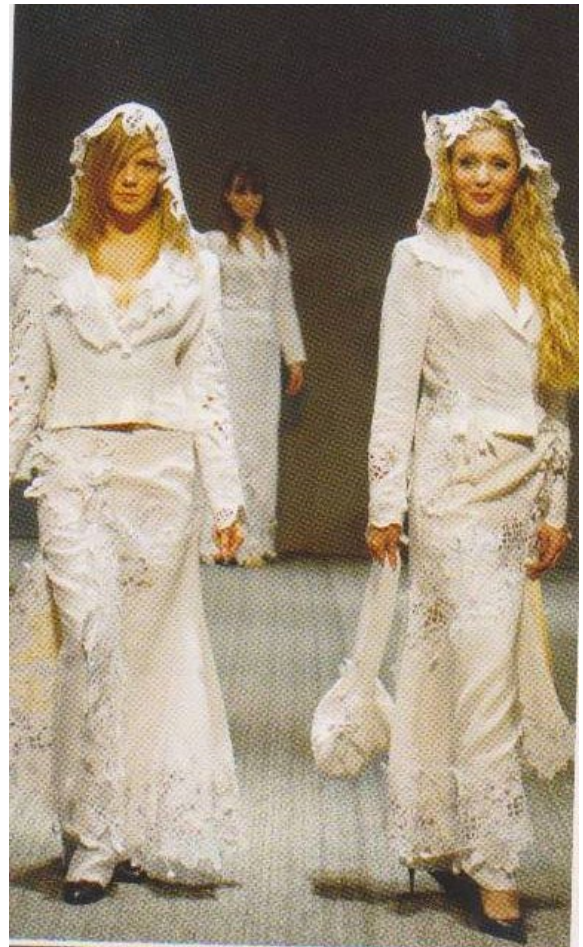
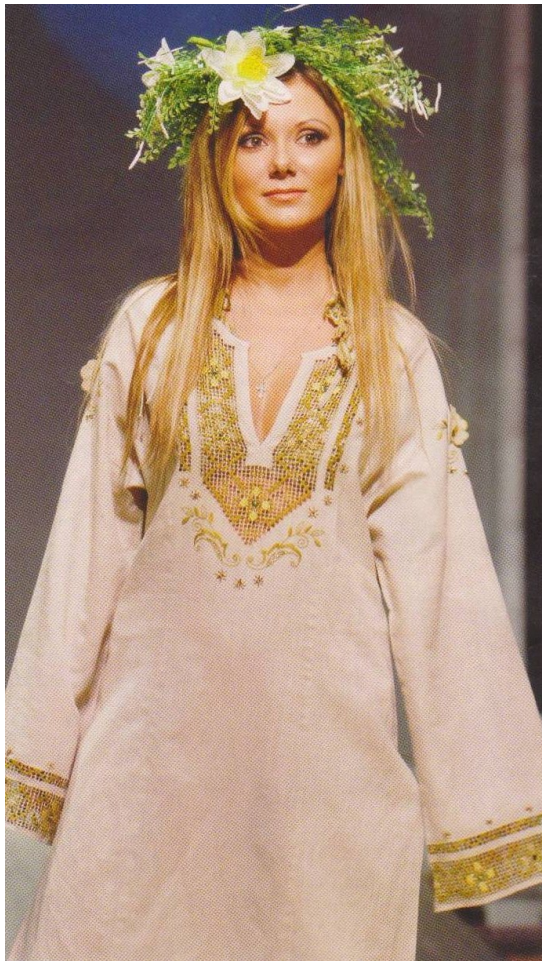


Рис. 189 Модели из коллекций «Ночь на Ивана Купала» 2006 год  
Пучежская строчевышивальная фабрика.  
Фото из личного архива 2008 г.



Рис. 190. Модели из коллекций 2006 год  
Пучежская строчевышивальная фабрика.  
Фото из личного архива 2008 г.



Рис.191 Скатерть. Пучежская строчевая вышивка  
Автор Наталья Комарова  
Фото из личного архива 2008 г.



Рис. 192 Жакет «Лилия». Художник Комарова Н.Н. 2005 г.

Пучежская строчевая вышивка.

Фото из личного архива



Рис. 193 Модель 1990 г. Пучежская строчевая вышивка  
Фото из личного архива 2008 г.



Рис. 194 Блузка со строчевой пучежской вышивкой  
Фото из личного архива 2008 г.



Рис. 195 Пучежская многорядная мерезжка.  
Фото из личного архива 2008 г.



Рис.196 Пучежская строчечная вышивка  
Фото из личного архива 2008 г.



Рис. 197 Современный женский костюм с этническими мотивами.  
Пучежская многорядная мережка.  
Автор и исполнитель студентка факультета искусств Мартюнина Л.Н.  
Фото из личного архива 2008 г.



Рис. 198 Полотенце. Вышивка белой гладью в мастерской Всехсвятского монастыря города Шуя Владимирской губернии 1880-х годов  
Приданое дочери купца Турлапова.  
Хранится в Шуйском литературно-краеведческом музее К.Д. Бальмонта  
Фото из личного архива 2012 г



Рис. 199 Край полотенца. Вышивка белой гладью в мастерской Всехсвятского монастыря города Шуя Владимирской губернии 1880-х годов  
Приданое дочери купца Турлапова.  
Хранится в Шуйском литературно-краеведческом музее К.Д. Бальмонта  
Фото из личного архива 2012 г



Рис. 200 Конец полотенца. Вышивка белой гладью в мастерской Всехсвятского монастыря города Шуя Владимирской губернии 1880-х годов  
Приданое дочери купца Турлапова.  
Хранится в Шуйском литературно-краеведческом музее К.Д. Бальмонта  
Фото из личного архива 2012 г



Рис. 201 Конец полотенца. Вышивка белой гладью в мастерской Всехсвятского монастыря города Шуя Владимирской губернии 1880-х годов  
Приданое дочери купца Турлапова.  
Хранится в Шуйском литературно-краеведческом музее К.Д. Бальмонта  
Фото из личного архива 2012 г



Рис.202 Край простыни. Вышивка белой гладью в мастерской Всехсвятского монастыря города Шуя Владимирской губернии 1880-х годов

Приданое дочери купца Турлапова.

Хранится в Шуйском литературно-краеведческом музее К.Д. Бальмонта

Фото из личного архива 2012 г



Рис. 203 Коллекция 2008 года «Как упоительны в России вечера»  
Художники Л.М. Дорофеева, О.В. Комова  
Шуйская строчевышивальная фабрика  
Мелкая строчка с цветным контуром, ажурными мережками и счетными верхошавами  
Фото из личного архива 2012



Рис. 204 Коллекция 2008 года «Как упоительны в России вечера»  
Художники Л.М. Дорофеева, О.В. Комова  
Шуйская строчевшивальная фабрика  
Мелкая строчка с цветным контуром, ажурными мерещками и счетными верховами

Фото из личного архива 2012 г.



Рис. 205 Модель с вышивкой «ришелье»  
Фото из личного архива 2006 г



Рис. 206 Модель с вышивкой «ришелье»  
Фото из личного архива 2006 г



Рис. 207 Модель с вышивкой «ришель»  
Фото из личного архива 2006 г



Рис. 208 Модель со строчевой вышивкой  
Фото из личного архива 2006 г



Рис. 209 Коллекция «Традиция и современность»  
Шуйская строчевышивальная фабрика  
Фото из личного архива 2007 г



Рис. 210 Коллекция «Капелька»  
Шуйская строчевышивальная фабрика  
Фото из личного архива 2007 г



Рис.211. Рис. 212. Комплекты женские 2000 г. Традиционная строчка по мелкой сетке с цветным контуром, ажурными по мережке, счетными верхошовами

Авторы Л.М. Дорофеева, С.П. Сидельникова

Фото из личного архива 2012



Рис. 213, Рис. 214 Платье и Комплект женский 2002 г. Традиционная строчка по мелкой сетке с цветным контуром, ажуром по мережке, счетными верхошовами

Авторы Л.М. Дорофеева, Н.Н. Навозова  
 Фото из личного архива 2012



Рис. 215 Палантин «Торжество» 2001 г.  
Художник Л.М. Дорощеева традиционная  
строчка по мелкой сетке с цветным  
контуром в сочетании с ажуром по  
мережке  
Фото из личного архива 2012



Рис 216 Салфетка. 2000 г.  
Художник Л.М. Дорощеева  
традиционная строчка по мелкой  
сетке с цветным контуром в  
сочетании с ажуром по мережке  
Фото из личного архива 2012



Рис.217. Панно. Торжество 1977 г.  
Художник Л.М. Дорощеева традиционная  
строчка по мелкой сетке. Строчка по  
рефети  
Фото из личного архива 2012



Рис. 218. Панно. День Победы 1980 г.  
Художник Л.М. Дорощеева  
традиционная строчка по мелкой  
сетке. Строчка по рефети  
Фото из личного архива 2012



Рис. 219 Салфетка.  
Художник Л.М. Дорофеева традиционная строчка по мелкой сетке с  
цветным контуром Разделка «колосок»  
Фото из личного архива 2012

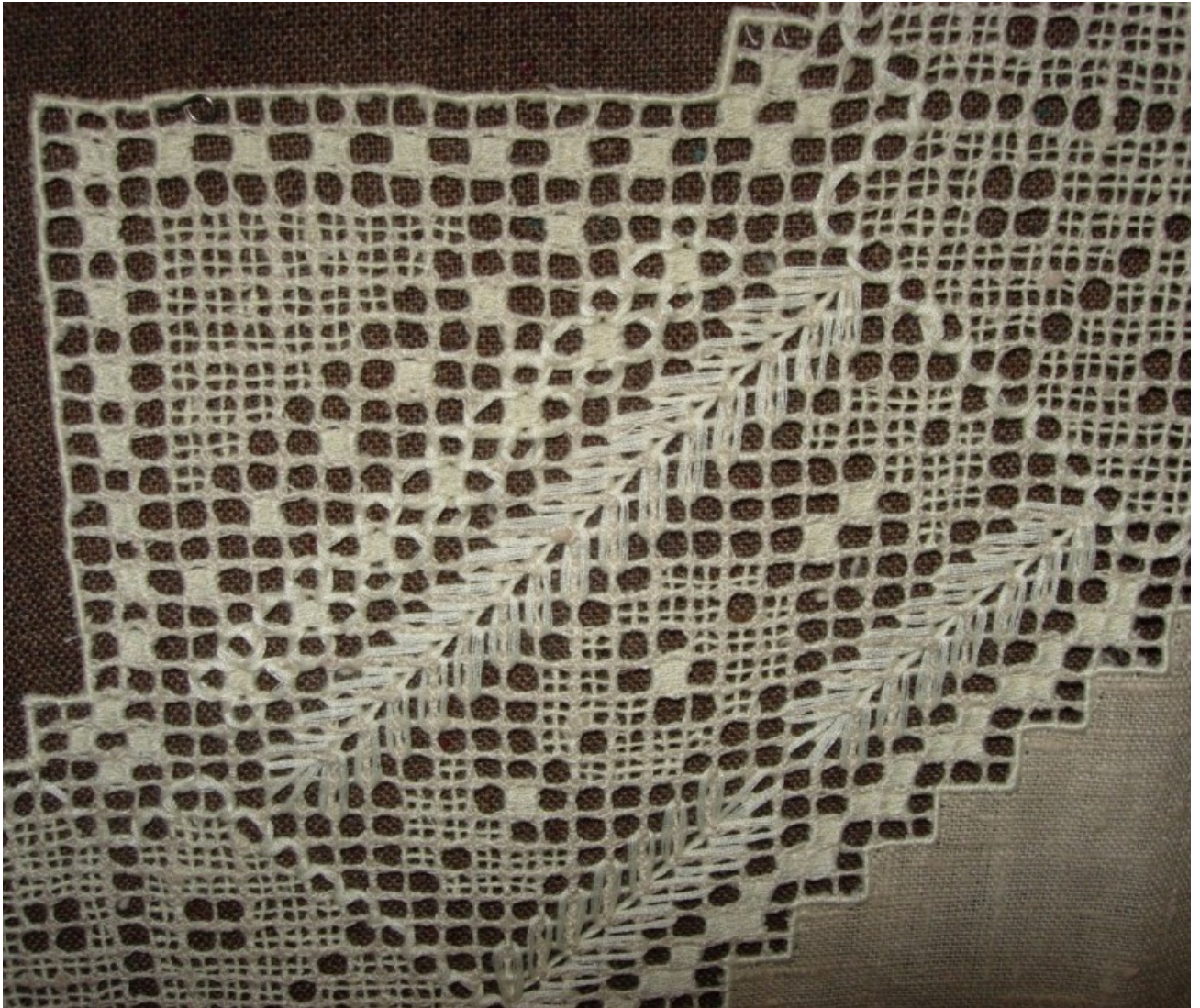


Рис. 213 Фрагмент. Салфетка.  
Художник Л.М. Дорофеева традиционная строчка по мелкой сетке Разделка  
«КОЛОСОК»  
Фото из личного архива 2012



Рис. 221 Современное женское платье с  
гладьевой вышивкой  
Шуйская строчевышивальная фабрика  
Художник Л.М. Дорофеева  
Фото из личного архива 2012 г



Рис. 222 Современное женское платье в  
русском стиле с традиционной строчевой  
вышивкой по мелкой сетке  
с цветной обводкой  
Шуйская строчевышивальная фабрика  
Художник Л.М. Дорофеева  
Фото из личного архива 2012 г



Рис.223 Современное женское платье в русском стиле с традиционной строчевой вышивкой по мелкой сетке с цветной обводкой  
Шуйская строчевышивальная фабрика  
Художник Л.М. Дорофеева  
Фото из личного архива 2012 г



Рис. 224. Современное женское платье с традиционной строчевой вышивкой по мелкой сетке с цветной обводкой  
Шуйская строчевышивальная фабрика  
Художник Л.М. Дорофеева  
Фото из личного архива 2012 г



Рис. 225 Текстильно-промышленный форум «ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО»  
город Иваново 2012 г



Рис. 226 Вячеслав Зайцев оценивает коллекцию русских костюмов  
Текстильно-промышленный форум «ЗОЛОТОЕ КОЛЬЦО»



Рис 227. Вологодский свадебный костюм.  
Выполнен студентами ГОУ ШГПУ с соблюдением технологии вышивки и пошива XVIII века. Фото из личного архива 2009 г.



Рис 228. Нижегородский праздничный костюм  
Выполнен студентами ГОУ ШГПУ с соблюдением технологии пошива  
XVIII века. Фото из личного архива 2009 г.



Рис 229. Крестьянский костюм Нижегородской губернии XIX в. Ношение платка с золотым шитьём концами спереди в некоторых районах Нижегородской губернии. Участница фольклорного коллектива. Фото из личного архива 2013 г.



Рис 230 Крестьянский костюм Нижегородской губернии XIX в.  
Ношение платка с золотым шитьём концами спереди в некоторых районах  
Нижегородской губернии. Участницы фольклорного коллектива.  
Фото из личного архива 2013 г.



Рис. 231 Холуйская строчевая вышивка  
Фото из холуйского музея 2011 г

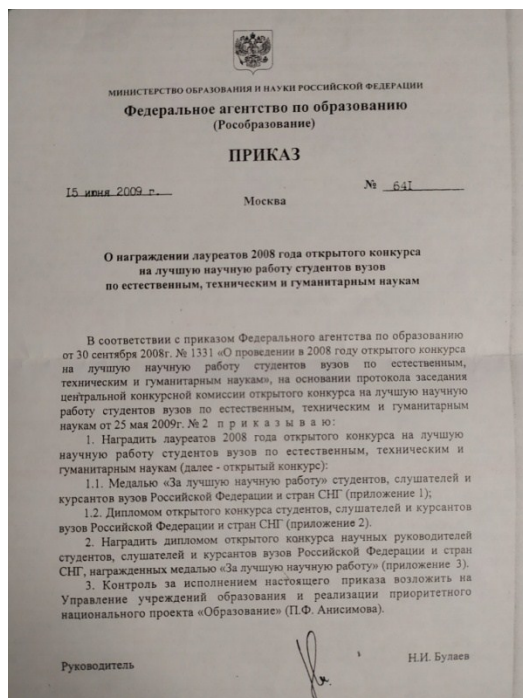
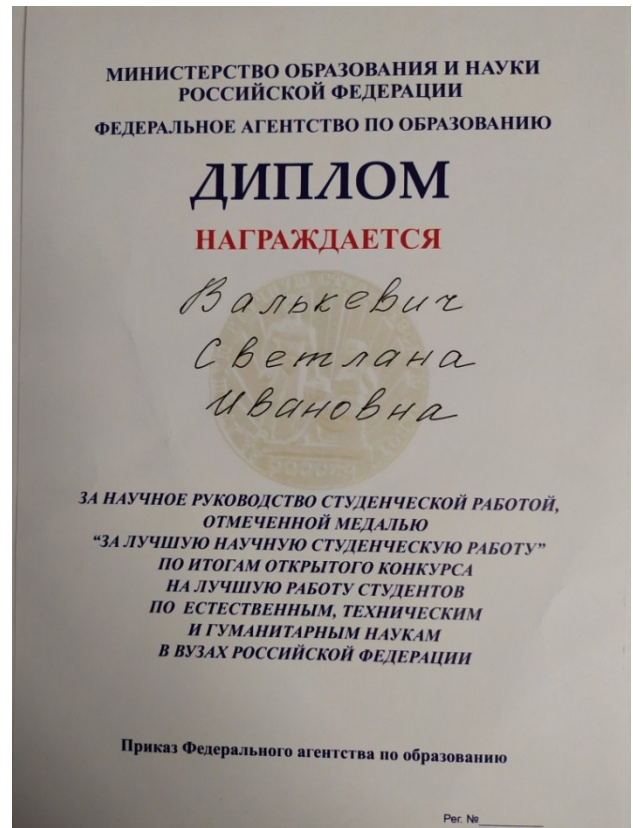


Рис. 232 Холуйская вышивка «белая гладь». Фрагмент занавеси.  
Художник и исполнитель педагог Холуйского училища Г. Бормотова  
Фото из холуйского музея 2011 г.




Рис. 233 Икона с вышивкой мстёрская белая гладь  
(мастерица за работой)  
«Мстёрский художественный музей»  
п. Мстёра Владимирской обл. Вязниковского района  
Фото 2013г из личного архива.

**По теме диссертационного исследования за организацию выставок и участия  
в конкурсах и фестивалях, отмечено дипломами, благодарностями,  
грамотами, актами о внедрении результатов  
научно-исследовательской работы**



71	
Пермский государственный институт искусства и культуры	Сальникова Л.И., профессор
Самарская государственная академия культуры и искусств	Бороникова Г.А., замесюющая кафедру
Шуйский государственный педагогический университет	Вайна Е.М., старший преподаватель
	Антимонова В.С., старший преподаватель
	Валькевич С.И., старший преподаватель
<b>Раздел 53 – Теория и методика физического воспитания, спортивной тренировки, оздоровительной и адаптивной физической культуры. Биомеханика</b>	
Великолучский государственный университет физической культуры	Лыткин А.Н., преподаватель
Волгоградская государственная академия физической культуры	Шамардин А.И., профессор
Мурманский государственный педагогический институт	Страхов В.В., преподаватель
Сибирская государственная академия физической культуры	Наболина А.Н., старший преподаватель
<b>Раздел 54 – Географические науки</b>	
Иркутский государственный университет	Кочетова Е.А., доцент
Томский государственный университет	Хромых В.В., доцент
Учумский государственный университет им. И.Н. Ульянова	Крылова У.В., доцент
<b>Раздел 55 – Геология, аэрофотосъемка и картография</b>	
Московский государственный университет геологии и картографии	Красноярцев И.И., профессор
	Крылов В.И., доцент
	Макаренко А.А., профессор
<b>Раздел 56 – Охрана окружающей среды и рациональное использование природных ресурсов</b>	
Дагестанский государственный университет	Ахмедова Г.А., доцент
Кубанский государственный технологический университет	Львилько М.В., доцент
<b>Раздел 57 – Проблемы развития высшего образования</b>	
Санкт-Петербургский государственный политехнический университет	Волкова В.Н., профессор
Уфимский государственный авиационный технический университет	Анжало В.Ю., профессор
Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова	Алибегова И.Ф., замесюющая кафедру

  
 Автономная некоммерческая организация  
 International research institute  
 Автономная некоммерческая организация  
 Международный исследовательский институт  
 Научно-внедренческий центр  
 109147, г. Москва, ул. Марьинская, д. 5, стр. 1  
 115563, г. Москва, в/ч 77, Международный исследовательский институт  
 Тел. +7-495-509-67-82  
 E-mail: info@nii-sauka.com, http://www.nii-sauka.com  
 ОКПО 8969236, ОГРН 108779904305, ИНН/КПП 770942306/770901001


На № 30.01.2014 № 1491-30 от 4/5 По месту требования


**АКТ**  
 о внедрении результатов  
 исследования и их апробации

Настоящим актом подтверждается, что положения и результаты исследования Валькевич С. И. внедрены в научную и проектную деятельность Научно-внедренческого центра Международного исследовательского института.

Апробация результатов исследования осуществлялась в форме выступления на Международной научной конференции «Гуманитарные науки и современность» (Москва, 30 января 2014 г.) с докладом на тему: «Арханческие геометрические орнаменты художественной вышивки русского Севера».

Директор  
 Научно-внедренческого центра  
 Международного исследовательского института  
 доктор филологических наук,  
 кандидат юридических наук,  
 профессор

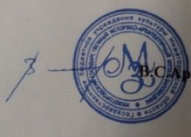
  
 М. Ю. Кантор

  
 МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
 МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ  
 НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ  
 МУЗЕЙ - ЗАПОВЕДНИК

**АКТ**  
 о внедрении результатов научно-исследовательской работы  
 доцента ФГБОУ ВПО «Шуйский государственный педагогический  
 университет» Валькевич Светланы Ивановны


Настоящим актом подтверждается, что результаты научно-исследовательской работы Валькевич Светланы Ивановны «Художественная вышивка в русском народном костюме» были представлены в виде коллекции из одиннадцати традиционных русских костюмных комплексов XVIII - начала XX веков с художественной вышивкой и двух сувенирных кукол в традиционных костюмных комплексах с художественной вышивкой, которая была оформлена и экспонировалась на выставке «Русский народный костюм» в филиале Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника в Музее истории художественных промыслов Нижегородской области 28 сентября 2012 г. по 28 ноября 2012 г.

Директор НГИАМЗ

  
 В. С. Архангельский

Нижний Новгород, 2012

Постоянное представительство  
 Республики Саха (Якутия)  
 при Президенте  
 Российской Федерации

  
 Российская Федерация  
 Президент  
 Саха Республикатын Бастайааннай  
 Бэрэстэбинэтибитэ


Минский проезд, д. 3/26, стр. 1, Москва, 107078, тел. +7(495) 625-52-81, +7(495) 623-10-97, факс +7(495) 628-42-21,  
 e-mail: postpred@sakha.msk.ru; pprs-mos@sakha.gov.ru; http://www.sakha.msk.ru

20 13 г. № \_\_\_\_\_  
 На № \_\_\_\_\_ от \_\_\_\_\_

**АКТ**  
 о внедрении результатов научно-исследовательской работы доцента  
 Шуйского филиала ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет»  
 Валькевич Светланы Ивановны

Настоящим актом подтверждается, что результаты научно-исследовательской работы Валькевич Светланы Ивановны «Художественная вышивка в русском народном костюме» были представлены в виде коллекции из девяти костюмных комплексов XVIII- начала XX веков с художественной вышивкой, которая демонстрировалась на Фестивале национального костюма «Радуга дружбы и красоты» в рамках Первого Евразийского Конкурса Высокой Моды национального костюма «Этно-Эрато», который состоялся в г. Москва, 15 июня 2013 года на территории Музея-заповедника «Коломенское» во время проведения якутского национального праздника «Ысыах».

Постоянный представитель

  
 А.К. Акимов



