

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ  
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ

**Т. Н. ТРОПИНА**

# **РУССКИЙ КОСТЮМ**

**В КОНТЕКСТЕ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КУЛЬТУРЫ**

Новосибирск 2004

ББК 85.

УДК 7.067.26(09) +746.4(09)

Т 742

Печатается по рекомендации  
редакционно-издательского совета

**Рецензенты:**

Кафедра декоративно-прикладного искусства Новосибирского  
государственного педагогического университета  
Доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой истории  
художественной культуры МПГУ

*В. Д. Черный*

Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник сектора  
этнографии Института археологии и этнографии СО РАН

*Е. Ф. Фурсова*

**Тропина Т. Н.**

Т 742 **Русский костюм в контексте народной художественной  
культуры:** Монография. - Новосибирск: Изд. НГПУ, 2004. – 161

с: ил.

ISBN 5-85921-498-7

Предлагаемая работа посвящена определению места русского народного костюма в системе народной культуры, исследованию его художественных особенностей, выявлению содержания его образно-семантической и художественной системы. В связи с этим, на основе анализа методов исследования смежных с искусствоведением дисциплин применена методика рассмотрения произведений народного искусства, в частности, русского народного костюма, на широком культурно-историческом фоне, в органичной для него среде бытования, в тесной связи с обрядовым комплексом и фольклором.

Книга может быть использована при разработке теоретических проблем народного искусства, в практической деятельности художников по костюму, в педагогической деятельности преподавателей средних и высших учебных заведений. Будет полезна и интересна широкому кругу читателей.

Иллюстрации - Т. Н. Тропиной

ISBN 5-85921-498-7

© Т. Н. Тропина, 2004

© Новосибирский государственный  
педагогический университет, 2004

« Если бы, по какой-то невероятной случайности, исчезло все и остался от самых отдаленных эпох один женский костюм, то по нему можно было бы восстановить до известной степени эстетическую культуру прошедших эпох».

*Т. Арманд<sup>1</sup>*

## **ВВЕДЕНИЕ**

Русский костюм наиболее емко и всесторонне представляет особенности народной культуры. В нем ярко отразился многовековой опыт народа, его история, духовная и материальная культура, он отражает собирательный национальный образ. В русском народном костюме органично сочетаются утилитарные и эстетические качества. В течение многих веков вырабатывались и сохранялись народом наиболее целесообразные формы народной одежды, соответствующие природным климатическим условиям, образу жизни, уровню развития производительных сил и характеру социальных отношений. В декоративном убранстве народного костюма нашли свое отражение эстетические представления русского народа о красоте человека.

Русский народный костюм - это целостный художественный ансамбль, в котором согласованы и соподчинены различные его компоненты: составные части одежды, головной убор, обувь, украшения. В нем гармонично сочетаются узорное ткачество, вышивка, аппликация, искусство кружевоплетения и мастерство обработки кожи, золотное и жемчужное шитье и ювелирное искусство.

Народный костюм тесно связан с окружающей природой и средой, созданной самим человеком. Это «ансамблевое единство, пронизывающее все предметное окружение, рождалось из народного мирочувствования», выражало «народную концепцию мира»<sup>2</sup>. В художественном строе и формах русского народного костюма отразились обычаи и традиции народа. На протяжении почти тысячелетней истории своего развития русский народный костюм сохранил многие древнейшие виды и формы одежды, мотивы и сюжеты орнаментов, общую композиционную и художественную структуру.

В настоящее время заметен интерес исследователей народного искусства к этой интереснейшей области народного творчества, какой является народный костюм. Интерес этот отчасти объясняется успехами изучения народного искусства и культуры в целом, разработкой и применением научной методологии изучения. Широкое применение комплексного и системного подходов, привлечение новых научных данных позволяет сделать более глубокий искусствоведческий анализ русского народного костюма.

Понять глубоко и проникновенно художественный образ, заключенный в русском народном костюме, возможно, только проследив эволюцию сложения этого образа в различные исторические периоды. Глубоко права Т. С. Семёнова, написав такие строки, посвященные народному костюму. Народный костюм «насыщен отзвуками страстей, он сложное напластование идеалов, понятий, темных суеверий и общепринятых правил, приобретших вещественно-символическое выражение. Когда такого рода овеществление духовного доходит до степени выразительности художественной, перед нами - народный костюм, который есть произведение народного искусства»<sup>3</sup>. Он «опредмеченный сгусток

духовной человеческой жизни»<sup>4</sup>. Однако, такой взгляд на народный костюм сформировался не сразу. Лишь в последнее время, в связи с особенностями современного этапа исследований в области народной художественной культуры и народного искусства, стало возможным их глубинное постижение.

Русский народный костюм за всю историю его изучения был и остается объектом пристального внимания ученых разных специальностей - историков, этнографов, археологов и искусствоведов. Поэтому успехи в одних областях его изучения определяли успех и в смежных. В связи с этим краткое изложение истории изучения русского народного костюма поможет наглядно выявить эту зависимость.

## ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМЫ КОМПЛЕКСНОГО ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

История изучения русского народного костюма непосредственно связана с исследованиями народной культуры в целом. Интерес к русской старине, народному быту возник в начале XIX века и был обращен к различным сторонам жизни народа. В этот период начинается исследование славянского язычества, собирание народных песен, сказок, былин, преданий<sup>1</sup>. Сведения о народном костюме попадают в общие описания, посвященные народному быту<sup>2</sup>. Многочисленные заметки, представляющие в основном разрозненные описания различных сторон народного быта, появляются в различных журналах<sup>3</sup>. Русские ученые И. П. Сахаров, И. М. Снегирев, занимавшиеся изучением «русской старины», были учеными широкого профиля, обладали обширными познаниями. В своих трудах они собирали самые разнообразные сведения по истории русского народа, устному поэтическому творчеству, народному искусству и быту. Но все же это были разрозненные, не систематизированные сведения, не связанные между собой. Однако и сегодня многое из их капитальных трудов не утратило своей ценности, особенно использованный исследователями русской культуры конкретный фактический материал.

На важность изучения народного быта для правильного понимания истории народа указывал И. Е. Забелин<sup>4</sup>. Он один из первых обратил внимание на самобытность русской культуры и искусства, стараясь раскрыть это своеобразие в своих работах<sup>5</sup>. Отсутствие фундаментальной научной основы изучения народного искусства и неразработанность конкретных вопросов определили своеобразный подход к изложению материала. Старое русское искусство в трудах

И. Е. Забелина показано в неразделенном единстве с жизнью народа, оно как бы вплетено в самую ткань этой жизни. «Зодчество русское говорит здесь не только своими формами, но тем чистым благовестом, который доносится от прежних храмов к прежним людям; орнаменты исследованы не в их стилях, а в душах русских девушек и женщин, которым художественное открывалось в природе, в сказке и песне, а изобразительно - только в кружеве и вышивке»<sup>6</sup>. В книгах И. Е. Забелина «русский народ живет перед нами среди памятников искусства, созданных им для себя, живет и пользуется своим искусством по праву современника - непосредственно и всечасно, а не как турист поздних веков, находящий итоги, а чаще обломки прежнего творчества, насильно сведенными в молчаливые музеи»<sup>7</sup>. Конечно, в таком подходе к изучению народного быта много методически неоправданного (например, ученый не видел принципиального различия между народным и профессиональным искусством), эмоционального, но сам принцип показа предметов народного искусства в среде их бытования заслуживает внимания. Книги И. Е. Забелина «цельны, как жизнь»<sup>8</sup> и являются энциклопедией быта русского народа<sup>9</sup>. Они составляют «фундаментальное исследование по истории отечественной культуры»<sup>10</sup>.

В первой половине XIX века искусствоведческая наука в России только начинала складываться, поэтому в этот период изучение народного и древнерусского искусства еще не было дифференцировано. Это отражалось и на составе частных собраний, которые были универсальными по своему составу. С одной стороны, они давали широкую и пеструю картину народного быта, но с другой, - не имели достаточно убедительной научной основы. По мере накопления специальных знаний «идею изучения «всякой старины», приводившую к механическому соединению различных тем, во второй

половине 40-х годов начинает сменять мысль о необходимости глубокого исследования отдельных разделов в истории культуры»<sup>11</sup>. С середины XIX века народное искусство выделяется в самостоятельный раздел. В 60-70-х годах XIX века происходит бурный рост музеев, в частности, в 1872 году в Москве организовывается Исторический музей, растет число музеев в провинциальных городах при различного рода учреждениях. В музейных коллекциях того времени отсутствовало четкое деление предметов, собиралась всякая «русская старина», куда входили и народная одежда, и предметы быта<sup>12</sup>.

Систематическое изучение народного искусства начинается только к концу XIX века, в его последние десятилетия. В этот период возрастает число публикаций по народному костюму. Их авторы на основе археологического материала, древних письменных источников пытаются восстановить русский исторический костюм, его компоненты, материал, из которого изготовлялась одежда, головные уборы, обувь, украшения<sup>13</sup>. Возникающие в это время частные коллекции народного искусства (коллекции Н. Л. Шабельской, К. Д. Далматова, М. К. Тенишевой, И. Я. Билибина) составляют уже как коллекции художественных ценностей, где на первый план выдвигается художественный, эстетический критерий. Именно тогда были собраны уникальные образцы народных костюмов, вышивки, кружева, головных уборов. Поэтому в музейных собраниях лучше всего представлены народные костюмы второй половины XIX столетия и начала XX века.

Особо стоит отметить деятельность В. В. Стасова, который обратил внимание на художественную ценность предметов народного быта. Им впервые были намечены основные направления в изучении русского народного искусства, в том числе и костюма. В своих многочисленных статьях и заметках он призывал к глубокому и

всестороннему изучению народного искусства, указывал на необходимость тщательного собирания и сохранения предметов народного быта, считая, что именно в них «ярко обозначились и художественные вкусы и религиозные представления». В его работах были собраны ценные сведения об одежде русского народа, вышивке, орнаменте, головных уборах. Уже тогда В. В. Стасов пытался объяснить своеобразие русского народного искусства отражением в нем мифологических представлений древних славян и решить в этой связи вопросы происхождения русского орнамента. Он делает правильный вывод о том, что «у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка... имеет свое назначение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений». Особо значимым орнаментом, по словам В. В. Стасова, покрывались праздничный костюм и головной убор русской женщины, в этом он видел отголоски древнего язычества. Им также было отмечено, что «самые лучшие, самые интересные и, по-видимому, самые древние наши узоры всего чаще и всего более встречаются в северной полосе» России. Впервые он ставит проблему взаимовлияния одежды русских и соседних народов, считая, что «собственно русских одежд вовсе не существует» и, что «более древние части русского костюма имеют происхождение чужеземное, заимствованное»<sup>14</sup>. В. В. Стасовым было положено начало изучения факторов, обуславливающих своеобразие русского народного искусства.

Весомый вклад в постижение народной культуры внесли русские художники, которые языком искусства воссоздавали летопись Руси. На основе тщательного изучения исторических событий, нравов того времени, зарисовок с натуры памятников архитектуры, костюмов, утвари они, тем самым, проникали в дух эпохи, которую изображали.

В произведениях В. И. Сурикова, А. М. и В. М. Васнецовых, А. П. Рябушкина, И. Е. Репина оживают картины далекого прошлого Руси. Результат пристального внимания к народному быту, народной культуре проявился также и в архитектуре, в частности, в тонком наблюдении, в перенесении в архитектуру того времени узоров народных вышивок и деревянной резьбы<sup>15</sup>.

На протяжении всего XIX столетия, да и позже, изучением народной одежды занимались в основном этнографы. Первоначально это были разрозненные описания, зачастую лишенные четких научных критериев. Как отмечала Н. И. Гаген-Торн, одежда в работах этого периода описывалась «только как часть общего впечатления о культуре народности, воспринятая с точки зрения эстетики или экзотичности». Это отразилось и на описании народной одежды: «оно туманно, неопределенно, лишено четкости, точности, чертежа, обмера»<sup>16</sup>.

Большое значение для изучения русской народной одежды имели работы известного этнографа Д. К. Зеленина. В его работах, вышедших в дореволюционное время, русская народная одежда продолжает рассматриваться в составе народного быта, но им уже предпринимались попытки изучения типов русской народной одежды и жилища в связи с их географическим распространением, а сама одежда рассматривалась в комплексе с головными уборами и украшениями<sup>17</sup>.

На основе обобщения старых и новых археологических данных делались попытки восстановить женский костюм славянской, дохристианской эпохи<sup>18</sup>. В этот же период выходят отдельные небольшие по объему работы, посвященные женским головным уборам<sup>19</sup>, «этим важнейшим предметам древности», как писал о них В. В. Стасов<sup>20</sup>.

Только к концу XIX - началу XX вв. в результате обширного, главным образом, этнографического изучения народного костюма, пополнения музейных коллекций народной одежды, был накоплен богатый фактический материал, дающий возможность начать научное и систематическое изучение русского народного костюма.

Таким образом, русская дореволюционная наука накопила достаточный материал, дающий представление о духовной и материальной культуре русского народа. Обобщающие труды А. В. Терещенко, Н. И. Костомарова, И. П. Сахарова, И. Е. Забелина, работы А. Н. Афанасьева, П. В. Киреевского, П. В. Шейна, И. М. Снегирева, Ф. И. Буслаева, А. Н. Веселовского, Е. В. Аничкова содержат ценнейший материал о художественном творчестве, фольклоре, обычаях и обрядах русского народа<sup>21</sup>.

Произошедшие после 1917 года национализация музеев, формирование сети государственных музеев, поставили более широкие задачи в исследовании народного костюма. В 20 -30-е годы XX столетия происходит усиление собирательской, экспедиционной и исследовательской работы по народному искусству, глубокое осознание культурно-исторической ценности русской народной одежды.

После революции рушился многовековой уклад русской деревни, народные праздники и обряды заменялись новыми, советскими, традиционный крестьянский костюм исчезал из быта деревни. Это понимали многие ученые. Как писала в то время этнограф и исследователь народной одежды Н. И. Лебедева: «...народный костюм исчезает, он уходит от нас с невероятной быстротой, особенный сдвиг произошел за последние 5-6 лет и близко то время, когда за смертью старого поколения, наших отцов и матерей, этот костюм станет для нас археологическим памятником, окаменело-молчаливым; можно

будет изучать его форму, говорить о технике его изготовления по музейным вещам, но жизни вдохнуть в него не сможем. Теперь же есть возможность в народе восстановить многое из этой старины, нужно лишь не медлить, и в ближайшие годы, собирать хорошо датированный музейный материал с легендами и подробными описаниями, тогда наши музейные коллекции будут не суровыми и молчаливыми памятниками, но живыми существами, полными дыханием жизни, полными смысла и значения»<sup>22</sup>.

В эти годы этнографами вырабатывается научная методика изучения народной одежды. Особенности нового научного подхода в изучении народной одежды сформулированы Н. И. Гаген-Торн. Она считала, что одежду необходимо рассматривать «с точки зрения историко-культурного анализа сохраняющей ее среды», с обязательным привлечением археологического материала для воссоздания эволюции одежды. Н. И. Гаген-Торн отмечала, что, изучая одежду, мы не только выносим представления об уровне материального производства, но и непременно переходим к области духовной культуры. Говоря о сложности изучения народной одежды, Н. И. Гаген-Торн предостерегала от «идеалистического истолкования, объясняющего те или иные формы одежды, предметов искусства... непосредственно из мировоззрения соответствующей эпохи», и от «грубо-механистического подхода, игнорирующего чрезвычайно сложный путь создания определенного стиля и предназначения тех или иных вещей под воздействием идеологии». Одежда, обладая различными функциями, является в то же время символом. Символичность одежды проявляется в орнаменте, цвете, покрое, но для того, чтобы «понять ее символику, требуется изучение самой одежды в определенной среде». Н. И. Гаген-Торн был сделан вывод о необходимости исследования не только какой-либо части одежды, но

и изучения её в связи с комплексом костюма в целом<sup>23</sup>. Таким образом, в этой небольшой статье Н. И. Гаген-Торн были сформулированы задачи дальнейшего исследования народной одежды, обозначены многие проблемы в ее изучении, которые в дальнейшем получили свое развитие.

В 20-е годы XX века выходят работы Н. И. Лебедевой, Н. П. Гринковой, Д. К. Зеленина, Б. А. Куфтина, в которых основное внимание уделялось разработке типологии русской и восточнославянской одежды на основе изучения ее покроя; описанию приемов и способов ее украшения, материалов, используемых для ее изготовления, описанию наиболее типичных орнаментов и их расположения на отдельных предметах, составляющих тот или иной комплекс народной одежды<sup>24</sup>.

В исследованиях народной одежды в 30-е годы ставятся сложные научные задачи - выявить истоки происхождения элементов одежды, определить ее функции в различные исторические периоды, исследовать функции и культовую значимость отдельных частей костюма<sup>25</sup>.

Наряду с работами этнографов народному костюму уделялось место и в трудах исследователей русского народного искусства. Особое значение для изучения художественных особенностей народного костюма, рассмотрения его как вида художественного творчества имели работы В. С. Воронова, П. Г. Богатырева. В 1924 году выходит книга В. С. Воронова, которая имела важное методологическое значение для дальнейшего изучения русского народного искусства. В. С. Воронов понимал, что современное состояние науки о народном искусстве не позволяло тогда обоснованно и точно решить многие его проблемы. Сказывалось недостаточное количество собранного и изученного материала, слабая разработка теоретических проблем,

сложность природы народного творчества. Поэтому он видел своей основной целью правильную постановку вопросов и определение путей исследования русского народного искусства. В своей работе В. С. Воронов исследовал его коллективный характер, пытался раскрыть содержание древнейших форм орнамента, его связь с верованиями и обрядами, с устным поэтическим творчеством. Сложная природа народного искусства, по мнению В. С. Воронова, требует «тесного сотрудничества разносторонних научно-исследовательских сил», таким образом он выдвигал идею широкого, комплексного исследования крестьянского искусства «во всей полноте и цельности». Большое внимание В. С. Воронов уделял изучению русской народной вышивки, считая, что она «является хранительницей древнейших и глубочайших художественных образов и мотивов русского народного искусства». Вышивка выражала «огромную долю духовных начал». Вышивка в крестьянском быту украшала «все многообразие одежд, главным образом женских, и ряд типичных предметов домашнего обихода - полотенца, простыни, платки, полавочницы». В. С. Воронов отмечал, что «оплечья, вороты и подолы рубах, начелья и позатыльни головных уборов, узоры передников, косынок, платков, ширинок - все эти довольно многочисленные и разнообразные части будничного и праздничного наряда крестьянки являются образцами богатой, сложной и тонкой красочной фантазии»<sup>26</sup>.

В 30-е годы были написаны работы П. Г. Богатырева, посвященные проблемам изучения народного искусства, которые имели основополагающее значение. Он также указывал на сложность структуры народного искусства, отмечая, что «отдельные виды народного искусства органически связаны между собой и составляют единое целое, единую художественную структуру»<sup>27</sup>. Им была

выдвинута идея сравнительного изучения различных видов народного искусства, так как «произведения как словесного, так и других видов народного творчества... имеют общие образы (образ молодца, девицы, растений, цветов и т.п.), общие мотивы и сюжеты»<sup>28</sup>.

Сложная структура народного костюма как особая знаковая система исследована П. Г. Богатыревым специально еще в 1937 году. Им было убедительно показано, что народный костюм кроме своей основной функции - практической, выполняет несколько функций, а именно, эстетическую, магическую, региональную, обрядовую и многие другие. Возрастание роли определенной функции зависит от назначения костюма: праздничный ли он, обрядовый или будничной<sup>29</sup>. Это исследование П. Г. Богатырева, в основу которого он положил функционально-структурный метод, выявило, таким образом, сложную **структуру функций** народного костюма, что явилось качественно новым шагом в разработке нашей темы.

Постепенное накопление знаний в различных областях изучения духовной и материальной культуры русского народа, все большее понимание сложности природы народного творчества привели исследователей к идее комплексного подхода в его изучении. Такую идею выдвинул и обосновал Л. А. Динцес. По словам И. Я. Богуславской, им была разработана смелая, новаторская для того времени методика изучения народного творчества. В ней можно выделить несколько главных положений. Первое - это необходимость комплексного подхода к явлениям народной культуры, неуклонного учета данных смежных исторических дисциплин: археологии, этнографии, фольклористики. Второе - введение народного творчества в систему истории искусства, **искусствоведческий метод анализа произведений, в корне отличный от этнографического**<sup>30</sup>. С точки зрения этнографов, интерес представляют все предметы

народного искусства, отражающие специфику национального творчества Искусствоведческий подход предполагает анализ **художественных** особенностей народного искусства, он затрагивает вопросы стиля, средств создания художественного образа.

В первые годы после революции 1917 года одной из важных задач стала задача создания одежды нового стиля<sup>31</sup>. Практика того времени показала, что только одним специалистам швейной промышленности не под силу решить многие проблемы в создании костюма. М. В. Алпатов, один из крупнейших историков искусства, в то время только начинающий свою научную деятельность, писал, что при создании нового советского костюма «мы сталкиваемся с теоретическими проблемами костюма», которые «очень сложны и едва поставлены в науке»<sup>32</sup>. Отсутствием верно разработанной теории костюма объяснялись некоторые ошибки и заблуждения. Так, например, мысль о том, что костюм связан с идеологией эпохи и в классовом обществе носит классовый характер, понималась слишком узко и прямолинейно. Отсюда следовал неверный вывод от отрицании моды и западноевропейского костюма как буржуазного явления<sup>33</sup>. Однако, отрицая западный костюм, надо было создавать свой стиль в костюме на какой-то другой основе. Путем непростых исканий художники по костюму пришли к выводу, что такой основой может стать традиционный народный костюм. Изучением народного костюма стали заниматься художники по костюму, модельеры, технологи. В этой области работали такие художники, как Н. Ламанова, В. Кустодиев, К. Петров-Водкин, А. Экстер, В. Мухина<sup>34</sup>.

Уровень использования традиций народного костюма при создании современного костюма в какой-то степени зависел от уровня его изучения этнографами, историками и искусствоведами. Если сначала внимание привлекало то, что лежит как бы «на поверхности» -

принципы кроя и орнаментации, отдельные мотивы и сюжеты орнамента, то в дальнейшем - художественно-образное решение народного костюма.

В послевоенные годы продолжается интенсивное этнографическое изучение русского народного костюма, народных обрядов, традиционных форм культуры и быта, что позволило создать обобщающие труды о народной одежде, ткачестве и прядении<sup>35</sup>. Основная часть материалов в них относилась к XIX - началу XX веков. Вместе с тем, как отмечал М. Г. Рабинович, «работа над историко-этнографическими атласами показала, что большинство рассматриваемых в них явлений... уходит своими корнями в глубь веков», поэтому для «целостного показа народной культуры» оказывается необходимым изучение происхождения и путей развития этих явлений<sup>36</sup>. Решению этих проблем были посвящены коллективные труды Института этнографии АН СССР по древнему жилищу и древней одежде народов Восточной Европы, вышедшие в свет в 1970-1980-е годы. Написанные по единой программе, имеющие единую периодизацию, опирающиеся на самые разнородные источники (археологический материал, музейные коллекции, древние изображения, описания в разного рода письменных источниках), они в общих чертах воссоздают эволюцию народного жилища и костюма<sup>37</sup>.

Достаточно полное изучение народного костюма XIX века, работы археологов и историков позволили воссоздать в общих чертах развитие русского народного костюма и тем самым проследить эволюцию его основных форм. Еще В. С. Воронов в свое время верно предполагал, что для того, чтобы изучить искусство древней Руси, необходимо сначала хорошо изучить искусство, дошедшее до нас, то есть народное искусство XIX века, а потом через него воссоздать

искусство древних времен. Это положение оказывается одним из определяющих для изучения всей народной культуры

Этнографическое изучение русской народной одежды создало фундаментальную базу для искусствоведческого исследования народного костюма. Этому же способствовали исследования орнамента одежды, особенно проблема содержания древних мотивов орнамента, обозначенная еще в XIX веке В. В. Стасовым и продолженная В. А. Городцовым<sup>38</sup>. Особенно большой вклад внесли в решение этой проблемы работы Л. А. Динцеса, Б. А. Городцова, В. А. Фалеевой, А. К. Амброза. Исследователи фиксировали конкретные проявления элементов древних мифологических сюжетов языческих верований в русской народной вышивке, украшавшей женскую народную одежду, головные уборы. Все исследователи единодушно выделяли как наиболее архаичный сюжет композицию «женская фигура со всадниками» (женская фигура часто заменялась деревом и птицами), но каждый из них выдвигал свою разгадку женского образа в русской народной вышивке. В. А. Городцов предполагал, что в этом сюжете изображена Великая богиня с богами (Перуном и Стрибогом)<sup>39</sup>. По мнению Б. А. Рыбакова, женская фигура - это божество плодородия<sup>40</sup>. А. К. Амброз видел в этом изображении образ Матери-Сырой Земли<sup>41</sup>. Несмотря на различие названий ясно проступает одна и та же сущность этого женского образа - это божество, непосредственно связанное с природой и отражающее земледельческий характер религии восточных славян.

Одной из первых работ, рассматривающих народную одежду как художественное явление, стала книга И. П. Работновой<sup>42</sup>. Ею было исследовано декоративное решение крестьянской одежды XIX начала XX века. Ценность ее заключалась в исследовании именно художественных качеств русской народной одежды. Анализ

проводился на наиболее характерных образцах русской одежды XIX - начала XX века. Основное внимание было уделено русскому праздничному женскому костюму, так как в нем ярче всего выражено духовное начало, и он наиболее богат по орнаментике.

И. П. Работнова исследовала роль орнамента в создании общего художественного решения русской национальной одежды. Орнамент вышивки и тканья рассмотрен в тесной связи с покроем одежды и общей композицией украшений. Ею были установлены типы композиционного построения узоров и их расположение по одежде. И. П. Работнова отмечает единство декоративного решения отдельных предметов одежды (рубahi, поневы, сарафана, нагрудника, передника), несмотря на многообразие техник украшения. И. П. Работнова выявила художественные приемы, специфику художественного оформления, проследила эволюцию декоративного оформления русской народной одежды за данный период. Выделяя два основных комплекса русской народной одежды (северорусский и южнорусский), И. П. Работнова прослеживает зависимость их от природно-климатических условий, от всего многовекового уклада и обычаев русского народа. В работе отсутствует комплексный анализ всех частей костюма, поскольку автор не ставила перед собой такой задачи.

Декоративное решение русской народной одежды рассматривалось И. П. Работновой как единая система, однако символическая сторона орнаментального решения почти не принималась во внимание. Таким образом, она рассматривала внешнюю сторону художественного оформления русского народного костюма, не затрагивая внутреннего содержания. Между тем, именно семантика орнамента обозначала внутреннее содержание русского народного костюма и оказалась наиболее устойчивой. На наш взгляд, в этом причина того, что на

протяжении почти тысячи лет в русском народном костюме продолжали жить, оставаясь почти неизменными, основные формы костюма и места расположения вышивок в нем.

50-60-е годы XX века являются временем повышения интереса к народному искусству, когда появляется ряд искусствоведческих исследований, посвященных различным способам орнаментации народной одежды и ее отдельных частей: русской народной вышивке<sup>43</sup>, русскому народному кружеву<sup>44</sup>, набивным тканям и шитью жемчугом<sup>45</sup>. В этот период «искусствоведов интересует сам творческий процесс, особенности художественного метода и образность народного искусства, формирование и развитие его различных видов и жанров, местных локальных и общих стилистических особенностей домашнего ремесла»<sup>46</sup>.

Существенное значение имели постановка проблемы художественного образа в декоративно-прикладном искусстве и разработка системного подхода в изучении культуры и искусства. В работах А. Б. Салтыкова, М. С. Кагана были сделаны выводы, имеющие важное методологическое значение: «Всякое произведение прикладного искусства является образом человеческих чувств, желаний, стремлений, мыслей»<sup>47</sup>. Но он имеет сложную структуру, так как представляет собой целую систему образов. Первичные художественные образы, создаваемые при помощи цвета, линий, объема, в совокупности составляют сложный художественный образ произведения прикладного искусства<sup>48</sup>.

Для понимания истоков русского народного искусства особое значение имели работы, посвященные семантике русской народной вышивки<sup>49</sup>. В русской народной вышивке нашли отражение все хронологические слои народного искусства. Так, Л. А. Динцес выделял отдельные мотивы, возникновение которых относится к XIII -

XIV, XV - XVI, XVII, XVIII столетиям<sup>50</sup>. В орнаменте вышивки встречаются архаичные мотивы и сюжеты, которые сложились в эпоху первобытности. К ним относятся сюжетные, трехчастные композиции, включающие изображение женской фигуры со всадниками или птицами, зооморфные и антропоморфные формы. И. И. Шангина выделяла также полиморфные мотивы, объединяющие признаки двух мотивов (например, женщины и дерева), и растительные<sup>51</sup>. Средневековье внесло в орнамент русской народной вышивки изображения различных «чудовищ» - драконов, львов, грифонов, барсов<sup>52</sup>, наибольшее распространение, начиная с XV века, получил растительный орнамент<sup>53</sup>. XIX столетие представлено в русской народной вышивке группой сюжетов, в основном бытового плана сценками из народного или дворянского быта, различными гуляньями в саду, катаниями на лодке<sup>54</sup>.

С начала 1970-х годов перед исследователями народного творчества встала необходимость разработки на новом уровне общей теории народного искусства<sup>55</sup>. На протяжении нескольких лет шла дискуссия по многим проблемам в изучении народного искусства. Авторы многочисленных статей касались вопросов содержания народного искусства, методов его изучения и дальнейшего развития. Эти публикации позволили сделать общие выводы о том, что «нельзя ограничиваться изучением одних художественных сторон народного искусства, не касаясь его содержания». Но содержание народного искусства, как справедливо отмечал В. М. Василенко, нельзя «рассматривать в плане только древней семантики», оно «не исчерпывается этой древней семантикой, но и включает новые представления о мире, о жизни, новое отношение к миру»<sup>56</sup>. Содержание народного искусства многозначно, «оно отражает представление народа о мироздании, красоте и гармонии, круговороте

земли и продолжении рода человеческого». В содержания народного искусства отразились и основные этапы исторического развития народа<sup>57</sup>. Отсюда «совершенно отчетливо вырисовывается необходимость раскрытия мировидения и миропонимания русского крестьянина и городского ремесленника на каждом этапе исторического становления и развития страны, ее социальных изменений и классовых взаимоотношений»<sup>58</sup>.

Народное искусство на протяжении длительного времени, по словам И. Я. Богуславской, «существовало и развивалось не само по себе, а в сложной системе всего бытового уклада жизни народа, с особенностями его труда и хозяйства, пронизанными верованиями и обрядами. Ритуально-обрядовая система была своеобразной формой народной жизни, объединявшей в себе многие виды и жанры искусства, взаимодополняющие друг друга (фольклор, танцы, музыка)... Содержание обряда... определяло содержание и форму образов и орнаментальных мотивов, их строгое регламентированное размещение на конкретных предметах»<sup>59</sup>. Совершенно очевидно, что без привлечения сведений об обрядах и верованиях, без привлечения фольклора невозможно глубокое и полное раскрытие содержания народного искусства. Перед исследователями была поставлена «задача понять народное искусство в его глубине и особенностях, в сложности всех его связей, обуславливающих художественность», но «только эстетическое восприятие мало продвинет наше понимание», поэтому «необходимо искать соединения художественного, культурного, исторического аспектов изучения»<sup>60</sup>. Таким образом, была выполнена задача подготовки перехода науки о народном искусстве на более высокий этап<sup>61</sup>.

Период 1970-1980-х годов - это период всестороннего изучения народного искусства. Многие исследователи народного искусства

подошли к пониманию того, что для раскрытия смыслового и художественного значения произведений народного искусства необходим комплексный подход. Хотя, как уже было отмечено, идея такого комплексного изучения народного искусства звучала в трудах В. С. Воронова, П. Г. Богатырева, Л. А. Динцеса, Б. А. Рыбакова, но на практике этот метод не всегда находил применение. В это время в работах по народному искусству односторонний подход в его изучении уступил место широким, комплексным исследованиям. Так, изучение древних мотивов и сюжетов русской народной вышивки было проведено И. Я. Богуславской<sup>62</sup>, И. И. Шангиной<sup>63</sup>, с привлечением данных смежных дисциплин: археологии, фольклористики, этнографии. А. Г. Янбухтина провела исследование художественного ансамбля интерьера народного жилища в единой системе народного искусства. Она верно отметила, что для создания целостной картины декоративного творчества народа недостаточно простого соединения различных видов народного искусства, для этого необходимо исследовать не сумму, а ансамбли, естественно сложившиеся в той или иной среде<sup>64</sup>.

При изучении проблем народного искусства целесообразным является применение **системного** подхода, сформулированного М. С. Каганом<sup>65</sup>. Системный подход предполагает исторический, предметный (содержательный и структурный), функциональный анализ связей видов народного художественного творчества. Именно применение такого системного подхода позволило И. Е. Фадеевой провести анализ народной художественной культуры как целостной системы<sup>66</sup>.

Решение проблемы целостности народного искусства стало возможным благодаря достаточно широкому изучению различных проблем народного творчества. Как писала М. А. Некрасова, назрела

необходимость рассматривать народное искусство как часть духовной культуры, в системе «человек - природа - культура». Такая новая постановка проблемы народного искусства поднимает его на уровень большой актуальности, позволяет глубже проникнуть в содержание образов»<sup>67</sup>.

Отсюда можно сделать вывод о том, что степень изученности русского народного костюма в этнографическом и историческом аспектах<sup>68</sup>, современные исследования в области народного искусства и культуры дают возможность рассматривать народный костюм как целостную художественную систему, составляющую единый художественный ансамбль, тесно связанный с окружающим миром. «В этом изучении, - писал Б. А. Рыбаков, - должны быть слиты: этнография и фольклористика, искусствоведение и археология, история религии и семиотика»<sup>69</sup>. Такое изучение позволяет выявить его художественное содержание, раскрыть художественный смысл, заключенный в русском народном костюме.

Имеющиеся исследования по русской народной вышивке, ткачеству, декоративному оформлению русской народной одежды опирались на традиционный метод художественного анализа произведений народного прикладного искусства, на классическую триаду: материал - форма - декор, с учетом функционального предназначения вещи<sup>70</sup>. Этим, по-видимому, и объясняется тот факт, что искусствоведческие исследования произведений различных видов народного искусства проводились как бы по отраслям, объединяя их по особенностям материала и техники выполнения. Проведенные к настоящему времени исследования русской народной вышивки, русского народного кружева, золотного и жемчужного шитья, народного узорного ткачества, то есть почти всех видов и способов декорирования русского народного костюма, все-таки не дают

целостной и ясной картины. Простое соединение результатов этих исследований на основе того же метода художественного анализа не даёт качественно нового результата. Качественно новый эффект мы получим тогда, когда попытаемся увидеть в этом сложном составе декоративного убранства русского народного костюма устойчивую образную структуру.

Как писал один из крупнейших фольклористов и этнографов В. Я. Пропп, одна из труднейших задач при исследовании народного творчества - «исследование внутренней структуры произведений, изучение композиции, строя», «законов сложения и строения»<sup>71</sup>. Особенности структуры народного творчества стали объектом пристального внимания не так давно. Хотя еще П. Г. Богатырев, исследуя природу художественного творчества, сделал вывод о том, что «отдельные виды народного искусства органически связаны между собой и составляют единое целое, единую художественную структуру»<sup>72</sup>. А это единство художественной структуры предполагает и похожие пути ее развития в различных видах народного творчества. Наличие общих черт народного прикладного и изобразительного искусства и фольклора позволяет выявить механизм образования содержания и художественного образа, а также структуру этого образа. Поэтому привлечение разного рода источников, комплексное исследование произведений народного искусства как нельзя лучше соответствуют многогранной природе народного художественного творчества.

В связи с исследованием структуры русского народного костюма особый интерес представляют работы общетеоретического плана. В центре методологических исканий в современном искусствознании стоит «вопрос о характере использования аналитических подходов частных наук в интересах искусствоведческого анализа»<sup>73</sup>.

Применение методов, выработанных для точных наук, возможно и при изучении народного искусства. Так, по мнению Ю. А. Барабаша, «известный эффект дает структурно-семиотический анализ художественных структур с относительно высокой степенью инвариантности, т.е. таких структур, в которых важная роль принадлежит повторяющимся, знаковым по своей природе элементам (фольклор, народные обряды, традиционные ярмарочные представления и т.п.)»<sup>74</sup>. Применение «нетрадиционных» для искусствознания методов возможно на таком уровне исследования, который включает «систему выразительных средств данного вида искусства, его «языка», где активно выявляют себя такие категории, как дискретность, знаковость, исчисляемость»<sup>75</sup>.

Одним из примеров такого структурного анализа русского народного костюма может служить описанный Ф. М. Пармоном графический эксперимент, в результате которого «были выявлены наиболее характерные костюмы-комплексы, символы, несущие содержательную информацию о тектонике, композиционно-конструктивных особенностях костюма и его составляющих элементах. Была определена специфика языка русского народного костюма как системы коммуникаций»<sup>76</sup>.

На необходимость рассмотрения произведений народного искусства в культурном контексте указывалось в ряде работ, посвященных проблемам народного искусства<sup>77</sup>. Действительно, по словам Ю. М. Лотмана, «трудности в восприятии далеких (этнически и исторически) видов искусства, как правило, связаны с тем, что мы пытаемся освоить их изолированно, вне контекста породившей их культуры»<sup>78</sup>. Народное искусство хранит образы далекого прошлого, в нем находит свое отражение «дух народа», его национальное своеобразие. Глубокое постижение народного искусства, понимание

его национальной специфики требуют «системного рассмотрения в исторических целостностях художественной культуры»<sup>79</sup>.

Приводимое в литературе определение всякой системы применимо и для русского народного костюма: «1) система представляет собой целый комплекс взаимосвязанных элементов; 2) она образует особое единство со средой; 3) как правило, любая исследуемая система представляет собой элемент системы более высокого порядка; 4) элементы любой исследуемой системы, в свою очередь, обычно выступают как системы более низкого порядка»<sup>80</sup>. Эти позиции могут быть учтены при рассмотрении народного костюма как системы.

Системное изучение народного костюма предполагает исследование его взаимосвязей на определенном этапе исторического развития народной художественной культуры. В свою очередь, как отмечают в своих исследованиях Т. В. Козлова и Т. Г. Маринко, народный костюм представляет собой своеобразную систему<sup>81</sup>.

Итак, применяя системный подход при изучении русского народного костюма, мы руководствуемся следующими положениями. Русский народный костюм представляет собой сложную систему, с одной стороны, и, с другой стороны, является элементом, входящим в народную художественную культуру. Поскольку всякая система культуры не есть что-то застывшее, а существует в динамическом взаимодействии, возникает необходимость рассмотреть взаимодействие этих систем на определенной стадии развития общества.

Художественная культура охватывает все области деятельности от словесного творчества до прикладных искусств, и как подсистема культуры она зависит от уровня ее развития, несет на себе отпечаток ее целостности. Особенно тесная связь различных сфер культуры прослеживается в «пограничных зонах», то есть в прикладном

искусстве и архитектуре. В этих формах художественного творчества духовное и материальное неразрывно слито. Кроме выше сказанного, отметим, что художественная культура представляет собой систему социальных институтов, которая организует и направляет художественную деятельность в соответствии с потребностями общества<sup>82</sup>.

Таким образом, представленная работа посвящена анализу художественно-образной структуры русского народного костюма с рассмотрением ее особенностей и эволюции. Необходимым условием исследования образной структуры русского народного костюма является рассмотрение ее в контексте народной художественной культуры.

Монография является попыткой комплексного исследования образной структуры русского народного костюма в контексте народной художественной культуры, выявления особенностей этой структуры, ее эволюции.

Автор ставит цель рассмотреть художественные особенности русского народного костюма, пути сложения его образной структуры, выявить факторы, влияющие на ее эволюцию в различные исторические периоды.

С целью разработки метода исследования была поставлена задача изучения проблем комплексного анализа произведений народного искусства, в том числе и русского народного костюма.

Таким образом, задачи, стоящие перед автором, это - воссоздать пути **формирования образно-семантической** структуры русского народного костюма, выявить **особенности** его образной структуры, проследить **эволюцию** этой структуры в определенном **историко - культурном контексте**. Поскольку русский народный костюм содержит в себе напластования разных стадий развития культуры,

поэтому хронологические рамки исследования достаточно широки: от культуры славянских племен через художественную культуру средневековья до начала XX столетия. Такой огромный отрезок времени дает возможность с помощью ретроспективного анализа проследить эволюцию всех компонентов русского народного костюма, и прежде всего, его образно-семантической структуры. Но, как известно, формы традиционного женского народного костюма в период средневековья изменялись очень медленно, это позволяет рассматривать его в больших временных периодах.

Автор ставит задачу рассмотреть **художественные особенности** русского народного костюма XIX - начала XX века с точки зрения выявления диалектики устойчивого и изменчивого в структуре его художественного образа. Рассмотрение русского народного костюма в контексте народной художественной культуры является не только задачей работы, но и методом, поскольку анализ художественного образа русского народного костюма невозможен вне связи с художественной культурой народа. Кроме того, как отмечалось многими исследователями, различные виды народного искусства проходят общий путь развития, что делает возможным провести сравнительный анализ структуры русского народного костюма со структурой, например, народного жилища. Это позволяет полнее раскрыть художественное содержание народного костюма.

Необходимо отметить, что структура русского народного костюма наиболее четко выявляется для ранних стадий развития художественной культуры. Однако сопоставление русского народного костюма и народного жилища возможно на материале в основном «этнографического» периода (XVIII - XX вв.).

Стремление показать русский народный костюм как произведение народного искусства определило отбор материала - это, прежде всего

**женский праздничный костюм**, в котором материальное и духовное слито воедино, поскольку «народная жизнь не знала деления на материальное и духовное производство»<sup>83</sup>. Синкретичность народного искусства определялась синкретичностью художественно-образного мышления, а в русском праздничном костюме эти качества выражены в очень яркой и образной форме. Праздничный женский народный костюм представляется наиболее интересным и содержательным, потому как именно в женской среде архаика сохраняется более устойчиво<sup>84</sup>. Другая причина изучения именно праздничной одежды заключается в том, что «скорость изменения у праздничных форм гораздо ниже», «потому и праздничные одежды старомодны»<sup>85</sup>.

В работе использованы разнообразные материалы и источники. Основным источником явились музейные коллекции народной одежды, главным образом Российского этнографического музея (г. Санкт-Петербург). В работе отобраны и рассмотрены наиболее характерные праздничные костюмы, как северорусского, так и южновеликорусского типа. Наряду с ними для выявления образной структуры привлекаются и отдельные компоненты костюмных комплексов, сохранившиеся в музейных коллекциях, найденные российскими исследователями во время этнографических и археологических экспедиций. Необходимо отметить, что трудность изучения ансамбля костюма заключается и в том, что музейные коллекции одежды в основном представляют собрание отдельных компонентов костюма, полных комплексов русского народного костюма явно недостаточно. В этом, видимо, кроется одна из причин того, что долгое время изучались только отдельные компоненты народного костюма.

Изучение русского народного костюма только по музейным коллекциям является недостаточным, поскольку по ним мы можем

судить о составе, покрое, материалах, способах орнаментации и т.д. Однако для создания полной картины необходимо привлечение и других источников. Дополнительными источниками служат произведения изобразительного искусства, опубликованные материалы по вышивке и шитью. Это дореволюционные альбомы В. В. Стасова, Н. П. Сидамон-Эристовой и Н. Л. Шабельской<sup>86</sup>, советские издания второй половины XX века<sup>87</sup>.

Музейные коллекции, конечно, дают нам богатый материал по орнаментации русского народного костюма, но раскрыть семантику орнамента позволяют материалы по древним верованиям, ритуалам, календарным праздникам и обрядам<sup>88</sup>. Для раскрытия семантики орнамента привлекаются памятники фольклора, например, былины, сказки<sup>89</sup>.

Ценными источниками являются описания имущества в разного рода описях, исторических документах, актах<sup>90</sup>. Интересные наблюдения содержатся в описаниях, оставленных иностранными путешественниками<sup>91</sup>.

Много ценного фактического материала содержат работы российских этнографов, посвященные русской народной вышивке, в которых она рассматривается в историческом, этнографическом и искусствоведческом плане, что позволяет раскрыть все многообразие, богатство этого искусства, его тесную связь с жизнью русского народа<sup>92</sup>. Необходимость широкого привлечения исследований по русской народной вышивке объясняется тем, что этот вид народного искусства являлся одним из основных в декоративном оформлении народного костюма.

Раскрыть символику русского народного костюма позволяет изучение его роли в народных обрядах. Такое обобщающее исследование функций народной одежды в традиционных обычаях и

обрядов было осуществлено Г. С. Масловой<sup>93</sup>. Это наиболее крупное исследование по народной одежде за весь период ее изучения. Народная одежда рассматривается прежде всего и именно «как явление, тесно связанное с духовной жизнью народа». Впервые объектом исследования явился «костюм в широком смысле этого слова, то есть комплекс, в который кроме собственно одежды, входит головной убор, обувь и украшения, а также прическа (связанная с головным убором), дополнения к костюмам - его аксессуары»<sup>94</sup>.

Символическое значение одежды, функционирование отдельных элементов костюма в ритуале рассмотрены также в трудах А. К. Байбурина<sup>95</sup>.

Поскольку в образной структуре русского народного костюма отразились различные уровни мировосприятия народа, поэтому является необходимым использование тех материалов и источников, в которых нашли свое отражение особенности народного миропонимания. Для восстановления представлений народа о мироздании, раскрытия содержания и образного строя народного искусства исследователями используется фольклор в целом - сказки, предания, эпос, песни, пословицы, загадки, в которых сохранились следы древней мифологии. Пережитки древнего мировоззрения сохранились в обрядах, обычаях и ритуалах, которые также отражали древние космологические представления<sup>96</sup>.

Многие жанры фольклора содержат описания костюма, его элементов, тканей, украшений и т.д. Особенно часто встречаются такие описания в величальных песнях свадебного обряда, в календарных песнях, былинах. Исследователи фольклора давно выяснили, что в русских былинах достаточно достоверно передаются бытовые детали, описание одежд, жилища, утвари, доспехов. Былины содержат в себе реальные события Древней Руси, реальных

исторических героев этих событий, в них мы также находим отражение древних языческих верований восточных славян и древние языческие обряды. Но в былинах запечатлелись черты народной жизни не какого-либо определенного исторического периода, «любая былина относится не к одному году и не к одному десятилетию, а ко всем столетиям, в течение которых она создавалась, жила, шлифовалась, совершенствовалась или отмирала... Поэтому всякая песнь носит на себе печать пройденных столетий... Былина содержит отложения всех пройденных ею веков»<sup>97</sup>. Фольклорные описания, в силу своей специфики, хотя и отличаются гиперболичностью, но, в основном, совпадают с исторической действительностью, поэтому они также могут служить источником для изучения русского народного костюма<sup>98</sup>.

Орнамент в русском народном костюме является основой художественного образа, и именно он дает представление об образной структуре, об устойчивости этой структуры. Для прочтения семантики русского народного орнамента исследователи сопоставляли мотивы и цитаты фольклора, принимая во внимание то, что связи образов фольклора аналогичны связям образов русской народной вышивки. Однако, в русской народной вышивке мифологические представления сохранились больше, чем в фольклоре<sup>99</sup>.

## ГЛАВА 2. СЛОЖЕНИЕ ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

Художественный образ русского народного костюма обладает сложной структурой. Она обусловлена богатством художественной информации и необычайно насыщенным комплексом идей. Как и во всей народной художественной культуре, так и в русском народном костюме отразились и общечеловеческие, и национальные, и локальные черты.

В форме, декоративном строе русского женского праздничного костюма запечатлелись все уровни мировосприятия народа. Прямолинейно-геометрический орнамент, характерный для первобытного искусства многих народов, дожил в вышивке народной одежды до XX столетия. С мифологических времен дошли до нас поэтические образы славянского язычества. Окончательное сложение общих этнических особенностей русского традиционного костюма связано с периодом становления и утверждения русского централизованного государства (XIV-XV вв.), именно от искусства Московской Руси перешла в народный костюм любовь к пышному узорочью. В сохранившихся народных костюмах XVIII-XIX веков спрессованы пласты истории культуры, поэтому задача состоит в том, чтобы «расслоить эту многообразную и многозначную массу на отдельные слои»<sup>1</sup>, и тем самым раскрыть и объяснить исконный смысл и содержание народного костюма.

Праздничный женский народный костюм обладает сложной, многозначной символикой. Структура народного костюма - это особая семиотическая система<sup>2</sup>, понять которую возможно только в определенном историческом и культурном контексте. Художественные особенности русского народного костюма и

особенности его знаковой системы могут быть выявлены только с учетом условий той среды, в которой он возник и для которой он был предназначен. Исследование знаковой и символической системы русского народного костюма является начальной ступенью его художественного анализа.

При исследовании русского народного костюма в контексте народной художественной культуры можно выделить три исторических «слоя» в художественной культуре, которым соответствуют определенные стадии образной структуры народного искусства, в том числе и костюма<sup>3</sup>. Полистадиальность народного искусства отражается в его содержании и художественной структуре. Первый слой - самый древний - соответствует доклассовому обществу, соответственно первобытной культуре, в которой искусство, по образному выражению М. С. Кагана, «пропитывало» и «оформляло» едва ли не все сферы практической деятельности людей<sup>4</sup>. Выделение первобытного пласта в художественной культуре необходимо, поскольку народное искусство на протяжении многих веков было очень близким, по своим основным характеристикам, первобытным формам<sup>5</sup>. Синкретическая целостность материального и духовного, общественного бытия и общественного сознания, проявлялась на всех уровнях бытия и сознания. На ранней стадии развития культуры искусство и культура еще не отделены друг от друга, а «существуют во взаимной диффузии, имя которой - мифология»<sup>6</sup>.

Второй пласт - художественная культура средневекового общества (IX-XVII вв.). В свою очередь, средневековую художественную культуру принято подразделять на раннее, зрелое и позднее средневековье. Однако средневековую народную культуру целесообразнее рассматривать в целом, поскольку на протяжении

длительного исторического периода фольклорная средневековая культура практически оставалась неизменной. Художественная культура средневековой Руси, по утверждению многих исследователей, отличалась известным единством, в котором проявлялось целостное народное мировоззрение<sup>7</sup>. Хотя по мере развития феодальных отношений происходит дифференциация художественной культуры на феодальную и народную, но народной культуре принадлежит основополагающая роль, поскольку «она содержит источник тем, образов, выразительных возможностей, определяет полноту и жизнеспособность официального искусства, само существование которого, так или иначе зависит от меры соответствия воссоздаваемого им образа мира тому, что сложился в народном сознании»<sup>8</sup>.

В XVII веке завершается период средневековья и начинается переход к новому периоду истории. Происходит кризис средневекового мировоззрения, разрушается средневековая картина мира. Этот переходный период характеризуется возрастанием творческой активности народных масс. В фольклоре появляются новые сюжеты, возрождается интерес к героическому прошлому, происходит обогащение форм прикладного искусства. Происходящая интенсификация народного творчества вызывает «оживление языческой «памяти» народа, проявляющееся в традиционных праздниках весны и урожая, в проводах масленицы и купальских мистериях, в свадебных и похоронных обрядах»<sup>9</sup>.

Следующий этап (XVIII-первая половина XIX вв.) - становление и утверждение капиталистических отношений в России. В XVIII веке завершается разделение не только искусства профессионального и народного, но и разделение народной художественной культуры. В этот период происходит закрепление в народном искусстве, в том

числе и народном костюме, локальных особенностей<sup>10</sup>. В народном искусстве оседают «остатки отживших «наверху» художественных систем;... наслаиваясь на исходную и формообразующую для фольклора первобытно-варварскую основу, смешиваясь с ней, трансформируясь, переплавляясь в новые образования»<sup>11</sup>. До середины XIX столетия само крестьянское искусство почти не реагировало на процессы, протекавшие в художественной культуре города, сохраняя достаточно устойчиво свою традиционную структуру.

Наиболее резкие и заметные изменения в народной художественной культуре стали происходить особенно со второй половины XIX века, в связи с интенсивным развитием капиталистических отношений в России, которые затронули и крестьянство. В конце XIX - начале XX вв. традиционную народную культуру все активнее проникают элементы городской культуры. Этот период являлся временем начального этапа размывания традиционной системы быта. Однако эти новые веяния в неодинаковой степени коснулись различных сторон крестьянского быта. Наиболее устойчивыми оказались те виды народного искусства, которые были тесно связаны с обрядами. В частности, к таким видам можно отнести вышивку и ткачество как самых «консервативных и связанных с наиболее устойчивой формой народной культуры - костюмом»<sup>12</sup>.

Необходимо учесть, что, как замечал М. Н. Тихомиров, в «истории культуры невозможно наметить точных граней, когда рождается одно явление и заканчивается другое. Такие грани всегда будут условными. Новое в культурной жизни возникает и развивается постепенно, так же, как уменьшается и отмирает старое. Однако явления культурной жизни всегда тесно связаны с явлениями экономическими и политическими»<sup>13</sup>.

Народные костюмы ранее XVIII века не сохранились. Однако реконструкция русского костюма определенного исторического периода возможна на основе привлечения различных этнографических, археологических материалов, письменных источников. В современной науке, как отмечал В. Я. Пропп, при исследовании народного творчества существуют два пути: «изучение снизу вверх, от старого к новому» и «путь сверху вниз, т.е. реконструкция ранних «мифологических» основ путем анализа поздних материалов». Однако, «путь этот рискован и труден. Необходим и неизбежен он там, где для ранних стадий нет непосредственно никаких материалов»<sup>14</sup>.

В народном искусстве и культуре исследователи обнаруживают древние, архаические пласты, восходящие еще к эпохе славянского язычества. Подробное рассмотрение этого периода необходимо потому, что народную культуру можно постичь только с учетом анализа языческого мироощущения. Это дает возможность проследить устойчивость в народной художественной культуре древнейших элементов и выявить их в народном костюме.

От эпохи славянского язычества до нас не дошли остатки одежд, археологические находки предметов убранства женского костюма немногочисленны, письменных источников не существовало, поэтому восстановление костюма этого периода возможно в самых общих чертах.

Исследование образной структуры художественного произведения - «это ответ на вопрос, как передавалась действительность»<sup>15</sup>. Специфика народного творчества состоит в особой форме сознания, поэтому изучение особенностей системы народного мировоззрения является одной из важных задач, «иначе ни композиция, ни сюжеты, ни отдельные мотивы не смогут быть поняты»<sup>16</sup>. Именно сознание

лежит в основе понимания и отражения действительности в художественном творчестве. Оно охватывает все виды человеческого бытия и все виды народного искусства. На протяжении многих веков первобытного и раннесредневекового существования земледельческих культур складывались особенности народного сознания славян. Славянская мифология не развилась в такую стройную и законченную систему, как, например, античная, но и она выросла и развилась из древнейших представлений о тождестве человека и природы. Поскольку в основе художественного оформления народного костюма лежит миропонимание народа, особенности его мышления, поэтому начать изучение необходимо с восстановления картины мира «в тех формах, в каких она постепенно складывалась и видоизменялась в умах людей»<sup>17</sup>.

Основные формы организации костюма, точнее его образной структуры, складывались в древности и обуславливались отношением человека к природе. На ранних ступенях развития культуры «связь человека с природой была неотъемлемой чертой его сознания»<sup>18</sup>. Человек ощущал себя частью природы и создавал вокруг себя модели мира - микрокосмы. Но микрокосм в его понимании, как писал Л. Я. Гуревич, - «не просто малая часть целого, не один из элементов вселенной, он как бы ее уменьшенная и воспроизводящая ее реплика», он «столь же целостен и завершен в себе, как и большой мир»<sup>19</sup>. Так и жилище человека его костюм, предметы, окружавшие человека разными средствами создавали образ мира дополняя друг друга. Мир в сознании человека «наряду с земными существами, предметами и явлениями... включал в себя еще и иной мир, порожденный религиозным сознанием и суеверием»<sup>20</sup>.

Природа окружавшая человека - леса реки, камни, предметы - наделялась разумом, представлялась ему живой. Но, в первую очередь,

подобные представления распространялись на животных. Человек приписывал им «особое могущество и сверхъестественные свойства»<sup>21</sup>, поэтому они могли быть благосклонны к человеку и могли причинить ему зло. При помощи магических заклинаний древний человек стремился обезопасить свое существование. Так и украшения жилища, предметов быта и одежды возникли прежде всего как магические знаки<sup>22</sup>. В свою очередь, магия зависела от системы объяснения мира<sup>23</sup>, от формы сознания.

Мифологическое сознание не знало четкой границы между реальным и нереальным, отождествляло образ с его буквальным значением. Истоки образности в народном costume, как и во всем народном искусстве, кроются в особенностях мифологического мышления.

Основное отличие мифологического мышления от художественного состоит в том, что его образная система имеет буквальный, а не переносный характер. Многие элементы народного costume очень часто повторяли формы природы. Следы повторения форм животного и растительного мира мы находим в археологическом и позднейшем этнографическом материале.

Истоки символики в народном искусстве и фольклоре берут свое начало в сопоставлении действий и переживаний человека с явлениями природы, в так называемом психологическом параллелизме. Устойчивость и постоянство сопоставлений, их обобщение привело к возникновению традиционной символики в народном творчестве. Воспроизведение окружающей действительности, преображенной мифологическим сознанием, имело поэтому не натуралистический характер, а символический. Отсюда становится понятным нарушение правдоподобия в изображении реального мира: искажение пропорций и масштабов, установление

Связей «действительных» с точки зрения мифологического сознания»<sup>24</sup>. Поэтому «художественный образ в фольклоре амбивалентен: замещая реальность, он в то же время сам является рва юностью для мифологического сознания»<sup>25</sup>.

Таким образом, в самой основе художественного образа народного костюма, как и любой вещи, лежат «конкретные, семантически значимые понятия о ее сущности, смысле человеческой жизни, которые постепенно трансформировались в художественное качество». Эти понятия усложнялись, включали в себя новые элементы, в то время как более древние «снимались, увековечиваясь в орнаменте и форме»<sup>26</sup>

Народный костюм содержал в себе целый комплекс языческих верований и представлений. Ядро языческого мировоззрения составляли аграрные магические культы и культ предков. Язычество славян было по существу «земледельческой религией», «религией природы», потому как основным занятием славян во второй половине и в конце первого тысячелетия было развитое пашенное земледелие, которое наложило сильный отпечаток на все мышление славянина<sup>27</sup>.

Существование человека полностью зависело от природы. Распространенные у славян календарные праздники и обряды складывались в соответствии с мифологическими представлениями о мироустройстве и в связи с практическими потребностями земледельца. Оформление календарных праздников и обрядов также было призвано усилить магическое воздействие на силы природы.

Стержневой идеей мировоззрения древнего земледельца была идея плодородия, которая получила яркое выражение в народном костюме. Славное место в системе мировидения славян занимали Земля и Солнце. Женщина олицетворяла Землю, недаром божество плодородия изображалось в виде женщины. Женский образ был

символом плодородия. «Зависимость благополучия от дождя, солнца, засухи и тому подобных явлений выразилась в том, что в символику вошли такие элементы, как огонь и вода. Женский образ отождествлялся и с этими космическими силами»<sup>28</sup>. Плодородие земли в представлениях восточных славян тесно связывалось с плодородием женщины<sup>29</sup>. Не отсюда ли идет такая насыщенность символики плодородия в русском женском народном костюме, особенно свадебном? Женщина, одетая в праздничный наряд, обладала, в представлениях славян, магической силой, которая осознавалась как сила плодородия. «Орнаментика рубах, - пишет С. В. Жарникова, - являвшихся наряду с головными уборами и поясами сакральным элементом одежды, была теснейшим образом связана с магией плодородия. Считалось, что чем богаче украшена рубаха, тем выше репродуктивная сила одетой в нее женщины и ее способность увеличивать плодородие всего окружающего»<sup>30</sup>.

Как и отдельные элементы женского наряда, так и весь костюм в целом выражал идею плодородия. Головной убор как важнейший элемент в костюме ярче всего воплощал в себе эту идею. На головных уборах был, как правило, свой, установившийся круг сюжетов. В них входили антропоморфные изображения (образ Берегини, Рожаницы), фигуры оленей, коньков, птиц, растительные элементы, особенно часто изображаются солярные знаки<sup>31</sup>.

В прическе женщины, в ее волосах по древним верованиям заключалась магическая сила, которая также осмысливалась как сила плодородия<sup>32</sup>. По мнению Б. Л. Богаевского, сама форма заплетения волос в косы как бы имитирует форму хлебного колоса<sup>33</sup>. В этом, возможно, проявлялась связь волос с культом растительности. Подтверждение веры в эту связь волос с культом растительности можно найти в русском фольклоре (в сказке женщина, спасаясь от

погони, бросает позади себя гребень и на том месте вырастает густой лес)<sup>34</sup>.

Время ношения праздничной одежды определялось в основном **земледельческим календарем**. До начала XX столетия дожили древние языческие представления в календарных праздниках и обрядах. Именно через обряды возможно постижение древнего содержания в народном искусстве, которое на протяжении многих веков существовало в тесной связи с обрядом.

Народная культура представляла собой сложно организованную семиотическую систему, включающую целый ряд знаковых систем<sup>35</sup>. Миф, ритуал, народное жилище и костюм являлись своеобразными текстами культуры, моделирующими и воспроизводящими мир своими специфическими средствами. Их знаковые системы взаимодействовали между собой, дополняя друг друга. Особенно отчетливо это взаимодействие реализовалось в ритуале, в котором воплощался грандиозный мифологический текст, повторяющий акт творения мира, воспроизводящий структуру его частей и вхождение человека в космологический универсум<sup>36</sup>. Обряд обладал своей композицией<sup>37</sup>, ритмом, соответствующим звуковым, словесным, цветовым и пространственным оформлением. Не случайно в последних исследованиях по обрядам он рассматривается не только как этнографическое явление, но и как эстетическое<sup>38</sup>, эмоционально-психологическое, и «в определенном смысле переживание ритуала можно сопоставить с восприятием произведения искусства»<sup>39</sup>. Всякий обряд - это прежде всего - действие, в котором происходило заклятие хаоса разнообразными художественными средствами<sup>40</sup>. Такую художественно-эмоциональную окраску обряду придавали яркие, красочные праздничные одежды его участников, окружавшая расписная и резная утварь, тканые и вышитые полотенца, скатерти и

особым образом украшенные ритуальные предметы. Происходящее сложное обрядовое действие сопровождалось соответствующим музыкальным, поэтическим оформлением. Предметы, жесты, слова, изображения, обладая каждый своим выразительным языком, своим «кодом», повторяли один и тот же смысл, одно и то же содержание разными способами. Таким образом, в обряде закреплялась, передавалась культурная традиция, основным смыслом которой являлась передача картины мира<sup>41</sup>. Однако реконструкция картины мира являлась одновременно функцией самосознания, помогала определить место и роль человека в этом мире<sup>42</sup>, составляла своеобразный «сценарий» человеческой жизни, «программу поведения» в освоенном культурном пространстве.

Человек, обряженный в соответствующий костюм, включался в организованные обрядовые действия, которые усиливались жестами, словами, звуками, мелодией. Символический смысл их соответствовал символике обрядового костюма. Тексты песен, величаний, причитаний формировали, объясняли и оформляли ритуал от начала и до конца<sup>43</sup>. А в некоторых случаях пение, например, хороводных песен сопровождалось «изображением того, о чем говорилось в тексте»<sup>44</sup>. Мнемонические средства (ритм, звук, мелодия) перебрасывали «своего рода мостки между различными частями текстов и элементами культуры»<sup>45</sup>.

Ключевой язык для прочтения символики народного искусства, по словам Т. А. Бернштам, «следует искать в обрядовом комплексе, где слово, действие, предмет призваны выполнить единую задачу, и потому их символика имеет аналогичные и взаимодополняющие функции»<sup>46</sup>. Содержание обряда «определяло содержание и форму образов и орнаментальных мотивов, их строго регламентированное размещение на конкретных предметах»<sup>47</sup>.

Языческие праздники лета и зимы, весны и осени были тесно связаны с крестьянским трудом, заботой о будущем урожае. Труд был основой жизни крестьянина-земледелца и в некоторых случаях был своего рода праздником. Народные праздники регулировались природными аграрными циклами, сменой времен года. Смысл праздника заключался «не в том, чтобы просто дать людям отдохнуть, а в том, чтобы... не оторваться от традиции»<sup>48</sup>.

Истоки народных праздников теряются в глубокой древности, структура их также отражала особенности мифологического мышления. «Праздничное обрядовое время родственно мифологическому и соответственно подобным образом организовано: оно также циклично»<sup>49</sup>. В празднике реализуется потребность коллективно выразить ощущение мира как целостности, поэтому «все оформление трудовых праздников и обрядов представляется как бы осуществлением договора человека с силами природы в рамках идеи космической взаимности»<sup>50</sup>. Параллелизм символического мышления проявлялся в обрядово-зрелищном комплексе, в котором различные формы обрядности служили «параллельными формами выражения одной необходимой идеи, определяемой в каждом конкретном случае»<sup>51</sup>.

Праздничный костюм, по точному определению Т. С. Семеновой, являлся символом, знаком народного праздника-обряда<sup>52</sup>. В нем изобразительно, с помощью цвета, форм, орнамента воплощался конкретный мифологический текст, прочесть который помогали различные обрядовые действия и жесты, словесное и музыкальное оформление. Народный праздник был насыщен символами. Так, символом праздника могла быть и соломенная кукла, одетая в женский праздничный наряд (Масленица, Кострома, кукушка-птица).

В народном празднике высвечивались жизненные силы народа, его праздничное восприятие жизни. Жизнеутверждающий, радостный характер праздника проявлялся особенно ярко в аграрно-магической обрядности, в поклонении жизненным силам природы, в смеховой культуре народного праздника. Смех, радость, веселье в народном представлении обладали магическим действием. Супружество и смех считались магическим средством умножения урожая<sup>53</sup>, смех семантизировался «как новое сияние солнца, как солнечное рождение»<sup>54</sup>

Сложный обрядовый комплекс включал в себя не только календарные праздники и обряды, но и семейные обряды. Разделение календарных и семейных обрядов проводится в этнографии условно, потому что обе группы обрядов имеют общую основу. Общность и тесная взаимосвязь календарных и семейных обрядов заключена в их общем аграрно-магическом характере. Исследователи отмечают сходство форм и функций многих обрядовых действий в календарной и брачной обрядности<sup>55</sup>. Особенно тесно связан с календарными обрядами и праздниками свадебный обряд.

Любовная, брачная тема присутствует почти во всех календарных праздниках. В дни зимнего солнцеворота, когда по древним поверьям происходил разгул нечистой силы, наступало время гадания, которое не обходилось без общения с темными силами. По древнему языческому обычаю опускались «кольца в воду и поясы», а вода и кольца входили в состав предметов свадебной обрядности<sup>56</sup>.

Большим и веселым праздником, русским карнавалом была масленица, которая включала целый комплекс обрядов. Даже современное содержание этого праздника указывает на наличие в нем элементов древних языческих обрядов. Ритуальное сжигание чучела, которым заканчивалась масленица, связано с религией умирающего и

воскресающего божества растительности. Чучело масленицы обычно мастерилось из соломы, наряжалось в женскую (неприменно старую) одежду и тем самым олицетворяло божество плодородия. В озимых полях за околицей масленицу сжигали, разбрасывали по посевам ее части, что «должно было обеспечить этим озимым успешный рост. В этом и состоял исконный смысл обряда»<sup>57</sup>.

Подобное магическое действие имели катания с гор или в санях. Интересно отметить, что участвовали в катании только женщины и девушки<sup>58</sup>, которые на масленицу должны были одеваться очень нарядно. Особенно нарядными были молодые женщины первого года замужества, которые наряжались в тот же костюм, в котором венчались<sup>59</sup>. Для катания с гор использовали донца прялок, считалось, кто лучше проедет, у того лен будет длиннее. Хороший урожай льна также связывался с движением хоровода на масленицу. Ритуальное качание на качелях на масленицу (причем, качели привязывались обычно к дереву) должно было обозначать пожелание здоровья и благополучия<sup>60</sup>. Магическое значение, по представлениям участников праздника, имели и обильное угощение, и разнообразные развлечения, и, особенно, богатство, красочность праздничных одежд. В этом ясно прослеживается магия подобия, вызвать подобное подобным. По представлениям славян, ряжение в богатые, красочные одежды, обильная еда и веселье должны были обеспечить дальнейшее благополучие, богатый урожай, достаток в доме.

Особенно разворачивается брачная тема в обрядах весенне-летнего цикла, которые были связаны с началом полевых работ. В исследованиях по фольклору отмечается сходство песен свадебного обряда с хороводными песнями и играми весенних обрядов. Большинство хороводных песен содержало любовно-свадебную тематику, которая является одной из основных тем. Содержание песен

весеннего хоровода воспроизводило как «архаические формы брачных отношений и пережитки далекой истории», так и действительность - реальную и желаемую. Радостное мироощущение русского народа проявлялось в подборе поэтических деталей: «устойчивы упоминания травы - зеленой муравы, весенних цветов, звончатых гуслей; первого дождя, поцелуев парней и девушек; постоянно называются нарядные одежды и украшения участников игры - ленты, венки девушек, синие, зеленые кафтаны, сафьяновые сапоги парней, шелковые пояса и золотые перстни»<sup>61</sup>.

Заканчивались весенние праздники «русальной» недель, обряды которой сохранили первоначальную языческую основу, в них наибольшее воплощение получил культ растительности. Центральным образом русальной недели был образ весенней березы, украшенной лоскутками или ряженой в женское платье. Здесь интересно отметить связь женского образа с образом березы. Береза в народном представлении была символом буйной растительности, а одетая в женский наряд, олицетворяла божество плодородия. Обряд этот исполнялся исключительно женщинами. Иногда девушки - участницы обряда, украшались венками из зелени березы или цветов, то есть уподоблялись таким образом березе<sup>62</sup>. В свадебной обрядности украшенная березка символизировала женскую красоту<sup>63</sup>. В русских народных сказках, собранных А. Н. Афанасьевым, встречается сюжет с превращением березы в девицу<sup>64</sup>. Отождествление девушки и березы присутствует в свадебном обряде, в свадебных причитаниях невесты, которая, оплакивая березку - символ девичества, оплакивает тем самым себя<sup>65</sup>.

Использование исследований по народным обрядам помогает полнее раскрыть смысл семантики образов, заключенных в женском праздничном костюме. В частности, обрядовый комплекс позволяет

узнать о вере древних славян в таинственную связь женщины и птицы<sup>66</sup> и тем самым объяснить обилие «птичьей» символики в женском народном костюме. Возможно, на отголоски этой веры указывают названия женских головных уборов и их элементов: «кокошник» (от слова «кокошь» - курица), «сорока», «кичка», «кика» (утка), также птичьи названия имеют части «сороки» (хвост, "крылышки»).

Часто встречающиеся в орнаментике головных уборов изображения шип и находимые археологами привески к головному убору в виде мочек, гуськов, возможно, могут служить подтверждением мифической связи женщины и птицы. Многоцветность и богатство орнаментики праздничного костюма, а, особенно, свадебного, производило впечатление брачного птичьего оперения<sup>67</sup>. В русском фольклоре часто встречается сюжет, в котором птица превращается в красную девицу или девица оборачивается птицей<sup>68</sup>. В народных песнях часты сравнения девушки с «серой утушкой», «белой лебедушкой»<sup>69</sup>.

Существовавшие рубахи-долгорукавки явно отражали еще и мифологические представления. Использовались они в особо торжественных случаях - на свадьбе. Функция, которую выполняли эти длинные рукава - прикрыть руки. Распущенными длинными рукавами невеста взмахивала во время плача<sup>70</sup>. Возможно, образ невесты уподоблялся птице, а взмах рукавов - взмахам крыльев. В знаменитом «Слове о полку Игореве», жемчужине древнерусской литературы, княгиня Ярославна хочет полететь птицей над Дунаем: «Полечу, - рече, - зегзицею по Дунаеви, омочю бeбрянь рукав въ Каяль рьць, утру князю кровавыя его раны на жестоцьм его тьль»<sup>71</sup>.

Кроме сходства с птичьими формами и птичьими названиями, головные уборы могли напоминать рога коровы (рогатая кичка) или

пишки свадебного коровая (кокошник с шишками). В этом также прослеживается символика плодородия<sup>72</sup>.

Эти же циклы превращения женщины в дерево или птицу, тесная взаимосвязь этих образов, нашли свое отражение в сюжетах и мотивах русской народной вышивки. И. И. Шангина, исследовавшая семантику русской народной вышивки, выделила в ней полиморфные изображения, сочетающие в себе признаки двух мотивов. Так, наиболее часто встречается изображение, совмещающее в себе мотивы женской фигуры и дерева, реже, но достаточно часто встречается изображение, соединяющее в себе мотивы женской фигуры и птицы<sup>73</sup>.

Следующий праздник - праздник летнего солнцеворота - Иван Купала, им открывался летний цикл праздников. Купальская обрядность не содержала в себе христианских элементов, сохранив полностью свое языческое содержание. Именно поэтому этот праздник особо осуждался церковью. Праздник Купалы считался праздником солнечного огня, он содержал элементы солярного культа, аграрной магии, элементы эротического характера, которым приписывалось аграрно-магическое значение<sup>74</sup>.

В обрядах, связанных с уборкой урожая, почти нет элементов свадебной обрядности. В основном, смысл этих обрядов сводился к заклинанию будущего богатого урожая. Отсутствие явно выраженной брачной темы, видимо, было связано с тем, что с окончанием жатвы, как правило, начинались свадьбы.

Торжественно проводились начало и конец жатвы, так называемые «зажинки» и «дожинки». Первый, а в некоторых местах, последний сноп, называемый именинным, наряжали в женскую одежду, надевали сарафан, кокошник или кичку. «Снопу-бабе» воздавались всяческие почести, его ставили в передний угол как божество. Потом сноп обмолачивали, часть зерна шла на семена, часть скармливали

скотине<sup>75</sup>. В этих обрядовых действиях видны следы древних культов, в частности, культ богини плодородия (ряжение в женские одежды), культ умирающего и воскресающего божества растительности.

Особенности русского народного костюма в традиционных обычаях и обрядах достаточно обстоятельно исследованы Г. С. Масловой. Отметим те особенности, которые, на наш взгляд, необходимы для понимания смысла, заключенного в женских костюмах, предназначенных для определенных праздников.

В праздничных костюмах, одеваемых на масленицу, отмечаются две темы - брачная и аграрная. В костюмах заметно преобладание красного цвета. Обилие красного цвета отмечается и в костюмах, предназначенных для календарных праздников весенне-летнего цикла. Обязательно он должен был присутствовать в костюме молодой в день первого выгона скота в поле, в костюме для уборки льна. Женские рубахи-подольницы, надеваемые по этому случаю, украшались широкой полосой вышивки или ткань<sup>76</sup>.

Этнографические материалы не донесли до нас особенностей женского костюма для каждого обряда, но они, видимо, существовали. Исследователи отмечают особенный русальский наряд, который женщины надевали во время обряда «вождения русалки»<sup>77</sup>. На троицу надевали троичный наряд<sup>78</sup>, при этом девушки в хороводе пели<sup>79</sup>:

Где девки шли,  
Сарафанами трясли -  
Тут рожь густа,  
Умолотиста, уколотиста:  
С одного колоска  
Умолотишь три мешка!

Одежда женщин в период праздников, связанных с уборкой урожая, также имела свои особенности. Жальная рубаха и рубаха-сенокосница

имели обильно украшенный подол, в основном с красной вышивкой. Необходимо отметить, что в сюжетах вышивки также нашли свое отражение многие обряды весеннего цикла: «красная горка», «радуница», «семик», «крещение кукушки»<sup>80</sup>.

Особенной чертой праздничных костюмов было обязательное присутствие красного цвета в его оформлении. Цвет в праздничном костюме «не случаен, а передает древние и устойчивые традиции»<sup>81</sup>. Цвет одежды всегда соответствует характеру обряда<sup>82</sup>.

Основными цветами, используемыми в обрядовых одеждах славян, были красный, белый, черный, золотой, зеленый. Как отмечает М. В. Попович, «красный цвет может быть закреплен за женским началом в качестве символа плодородия и даже наделен магической силой»<sup>83</sup>. Подтверждением этого могут служить различные примеры. Так, в исследованиях по народной одежде отмечается, что наличие красного цвета в костюме является привилегией женщин детородного возраста. Когда женщина старилась, то меньше появлялось красного цвета в ее костюме. Выражение «перестала красные пельки носить» означало то, что женщина состарилась<sup>84</sup>. Особенно богатым оттенками красного цвета должен был быть праздничный наряд молодой женщины первого года замужества, до рождения первого ребенка. Г. С. Маслова также отмечает, что красной одежде крестьяне придавали охранительное и продуцирующее значение<sup>85</sup>. В то же время красный цвет в одежде имел значение оберега<sup>86</sup>.

Красный цвет в народном представлении символизировал красоту и богатство. Эквивалентом красного цвета был желтый цвет, цвет золота. Об этом можно судить, например, по тому, что в крестьянском костюме вышивка выполнялась красными нитками или делались нашивки из красной ткани, тогда как в богатом костюме (одинаковом по покрою) такие же украшения выполнялись золотыми нитками.

Головной убор, выполненный из золота, драгоценных камней у княгинь, заменялся в крестьянской среде головным убором, вышитым золотой вышивкой. Головные уборы, украшенные золотой, вышивкой, принадлежали, как правило, женщинам, недавно вышедшим замуж. Чем старше становилась женщина, тем скромнее становился ее головной убор. Поэтому кажется не удивительным, что особенно нарядными, богатыми и красивыми были свадебные костюмные комплекты. Тем самым наряд невесты как бы обозначал пожелание ей богатства, благополучия, плодородия. В праздничном костюме крестьянки отразились также идеализированные представления о лучшей жизни.

Любые значимые события в жизни человека: рождение ребенка, переход в другую возрастную группу, изменение социального статуса, свадьба и др., находили отражение в народном костюме. Таким образом, народный костюм выполнял коммуникативную функцию, нес большое количество информации о своем владельце.

Возрастная градация в костюме выражалась в его составе, в количестве украшений, поскольку покрой одежды для разных возрастных групп был один и тот же. Так, девочки и мальчики ходили в одной рубашке с поясом, лишь костюм девочки дополнялся низкой бус. По достижении 6-8 лет костюм девочки дополнялся юбкой, а мальчика штанами<sup>87</sup>. Детский костюм и одежда стариков и старух почти не имели украшений. В 15-16 лет совершеннолетие девушки отмечались надеванием поневы<sup>88</sup>. С этого времени девушка считалась невестой, и ее можно было сватать. Девушки с этого времени одевались очень нарядно. С возрастом количество украшений уменьшалось.

Народный костюм, как и другие предметные символы, выполнял медиативную функцию<sup>89</sup>. Одежда, как и жилище, являлась

своеобразной границей между «природой» и «культурой», между освоенным, «своим» и неосвоенным, «чужим» пространством. Особенно, в этом смысле, высокий семиотический статус имел пояс. Основной его функцией было «включение человека в пространство культуры»<sup>90</sup>. Сотворение человека, приобщение его к культуре начиналось с приобретения одежды, поскольку «одетость - это важнейший признак человека»<sup>91</sup>. Отсюда выявляется важнейшая функция костюма - включение человека в пространство культуры, обозначение его социального статуса. Границы символического пространства народного костюма не оставались неподвижными, они постоянно изменялись. В народной культуре природа мыслилась не только враждебной и опасной для человека, но и «как производительное начало» (от нее зависели урожай и поголовье скота)<sup>92</sup>, поэтому человек с помощью семантически значимых элементов костюма мог защищаться от демонических, природных сил, а мог вступать с ними в контакт, для того чтобы «договориться» с ними и «воздействовать на них в желательном для него направлении»<sup>93</sup>. Так, снятие одежды, главным образом, пояса или головного убора, распускание волос было необходимым условием в обрядах, связанных с общением с духами природы, «нечистой силой», например, при добывании «цвета папоротника» в Иванову ночь<sup>94</sup>, святочных гаданиях, в обряде «опаливания».

По народным представлениям, одежда, постоянно соприкасаясь с телом человека, аккумулировала в себе его жизненную силу. Особенно магической силой обладали рубахи, считалось, что «рубашка, прилегающая к телу, является... проводником магической силы, скрытой в нагом теле»<sup>95</sup>. Женской рубахе приписывалось особое могущество и целебная сила, например, в обряде «опахивания» участвовали только женщины, одетые в одни рубашки<sup>96</sup>, а,

подвенечная рубаха использовалась в самые ответственные моменты всей дальнейшей жизни<sup>97</sup>, и в некоторых местах невесты даже надевали две рубашки, одну из которых оставляли на смерть<sup>98</sup>, (читалось, что заложенная в рубахе магическая сила могла передаваться другому человеку. Так, в родильных обрядах, новорожденного заворачивали в рубаху отца, при этом она должна быть обязательно ношенная и нестиранная. Поэтому представлялось, что при этом вместе с рубахой ребенку передавалась жизненная сила, оказывалось благотворное и охранительное действие<sup>99</sup>. А первой «одеждой» ребенка были пеленки «из обносков близких родных», считалось, что в этом случае он унаследует их положительные качества<sup>100</sup>.

Таким образом, все элементы костюма обладают многозначной символикой. Но все они собираются в костюме в стройную систему, устойчивость которой определяется традицией. Традиция, в свою очередь, есть мифологическим образом переработанная реальность<sup>101</sup>. Здесь необходимо отметить еще две характерные особенности мифологического мышления - это космологизм и полисемантичность образов. Если различные части костюма, рассмотренные отдельно, несут в себе определенную символику, то костюм в целом передает идею мироздания. Попытка такой реконструкции картины мира в женском праздничном костюме была сделана Б. А. Рыбаковым<sup>102</sup>.

Космологические представления древних славян отличались известной «унифицированностью», космологизм выражался в центрических, симметричных композициях. Ярусное расположение декоративных элементов в русском народном костюме, где верхний ярус связан с небом, а нижний с землей, центральное положение фигуры в костюме, которое ассоциировалось с осью мысленного

образа мира, симметричность украшений - все это отвечало космологическому мышлению древних славян<sup>103</sup>.

Рассмотрев миропонимание восточных славян, рудименты языческих верований в обрядовом комплексе, обратим внимание на материальные их воплощения. Данные о костюме восточных славян на последние века славянского язычества (VI-IX вв.) немногочисленны. Но и они позволили исследователям сделать общую его реконструкцию<sup>104</sup>.

Основой костюма славянской женщины была длинная рубаха (сорочица) из льняного или конопляного полотна домашнего изготовления. Прядением и ткачеством занимались все женщины. Цвет рубахи был в основном белый или серый, украшалась она вышивкой или узорным тканьем, подпоясывалась поясом. Обувью служили мягкие бескаблучные башмаки, которые плотно облегли ногу. Распространенной обувью были и лыковые лапти. Головные уборы славянских женщин были разнообразны и близки по типу к позднейшим кокошникам, кикам или сорокам. Девичьи головные уборы представляли собой различные венчики, повязки. Простой по покрою и составу женский костюм дополнялся многочисленными металлическими украшениями, которые и придавали убранству славянской женщины неповторимое своеобразие.

Как отмечают многие исследователи, именно женские украшения воплощают целый комплекс космических верований древних славян<sup>105</sup>. Женские украшения играли еще и магическую роль, служили оберегом. Характерной особенностью убранства славянской женщины были привески, прикрепляемые к головному убору в височной части, которые получили название «височных колец». Височные кольца вместе с набором различных металлических украшений определяли принадлежность женщины к тому или иному

племенному союзу. Так, например, браслетообразные височные кольца были излюбленным украшением кривичей, вятичи носили семилопастные привески, а радимичи - семилучевые височные кольца<sup>106</sup>.

Поскольку тканая основа головных уборов не сохранилась, то символический смысл, который содержался в женских головных уборах, можно проследить по символике височных привесок и других металлических элементов, принадлежавших головным уборам. В височных кольцах можно отметить следующие изобразительные элементы: солярные знаки, идеограмму засеянного поля, знаки плодородия («ромб с крючками»)<sup>107</sup>.

Необходимо отметить символическое значение числа элементов на височных кольцах и число их в полном наборе. С небесной символикой, как правило, связано число семь или другое нечетное число<sup>108</sup>. Височные кольца имели в основном три, пять, семь лопастей или других элементов, а полный набор височных колец включал семь колец - три с одной стороны и четыре - с другой. Позднейшие этнографические материалы показывают, что эта символика полностью сохраняется в головных уборах до начала XX века<sup>109</sup>.

Со временем часть украшений видоизменилась. Височные привески, выполненные когда-то из металла, заменялись элементами, выполненными металлической нитью, и конструктивно слились с головным убором. Их расположение в височной части и форма говорит об их первоначальной форме и функции<sup>110</sup>.

В убранство славянской женщины входили также различные ожерелья из бус, шейные гривны, браслеты, перстни, которые несомненно имели и магическое значение. На привесках, входивших в состав ожерелий, или носившихся отдельно, часто встречаются языческие символы небесных светил: изображения полумесяца,

солнца (круга, ромба), изображения животных и птиц (коня, утки)<sup>111</sup>. Орнаментация браслетов также связана с языческой символикой, узор составляют различные ромбы с точкой посередине, косые кресты, зигзаги<sup>112</sup>.

Таким образом, еще в языческие времена сложилась, в основном, символическая система русского народного костюма, которая отражала представления об устройстве мира, религиозные представления.

\* \* \*

К IX веку в основном сложилось государство Киевская Русь, соединившее многочисленные племена, расселенные на восточноевропейской равнине. В это же время складывается единая территория, единая культура, возникает единый литературный язык, формируется древнерусская народность. Высокий уровень материальной и духовной культуры Киевской Руси был предопределен предшествующим достаточно высоким уровнем культуры восточнославянских племен.

С развитием феодальных отношений происходит возрастание социально-классовых различий, усиление сословно-классового деления: крестьяне, купцы, ремесленники, княжеская верхушка. Эти процессы находят свое отражение и в художественной культуре, которая включает народную культуру, являющуюся формой и результатом освоения природы, культуру торгово-ремесленного посада и дружинно-княжескую. Но «княжеско-дружинная культура средневековой Руси включала в себя и народную культуру: во-первых, творцами всей материальной стороны феодального быта были мастера из народа; а во-вторых, народная струя проявлялась в сказках, былинах, народных празднествах, входящих неотъемлемой частью в культуру дворцов и усадеб»<sup>113</sup>.

Города в эпоху Киевской Руси не имели резких отличий от сельских поселений. Быт рядового горожанина и земледельца был во многом схож. Как пишет М. Г. Рабинович, городом становилось довольно часто сельское поселение, поэтому здесь видна «прямая генетическая связь городского жилища с сельским, происхождение первого от второго»<sup>114</sup>. Эту же мысль он высказывает и относительно костюма, имея в виду, что костюм горожан «генетически теснейшим образом связан с народным костюмом». Поэтому при исследовании эволюции форм русского народного костюма необходимо учитывать и влияние на него городского костюма, поскольку городской костюм - это «завтрашний день» сельского костюма, а в свою очередь крестьянский костюм - это «вчерашний день» городского костюма<sup>115</sup>.

Искусство городское и деревенское имели много общего. Различия проявлялись в качестве материалов, но принципы орнаментации и художественные образы были общими. Русская народная художественная культура представляет «синтез культурных достижений деревни и города». Народная деревенская культура являлась «питательной средой» культуры деревенской<sup>116</sup>. Единство народной художественной культуры обеспечивалось тем, что многие явления уходили своими корнями в глубокую древность. Именно «горожане были передовой частью народных масс; их руками, их умом и художественным вкусом создавалась вся бытовая часть феодальной культуры»<sup>117</sup>.

В конце X века на Руси было официально принято христианство в греко-православной форме. Это событие, несомненно, сыграло свою положительную роль в расширении политических, экономических, торговых связей со странами Западной Европы, и прежде всего с Византией. В художественной культуре это вызвало формирование

древнерусского культового искусства, подъем каменного храмового зодчества, развитие живописи и ремесел.

Распространение христианства на Руси происходило очень медленно, христианское мировоззрение проявлялось в основном в культовом зодчестве, церковном убранстве, обрядах богослужения, в княжеской культуре быта, литературе и изобразительном искусстве. Народные массы, оставшись при прежних формах коллективной работы, сохраняли основу мировоззрения общинно-родового строя. Устойчивость языческих верований заключалась, с одной стороны, в известном консерватизме общественного сознания, а с другой, - в ней проявлялся протест народных масс против усиливающегося феодального гнета. Христианство на протяжении многих веков упорно боролось против остатков язычества в народной среде, но все-таки вынуждено было приспособиться к ним. В этот период процесс тесного взаимодействия народной и феодальной культур отчетливо проявился в таком явлении, как двоеверие, то есть сосуществование и тесное переплетение языческого и христианского мировоззрений. Это слияние языческого и христианского типов философско-образного мышления было возможно потому, что оба типа «обладают существенным сходством: это формы мифологизирующего сознания, в котором установление закономерных связей мира, постижение человеческих и природных сил в их взаимных отношениях, осуществляется в персонифицированных образах-понятиях<sup>118</sup>. Предлагаемый христианский пантеон наложился на уже существующий - народный, языческий. Христианские храмы строились на местах прежних храмов и капищ, а христианские праздники назначались приблизительно на те же дни, к которым приурочивались ранее языческие. Постепенно «складывался принципиально новый, подвижный тип мировоззрения - православно-

языческий двоеверный синкретизм»<sup>119</sup>. Именно возникновение двоеверия способствовало тому, что языческая, дохристианская обрядность продолжала существовать на протяжении нескольких столетий, вплоть до XX столетия.

О сохранении языческого мировоззрения во всех слоях общества свидетельствуют различные исторические памятники. Комплекс украшений женского древнерусского костюма продолжал сохранять языческую символику, но уже в XI веке появляются украшения, на которых языческая символика соседствует с христианской. М. Н. Седова, исследовавшая ювелирные изделия Древней Руси, установила, что «многие элементы византийской орнаментики, получившие распространение в древнерусских книжных заставках и рисунках, были позднее перенесены и на украшения»<sup>120</sup>.

Убранство женского костюма приобретает большее разнообразие за счет ювелирных изделий, появляются новые формы височных привесок, новые виды украшений, например, колты, которые известны с XI века и получившие наибольшее распространение во второй половине XII века.

История развития русского традиционного костюма показывает, что особенно стойкими к изменениям оказались украшения и детали одежды, связанные с обрядами. Единство мировоззрения определяло единство обрядности, что, в свою очередь, связано с единством обрядовых, ритуальных одежд. Даже после принятия христианства на Руси языческое мировоззрение оказалось живучим не только в крестьянской, но и в городской и даже княжеско-боярской среде<sup>121</sup>. Распространение языческого мировоззрения в княжеской среде предполагает и участие высших слоев общества в языческих обрядах. Так исследователи пишут об участии русских княгинь в языческих

обрядов, в частности, русальских<sup>122</sup>, о похоронах умершего князя, согласно языческому обряду, на санях<sup>123</sup>.

Существование народного искусства в тесной связи с обрядами, развитие и изменение которых вносит изменения и в народное искусство. Сложение образной структуры народного костюма необходимо связывать и со временем сложения обрядов.

С принятием христианства народные обряды трансформировались и усложнялись за счет того, что в них сплавлялись языческие и христианские элементы, в них наряду с языческими заклинаниями вошли церковные молитвы, к магической сберегательной символике присоединилась христианская. Изменение и усложнение символики в народном искусстве происходило двумя путями: замещением языческих образов и их совмещением. С течением времени обряды утрачивали свое древнее содержание, происходило нарастание эстетической функции. Древние мотивы и сюжеты, образы народного искусства продолжали сохранять традиционное начертание и композиционную схему и расположение на обрядовых предметах. Но смысл их уже был не религиозно-магический, а образно-поэтический<sup>124</sup>.

Изменение обрядности повлекло за собой изменение изобразительных средств ее выражения. Средоточием новых форм искусства Киевской Руси становится храм, который вобрал в себя новое представление о мире<sup>125</sup>. «Ощущая себя частью природы, человек вместе с тем не мог не сознавать уже в той или иной степени и своей отчужденности от нее; его связь с ней отныне осмыслялась не в качестве органической, а как символическая»<sup>126</sup>. Изменения в мышлении вызвали усложнение символики в искусстве. «Средневековое общество было обществом высокой знаковости», поэтому «форма деятельности средневекового коллектива для того,

чтобы стать социально значимым фактором, должна превратиться в ритуал», искусство также требовало ритуала<sup>127</sup>.

Чувство единства с окружающей природой, одухотворение ее выражалось и в архитектуре. Человек, по словам И. Е. Забелина, представлял храм и вселенной, и «живым существом, поэтому и кровля здания, в известном отношении, приобрела значение головного убора, так и окна приобрели значение очей», над кружалом выгнута и кровля здания, так что они образуют у храма как бы плечи и в действительности технически называются плечами. Над кружалами... возвышается купол или глава, состоящая из шеи, или высокого сквозного столпа с плоским сводом, который по сходству технически именовался лбом». О сходстве с женским костюмом говорит и терминология в архитектуре: очелье, начельник, щипец (чепец), шинка, кокошник<sup>128</sup>. Интересно отметить, что убранство церкви сравнивалось с убором невесты, поэтому названия архитектурных элементов не кажутся случайно аналогичными названиям элементов женского костюма. Тесная связь костюма и архитектуры выразилась в перенесении архитектурных терминов в женский костюм и, наоборот, названий женской одежды в архитектуру<sup>129</sup>.

В архитектуре Киевской Руси развивается чувство возвышенности и монументальности. Как отмечал И. Е. Забелин, «вышина жилища в первое время должна была выражать и первичное понятие о его красоте. Что было высоко..., то было уже красиво»<sup>130</sup>. Ту же функцию выполнял и высокий женский головной убор - это или свадебный головной убор, или убор молодой женщины, недавно вышедшей замуж, которые должны быть самыми красивыми<sup>131</sup>. Монументальный стиль, свойственный архитектуре Киевской Руси, нашел свое выражение и в женском традиционном костюме. Характерными особенностями женского костюма домонгольского периода оставались

простота покроя и наличие множества навесных украшений. Простой покрой обеспечивал простоту и лаконичность силуэта. Украшения, выполненные из меди, бронзы, также были просты и лаконичны по форме и соответствовали общему характеру древнерусского костюма. Одежда не выявляла форму тела, придавала фигуре статичность, монументальность. Таким образом, и в архитектуре, и в костюме сказывалась любовь к простоте и величавой монументальности форм.

Искусство Древней Руси оставалось синкретическим, этим объясняется структурная близость русского фольклора и древнерусского искусства<sup>132</sup>. Крестьянское искусство и искусство феодальное «принадлежат, конечно, единому потоку, возрастают, как две ветви одного дерева, на общей почве и разнятся друг от друга лишь по своим устремлениям и предназначениям, по пышности наряда, обрабатываемого материала»<sup>133</sup>.

Культурное взаимодействие крестьянской и феодальной среды отмечалось во многих исследованиях по народному искусству. Еще в XIX веке известный историк И. Е. Забелин писал: «Одни и те же понятия, одни привычки, вкусы, обычаи, предания и верования, одни нравы - это равняло быт крестьянина, и государя, и бояр». Жилище крестьянина и царский дворец «во всем своем устройстве, с теми же лавками, коником, передним углом, с той же мерою в полтрети сажени» были родственны, поскольку «начала, истоки жизни были по всей русской земле одни и те же: и там и здесь, на севере, как и на юге, ничем существенно не различаясь, и потому складывались в один и тот же строй и порядок, в одну и ту же форму»<sup>134</sup>.

Процесс взаимодействия народной и феодальной среды не мог не коснуться древнерусского костюма в целом, поэтому «безусловно возникли не только сходные формы украшений, но и одежды»<sup>135</sup>. В женских украшениях XI - середины XII вв., изготовлявшихся

городскими ремесленниками для широких слоев населения, встречаются узоры, свойственные произведениям «высшего круга». Расшифровка изображений на двухстворчатых серебряных браслетах, принадлежавших, как правило, городской знати, показывает довольно широкое «проникновение в эту область творчества народных мифологических представлений»<sup>136</sup>. Наиболее распространенным орнаментом для таких браслетов был растительный, широко была распространена композиция с изображением двух птиц и древа жизни<sup>137</sup>.

Изменение исторических условий в первую очередь отразилось в изменении костюма княжеской верхушки и в городском костюме. Общность экономической основы - ведение натурального хозяйства, определяла единство материала, из которого изготовлялась одежда, единство материала диктовало единство покроя и форм одежды. Общность мировоззрения проявлялась в единстве символики, художественного оформления. Классовые и социальные различия в женском костюме домонгольского периода проявлялись, в основном, в качестве тканей, наборе украшений.

В X -XIII вв. основа женского крестьянского и городского костюма была общая. Рубаха составляла основу женского костюма знатной женщины, крестьянки и горожанки. Изготавливалась рубаха из льняного домотканого полотна, у богатых - более тонкой выделки, украшалась вышивкой. Покрой древнерусских рубах был прост, то есть кроилась она из перегнутого пополам полотнища, по бокам делались клинообразные вставки - полики, Рукава были узкими, длинными, превосходящими на много длину руки. Такие рукава собирались в красивые складки и придерживались браслетами. Долгорукавность рубах, по-видимому, была связана с какими-то древними обычаями, об этом можно судить по тому, что употреблялись такие рубахи как

обрядовая одежда вплоть до XX века. На особенность таких рубах указывает также особенность браслетов, которыми поддерживались длинные рукава: в орнаменте их «никогда не встречено ни одного христианского изображения, они всегда оставались языческими». Распускались такие рукава в торжественных случаях, во время ритуального танца во время русальских праздников. Б. А. Рыбаков провел аналогию изображений на русальских браслетах, где изображена пляшущая женщина со спущенными рукавами, со сказкой о Царевне-Лягушке. В ее волшебном танце он видел «опоэтизированное описание русальских плясок древнерусских женщин в одежде с распущенными рукавами, которыми они размахивали, подражая крыльям русалок»<sup>138</sup>.

Простые формы одежды дополнялись многочисленными украшениями и вышивкой. В рассматриваемый период вышивка, возможно, еще не была такой богатой, как в более позднее время. Основную декоративную нагрузку выполняли металлические украшения, которые располагались и на головном уборе, и вокруг шеи, на запястьях, у пояса. Орнамент вышивки был построен на сочетании геометрических форм - квадратов, ромбов, точек, волнистых линий. Вышивка украшала подол, рукава, ворот рубахи, выполняя при этом не только эстетическую функцию, но и оберегательную, «особенно богатой была вышивка тех предметов одежды, которые употреблялись при разного рода ритуальных действиях»<sup>139</sup>.

Входившие в праздничный наряд древнерусской женщины различные ювелирные украшения: перстни, кольца, браслеты, ожерелья, бусы, колты в комплексе с головным убором, продолжали сохранять все ту же древнюю языческую символическую систему, дающую представление о структуре мира. Символическое, сберегательное значение как каждой группы украшений, так и

комплекса этих украшений было раскрыто академиком Б. А. Рыбаковым<sup>140</sup>.

Хотя женский костюм домонгольского периода в основных своих характеристиках был однородным для различных социальных слоев общества, но отличия все же постепенно проявлялись. Женский костюм сельского населения Древней Руси состоял, как уже было отмечено, из рубахи, у замужних женщин дополнялся набедренной одеждой в виде куска ткани на вздержке, головным убором (повой, кика, кокошник). Девушки носили на головке венец или коруну (богато украшенный венец, венец с «городами»)<sup>141</sup>. Обувью крестьянок служили кожаные поршни, черевики или лапти. Локальные отличия в женском костюме для разных этнических групп продолжали существовать и в домонгольский период. Отличия проявлялись в наборе украшений, в цвете клеток понева, способе плетения лаптей<sup>142</sup>.

Женский костюм горожанки в XI-XIII вв. был во многом сходен с деревенским (та же рубаха, понева, головной убор), но в отличие от деревенского дополнялся новыми вещами (трехбусинные височные принески, стеклянные браслеты), у более зажиточных горожанок костюм мог изготавливаться и из дорогих привозных тканей. В юродском костюме постепенно происходит смешение древних этнических типов украшений и стирание племенных отличий<sup>143</sup>. Характерной чертой горожанки было распространение кожаной обуви, которая была достаточно разнообразна. Горожане носили поршни, черевики, сапоги. Нарядные сапоги делались из цветной кожи, украшались строчками из цветных ниток и даже жемчугом.

Наиболее заметные изменения произошли в костюме знати. Костюм знатной женщины в X-XIII вв. не содержал ни понева, ни племенных украшений. Изготавливался он из роскошных тканей, в основном, византийской работы. Плотная узорчатая византийская

ткань создавала новый силуэт костюма, поверх которого надевалось более короткое платье с широкими рукавами. Дополнялся костюм плащом типа корзна, золотыми и серебряными украшениями тонкой ювелирной работы, головным убором типа убруса, украшенного аппликацией и вышивкой<sup>144</sup>, нарядными сапогами<sup>145</sup>. Несмотря на проявлявшиеся византийские черты, такие, как общее удлинение одежд, применение драгоценных тканей, женский костюм в целом сохранял традиционную основу. До нас дошли изображения женщин в таких одеждах (XI в.), это - изображение княжеской семьи в миниатюрах «Изборника Святослава» и изображение семьи Ярослава Мудрого на фресках Софийского собора в Киеве.

Итак, женский костюм домонгольского периода устойчиво сохранил древние восточнославянские элементы: поликовую женскую рубаху, женскую набедренную одежду. Хотя женские металлические украшения этого периода стали сложнее и разнообразнее по форме и орнаментации, но многие из них сохранили языческую сберегательную символику. По-прежнему излюбленными изображениями были изображения солнца, древа жизни, изображения коня и птицы. Наряду с языческой символикой соседствует христианская (крин, вьюн, процветший крест)<sup>146</sup>.

В XII веке происходит сложение типичного городского убора, в который входили трехбусинные височные кольца, колты, браслеты, бармы. Формой и декором они были сходны с украшениями, входившими в княжеско-боярский убор<sup>147</sup>.

Необходимо отметить новые тенденции, которые уже намечались в женском древнерусском костюме в конце XIII в.: уменьшается количество нагрудных привесок-амулетов, уменьшается разнообразие других видов металлических украшений<sup>148</sup>. Наряду с этим возникают «нейтральные» украшения, не заключающие в себе ни языческой, ни

христианской символики (трехбусинные и многобусинные височные кольца). В оформлении женского костюма главное место начинает занимать вышивка, которая сохраняет тот же сберегательный, магический смысл, который раньше несли металлические украшения. Именно на период XIII-XIV вв. исследователи указывают как на время широкого распространения вышивки в народной среде<sup>149</sup>.

Дальнейшее развитие культуры Древней Руси было приостановлено монголо-татарским нашествием (1237 - 1240 гг.), которое нанесло тяжелый ущерб во всех областях культурной и хозяйственной жизни Руси. В связи с дальнейшим развитием феодализма все больше нарастал процесс феодальной раздробленности Руси. Возникающие новые местные центры создавали предпосылки для формирования трех родственных восточнославянских народностей: русской, украинской и белорусской.

В тяжелых условиях монголо-татарского ига резко возросла ценность старой культурной традиции. В тех разоренных городах и тех, которые не были захвачены военной силой (Псков, Новгород и др.), эта традиция бережно сохранялась. Именно она стала основой высокого подъема общерусской культуры и искусства в конце XIV-XVII столетиях.

Сложение национальных особенностей русского народного костюма необходимо связывать с периодом формирования традиционной национальной культуры, когда стали выявляться и развиваться «социальные, экономические и политические факторы, которые способствовали этнической дифференциации восточных славян и постепенной внутренней консолидации каждого народа». В XIV-XVI вв. постепенно созревает и выявляется «русское (великорусское) этническое самосознание и получает распространение этноним «русские»<sup>150</sup>. На территории Северо-Восточной Руси – вокруг

Москвы в результате объединения земель постепенно складывается русское централизованное государство. К XVI столетию завершается, в основном, процесс государственного объединения Руси.

Во всех сферах художественной культуры XVI столетие является тем рубежом, когда складываются национальные особенности культуры трех родственных восточнославянских народов. К этому времени развитие каждого народа идет своим путем, имея в основе общую восточнославянскую культуру и приобретая специфические различия. В этот период происходит сложение специфических особенностей всей материальной и духовной культуры каждого народа. Именно в это время обряды, фольклор приобретают специфические особенности, характерные для каждого народа. К XVII столетию исследователи отмечают полностью сложившиеся комплексы - обрядовый комплекс, костюмные комплексы, жилище.

Сохранились общие основные компоненты древнерусской одежды (рубаша с поляками, набедренная одежда, женские полотенчатые головные уборы, девичьи венцы, плетеная обувь), и вместе с тем у каждого народа возникли свои характерные элементы костюма и костюмные комплексы. На сложение костюмных комплексов оказали влияние исторические и культурные связи с соседними народами, особенности природно-климатических условий. Украинская народность формировалась на территории Древнерусского государства (на территории Киевского, Переяславского, Чернигово-Суздальского, Волынского и Галицкого княжеств), но на формирование особенностей культуры оказывала влияние культура соседних государств, которые время от времени пытались захватить украинские земли (Литва, Польша, Турция, Венгрия). Особенности культуры белорусского народа складывались под влиянием культурных связей с народами Прибалтики и Польши.

В результате сложились специфические особенности одежды каждого народа. У русских сложилось два характерных комплекса одежды, особенностью русского народного костюма становится сарафан, у украинцев - плахта, которую носили и крестьянки, и дворянки. Для белорусского традиционного костюма характерна юбка - андарак.

Различие климатических условий, неравномерность экономического и культурного развития привели к образованию специфических обрядовых комплексов. Для каждого народа были характерны определенные праздники. Так, для русских наиболее характерны широкие празднования масленицы и Троицы, для украинцев и белорусов специфична купальская обрядность. Некоторые обряды одинаковы у русских, украинцев и белорусов<sup>151</sup>.

Декоративно-прикладное искусство каждого народа тоже имеет свои особенности, хотя у всех восточнославянских народов известны одинаковые виды прикладного искусства. Так, у русского народа наибольшее распространение получили резьба по дереву, вышивка, ткачество; на Украине - роспись, вышивка, ткачество и ковроткачество.

Русский женский костюм эпохи образования и утверждения централизованного Русского государства в целом отличался от панского костюма предыдущего периода. Наиболее значительные изменения произошли в костюме феодалов и зажиточных горожан. В костюме крестьянки и горожанки уже в XV столетии не встречается височных колец, наборов племенных украшений, шейных гривен, стеклянных и каменных бус.

Некоторые виды украшений продолжали сохраняться, например, в миниатюрах XVI в. в свадебном костюме княгини изображены шейные гривны<sup>152</sup>. Женский костюм сельского населения в своей

основе придерживался старых форм. В описываемый период и костюм бедных горожан не очень сильно отличался от крестьянского<sup>153</sup>. По-прежнему основной одеждой женщин была рубаха из домотканого полотна: льняного, конопляного холста, шерсти. Ткани могли быть натурального цвета и окрашиваться в различные цвета, однотонные - назывались крашенина, а с узором, нанесенным при помощи специальных резных досок - выбойкой<sup>154</sup>. Женские рубахи обязательно украшались, у крестьян - вышивкой красными нитками, у богатых - золотными. Места расположения вышивки оставались традиционными, украшались подол, ворот, низ рукавов. Такая устойчивость покроя объясняется не только особенностями технологии производства, зависящей от господства ручного труда, но и особенным отношением к одежде, связанным с суеверными представлениями о ее магической силе<sup>155</sup>. Такие поверья были живучи во всех слоях общества того времени.

Поверх сорочки русские крестьянки продолжали носить поневу, которая постепенно вытесняется новым видом женской одежды - сарафаном. Сарафан получил широкое распространение в среде знати, а в XVI веке распространился в городской среде. Среди сельского населения сарафан известен с конца XVII столетия<sup>156</sup>.

Все те новые виды одежды, которые возникли в городской и боярской среде на протяжении XV-XVII столетий, продолжали существовать как праздничная крестьянская одежда в течение всего XVIII и почти до конца XIX века. В русском женском костюме произошел ряд изменений в покрое. Появляются приталенные и распашные одежды. Появление распашных одежд исследователи связывают с влиянием культуры народов Азии<sup>157</sup>.

Женская одежда, позже называемая сарафаном, в источниках XV - XVII вв. известна под целым рядом различных названий: «ферязь»,

«сукман», «саян», «шубка», «шушун», «костолан», «носов». Выяснить покрой сарафанов, бытовавших под каждым из этих названий, не представляется возможным, поскольку не сохранилось подлинных вещей ранее XVII в., нет достоверных изображений, где был бы виден покрой. Однако по источникам XVI-XVII вв. можно сделать вывод, что «шубкой» называлась накладная или распашная одежда с рукавами или без рукавов из шелка, атласа, сукна, крашенины, украшенная золотным или серебряным кружевом, галуном по подолу, вороту, вдоль застежки и дорогими пуговицами, часто ювелирной работы<sup>158</sup>. Такой сарафан, по данным П. Савваитова, мог иметь 13 -15 пуговиц<sup>159</sup>.

Новым видом женской одежды была надеваемая на сарафан душегрея, которая была распространена во всех слоях населения, но для крестьянок это была праздничная одежда. Душегрея шилась всегда из дорогих красочных тканей, украшалась очень часто золотным шитьем, золотным или серебряным кружевом. Душегрея была обычно короткой - чуть ниже талии, спереди она была довольно узкой и застегивалась на пуговицы, сзади - собиралась во множество трубчатых складок. Душегрея очень часто шилась из той же ткани, что и сарафан, составляя целостный, нарядный комплекс. Разновидностью душегреи были «шугай» и, появившийся в XVII веке, «бострог»<sup>160</sup>.

Особенностью женской обуви этого периода был появившийся в это время каблук, который мог достигать 10 см<sup>161</sup>. Женские сапожки и башмаки отличались нарядностью, богатством отделки. Изготавливались они из различных материалов - цветной кожи (красной, желтой, зеленой), атласа, бархата, украшались вышивкой шелком, жемчугом, золотным шитьем. Вот, например, описание обуви в документах того времени: «сапоги телятинные красные с шелком да другие пришвы»<sup>162</sup>, «башмаки сафьян желт, подряд бел, пятки обшиты золотом»,

«башмаки строчные по белому сафьяну», «башмаки низаны жемчугом по червчатому бархату с запоны»<sup>163</sup>.

Завершал наряд русской женщины сложный, красочный головной убор. В XVII столетии сохранились те же древние типы головных уборов и обычаи, связанные с ними. Женский головной убор оказался наиболее традиционным элементом в костюме и сохранился в крестьянской среде до конца XIX века. По конструкции головные уборы подразделялись на две группы: открытые - девичьи и закрывающие волосы - женские. В художественном оформлении головных уборов в течение XV-XVI столетий происходят значительные изменения, исчезают металлические элементы в их оформлении, их место занимает вышивка золотной или серебряной нитью, жемчугом, драгоценными камнями. Женские головные уборы продолжают сохранять языческую символику, которая постепенно превращалась в красивые узоры. В основе орнаментальных композиций головных уборов все те же ромбы, кресты, розетки, которые «за века развития городской художественной культуры потеряли свои ясные первоначальные очертания, «проросли» многочисленными отростками, завитками, листьями. Но это те же архаические символы, символы бога солнца и великой богини Земли, корни которых уходят в древнейшую эпоху и связываются с аграрными магическими культурами»<sup>164</sup>.

Девичьим головным убором был венчик - полоса ткани, которая имела различные названия в зависимости от орнамента. Перевязка - шелковая или парчовая лента, «чело», «челка» - перевязка с золотным или жемчужным шитьем на лбу. «Венец» или «венок» - лента, украшенная орнаментом по всей окружности.

Женские головные уборы были еще более сложными по составу и многообразными по форме. Исследователи называют следующие

головные уборы, существовавшие в этот период: подбрусник или повойник, кика или кичка, сорока и кокошник. По приводимым М. Г. Рабиновичем описям имущества середины и конца XVII в. можно составить представление о красоте и богатстве женских головных уборов: «кокошник низан по червчатому атласу; кокошник, шитый золотом по тафте; кокошник тафтяной с галуном серебряным», «восемь сорок шиты золотом... кичка дорогильна зелена, очелье шито золотом», «кокошник низаной с яхонты с изумрудом»<sup>165</sup>. Разнообразие форм и орнаментов женских головных уборов XVII в. можно представить по более поздним сохранившимся музейным образцам XVIII-XIX вв.

Ценными историческими источниками в изучении русского костюма являются описания, оставленные иностранными путешественниками, посещавшими Россию в XVI-XVII столетиях. Иностранцев поражала красота, роскошь женского наряда. Джильс Флетчер, посетивший Россию в конце XVI в., составил полное описание наряда боярыни: «Благородные женщины, называемые женами боярскими, носят на голове тафтяную повязку (обыкновенно красную), а сверх нея шлык, называемый науруса... белаго цвета. Сверх этого шлыка надевают шапку (в виде головного убора из золотой парчи), называемую шапкою земскою, с богатою меховою опушкою, с жемчугом и камнями, но с недавнего времени перестали унижать шапки жемчугом, потому что жены дьяков и купеческие стали подражать им. В ушах носят серьги в два дюйма и более, золотые, с рубинами, сапфирами или другими драгоценными камнями. Летом часто надевают покрывало из тонкого белого пошита или батиста, завязываемое у подбородка, с двумя длинными висящими кистями. Все покрывало густо унизано дорогим жемчугом... На шее носят ожерелье, в три и четыре пальца шириною,

украшенное дорогим жемчугом и драгоценными камнями. Верхняя одежда широкая, называемая опашень, обыкновенно красная, с пышными и полными рукавами, висящими до земли, застегивается спереди большими золотыми или по крайней мере серебряными вызолоченными пуговицами величиною почти с грецкий орех... Под опашнем или верхнею одеждой носят другую, называемую летником, шитую спереди без разреза, с большими широкими рукавами, коих половина до локтя делается обыкновенно из золотой парчи, под нею же ферязь земскую, которая надевается свободно и застегивается до самых ног... На руках носят весьма красивое запястье, шириною пальца в два, из жемчуга и дорогих камней. У всех на ногах сапожки из белой, желтой, голубой или другой цветной кожи, вышитые жемчугом... Платье простых дворянских жен отличается только матернею, но покроем один и тот же»<sup>166</sup>.

Другой иностранец - И. Г. Корб, в конце XVII столетия посетивший Россию, писал: «Они носят рубашки, со всех сторон затканые золотом; рукава их, сложенные в складки с удивительным искусством, часто превышают длиной 8 и 10 локтей, сборки рукавов продолжают сцепленными складками до конца руки, украшаются изящными и дорогими запястьями»<sup>167</sup>.

Иностранцы единодушно отмечали сходство одежд горожанок и знатных женщин, об этом писал Д. Флетчер в конце XVI века. А другой немецкий путешественник Г. А. Шлейссингер, посетивший Россию в конце XVII века, писал в своем дневнике: «Я часто видел жен сапожников и портных, которые щеголяют в дорогих шелковых платьях, отделанных соболем, будто важные дамы». Женщины носят «очень дорогие рубахи, отороченные золотом и серебром. Рукава у них бывают длиною более 20 локтей, они довольно красиво укладываются на руке, так что одна складка весьма изящно набегают

на другую. Такие рукава наверху довольно широки, а книзу постепенно утончаются вплоть до кисти, где завязываются лентой, украшенной у знатных господ бриллиантом, а у прочих - золотом и серебром»<sup>168</sup>.

Женский костюм в XVII столетии уже значительно различался у крестьян, горожан и феодалов. Но как отмечал И. Е. Забелин: «Русская одежда допетровского времени, одинакова по покрою и у богатых и у бедных, различалась только качеством материала: в простонародном быту одежда шилась из полотна, холста, ватолы, веретья и сукна, а вместо меха употреблялась овчина»<sup>169</sup>. Женский костюм знати имел глубоко традиционную народную основу. Так, головной убор знатной женщины имитировал брачный венок из цветов, но изготовлялся из золота, драгоценных камней, украшался сканью, зернью, эмалью и жемчугом. Брачные коруны крестьянок имитировали богатый княжеский головной убор, об этом говорит и сходство в названиях: девичья свадебная «коруна» и царская корона. Народные мастерицы при изготовлении корун передавали многокрасочность цветочного кепка и богатство царского убора, поскольку, как писал еще в конце XIX века Н. В. Покровский, «брачные венцы и царские казались народу плением сродным»<sup>170</sup>. М. А. Сабурова, рассматривая вопрос о путях сложения русского традиционного головного убора, отмечала, что «в быту цариц XVI-XVII вв. в качестве свадебного головного убора предпочитались «кики», «чело» которых украшалось камнями, жемчугом и «пелепелками» - всевозможными металлическими подвесками в виде перышек, птичек и т.п., что, как и растительный орнамент - «травы», «репы», уводит в символику, связанную с язычеством»<sup>171</sup>.

В русском женском костюме XVII столетия проявляются черты, свойственные для всего искусства этого времени. Для русского

искусства XVII века характерны «обмирщение, жизнерадостность, утрата монументальности, повышенная динамика, дробность и громаждение мотивов, тяга к орнаментальности, акцент на колорите, расширение красочной палитры»<sup>172</sup>. Так, исследователи обнаруживают в документах XVII века около ста названий цвета, а в памятниках XI-XIV вв. их насчитывают менее 30<sup>173</sup>. Предполагают, что немаловажную роль в расширении красочной палитры сыграло усиление торговли со странами Востока (Китаем, Индией, Ираном, Турцией и др.) и со странами Западной Европы (Англией, Францией, Италией, Фландрией), откуда в огромном количестве завозились разнообразные ткани<sup>174</sup>. Описание таких тканей приводит Н. И. Костомаров. «Шелковые материи... ткались вместе с золотом и серебром, одни с золотыми и с серебряными узорами по цветному фону ткани, другие были затканы золотом и серебром, так что по золотому полю выводились серебряные, а по серебряному - золотые узоры и фигуры, как, например: чешуи, большие и малые круги, ... реки, травы, листья, птицы, змейки, изображения людей,...иногда серебро и золото переплеталось с шелками, например, по серебряной земле (фону) золотые узоры пополам с шелками трех цветов или крути из золота, переплетенного с зеленым и червчатым шелками, а между кругами листья;... а иногда по серебряной или по золотой земле вышивались узоры шелками и выбивался бархат»<sup>175</sup>.

В XVI - XVII вв. в источниках упоминаются более двадцати видов шелковых тканей: камка, китайка, атлас, паволока, объярь, хамьян и др.<sup>176</sup>. Излюбленным цветом был красный, известно более двадцати его оттенков<sup>177</sup>. В описях XVII века упоминаются такие названия оттенков красного: «камка червчатая», «камка ала», «камка багрова», «камка гвоздичная», «тафта вишневая»<sup>178</sup>. Особенно любили червчатый отлив (красно-фиолетовый). По данным А. В. Арциховского,

77% от общего количества тканей занимали красные<sup>179</sup>. После красного цвета самыми употребительными цветами были: лазоревый, зеленый и вишневый, за ними следовали рудо-желтый (оранжевый), шафранный, лимонный, песочный, кирпичный, сизовый, сливовый, маковый, таусинный (темно-синий), дымчатый, ценинный<sup>180</sup>.

Красный цвет присутствует и во внутреннем, и во внешнем убранстве храмов. В церковном строительстве, особенно развернувшемся в последние десятилетия XVII века, новое, радостное, жизнеутверждающее мироощущение проявилось с особой силой. Храмы конца XVII столетия по своему художественному решению сопоставимы с женским праздничным костюмом. Торжественный характер костюма соответствовал парадному убранству храмов и жилых хором. Женский праздничный костюм и архитектуру того времени роднят общие приемы художественного решения. В построении формы костюма и архитектуры наблюдается ярусность, подобие объемов, сложность композиции, разнообразие ритмов, динамичность. Цветовому решению архитектуры и костюма свойственны обильная полихромия, сходство цветовых сочетаний, богатство фактур. В праздничном костюме наблюдается предпочтение сочетаний красного бархата и золотного шитья, белого матового жемчуга; в архитектуре - сочетание красного кирпича, золотых крестов и куполов, белокаменного узорочья. Во внутреннем оформлении храма применялись те же ткани, что шли на изготовление парадной одежды, те же материалы и способы украшения, аналогичные орнаменты.

Роскошь, красота русского быта совпадает с народным идеалом красоты. Общность взглядов на красоту и в народной среде, и у боярства является особенностью эстетических взглядов на Руси. Традиционный русский женский костюм отражал общенародный

идеал красоты. Понятие об идеале красоты человека в Древней Руси дают письменные источники, устное народное творчество. Достаточно интересных наблюдений содержится в капитальном труде И. Е. Забелина «Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях». Сведения о своеобразии русского идеала женской красоты он собрал на основе изучения архивных и исторических документов. «Русские красавицы, - писал Забелин, - как и красавицы всех времен и народов, точно так же очень много заботились о том, чтобы нарядиться к *лицу*... (выделено Забелиным. - Т. Т.)<sup>181</sup>. Головной убор в женском костюме играл немаловажную роль, он должен был «произвести такую гармонию и с белизной лица, с алыми щеками и черными бровями», должен был «придать лицу еще большую цветность и вообще возвысить описанную красоту в большей степени». Убрус из тонкого белого полотна, расшитый золотом и жемчугом или золотая кика с жемчужной поднизью и жемчужными рясами, стоячее шейное жемчужное ожерелье окаймляли белое лицо со всех сторон». Алый цвет щек перекликался с различными оттенками красного, в изобилии присутствовавшего в костюме. Длинные, цельнокроеные одежды подчеркивали дородность и высокий рост женщины. В женском наряде особенно предпочитался «теплый живой колорит», который был совершенно необходим «для обстановки живого, здорового, румяного лица, которое почиталось высшим идеалом красоты». Таким образом, «основным понятием или основным представлением о красоте женского лица в допетровской Руси было представление о физическом цветущем здоровье. Это, конечно, самая коренная идея красоты»<sup>182</sup>.

В своей работе И. Е. Забелин делает очень интересное, с нашей точки зрения, сравнение древнерусского народного идеала женской красоты с античным идеалом красоты. Сравнение русских одежд с

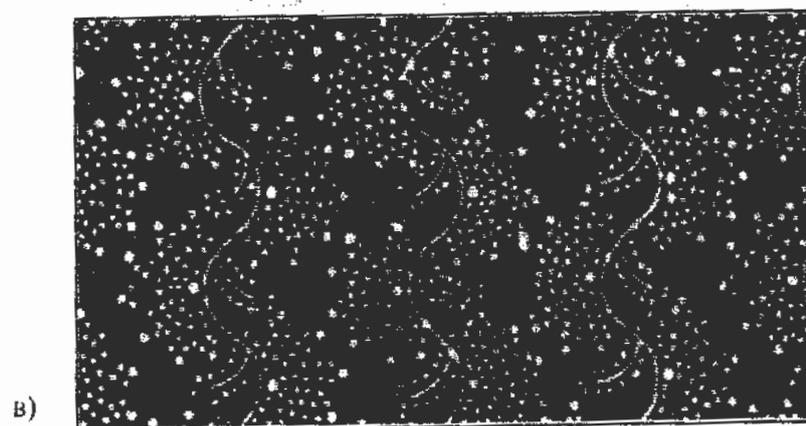
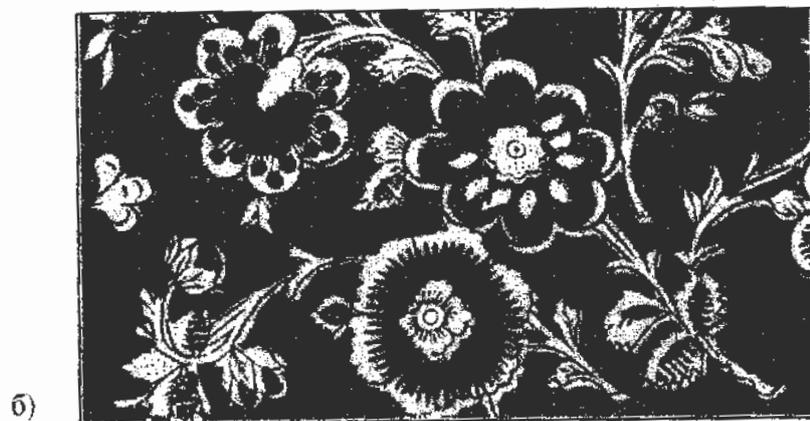


Рис. 1. Набойка: а) крестьянская набойка XVII в.; б) ручная крестьянская набойка XVIII в.; в) ручная крестьянская набойка XIX в.

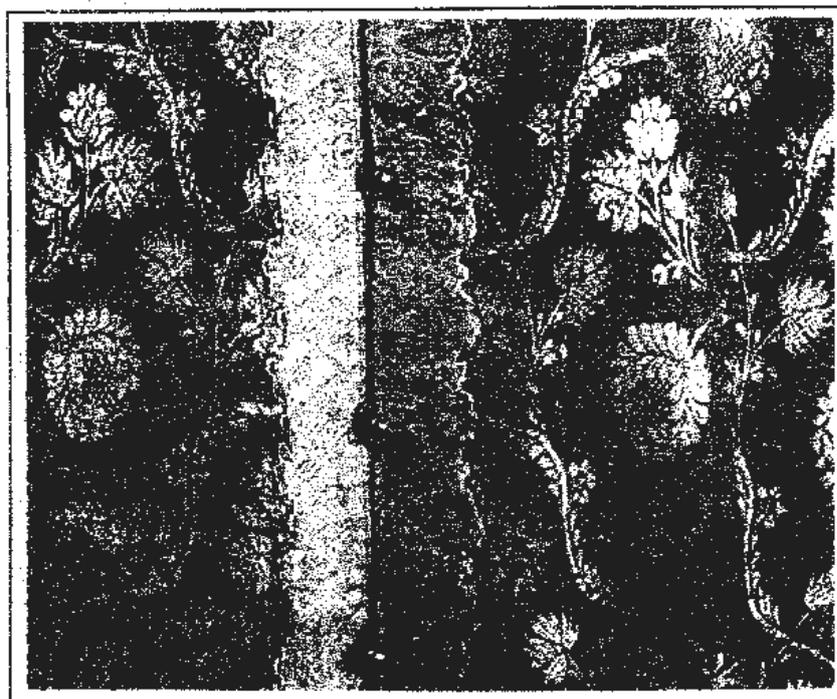
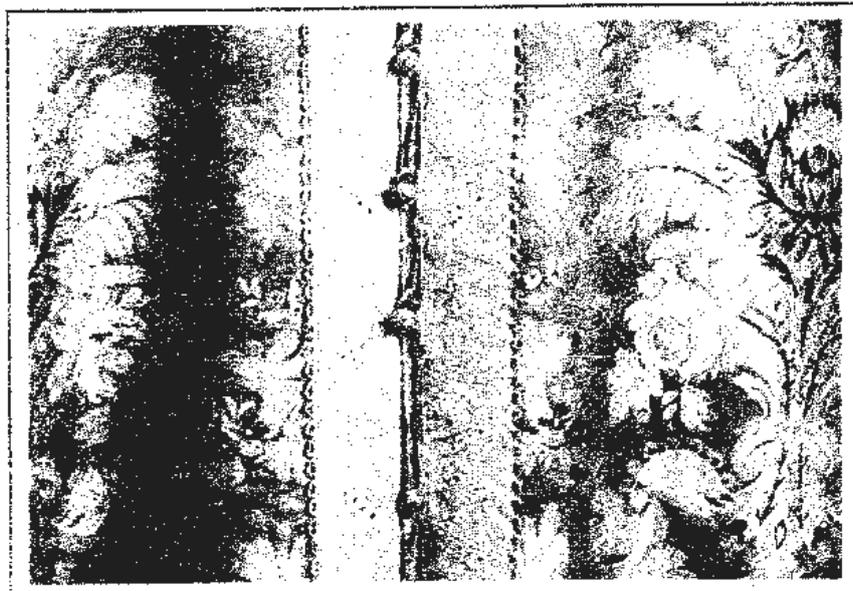


Рис. 2. Ткани и отделка праздничных сарафанов. Начало XIX в.

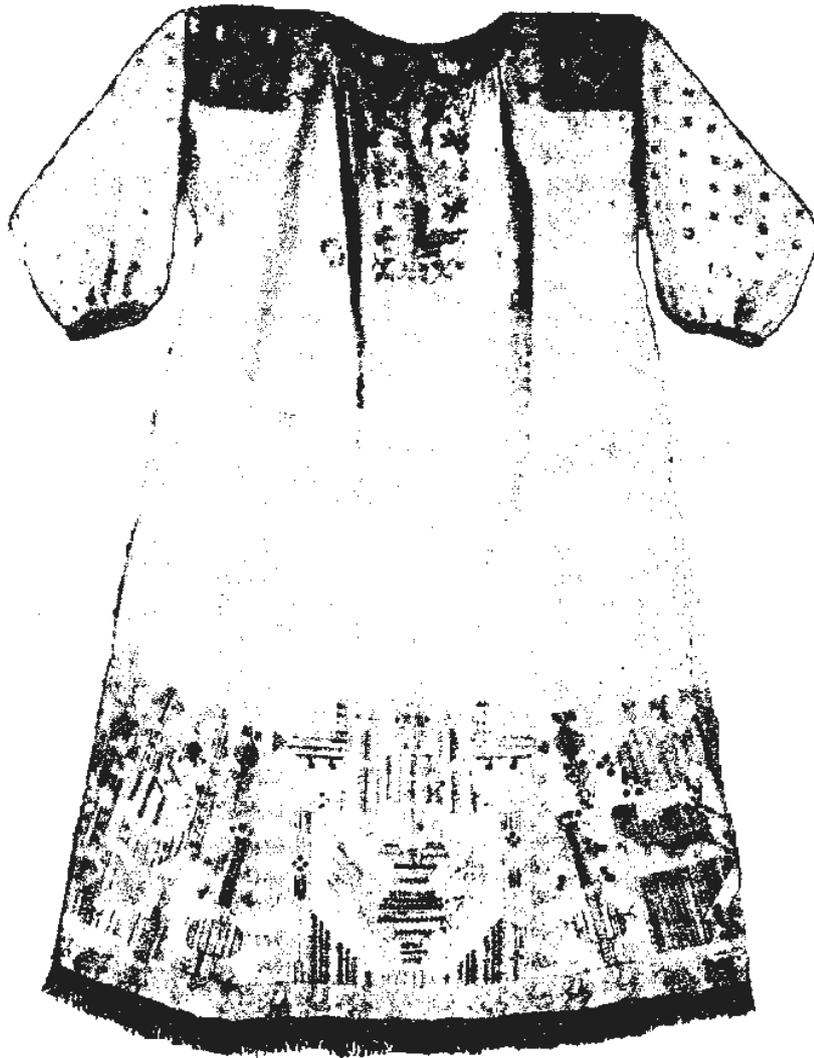
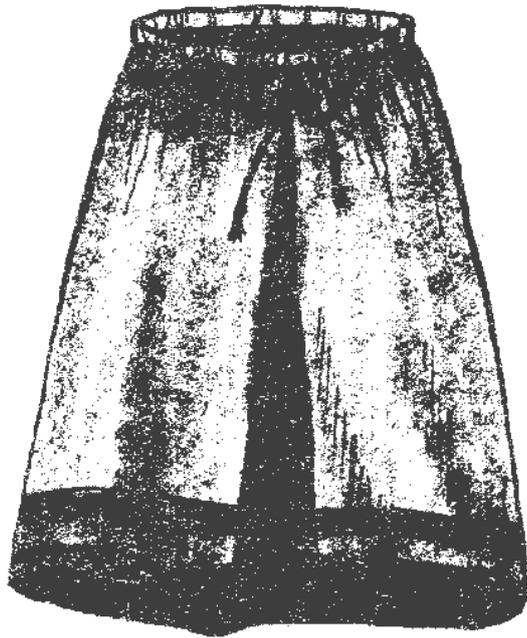
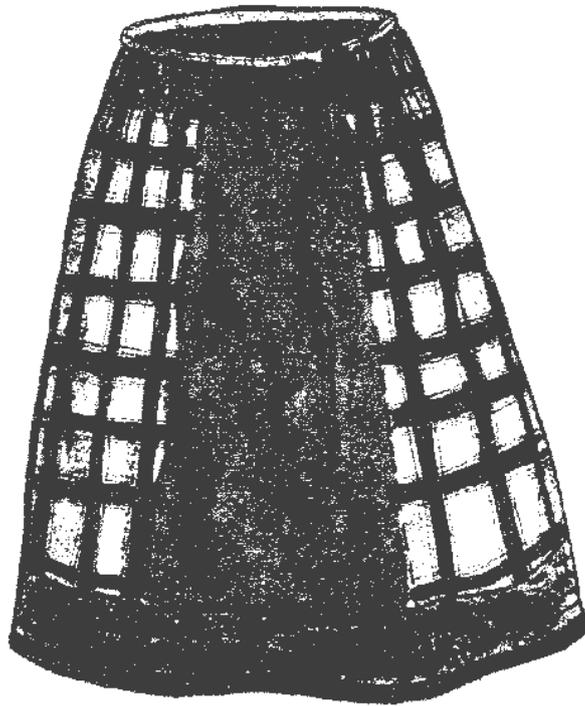


Рис. 3. Праздничная женская рубаха. Каргопольский уезд  
Олонецкой губ. Первая половина XIX в.



а)



б)

Рис. 4. Понева: а) распашная; б) глухая "понева с прошвой"

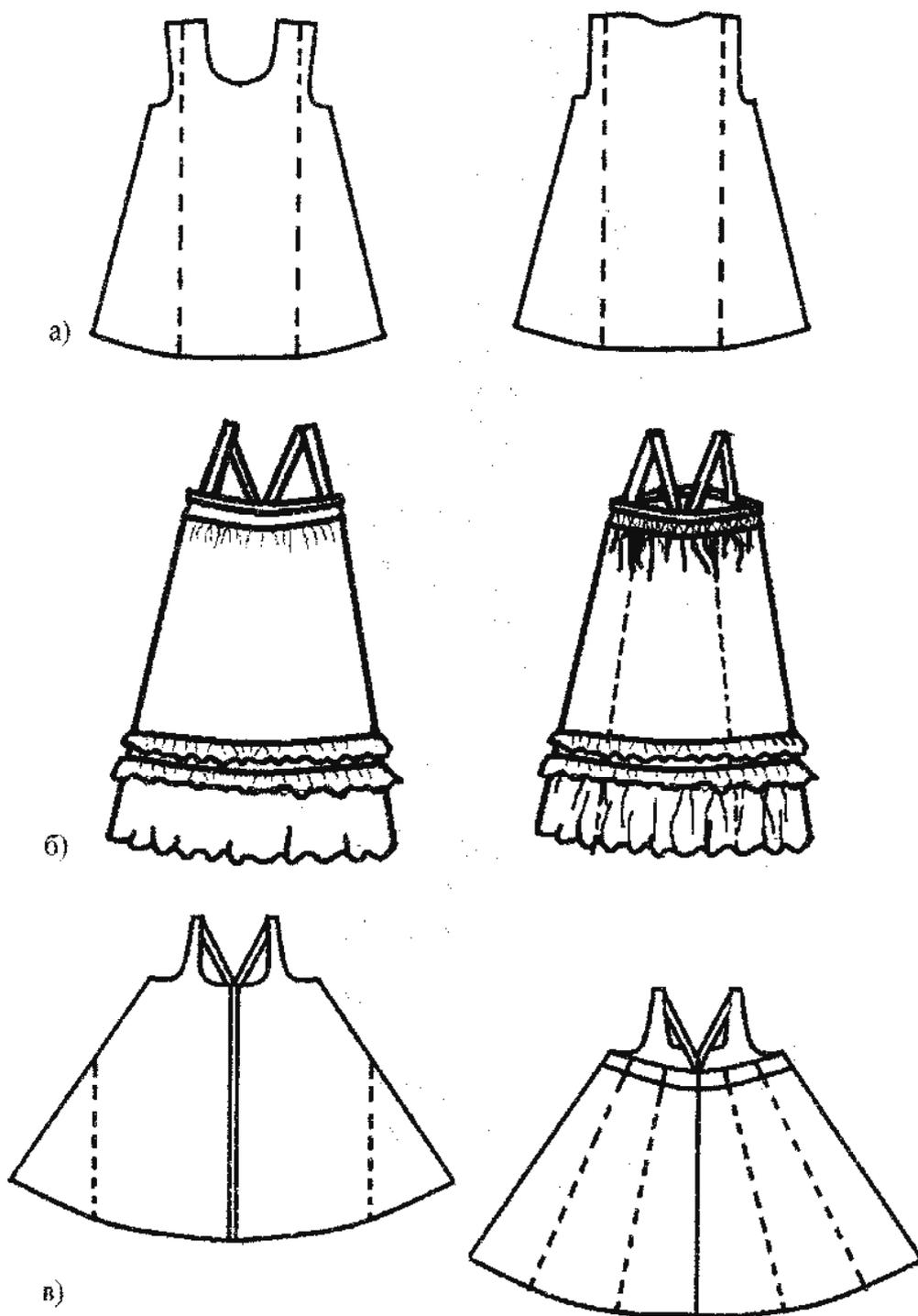


Рис. 5. Типы сарафанов: а) глухой косоклиный; б) косоклиный распашной; в) круглый ("московский")



Рис. 6. Девичий праздничный костюм. Мезень.  
Вторая половина XIX в. Сарафан из штофа, душегрея,  
головной убор - парчовая повязка "почелка с обнизью"



Рис. 7. Костюм девичий праздничный. Нижегородская губ.  
Середина XIX в. В комплексе со штофным сарафаном  
*бострик* (душегрея)



Рис. 8. Костюм молодой женщины праздничный.  
Конец XIX - начало XX в. Орловская губ.



Рис. 9. Костюм молодой женщины. Рязанская губ. XIX в.



Тихвинская девушка в “короне”



Тихвинская женщина в кокошнике с подзором



Белозерская девушка в “венчике”

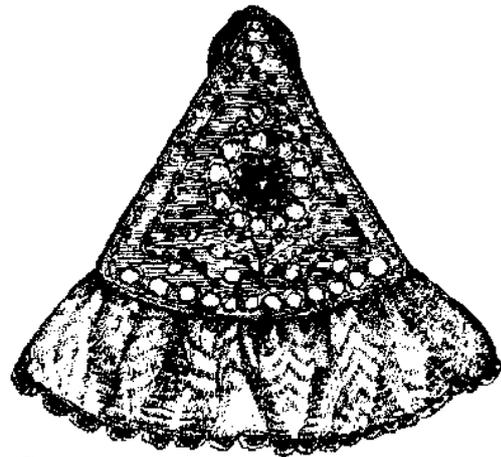


Белозерская женщина в повойнике

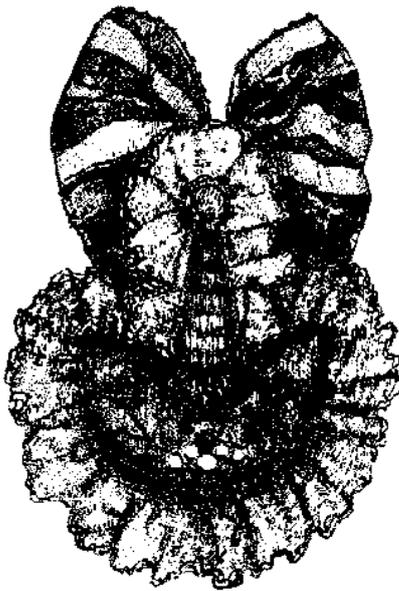
Рис. 10. Женские и девичьи головные уборы. Новгородская губ., гг. Тихвин и Белозерск. Конец XVIII - 1-я четверть XIX в. Рисунки академика Ф. Солнцева, 1809 г.



а)



б)



в)



г)

Рис. 11. Косники: а) XIX в. Европейская Россия;  
б) первая половина XIX в. Европейская Россия;  
в, г) XIX в. Европейская Россия



Рис. 12. Костюм и архитектура



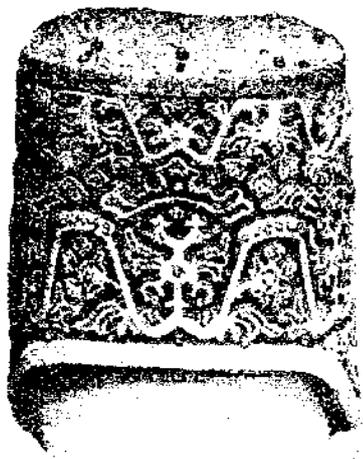
Рис. 13. Женский праздничный костюм. Конец XIX в  
Костромская губ.



Рис. 14. Костюм новобрачной Торопешского уезда Псковской губ.  
1-я половина XIX в. Головной убор – кокошник с «шишками»



Рис. 15. Неизвестный художник. Тропчанка с цветком.  
Первая половина XIX в.



а)



б)



в)



г)

Рис. 16. Женские головные уборы: а) новгородская кика; б) тверская головка; в) сорока с кичкой, Тамбовская губ. XIX в.; г) рогатая кичка. Рязанская губ. 2-я половина XIX в.



Рис. 17. Неизвестный художник. Портрет неизвестной в русском головном уборе. 1769



Рис. 18. Неизвестный художник. Портрет горожанки Тверской губернии в кокошнике. Конец XVIII в. - начало XIX в.

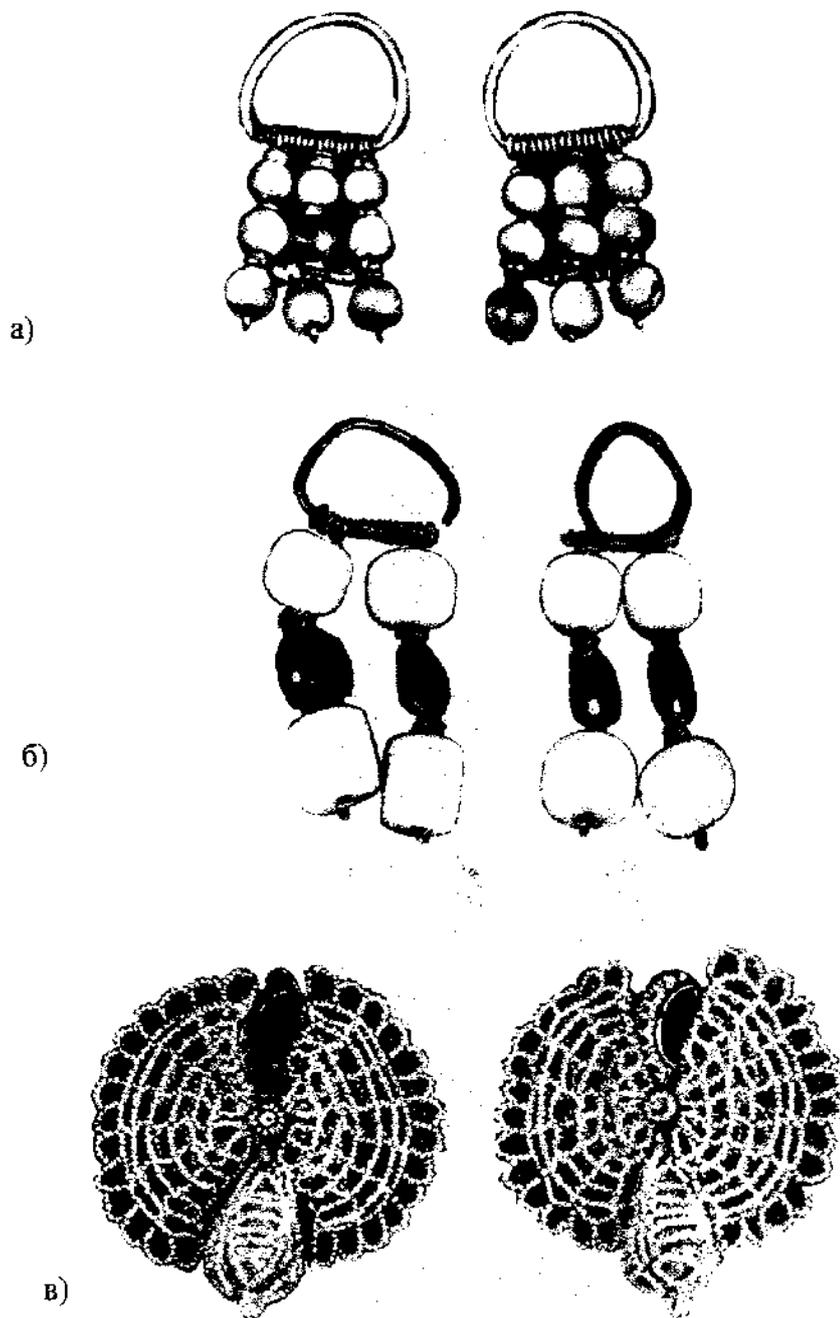


Рис. 19. Украшения: а) серьги - "тройчатки". Начало XIX в. Европейская Россия; б) серьги - "двойчатки". XIX в.; в) серьги- "бабочки". XIX в. Олонецкая губ.



Рис. 20. Праздничный костюм крестьянки Курской губ.  
Вторая половина XIX в.



Рис. 21. Подобие форм в русском народном костюме.  
Южнорусский комплекс

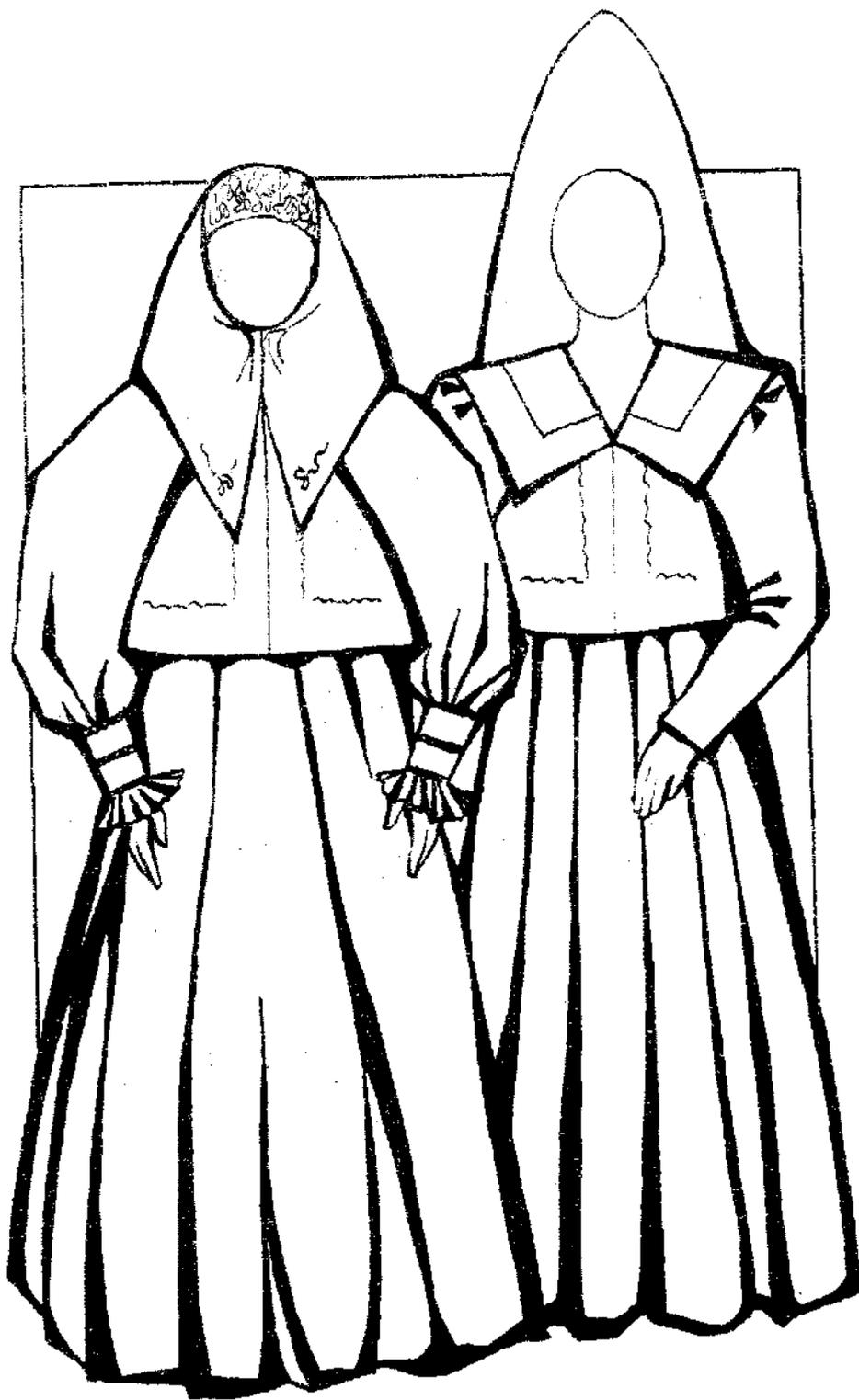


Рис. 22. Подобие форм в русском народном costume.  
Северорусский комплекс



Рис. 23. Праздничный костюм молодой женщины. Костромская губ.  
1-я половина XIX в. Сарафан и *шугай* из штофа, головной  
убор – кичка



Рис. 24. Костюм новобрачной. Костромская губ.  
1-я половина XIX в.



Рис. 25. Праздничный костюм крестьянки Орловской губернии.  
Начало XX в.



Рис. 26. Костюм молодой женщины праздничный.  
Вторая половина XIX в. Тульская губ.



Рис. 27. Красный цвет в народном костюме



Рис. 28. А. П. Рябушкин. Русские женщины XVII столетия в церкви.  
1899. Фрагмент



Рис. 29. К.Коровин. Северная идиллия. 1886. Фрагмент



Рис. 30. А.Г. Венецианов. Крестьянская девушка с телянком, 1829



Рис.31. И.П. Аргунов. Портрет неизвестной крестьянки в русском costume. 1784



Рис. 32. И.Я. Билибин. Вологодская девушка в праздничном наряде

греческими мы находим в описаниях Адама Олеария. Подобное наблюдение содержится и в современных работах по искусству Древней Руси. О родственности народного идеала человека в древней Руси и греческого античного идеала писал Г. К. Вагнер<sup>183</sup>. Он делает вывод о том, что народному идеалу человека Древней Руси присущи черты калокагатийности. Г. К. Вагнер проводит параллель между греческим античным искусством и древнерусским. Он находит общие черты древнерусской эстетики и античной, которые делают их как бы родственными. Это - общенародность искусства, единство художественного творчества, традиционность искусства. Основой этой родственности было свойственное этим двум древним культурам мифологическое мышление, для которого характерно чувство слитности человека со всем миром, с Космосом. Человек Киевской Руси, как отмечает Г. К. Вагнер, по типу сознания был близок к человеку античного полиса. «Калокагатийность» включает не только представление об идеальном человеке, оно включает понятие родства со всем окружающим миром. Таким образом, «народное искусство Древней Руси содержало (пусть в неразвитом или зачаточном виде) многое из того, что составляло общечеловеческие «нормы» античного искусства, а именно: рукотворную художественность практической вещи, непосредственную связь произведения искусства с жизнью, всеобщий характер художественности, единство содержания («мир в целом») и структуры («обобщенность»), единство личного и народного (этничность) и как результат всего этого - возможность гармонии»<sup>184</sup>.

Народный идеал красоты русской женщины доносят до нас былины, легенды, сказания русского народа. Помогал воссоздавать этот идеал и древнерусский костюм.

Основное представление о красоте русской женщины дается в былинах через описание ее лица, фигуры и костюма, и здесь прежде всего отразился общенародный идеал красоты русской женщины (идеальный образ содержит в себе черты всеобщности, представляет собой традиционный канон описания красоты женщины). Мы не найдем в былинах конкретного, индивидуального портрета - красота женщины описывается во всех былинах одинаково, представляет собой собирательный образ. В народном представлении красивая женщина должна иметь белое лицо, ярко красные щеки, черные брови. Женский образ создается поэтическими средствами: белизна лица уподобляется снегу - «белое лицо ровно белый снег», цвет щек - «ровно маков цвет», черные брови - «черна соболя»<sup>185</sup>. Русские женщины стремились соответствовать этому идеалу красоты, прибегая к помощи белил, румян и сурьмы. Митрополит Даниил сетовал на то, что женщины без меры белят и красят лица, чернят брови. На злоупотребление косметикой обращали внимание и иностранцы, посещавшие Москву в XVI - XVII столетиях. Так, Адам Олеарий писал: «В городах они все румянятся и белятся, притом так грубо и заметно, что кажется, будто кто-нибудь пригоршнею муки провел по лицу их и кистью выкрасил щеки в красную краску. Они чернят также, а иногда окрашивают в коричневый цвет брови и ресницы»<sup>186</sup>.

Красоту русской женщины должна была подчеркивать и одежда, но описание женского костюма встречается в былинах не так часто, как описание ее лица, и не отличается полнотой. Иногда описание лица отсутствует, и изображение красавицы создается через описание ее костюма или его элементов, и тогда, в основном, упоминаются отдельные красочные детали: «челочек шелков», «чебот зелен сафьян», «пелена червчата», «пояса шелковые», «перстни злаченые», «тонко беленькое платьице», «тонкие белые полотняные рубашечки».

В этом проявляется особенность народного представления о красоте - неотделимость прекрасного в человеке - лица, костюма, фигуры, духовной красоты. Упоминание одного из этих достоинств предполагает существование других.

В представлении русских людей в XVII столетии «одним из условий красоты было богатство»<sup>187</sup>, что было красиво, то было богато, и наоборот. В былинах часто упоминаются дорогие, богатые ткани, которые «вышиваны красным золотом», «высаживаны дорогим скатным жемчугом, на них «всажены каменья самоцветные»<sup>188</sup>. Возможно, здесь речь идет об украшениях женской одежды, о так называемых «вошвах» - полосах дорогой ткани, которые украшались вышивкой золотой и серебряной нитью, жемчугом и драгоценными камнями. В письменных источниках упоминаются «вошвы по бархату черному низаны жемчугом травы, меж трав в золотых гнездах 18 яхонтов лазоревых да 41 яхонт червчатых, дробницы, репья золоты, в травах канитель цветная с зерны жемчужными, промеж трав звездки золоты»<sup>189</sup>. Богатство костюма подчеркивалось и его ценой, например, в былине про Соловья Будимеровича<sup>190</sup>:

Скоро-де Запава наряжается,  
Надевала шубу соболиную,  
Цена-та шуби три тысячи,  
А пуговики в семь тысячней.

Сравним описание шубы в источниках: «...шуба на соболях бархатная, шуба на соболях камка 11 пуговиц серебряных резных фановитых...»<sup>191</sup>.

Обувь в costume играла важную роль, изготавливалась она из кожи разных цветов и богато орнаментировалась. Адам Олеарий писал об обуви русских женщин: «У женщин, в особенности у девушек, башмаки с очень высокими каблуками - у иных в четверть локтя

длиною, эти каблуки сзади по всему нижнему краю подбиты тонкими гвоздиками»<sup>192</sup>. А вот описание обуви в былинах: «сапожки зелен сафьян», «каблучки серебряны», «гвоздочки золочены»<sup>193</sup>. Как мы видим, в былинах изображается царская и боярская одежда, которая в народном представлении была лучшей, праздничной.

Таким образом, отличительной чертой русского искусства и в XVII столетии было относительное единство взглядов на красоту у всех слоев русского населения. Не существовало резкой границы между народным искусством и профессиональным. Различия проявлялись лишь в качестве исполнения и материала, художественные образы были общие. Общенародность искусства объяснялась тем, что мастерами, создававшими весь красочный боярский быт, были выходцы из народной среды, которые привносили в искусство свое мировидение.

Символическая система русского народного костюма превращалась в художественную. Процесс перерастания магического, религиозного содержания в народном искусстве в художественное начался в «эпоху раннефеодального государства, особенно развернулся в период феодальной раздробленности... и не закончился еще и в XIX веке»<sup>194</sup>. Древние символы, обозначавшие Солнце, Землю, древо жизни, видоизменялись, но сохраняли свое расположение в общей декоративной системе русского женского костюма.

Подводя итоги развития женского традиционного костюма периода централизованного государства, отметим следующее. Женский традиционный костюм претерпел значительные изменения, стерлись древние племенные отличия, появились новые формы одежды, что привело к усложнению костюма. Наиболее стойкими оказались туникообразная женская рубаха, головные уборы, виды и расположение украшений.

С начала XVIII столетия под влиянием петровских реформ костюм дворянства стал изготавливаться преимущественно по западноевропейской моде. А «величавый костюм боярский... задержался в русской деревне надолго, особенно на Севере»<sup>195</sup>. Основным хранителем народных традиций в одежде в XVIII-XIX вв. стало крестьянство. Женский праздничный костюм еще в течение двух столетий сохранял основные черты костюма XVIII века. Значительные изменения стали происходить в конце XIX - начале XX века. В крестьянский костюм стали проникать фабричные ткани, отделочные материалы. Вышивка, как трудоемкий процесс, стала заменяться своего рода нашивками, лентами. Применение фабричных тканей повлекло за собой изменение покроя и формы женского народного костюма. Русский народный костюм терял многие локальные черты, становился более однообразным. Но в целом русский народный женский праздничный костюм, особенно на Севере, сохранял свою древнюю традиционную основу, традиционную структуру.

Образное мышление крестьянского населения России в XIX - начале XX вв. сохраняло остатки мифологического мышления. Сохранению пережитков мифологического сознания способствовала все та же система натурального хозяйства, зависимость и тесная связь с природой.

Многие исследователи указывают на то, что крестьяне и в XIX, и даже в XX веке верили в упырей, русалок, домовых<sup>196</sup>. Этим отчасти объясняется сохранение сберегательной символики орнамента. Долго держались в народной среде и фольклорные представления об устройстве мироздания, «еще в конце прошлого века многие крестьяне были убеждены в том, что земля, хотя она и шар (это - новый элемент в народной космографии), но «катается на воде»<sup>197</sup>. В этом мы видим

остатки древних универсальных космогонических представлений о трехчастности вселенной: небо - земля - мировые воды.

В композиции вышивки, украшавшей женский народный костюм XIX века, уже «трудно улавливается связь с древними представлениями о мироздании»<sup>198</sup>, но анализ орнаментальных мотивов и сюжетов, расшифровка символики отдельных элементов народного костюма в целом, дает такое представление.

### ГЛАВА 3. СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

Русские народные костюмы XIX - начала XX вв., хранящиеся в музеях нашей страны, созданные в различных уголках России, предстают перед нами в многообразии локальных вариантов. На первый взгляд, такое разнообразие его вариантов создает впечатление отсутствия единого типа русского народного костюма. Но еще Д. К. Зеленин замечал, что «само разнообразие типов жилища и одежды однородно у всех великоруссов и в этом смысле мы имеем полное право говорить как о национальном русском костюме, так и о национальном типе русского народного жилища»<sup>1</sup>. Все богатство и многообразие вариантов русского народного костюма складывалось постепенно в течение многих столетий и явилось следствием сложного и неравномерного процесса развития форм народного костюма, который, как было показано в предыдущей главе, в древности был общим для многих восточнославянских народов. Возникающие новые формы русской народной одежды не вытесняли предыдущие и более древние, а продолжали существовать одновременно с ними.

Многообразие вариантов русского народного костюма объясняется также сохранением разновременных пластов народной культуры и местными особенностями. Характерной чертой русской народной одежды является одновременное бытование **комплексов народного костюма**, сложившихся в разное время<sup>2</sup>, то есть использовался не просто костюм, а костюмные комплексы, все элементы в которых были нерасторжимы. Так, два основных комплекса русского народного костюма - **комплекс с поневой** и **комплекс с сарафаном** - по своему возникновению хронологически не совпадают. Комплекс с поневой считается более древним и, как показывают археологические

исследования, уже в XII - XIII вв. был широко распространен. Позже, в силу исторических причин, комплекс с поневой задержался в южных районах России. Комплекс с сарафаном возник в конце XV – начале XVI вв. как костюм знати, перешедший сначала в среду горожан, а к XVII столетию распространившийся в крестьянской среде<sup>3</sup>. Таким образом, к XVII веку сложилось два комплекса женского русского народного костюма, характерные и для более позднего времени. Возникшие в более позднее время комплекс с андаракон и комплекс с кубельком имели локальное бытование.

К XVII столетию образовалось большое разнообразие местных разновидностей русского народного костюма, практически каждая деревня отличалась своим костюмом. Локальные отличия в традиционной бытовой культуре являлись характерной особенностью феодального периода. Однако, формирование новых и своеобразных локальных групп и, соответственно, локальных особенностей традиционной культуры происходило «не только в XVII, XVIII, но и в XIX, и отчасти даже в XX в.»<sup>4</sup>. Процесс этот происходил за счет расширения границ русского государства, миграции русского населения, которое попадало в другие природные, социально-экономические условия, а также под влиянием культуры соседних народов.

Однако надо отметить, что в обоих комплексах (северорусском и южновеликорусском) сохранилась их древняя общая основа. Они сохранили сходные формы и принципы покроя, мотивы и сюжеты орнамента, общие принципы размещения орнамента на отдельных частях костюма. Так, по мнению Д. К. Зеленина, разнообразию форм головных уборов способствовало то, что эти формы, имея один славянский источник, задержались на разных ступенях развития<sup>5</sup>.

Общая основа в комплексах русского народного костюма проявляется не только в сохранении традиционных форм покроя, орнаментов и т.д. Общность заключается прежде всего в сохранении образной структуры, которая являлась отражением представлений о мире, о природе.

Образ мира, сложившийся на стадии мифологического сознания, закреплялся в различных видах народного творчества, которые воссоздавали его различными средствами, создавая единое целое. Это ансамблевое единство, как отмечает М. А. Некрасова, «есть факт мировоззрения в первую очередь», поэтому «все создавалось, воспринималось единым ансамблем». «Вещь, одежда, дом и жизнь крестьянина составляли единый ансамбль единого понимания красоты»<sup>6</sup>. Народное жилище и народный костюм, таким образом, как бы «воспроизводили» окружающую природу, поэтому легко «вписывались» в нее как родственные ей.

Образ мира в мифологическом сознании имел трехчастную структуру. Эта трехчастность, ярусность особенно ярко проявляется в таких объектах, которые наиболее близки человеку - в жилище и народной одежде. В связи с этим закономерна общность их символической организации. «Жилище - как бы продолжение одежды, а одежда, скрывая тело человека, обнажает его душу»<sup>7</sup>. Одежда, таким образом, является как бы первой оболочкой человека, его жилище - второй оболочкой. Все это как бы замыкает в себе Природа, Вселенная.

Система мироздания в женском русском народном костюме и крестьянском жилище была воссоздана Б. А. Рыбаковым<sup>8</sup>. Символическая структура восточнославянского народного жилища исследована в работах А. К. Байбурина. Рассматривая символическую систему народного жилища в горизонтальном и вертикальном срезе,

А. К. Байбурин отмечает, что трехчастность символической организации в структуре жилища XIX - XX вв. - явление позднее по своему происхождению, однако «соотносится с более архаической моделью, при которой в роли границ выступали крыша и земляной пол, делившие космическую вертикаль на небо - дом - подземелье»<sup>9</sup>. Трехчастность мироздания в мифологическом сознании определяла такую же трехчастность и ярусность в создании структуры народного жилища и костюма. Необходимо только отметить, что не стоит видеть в них прямую иллюстративность мироздания, поскольку образная структура народного жилища и народного костюма намного сложнее и, кроме того, включает и другое содержание.

Сравнивая декоративное убранство русской деревянной избы, декоративное убранство народного женского праздничного костюма и декоративное оформление древнерусского храма, можно найти много общего в принципах композиционного расположения узоров, в традиционных образах, символике, в строгой иерархии частей. Везде мы наблюдаем общие приемы художественного решения в построении формы: ярусность, подобие объемов, разнообразие ритмов, сложность, многообъемность композиции.

Верхняя часть сооружения всегда была связана с небом: крыша крестьянского дома была увенчана световыми символами (изображение коня, птицы, солярные знаки), купол храма по внешнему виду вызывал ассоциации с солнцем<sup>10</sup>, форма русского народного женского головного убора в виде полумесяца или круга (например, владимирские, нижегородские кокошники) олицетворяла небесные светила.

Головному убору в ансамбле русского народного костюма и крыше крестьянского дома придавалось особое значение. Издавна к идее «покрытости - непокрытости» у восточных славян существовало

особое отношение. Как и сама изба крестьянина, так и все в этой избе должно быть покрыто, это относится и к дому, и, особенно, к женщине<sup>11</sup>. Отражение идеи «покрытости - непокрытости» мы находим и в «Слове о полку Игореве». Князю Святославу снится «смутный сон», в котором «Уже доски без князька в моем тереме златоверхом»<sup>12</sup>. По древним славянским обычаям через разобранную крышу выносили из дома покойника<sup>13</sup>. Символика крыши выражала идею завершенности, целостности мира и, наоборот, разрушенная или разобранная крыша - нарушение этой целостности и защищенности. Исследователями отмечено, что верх крестьянского жилища украшался в гораздо большей степени, чем низ и особенно заботливо украшались подволоки, потолки, крыша<sup>14</sup>. Аналогично, в ансамбле русского женского костюма главенствующую роль играл головной убор, который был очень сложным по составу, форме, декоративному оформлению и украшался, как уже было отмечено, особо значимым орнаментом.

Для определенной части народного жилища или детали русского народного костюма существовали свои строго определенные мотивы орнамента, которые зависели от места расположения в общей структуре сооружения или ансамбля народного костюма.

В размещении декора применялись одни и те же композиционные приемы: и в народном костюме, и в архитектурных сооружениях узорами украшались важные композиционные части; окончание швов и разрезов в народном костюме подчеркивалось вышивкой, в убранстве избы стыки и срубы закрывались и заканчивались декоративной резьбой. Сквозная деревянная резьба в украшении крестьянского жилища напоминала народное плетеное кружево, а в русской народной вышивке отразились архитектурные мотивы. Как верно отмечала И. П. Работнова: «Декоративное оформление одежды

соответствовало внутреннему убранству крестьянской избы. Яркая расцветка рушников, подзоров, половиков, покрывал на сундуки, а также расписной деревянной утвари перекликалась с красочными тканями одежды»<sup>15</sup>.

Характер украшений народного жилища и русского народного костюма зависел и от видимости их. Расположение дома относительно улицы влияло на его оформление. Если дом находился в глубине двора, то главная роль отводилась силуэту, который создавали крыша и кровля, в доме с выходом на улицу - акцент в его декоративном оформлении приходился на окна, наличники<sup>16</sup>. В женском народном костюме расположение вышивки на рубахе зависело и от того, надевали ли поверх рубахи сарафан или поневу, подтыкали подол или нет.

Прежде чем перейти к анализу структуры художественного образа в русском народном костюме, выясним, что понимается под понятием «структура» применительно к народному костюму. О том, что русский народный костюм обладает определенной структурой, писали многие исследователи. Об «особой структуре композиционного строя» народного костюма упоминает Т. В. Козлова<sup>17</sup>. Т. Г. Маринко пишет о стабильности системы внутренних связей в народном костюме<sup>18</sup>. Специфике внутренней структуры праздничного народного костюма уделяла внимание Т. С. Семенова<sup>19</sup>. Таким образом, мы видим, что понятие «структура» включает в себя нечто сердцевиное, внутреннее, обладающее устойчивостью.

Если же понятие структуры рассмотреть шире, например, структуру народного искусства, то основные характеристики этой структуры будут применимы и для характеристики структуры народного костюма. Понятие структуры, по словам Б. М. Берштейна, тесно связано с традицией, поскольку «в традиции оформляется,

закрепляется и передается некоторая структура, некоторая упорядоченность». Сама структура включает несколько взаимосвязанных уровней: один уровень - «форма, тематика, сюжетика, ценностная иерархия, эмоциональный склад», другой уровень - «характер образности», в другом повороте - «жанровые и видовые предпочтения и т. д.»<sup>20</sup>. Так и структура русского народного костюма имеет неодноплановый характер. Л. Н. Маленко пишет о «структуре формы народного костюма»<sup>21</sup>, которая является наиболее стабильной особенностью русского народного костюма.

### **Материал**

Художественный образ русского народного костюма представляет собой единство формы, материала и декоративного оформления. Материал, техника его изготовления, покроем и зависящая от них форма русской народной одежды отражают уровень развития производительных сил и характер производственных отношений.

В XIX - начале XX вв. праздничная одежда русских крестьянок изготавливалась большей частью из материалов домашнего производства. Весь процесс изготовления одежды - подготовка сырья, прядение и окрашивание нитей или готовой ткани, ткачество, вышивка, кружевоплетение - это «постепенный процесс материализации вещи из природных начал»<sup>22</sup>. Каждая стадия этого процесса обуславливала предыдущую. От выделки и качества изготавливаемой пряжи зависела фактура и колорит домотканого полотна. Ширина ткани, зависящая от возможностей ткацкого станка и не превышавшая 50 см, определяла особенности покроя женской народной одежды. Таким образом, изготовление материала, создание

форм народной одежды, ее декорирование - это взаимообусловленные этапы создания форм народного костюма.

Основным сырьем для изготовления тканей служили растительные волокна (лен, конопля) и шерсть (главным образом, овечья). Ткани для одежды в крестьянском быту изготавливались различного качества и отличались по толщине, фактуре, цвету и рисунку. Высококачественные, тонкие льняные или конопляные полотна, с гладкой блестящей поверхностью, шли на изготовление женских праздничных рубаш. В крестьянском быту вырабатывалось и тонкое (кисейное) полотно, которое шло на изготовление рукавов праздничных женских рубаш, ширинок, головных праздничных платков. Из тонкого, высокого качества шерстяного сукна и высококачественной шерстяной пряжи изготавливались праздничные поневы, сарафаны, пояса.

Наряду с тканями естественной расцветки широко применялись ткани гладкокрашенные и орнаментированные. Широко использовались различные техники узорного ткачества: браная, ремизная и закладная. Техника браного ткачества была больше распространена на русском Севере, хотя в Вологодской и Архангельской губерниях изготавливали ремизные ткани.

Древнейшей техникой изготовления узорных тканей была набойка (рис. 1). Узор наносили - «набивали» - с помощью специальных досок - «манер». Старинные набойки печатали масляными красками, позже стали использовать резерв («валу» - смесь воска и глины). При опускании ткани в чан с краской (индиго) резерв предохранял ткань от окрашивания, в результате получался белый узор на синем фоне. Часто рисунок поверх набойки оживляли яркими мазками желтой или оранжевой краски, что придавало ткани еще большую декоративность и праздничность.

Белый, естественный цвет льна был издавна любимым для изготовления многих видов одежды. Белый холст был наиболее распространен в крестьянской среде. Из белого шерстяного сукна шили различные шушпаны, нагрудники, иногда сарафаны (Тверская губерния). В Смоленской, Орловской, Калужской губерниях широко была распространена белая шерстяная верхняя одежда. Для сарафанов Воронежской, Курской, Тульской, Тамбовской губерний был характерен естественный цвет шерстяной ткани. Окрашивались ткани красителями растительного происхождения. Так, например, для получения красного красителя использовали корни марены, для синего - индиго. Желтый цвет получали из желтой кувшинки и листьев березы, зеленый - из травы и коры лиственницы<sup>23</sup>.

Простое полотняное переплетение домотканых материй служило идеальной основой для крестьянской вышивки, которая, в основном, выполнялась по счету нитей, без предварительного рисунка («роспись», «набор», «крест», «перевить», «косая стежка», счетная гладь, строчевая вышивка). Вышивка органично сочеталась со структурой самой ткани.

К концу XIX - началу XX вв. развитие российской текстильной промышленности способствовало некоторому сокращению домашнего производства одежды. Для изготовления одежды крестьяне стали широко использовать фабричные ткани: хлопчатобумажные (ситец красный кумач, синюю китайку, сатин), шелковые и полуселковые (атлас, штоф, парча) (рис. 2). Хлопчатобумажные и шерстяные нитки, окрашенные в различные цвета, использовались для вышивки, узорного ткачества и изготовления поясов.

С появлением анилиновых красителей изменялся общий колорит костюма, он стал более ярким, цветистым.

Как известно, в народной одежде находят свое отражение воззрения, бытующие в крестьянской среде, и требования, которые предъявляются обществом к ее носителю. Народный праздничный костюм отражает эти представления в конкретно-образной форме<sup>24</sup>, то есть посредством определенной **системы художественного языка**, символов. Он, по образному выражению М. Н. Мерцаловой, «языком цвета, формы, орнамента раскрывает нам многие сокровенные тайны и законы красоты народного искусства»<sup>25</sup>.

### **Покрой**

Прежде всего, символическую роль в народном костюме выполняет орнамент, цвет, однако, как отмечала Н. И. Гаген-Торн, также и покроем, который отражает «общественное значение носителя. Вырастая из реальных, хозяйственных потребностей, покроем в сознании превращается в символ общественных функций носителя, и именно, как такой символ, уже переносится на иную, заменяющую данные функции, общественную группу»<sup>26</sup>. Однако, следует учитывать, что символика покроя русского народного праздничного женского костюма проявляется только с учетом комплекса одежды в целом и с учетом способа ношения.

Изучение покроя составных частей русского народного костюма в развернутом виде тоже, конечно, необходимо, но оно преследует совсем другие цели (например, классификация, технология кроя, изготовления). Для нас важно изучение покроя русского народного костюма с точки зрения того, какую **форму** создает тот или иной покроем одежды. Покроем народной одежды является той основой, на которой создается **художественный образ** народного костюма.

Все разнообразие форм народной одежды сводится к нескольким типам, различающимся по конструкции.

## Женские рубахи

Древнейший вид русской женской народной одежды - рубаха, которая входила в состав всех комплексов и к XIX столетию представлена была несколькими основными видами: туникообразная, с поликами, бесполиковая, с «воротушкой», на кокетке. Рубаха была будничной одеждой, дополнялась сарафаном, поневой, андаракон, кубельком, нагрудной одеждой. В некоторых местах рубаха с поясом была единственной одеждой девушек до замужества. Наиболее архаичная по покрою - туникообразная рубаха, к рассматриваемому периоду встречалась редко, в основном, как старушечья обрядовая («смертная»)<sup>27</sup>.

Туникообразная рубаха имела довольно умеренный объем, покрой ее составных элементов представлял из себя прямоугольные куски ткани, поэтому женская фигура в такой рубахе по своей общей геометрической форме вписывалась в четкий прямоугольник, производила впечатление устойчивости, статичности.

Наибольшее распространение имели женские рубахи с плечевыми вставками - поликами. Покрой таких рубах генетически восходил к рубахам туникообразного покроя. Рубахи с поликами, в свою очередь, подразделялись на несколько подтипов в зависимости от формы поляков и способа их соединения. Исследователи женской народной одежды выделяют рубахи с прямыми поликами, пришитыми по утку или по основе, рубахи с косыми поликами. Полики прямоугольной (прямые) или трапецевидной (косые) формы вшивались между двумя полотнищами, тем самым достигалось расширение плечевой части рубахи, что делало ее более объемной. Рукав, пришивавшийся к поликам, иногда имел сборки, что также создавало впечатление объема верхней части рубахи. Праздничные рубахи всегда

изготавливались объемными, с многочисленными сборками, рукава праздничных рубах шились в два полотнища, а будничные - в полтора<sup>28</sup>.

Рубахи с поляками по форме, которую они создавали, наиболее отвечали особенностям женской фигуры. Складки и сборки у ворота, рукавов создавали плавность и округлость внешних очертаний. Женские праздничные рубахи с поляками в отличие от туникообразных рубах создавали большой объем, были шире. Силуэтная линия, создаваемая очертаниями форм поликовой рубахи, более разнообразна.

Широко была распространена женская рубаха со слитным поликом, так называемая бесполиковая. Эта форма рубахи более поздняя, чем рубаха с поликами. Бесполиковая рубаха за счет особенностей своего покроя также имела сборки у ворота, которые придавали пышность ее форме.

Со второй половины XIX века получили распространение рубахи с «воротушкой» и на кокетке. В северных и среднерусских областях были распространены рубахи с прямыми поликами, пришитыми по утку, и бесполиковые. Рубахи с прямыми поликами, пришитыми по основе, характерны для южнорусского комплекса, так же, как и рубахи с косыми поликами.

Женские рубахи были длинными, цельнокроеными. Позднее, примерно со второй половины XIX века, верхнюю часть рубахи, так называемые «рукава» или «стан», стали изготавливать из более тонкой ткани (домотканой или покупной), а нижнюю часть - из более грубого домотканого полотна. Разделение рубахи на две части - явление более позднее, об этом свидетельствует тот факт, что праздничная и обрядовая одежда чаще изготавливалась цельнокроеной.

Рубаха надевалась непосредственно на тело, поэтому к ней было особое отношение, считалось, что свою рубаху нельзя продавать, иначе продашь свое счастье. Свадебной рубахе придавалось особое значение, изготавливали ее в особые дни, поэтому приписывали ей целебные свойства<sup>29</sup>. Вышивались на ней особые узоры (рис. 3).

Таким образом, внешние очертания женских праздничных рубах, независимо от их покроя, во многом сходны. Сборки у ворота и по низу рукавов придавали некоторую мягкость формы, а прямоугольный покрой стана рубахи создавал цельность и статичность ее формы. Различия рубах по покрою (по форме поликов и способу их соединения) влияли больше на орнаментацию формы, чем на внешние очертания.

### **Понева**

Наиболее архаичный вид женской набедренной одежды - понева - характерна для южнорусских районов. Понева представляла собой род юбки из шерстяной ткани длиной до щиколоток. Как было сказано в предыдущей главе, обряд надевания поневы имел особое значение и символизировал переход девушки в другую возрастную группу, с этого времени ее можно сватать. Поневу обычно носили замужние женщины. В свадебном обряде поневу всегда надевали невесте перед венцом, в отличие от «бабьего» головного убора, который надевали после венчания<sup>30</sup>.

В зависимости от способа соединения полотнищ понева подразделяется на два типа: **распашная понева**, т.е. с разрезом **спереди** или сбоку, состоящая из трех полотнищ ткани; **глухая понева** - отличалась от распашной вшитым четвертым полотнищем ткани, обычно фабричной (рис. 4). Особый вид поневы - это понева-плахта, которая состояла из двух полотнищ ткани, сшитых вдоль. Верхний

край поневы собирался на шнурке (гашнике), сплетенном из конопляной или шерстяной пряжи. Оба типа поневы, сохраняя на протяжении многих веков свою древнюю форму, изменялись, в основном, за счет совершенствования способов ткачества и приемов художественного оформления. Вероятно, что такая стабильность форм поневы обеспечивалась и постоянством ширины поневной ткани. Распашная понева, более древняя по происхождению, была распространена в юго-западных районах России (Орловской, Калужской губерниях), а глухая - в юго-восточных регионах (Тамбовской, Воронежской, Тульской и юге Рязанской губерний).

Ткани для поневы были самыми разнообразными, различались по расцветке, орнаментации и дополнительным украшениям. Иногда по расцветке поневы (по размерам и форме клетки, сочетаниям цветов, украшениям), а также по конструкции и способу ношения, можно было узнать из какой местности ее владелица. Наиболее распространена была синяя клетчатая понева (Рязанская, Тамбовская, Орловская, Курская, Воронежская губернии). Черная клетчатая понева бытовала в некоторых местностях Калужской, Рязанской и Воронежской губерний. Красную полосатую поневу носили в Мещерском районе, на севере Рязанской губернии, красная понева известна в Тульской, Воронежской губерниях и некоторых местностях Смоленской, Орловской губерний. Подолы понев, швы прошв и кромки вдоль разрезов богато украшались лентами, нашивками галуна, а праздничные поневы в Тульской, Калужской губерниях украшались бубенчиками. Считалось, что звон бубенчиков отгонял всякую нечисть<sup>31</sup>.

## Сарафан

В северной и центральной полосе России распространенной женской одеждой был **сарафан**. Его носили и в среднерусских областях, в Сибири, и, частично, в южновеликорусских губерниях. Сарафан в зависимости от ткани был будничной и праздничной одеждой. По покрою сарафаны подразделяются на пять типов: 1) глухой косоклиный сарафан, 2) косоклиный распашной, 3) прямой или круглый («московский») сарафан, 4) сарафан на лямках, 5) сарафан с лифом и с лифом на кокетке. Конструкция определенного типа сарафана указывает на генетическую связь с различными типами одежды (рис. 5).

Древнейшим типом является глухой косоклиный сарафан, называемый «шушун», «саян» или «сукман», генетически он связан с древней туникообразной одеждой. К середине XIX века этот тип сарафана встречался уже редко, в основном, как одежда старух или девичья<sup>32</sup>.

Косоклиный распашной сарафан, сложившийся в эпоху Московского централизованного государства, считался чисто русской одеждой и не имел аналогий в одежде других народов<sup>33</sup>. Происхождение косоклиного распашного сарафана связывают с древнерусской распашной одеждой с рукавами, об этом свидетельствует сходство в их названии - «шубка», «ферязь». Шился такой сарафан из трех полотнищ ткани - два спереди и одно сзади. В боковые швы делались косые вставки, расширявшие подол. Для того, чтобы такой сарафан хорошо держал форму и долго носился, он делался на плотной подкладке, например, из грубого льняного полотна. Спереди сарафан застегивался на металлические пуговицы и петли из шнура или тесьмы. Если передние полы сшивались, то

делалась имитация застежки - вдоль шва нашивались полосы позумента или мишурного кружева. В этом случае пуговицы (серебряные, ювелирной работы, украшенные чернью и гравировкой, медные, литые) играли чисто декоративную роль. Наиболее древние сарафаны имели ложные или откидные рукава, которые к XVIII веку постепенно утрачиваются. Границы распространения этого типа сарафана соответствуют границам Русского государства конца XV-XVII столетий<sup>34</sup>.

Прямой сборчатый сарафан на лямках носили еще в допетровские времена, а к середине XIX века он стал наиболее популярным и распространился во многих районах, вытесняя старые типы сарафанов. Предположительно, эта форма сарафана могла развиваться из поневного комплекса одежды, то есть из набедренной одежды, приобретшей со временем лиф и лямки. В отличие от двух других предыдущих типов сарафанов, изготавливавшихся, в основном, из гладкокрашеных материалов, на «московский» сарафан шли узорные ткани. Такой сарафан имел различные названия в зависимости от материала, из которого он шился - «крашенинник», «атласник», «штофник», «кашемирник», «бархатник» и т.д.<sup>35</sup>. Круглый сарафан был прост в изготовлении, шился он из четырех - восьми прямых полотнищ ткани, в основном, фабричной. К полотнищам, собранным в густую сборку и прикрытым прямой обшивкой, пришивались лямки из тесьмы или той же ткани. По подолу, а иногда и на груди сарафана, нашивались полосы шелковых лент, тесьмы, позумента и бахромы. Легкость в изготовлении способствовала повсеместному распространению «московского» сарафана.

Возникновение косоклиных сарафанов и широкополой одежды в какой-то степени связано с применением новых узорчатых тканей с крупным рисунком. Узорные парчовые ткани «требовали широкого

пространства, где могли быть уместны пол-аршинные узоры, все эти «кубы с репьями»... которые великолепно размещались на широких и длинных кафтанах, сарафанах и душегреях»<sup>36</sup>. Распространение косоклиных сарафанов в крестьянской среде было связано с тем, что по указу Екатерины II всем сословиям было разрешено носить одежду из узорных, шелковых и парчовых тканей. Поэтому праздничная одежда русских крестьянок и горожанок по нарядности и торжественности не стала уступать старинной боярской одежде.

Так, еще П. Г. Богатырев отмечал, что еще в XVIII веке положение русской деревни было более независимым, чем в следующем столетии. «В XVIII веке деревня была более богатой, чем в XIX веке. ...Богатые крестьяне... покупали в городе шелк, парчу, кофе, французскую водку и т.д., но были при этом настолько мощными, что не уступали городу ни в чем и были способны сохранить свои обычаи, свой костюм, содержащий элементы еще XVI века»<sup>37</sup>.

Сарафаны с лифом на кокетке и сарафаны с лифом - более поздние типы сарафанов, получившие распространение под влиянием городской моды в конце XIX - начале XX вв. Происхождение сарафана с лифом связывают с влиянием одежды соседних народов, в частности, с белорусским андаракон. На изготовление таких сарафанов шли, в основном, фабричные ткани.

Русские женские сарафаны хотя и отличались по покрою, однако имели много общего в создании формы. Косоклиный глухой и косоклиный распашной и прямой сборчатый («московский») сарафаны имели довольно широкий подол и узкий верх. По своему силуэту они напоминали трапецию. Различия в покрое этих сарафанов проявлялись в создании различных по форме и направлению складок. Косоклиные сарафаны имели крупные сходящиеся складки, которые в верхней части сарафана плавно переходили в гладкий лиф.

Сборчатый прямой сарафан имел одинаковые мелкие параллельные складки по всей длине сарафана. Широкий подол и узкий лиф были и у сарафана с лифом. В костюмном комплексе на сарафан обычно сверху надевалась нагрудная одежда и верхняя часть корпуса фигуры закрывалась, поэтому в создании общего силуэта костюма основную роль выполняли силуэт нагрудной одежды и подола сарафана.

### **Нагрудная одежда**

Поверх рубахи с поневой или сарафаном надевалась нагрудная женская одежда, закрывавшая верхнюю часть корпуса фигуры. В комплексе с сарафаном носилась душегрея («коротена», «перо», «перышки», «бастрог»). Душегрея обычно была очень нарядной, шилась из дорогих тканей (парчи, бархата), украшалась золотной вышивкой, золотным кружевом или галуном. Душегрея была распашная, однобортная, по покрою напоминала покрой косоклинного распашного сарафана, иногда душегрея выполнялась на подкладке (рис. 6, 7).

В южнорусских землях в комплексе с поневой носили различные разновидности нагрудной одежды: наверхник, нагрудник, занавеску, запон, передник (рис. 8, 9). Занавеска была туникообразного покроя с рукавами или без рукавов, шилась, как правило, из белой льняной или хлопчатобумажной ткани домашнего производства, иногда из крашенины, пестрядинной ткани или набойного ситца фабричного производства. Праздничные занавески по подолу и кромкам рукавов украшались вышивкой, кружевными прошвами, затканками (полосами закладного или браного тканья), лентами, тесьмой, бахромой, полосками китайки и кумача.

Нагрудная одежда каждого комплекса русской народной одежды в своем общем силуэте повторяла форму сарафана или поневы.

Навершник в южнорусском костюме был туникообразного покроя, повторял в общих очертаниях форму поневы и рубахи. Душегрея в севернорусском комплексе была более сложной по своему покрою и форме и также повторяла линии сарафана.

### **Головные уборы и украшения**

Обязательной, главной частью русского женского праздничного костюма был головной убор, завершавший весь наряд. Головные уборы и в XIX столетии сохранили те же особенности, что и в древности. Они были тесно связаны с прической и подразделялись на две большие группы - это глухие, закрывающие волосы, женские головные уборы и открытые - девичьи (рис. 10).

Головные уборы у девушек как в сарафанном, так и в поневном комплексе были схожи и сохранили древние черты. В каждой местности бытовали свои формы этого праздничного головного убора. Девичьи головные уборы оставляли макушку открытой и представляли собой полосу узорной ткани, иногда с бисерной или жемчужной поднизью («лента», «повязка»), или обруч с твердой основой, который обшивался тканью и украшался крашеными птичьими перьями («венок»), или венец или коруна - крестьянский головной убор на твердой основе с выступающими зубцами, напоминающими царскую корону.

Повсюду девушки заплетали волосы в одну косу. Причем будничная коса отличалась от праздничной способом плетения в три пряди, а праздничная - от 4 до 12 прядей (такая коса называлась «бесчисленка» или «плетень»)<sup>38</sup>. В праздники в косы вплетали длинные шелковые ленты - «косоцветки», украшенные бисером, или особое украшение - «косник» или «накосник», который имел форму

треугольника на твердой основе. Изготавливался он из бархата, парчи, шелка, расшивался с обеих сторон золотной нитью, жемчугом, рубленным перламутром, бисером. С боков косник украшался металлическим кружевом, позументом, бахромой, тесьмой (рис. 11).

Замужняя женщина должна была заплетать две косы и не имела права показываться с непокрытой головой, должна была тщательно прятать волосы. «Опростоволоситься» означало «опозориться», а «засветить волосом» могло принести в дом несчастье. Женские головные уборы закрывали всю голову, спереди волосы маскировали поднизями, а сзади - позатыльниками - различного рода бисерными сетками или выполненными из ткани. Головные уборы русских крестьянок отличались многообразием форм. По форме головного убора, по его декоративному оформлению можно было узнать, из какой местности его владелица, ее семейное положение, возраст и материальное положение (рис. 30). Самыми красивыми были головные уборы молодых женщин только что вышедших замуж, до рождения первого ребенка (рис. 31). Старушечьи головные уборы были очень скромными.

Для русского населения характерны кокошники, кички, сороки. В комплексе с сарафаном носили кокошники, которые отличались по конструкции и характеру украшений. Кокошник и сарафан можно рассматривать как общерусские элементы костюма, поскольку их возникновение и распространение по времени совпадает. Кокошники представляли собой твердые головные уборы, которые изготавливались из шелка, парчи, атласа, бархата, очень богато украшались золотным шитьем, вышивкой, речным жемчугом, бисером, перламутровыми плашками. Они были очень дорогими, поэтому их берегли и передавали по наследству, от матери к дочери. Известны следующие типы кокошников: однорогий кокошник с заостренным верхом,

кокошники в виде шапочек различной формы, седлообразные кокошники. Кокошники (нижегородские, псковские, костромские, владимирские) имели сложную и разнообразную форму внешних очертаний и как бы венчали «архитектуру» русского народного костюма подобно закомарам, главам, куполам храмов, кровлям теремов<sup>39</sup> (рис. 12).

**Однорогий кокошник** был в виде равнобедренного треугольника или полумесяца с высоким очельем (рис. 13). Другим вариантом однорогого кокошника являлся кокошник в виде конуса, с удлиненной передней частью (рис. 14). Очелье такого кокошника было густо усажено твердыми, выпуклыми «шишками», унизанными жемчугом (например, такой кокошник можно увидеть на работе неизвестного художника «Горопчанка с цветком») (рис. 15). Третий вид - это кокошник в виде шапочки с высоким очельем и плоским округлым верхом, украшался такой кокошник золотной вышивкой (рис. 16, а, б).

Следующий тип кокошников - **кокошники в виде шапочек**, они имели небольшие лопасти, закрывавшие уши, пришитую сзади полосу ткани - позатыльник, и надо лбом жемчужную или бисерную сетку (рис. 17).

**Двухребенчатый** или **седлообразный кокошник** представлял собой головной убор с высоким околышем и верхом в виде седла. Сверху на кокошники обычно надевались шелковые платки с золотошвейной вышивкой, сложенные по диагонали и завязанные под подбородком, или тонкое покрывало из шелка, кисеи, скрепленное под подбородком и закрывавшее спину, грудь и плечи.

Особую красоту и законченность женским головным уборам придавали поднизи. Сетка (ряска) низалась из белого или прозрачного бисера, напоминавшего жемчуг. Такие поднизи могли опускаться на лоб до самых бровей (рис. 18) или обрамляли верхнюю часть лица в

виде волнистой оборки (например, тверские кокошники - «головки») (рис.16, б).

На юге России праздничный наряд крестьянки завершался рогатым головным убором кичкой или сорокой и многочисленными бисерными украшениями (рис. 16, в, г). Кичкообразные головные уборы, характерные для поневного комплекса, представляли собой отдельные детали (иногда более десяти), составляющие в совокупности эти головные уборы. Основными деталями были: собственно кичка, позатыльник, сорока, налобник, платок.

**Кичка** - это мягкая шапочка с твердым околышем, возвышавшимся надо лбом, ее еще называли повойником. Околыш мог быть различной формы: лопатообразной (лопатообразные кички), в виде конского копыта (копытообразные кички), округлой (котелкообразные кички) или в виде рогов, направленных вверх и назад (рогатые кички).

**Позатыльник** - прямоугольная полоса ткани из кумача, бархата, шелка, ситца, украшенная шитьем и бисером, закрывала волосы сзади, крепилась на темени.

**Сорока** представляла собой сложно выкроенный и сшитый кусок ткани из красного сатина, штофа или атласа, надевалась поверх кички. Передняя часть называлась чело, очелье, боковые части - крылышки, задняя часть - хвост. Действительно, такие сороки в развернутом виде напоминали птицу с длинным хвостом и крыльями. Сорока украшалась вышивкой золотой нитью.

**Налобник** - это полоса ткани, обшитая позументом, украшенная бусами, бисером, завязывалась вокруг головы, закрывая часть лба, виски и немного уши. Обязательной принадлежностью сороки был платок, который мог завязываться разными способами. Дополнялись

кичкообразные головные уборы пушками, махрами, кисточками из перышек или шерстяных ниток, крепившимися у висков.

### Украшения

Женский народный костюм дополнялся многочисленными и разнообразными украшениями: серьгами, браслетами, бусами, бисерными и жемчужными ожерельями. Обычай носить серьги сохранялся с давних пор. Серьги носили как женщины, так и девушки. Как только девочка начинала ходить, ей прокалывали уши и вдевали серьги или кольца. Традиционные русские серьги имели продолговатую форму, в зависимости от количества подвесок назывались «одинцы», «двойчатки», «тройчатки» (рис. 19, а, б). К головным уборам на Русском Севере надевались серьги, выполненные из бисера, жемчуга и перламутра, которые очень хорошо сочетались с бисерными или жемчужными поднизями головного убора. Они были достаточно крупными - 5-9 см. Серьги имели латунную основу, на которую крепились низанные на конском волосе подвески. Очень популярны были ажурные серьги сложной формы в виде бабочки, затейливой розетки или банта, желудя с листьями или звездочки (рис.19, в). Женские украшения (серьги, кольца) изготовлялись также из меди, латуни, серебра, реже - из золота. Применялись различные техники обработки металла: литье, скань (филигрань), чеканка, чернь.

Шейные украшения представлены различными жемчужными и бисерными ожерельями, бисерными гайтанами. Как отмечал еще Н. И. Костомаров, на шеях и груди русских женщин «укладывались большие капиталы»<sup>40</sup>. В северорусском комплексе использовались накладные воротнички, имевшие общее название - «ожерелье», (местные названия «наборушник», «заборошник»), они были плоские

и по форме напоминали подкову. Такое ожерелье сплошь зашивалось бисером, речным жемчугом и рубленным перламутром (Архангельская, Олонецкая, Тверская губернии). Также повсеместно были распространены ожерелья в виде полосы вышитой ткани, к которой крепились низаная сетка из бисера или стекляруса. Бисер, использовавшийся для украшений в северорусском костюме, как правило, был белого или молочно-белого цвета, что как нельзя лучше сочеталось с декором головных уборов.

Для украшений праздничного костюма крестьянок южнорусских губерний использовался цветной бисер. Такими бисерными украшениями женщина буквально была унизана от головы до пят. Бисерным низанием мог быть украшен позатылень сороки, из бисера выполнялись налобная поднизь, нависочные украшения. На шею надевались низаные бисерные цепочки в виде узорных полосок, которые внизу соединялись, завершаясь подвеской. Обычно в праздник надевалось сразу несколько таких украшений. Своеобразным наспинным украшением был гайтан, напоминавший бисерные цепочки, но перекидывавшийся на спину. Зажиточные крестьянки носили сразу понескольку гайтанов.

В состав праздничного костюма обязательно входил пояс. По старинным представлениям ходить без пояса было «грешно». Пояс кроме утилитарной функции выполнял и обрядовые функции. Он служил своего рода универсальным оберегом, образуя магический круг, защищал человека от действия злых сил. Подпоясывали рубахи, сарафаны и верхнюю одежду (рис. 20). Самыми распространенными были тканые и плетеные пояса. В северных районах пояса ткали закладной техникой, концы пояса украшали бахромой, кистями. Если сарафан был из дорогой ткани, то поясом подпоясывали рубаху. Эти

дополнительные элементы русского народного костюма выполняли важную роль в завершении художественного образа.

### **Комплексы народного костюма. Костюм как целостный ансамбль**

Рассмотренные компоненты русского женского праздничного костюма в различных сочетаниях составляли традиционные комплексы одежды, сложившиеся в соответствии с природно-климатическими, историческими условиями. Состав этих комплексов русского народного костюма довольно подробно исследован в этнографической литературе, поэтому нет необходимости детально останавливаться на описании составов этих комплексов одежды. Авторы большинства работ уделяют внимание отличиям северорусского и южнорусского костюмов, а не их общности. **Общность** двух комплексов русского народного костюма, на наш взгляд, скрыта в их **художественном содержании**.

Как уже было нами отмечено, прежде всего, в обоих комплексах русской народной одежды был сходен их **состав**, в который обязательно входили рубаха, сарафан или понева; надевавшаяся поверх рубахи нагрудная одежда, головной убор, обувь, украшения, пояс. Как для южнорусского, так и для северорусского комплексов характерны многослойность и многосоставность костюма.

Общность **силуэта** (нерасчлененность, цельность) обоих комплексов русского народного костюма обусловлена общими принципами покроя одежды. Покрой составных частей женского костюма основывался на соединении прямоугольных полотнищ ткани.

Оба комплекса русской народной женской одежды создают целостность уже на уровне формы. Они строятся на основе одинаковых принципов построения формы. Как южный, так и

северный русский народный костюмы строятся на основе сходства **форм** основных составных частей. В южнорусском комплексе прямоугольный покрой понева, рубахи, передника повторяется и в форме головных уборов (рис. 21). Очелье сороки, как правило, представляло собой прямоугольную полосу орнаментированной ткани.

Подобие форм четко наблюдается и в северорусском женском народном костюме (рис. 22). Силуэт косоклинного сарафана приближается к форме трапеции, форма душегреи или бострога повторяет его силуэтные линии, только в меньших пропорциях. Мелкие трубчатые складки, расположенные на спинке душегреи, находят свое продолжение в глубоких складках сарафана (рис.23, 24, 32).

Различия в форме костюмных комплексов проявлялись в **соотношении составных элементов**. Для северорусского народного костюма характерны удлинённые пропорции, преобладание вертикальных линий. Этому способствовал и высокий головной убор (кокошник), и длинный сарафан (косоклинный или прямой), складки которого имели вертикальное направление.

Южновеликорусский комплекс состоял из равновеликих объемов: рубаха, как правило, носилась с «напуском», что создавало увеличение объема в верхней части фигуры; понева же была не длинной и очень часто носилась с «подтыком» (нижний край понева затыкался за пояс). Надеваемый сверху рубахи и понева наверхник (или нагрудник) по своей зрительной массе был почти равен поневе. Головные уборы южнорусских крестьянок соответствовали характеру костюма: по форме это были небольшие, мягкие шапочки - сороки, кички. Украшения, крепившиеся к таким головным уборам в области висков - различные «пушки», «гуски», «махры» - тоже добавляли

объема и в этой части. Женская фигура в таком наряде выглядела приземистой, устойчивой, статичной.

Национальное своеобразие, образность, неповторимость, разнообразие локальных вариантов при относительной стабильности форм создавалось в русском народном костюме за счет разнообразного декоративного оформления.

Все варианты русского народного костюма сохраняют единую образную структуру, которая «предполагает не только возможность, но и необходимость импровизации»<sup>41</sup>. Необходимость импровизации является «одним из типичных и основных признаков всех видов народного искусства»<sup>42</sup>. Вариативные изменения в русском народном костюме разных регионов России придают ему разные эмоциональные оттенки, но не изменяют главной, общей идеи и выдержаны в одном и том же художественном стиле. Поэтому составление полного представления о художественной структуре художественного образа русского народного костюма возможно только в том случае, если будет изучено все многообразие его вариантов.

Оба комплекса русского народного костюма имели общие черты. Близость их художественного решения проявляется, например, в том, что отдельные компоненты одного комплекса могли органично сочетаться в ансамбле другого костюмного комплекса. Так, с северорусским народным костюмом кроме кокошников могли надеваться и сороки, и кички, которые были принадлежностью южновеликорусского крестьянского костюма. Д. К. Зеленин объяснял этот факт тем, что сложные по составу и отделке женские головные уборы изготавливались не всегда дома, а чаще покупались в готовом виде, иногда в отдаленных местностях<sup>43</sup>.

В северорусском и южнорусском комплексах женских праздничных костюмов наблюдаются общие композиционные

приемы. Композиционный и смысловой центры и в том, и в другом костюме совпадают. Геометрическая форма силуэта северорусского костюма приближается к треугольнику, расположенному вершиной вверх. Южнорусский костюм имел более статичную форму и напоминал по силуэту прямоугольник. Композиционный центр южнорусского ансамбля народного костюма приходился на верхнюю часть передника, многочисленные шейные украшения, головной убор.

Композиционный строй ансамбля русского народного праздничного костюма выделяется различными средствами: формой, характером силуэта, насыщенностью цвета, сосредоточием декора.

Исследование конкретных вариантов каждого типа русского народного костюма позволяет выделить некоторые закономерности. Для того, чтобы показать, что северный и южный типы русского народного костюма обладают сходным художественным образом, необходимо выделить те общие черты в этих комплексах, которые участвуют в его создании. К таким общим чертам относятся: соответствие пластике каждого типа костюма соответствующего головного убора, ярусное членение формы, которое в каждом типе костюма выражается по-своему.

Ярусное членение в русском народном праздничном костюме проявляется на различных уровнях: в многослойности одежд, расположении орнаментальных рядов и цветowych пятен.

Распределение цвета в русском народном костюме зависело от его формы. Цветовая композиция русского народного костюма строилась на основе сочетания трех основных пластов - цвета рубахи, цвет поневы или сарафана и нагрудной одежды. Русский народный костюм в целом отличался многоцветностью, которая создавалась различными средствами. Для северного народного костюма подбирались контрастные цвета, располагавшиеся в ансамбле костюма большими

массами локального цвета. В южнорусском костюме преобладала обильная полихромия, достигавшаяся использованием различных оттенков красного цвета, взятого в различных количествах. Народному искусству свойственна уравновешенность, поэтому в русском народном костюме более динамичная форма северорусского женского костюма уравновешивалась лаконичными цветосочетаниями, а, в свою очередь, статичность формы южновеликорусского костюма преодолевалась динамикой распределения цвета, сложным ритмом орнамента.

В большинстве вариантов русского народного костюма ведущим цветом в ансамбле костюма является белый цвет праздничной рубахи, который, однако, как самый активный присутствует в незначительных количествах. Активным пятном является цвет сарафана или поневы.

Общие свойства в композиции северорусского и южнорусского костюмов проявляются также и в том, что в обоих ансамблях акцент падает на головной убор женщины, который дополняется многочисленными украшениями. В каждом комплексе присутствуют свои особенные приемы. Но есть и общие: чем ближе к лицу располагаются орнаментированные поверхности, тем тщательнее и мельче становится узор, более всего напоминающий ювелирные украшения. Особенно показателен в этом смысле ансамбль северорусского костюма, в котором цвет в общей композиции костюма располагается основными массивными пятнами, поэтому на фоне больших пластов цвета богато орнаментированный головной убор смотрится драгоценностью. Но эта драгоценность создавалась и с помощью золотной вышивки, жемчуга, цветных стекол, имитирующих драгоценные камни.

Основой художественного образа в русском народном костюме является **орнамент**, который формирует его образно-пластическое

содержание и поэтому играет важную роль в народном костюме. Орнамент в произведениях народного искусства, в том числе и в народном костюме, «выступает в роли структурообразующего начала»<sup>44</sup> (подчеркнуто нами. - Т. Т.). Эта структурообразующая роль орнамента проявляется на разных уровнях. Первый уровень: форма - функция - конструкция. Расположение орнамента в русском народном костюме зависело от назначения, функции какого-либо элемента костюма. Орнамент располагался в соответствии с формой украшаемого элемента. Декор в русском народном костюме подчеркивал и выявлял конструкцию вещи, он располагался вдоль линий швов, по краям.

В самом декоративном оформлении народного костюма «просвечивает» структура мироздания. Орнаментальная структура русского народного костюма отражает космогонические представления древних славян. Система декора в народном костюме представляет собой не что иное, как «образное, собирательное, но вполне конкретное изображение «ярусов мира», в точности соответствующее мировоззрениям древних славян»<sup>45</sup>.

Изображение картины мира является смыслом традиции в народном искусстве<sup>46</sup>. Сохранению традиционной структуры русского народного праздничного костюма способствовало и то, что в народной среде сохранялись остатки мифологического мышления. Языческая мифологическая система миропредставления оказалась очень живучей в силу того, что сама система была цельной и нерасчлененной, сохранила цельность мировосприятия, оказалась гибкой и емкой, поскольку отражала нерасторжимую связь человека и природы.

Орнамент в народном костюме выполнял также и информативную функцию. По количеству и разнообразию орнаментации,

насыщенности цвета в одежде можно было судить о возрасте женщины, ее общественном, семейном положении. Народный орнамент - это знак, понятный всем.

Орнамент всегда сохранял и выражал универсальные понятия и ощущения<sup>47</sup>. Первичными формами орнамента в русском народном костюме являлись магические знаки, развившиеся впоследствии в магические знаки-сюжеты, связанные с земледельческим мировоззрением, выражавшие, в основном, символику плодородия.

Сохранение в русском народе, в народном искусстве древнейших элементов орнаментов связано с верой в их сберегательную и магическую силу. Со временем постепенно происходила трансформация орнаментальных мотивов, но орнамент в русском народном костюме, сохраняя заложенные в него идеи, приобретал в большей мере эстетическую функцию.

Рассматривая различные варианты русского женского народного праздничного костюма, мы отмечаем устойчивые композиционные принципы размещения орнамента в народном костюме. В структуре произведения народного искусства всегда проявляются принципы образного мышления. Смысловая значимость орнамента в русском народном костюме продолжала сохраняться, поскольку устойчиво сохранялась система его расположения в строго определенных местах. Особенно эта древняя языческая система сохранилась в орнаменте женских праздничных рубах на русском Севере. Орнамент на рубахах размещался в традиционных местах: по подолу, вороту, по плечам и низу рукавов. Наиболее сложные орнаментальные композиции размещались по подолу - это все те же изображения дерева и женской фигуры, женской фигуры и птиц по бокам. Орнамент на подоле женской рубахи размещался по принципу каймы, был достаточно крупным по своему размеру (около 30 см)<sup>48</sup>. Сложность и архаичность

сюжетов вышивки на подолах женских северных рубах XIX века еще раз показывает значение орнамента на подоле как на крае одежды, который должен был быть обязательно защищен.

Орнамент на плечах (поликах) женских рубах имел уже несколько иной характер. Сам полик украшался плотной вышивкой и представлял собой замкнутый прямоугольник. Орнамент рукавов, как правило, строился таким образом, чтобы иллюзорно увеличивать объем рукава. Для этого применялось сетчатое (раппортное) заполнение (квадратное, прямоугольное, ромбовидное).

Необходимо учитывать, что покрой рубах определял характер узора и его композиционное размещение. Приведенная композиция орнамента на рукавах характерна для рубах и с прямыми поликами. Для бесполиковых рубах характерно равномерное ритмическое заполнение орнаментом всего рукава от оплечья до запястья. Основные мотивы орнамента рукавов включали изображения птиц или геометрические узоры.

Ворот женских праздничных рубах с поликами или бесполиковых украшался более легким, разреженным узором. Таким образом, мы видим, что вышивка северных рубах, выполненная одним красным цветом, но с различной плотностью заполнения орнаментированных участков создавала впечатление многоцветности рубахи от густо-красного до розового. Однако, несмотря на такое разнообразие композиционных схем орнамента (фризовая, замкнутая, раппортная) в одной вещи, в данном случае - женской рубахи, она смотрелась единым декоративным целым, выдержанным в общем стиле.

Другим важным элементом, входящим в ансамбль женского праздничного костюма, был передник (занавеска, запон). Еще В. В. Стасов выделил три группы предметов женской народной одежды, которым придавалось особое значение, это - рубахи, женские

передники и головные уборы<sup>49</sup>. Поэтому не случайно, что в орнаменте праздничных женских передников встречаются такие мотивы и сюжеты, которые не встречаются ни на каких других частях женской одежды. В южнорусском костюмном комплексе передник часто выполнял ведущую композиционную роль. В орнаменте передников часто встречаются композиции с конями, возможно, это указывает на отголоски тех привесок-коньков, которые славянские женщины носили на поясе. Интересно также в этой связи отметить, что коньковые привески были чисто женским украшением<sup>50</sup>.

Исследователями русского народного костюма отмечено, что орнаментация северных женских рубах и передников, выполненных, как правило, из отбеленного холста, во многом сходна. Как для передников, так и для рубах для вышивки употреблялись красные нитки, дополнялась такая вышивка вставками из красного кумача<sup>51</sup>.

Сарафаны крестьянок северных губерний России, изготовлявшиеся из однотонной ткани, вышивкой не украшались. Их декорирование обычно заключалось в оформлении застежки или ее имитации: по переднему шву нашивались медные пуговицы. Полосы позумента или мишурного кружева, дополнявшие оформление застежки, во второй половине XIX столетия заменяются нашивками из покупных узорных лент или полосами цветной ткани. Низ сарафанов в ряде северных губерний чаще не украшался (например, сарафан крестьянки Нижегородской губ.) или имел небольшую полосу золотой бахромы (сарафаны Архангельской, Костромской губ.). Сарафаны центральных губерний были более разнообразны по своему оформлению, они украшались лентами, тесьмой, разноцветными пуговицами (сарафаны Смоленской, Курской губ.).

«Классический» северный русский народный костюм состоял из белой холщовой рубахи с вышивкой красными нитками, однотонного

темно-синего сарафана косоклинного покроя, головного убора, вышитого золотной вышивкой и низаного жемчугом. Темная ткань сарафана выгодно оттеняла белизну праздничной рубахи, вышивка которой поддерживалась узором нашитых на сарафане лент. Простота и лаконичность форм северорусского народного костюма обогащалась разнообразием фактуры различных материалов: блеском золотной или серебряной вышивки, глубиной и мягкостью бархатного или переливами шелкового материала, теплым отливом жемчужной поднизи, обрамляющей лицо.

Праздничный костюм крестьянки южнорусских губерний (Рязанской, Тамбовской, Пензенской, Орловской, Тульской, Воронежской и др.) был более разнообразным. Все компоненты южновеликорусского комплекса: рубаха, передник, понева, нагрудник - выполнялись из домотканых материалов, украшались вышивкой и ткаными узорами. В костюме этого региона больше всего поражает разнообразие вариантов декоративного оформления при простоте и одинаковости форм. Наглядный тому пример - два женских костюма Орловской губернии конца XIX - начала XX века, которые по своему составу, форме, колориту очень близки.

Основу обоих костюмов составляют рубаха с прямыми поляками, распашная понева, передник, которые дополняются шейными бисерными украшениями и головным убором. В композиции того и другого костюмов организующую роль выполняет передник, который является объединяющим звеном между рубахой и поневой. Колорит костюмов строится на сочетании белого и красного цветов. Оба праздничных костюма декорированы различными способами: здесь и аппликация, и вышивка, и ткачество, также разнообразные вставки из лент, тесьмы, кружева. Фактура тканой поверхности пюневы обогащается блеском нашитых бус, блесток, стекляруса, позумента,

пуговиц. Отличаются эти праздничные костюмы расположением основных масс красного цвета и ритмом орнамента.

В праздничном костюме молодой женщины (рис. 8), строгом и статичном по силуэту, его уравновешенность подчеркивается распределением основных масс красного и белого цветов, которые взяты в равных соотношениях. Орнамент верхней части рукавов соседствует с белым полем передника и перекликается с ритмом орнаментальных полос в нижней его части. Колорит костюма разнообразится небольшими вкраплениями черного цвета в вышивке, желтого, зеленого, синего - в бисерных украшениях, в оформлении поневы и головного убора.

Другой женский праздничный костюм отличается динамичностью цветового решения, в котором доминирует красный (рис.25). Красный фон передника дробится рядами орнаментальных полос, ритм которых постепенно возрастает кверху. Ряды орнамента, состоящие из крупных элементов, располагаются по низу передника, а в его верхней части узор становится мельче. Верхняя часть передника, сшитая из белого холста, контрастирует с насыщенным цветом неорнаментированных кумачовых рукавов рубахи. Низ рукавов украшен узенькой полоской белых кружев. Завершает этот ансамбль небольшой головной убор, выполненный из полосы позумента, расшитого бисером, бусами.

Необычайное разнообразие женского народного костюма южновеликорусских губерний достигалось еще и тем, что в состав этого костюма часто входили элементы северорусского комплекса, образуя своеобразные сочетания. Так, в костюме крестьянки Рязанской губернии наряду с традиционной поневой передником и рогатым головным убором присутствует нагрудная одежда типа душегреи на тонких лямках, однако декоративное оформление ее совсем иное и

подчинено общему художественному строю костюма. Костюм крестьянки Тульской губернии (рис. 26) также в своем составе содержит нагрудную одежду северорусского типа, даже с рядами трубчатых складок на спинке. Этот праздничный женский наряд интересен еще и тем, что вызывает различные ассоциации своим необычным художественным оформлением. Своеобразный головной убор напоминает своим видом головной убор дымковской игрушки - «барыни». Понева сзади украшена необычными элементами - разноцветными кругами из лент, в центр этого круга пришиты разноцветные пуговицы и бубенчики. Все это декоративное убранство напоминает хвост сказочной птицы. «Птичьими» элементами являются и «пушки» из птичьих перьев, прикрепленные к головному убору. Бубенчики, височные украшения в виде птичьих перьев, число лент (семь), украшавших головной убор - все это следы древнейших элементов, сохранившихся в народном костюме.

Сходство северорусского и южнорусского народного костюма проявляется в сходстве форм одежды, изготовлявшейся из домотканых материалов, цельности, нерасчлененности, массивности форм костюмов, яркости и декоративности цветового решения, традиционности образов вышивки. Оба комплекса сохранили древние формы одежды, например, такие, как рубахи-долгорукавки, встречающиеся и в северном, и южнорусском комплексе; древние элементы головных уборов - «рогатость» южнорусских кичек, солярную символику северорусских кокошников.

Различие цветового решения праздничных народных костюмов: обилие красного - в южнорусском комплексе, а в северном - преобладание золотной вышивки и шитья, в народном представлении не противостоят друг другу, а являются равнозначными, поскольку, как было показано во второй главе, эти цвета являются

эквивалентными друг другу. Оба комплекса русского народного костюма создают торжественный, праздничный художественный образ.

Цвет в русском народном костюме подчеркивал композиционную структуру, выявлял своеобразную иерархию элементов в костюме: главные части всегда выделялись при помощи цвета (рис. 27, 28, 29). Цвет также играл важную роль в ярусном членении формы русского народного костюма.

Таким образом, русский народный женский праздничный костюм XIX - начала XX столетия, представленный многообразными вариантами, с поразительной устойчивостью сохранил древнейшие элементы декоративного оформления и саму систему расположения этих элементов, сформировавшихся почти тысячелетие тому назад.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русские ученые XIX века интуитивно чувствовали неотделимость народного искусства от народной жизни. Однако, выявление их тесной взаимосвязи стало возможным на основе тщательного, всестороннего исследования различных сфер материальной и духовной жизни русского народа, которое было проведено современными учеными. Уровень современной науки о народном искусстве требует проведения широких комплексных исследований с использованием сведений и методов изучения смежных с искусствоведением дисциплин. Такой подход оказывается наиболее целесообразным в исследовании сложных объектов, каким является народный костюм.

Художественный образ русского народного костюма обладает сложной структурой. Художественно-образная структура русского народного костюма в своем развитии прошла несколько стадий, каждая из которых наложила свой отпечаток на ее формирование.

Образно-семантическая структура русского народного костюма, основу которой составляли космологические и религиозно-магические представления, была построена по тем же принципам, что и другие виды русского народного искусства. Особенности каждого исторического периода проявлялись в различных видах народного искусства, в целом характеризуя народную художественную культуру.

Анализ сложения образно-семантической структуры женского русского народного праздничного костюма показал, что структура его продолжала сохраняться вплоть до XIX - начала XX вв. Сохранению структуры способствовали: сохранение примитивной системы натурального хозяйства, сохранение пережитков мифологического мышления.

Однако, существенные изменения в русском народном костюме стали происходить в конце XIX - начале XX вв. Русский народный костюм изменяется в связи с проникновением в деревню новых фабричных тканей, что повлекло за собой изменение покроя. Применение анилиновых красителей изменило цветовую гамму костюма, вышивка стала заменяться нашивками лент, тесьмы и т.д. В условиях капитализма все это привело к отмиранию многовековых традиций в изготовлении и украшении одежды, к упрощению художественного решения, в результате чего русский традиционный костюм становится постепенно все более однообразным.

Сохранившиеся образцы русских народных костюмов XIX - начала XX века поражают красотой и целесообразностью форм. Любая часть костюма, будь то головной убор или рубаха, понева или сарафан, передник или душегрея, представляют собой законченное и совершенное произведение народного искусства, отличающееся от других компонентов костюма материалом, формой, техникой украшения, ритмом орнамента. Для каждой части русского народного костюма существовала своя традиционная схема расположения орнамента, которая зависела от назначения этого элемента костюма, его формы.

В художественном ансамбле русского народного костюма все его элементы, несущие каждый свою смысловую нагрузку, сливаются в единое целое и несут уже новое художественное содержание.

Художественный образ русского народного костюма выявляется на основе исследования множества его локальных вариантов. Анализ русского народного костюма XIX - начала XX века показал, что его художественное оформление представляло собой устойчивую систему, отражающую извечную взаимосвязь с окружающим миром природы.

Русский народный костюм является богатейшим источником для творчества художников в создании современной одежды. В связи с этим большую актуальность приобретает проблема более глубокого изучения русского народного костюма.

Синтез различных отраслей знаний позволил составить наиболее полное представление о русском народном костюме, создать целостную картину бытования русского народного костюма в органичной для него культурно-исторической среде.

## ПРИМЕЧАНИЕ

### ВВЕДЕНИЕ

---

<sup>1</sup> **Арманд Т.** Орнаментация тканей. М.; Л., 1931. С. 102.

<sup>2</sup> **Некрасова М. А.** Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. М, 1983. С. 58.

<sup>3</sup> **Семенова Т. С.** Народное искусство и его проблемы (Очерки). М., 1977. С. 132.

<sup>4</sup> Там же.

## ГЛАВА 1

<sup>1</sup> **Снегирев И. М.** Русские народные праздники и суеверные обряды. Вып. 1-4. М., 1837-1839; **Сахаров К. П.** Сказания русского народа. 3-е изд. Т.1. Кн. I-IV. М., 1841; Т.2. Кн. V-VIII. М., 1849; **Терещенко А. В.** Быт русского народа. Т. I-IV. М., 1847-1848.

<sup>2</sup> **Костомаров Н.** Очерк домашней жизни и нравов русского народа в XVI-XVII столетиях. СПб., 1860.

<sup>3</sup> Подробно библиография содержится в работе Д. К. Зеленина. См.: **Зеленин Д. К.** Библиографический указатель русской этнографической литературы о внешнем быте народов России. 1700-1910. Вып. I. Т.40. СПб., 1913. Приведем лишь некоторые работы этого времени: **Авдеева Е. А.** Русский сарафан // Астраханские губернские ведомости. 1846. № 1; **Она же.** Старинная одежда, изменения в ней и моды нового времени//Отечественные записки. 1853. Т. 88. Кн. IV.

<sup>4</sup> **Забелин И. Е.** Домашний быт русского народа. М, 1862. Т.1: Домашний быт русских царей; М., 1869. Т. 2: Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях.

<sup>5</sup> **Забелин И. Е.** Черты самобытности в древнерусском зодчестве // Древняя и Новая Россия. 1878. III. С. 185-203; IV. С. 282-303.

<sup>6</sup> **Щепкин В. Н.** Иван Егорович Забелин как историк русского искусства. М, 1912. С. 4.

---

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. С. 3.

<sup>9</sup> См. о И. Е. Забелине: **Вздорнов Г. И.** История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 171.

<sup>10</sup> **Формозов А. А.** Историк Москвы И. Е. Забелин. М., 1984. С. 143.

<sup>11</sup> **Кызласова И. Л.** История изучения византийского и древнерусского искусства в России. М., 1985. С. 36.

<sup>12</sup> См. подробно о деятельности музеев, о значении частных собраний в середине и второй половине XIX века: **Вздорнов Г. И.** История открытия... С. 169-209.

<sup>13</sup> **Стрекалов С. С.** Русские исторические одежды от X до XIII века. СПб., 1877; **Прохоров В. А.** Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной. СПб., 1881; **Савваитов П. И.** Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора, в азбучном порядке расположенное. СПб., 1896.

<sup>14</sup> **Стасов В. В.** Русский народный орнамент. Шитье, вышивка, кружева. СПб., 1872. Также отметим другие его работы, посвященные русскому народному искусству: **Стасов В. В.** Коньки на крестьянских крышах // Известия Археологического общества 1861. Т. 3. С. 257-271; **Он же.** Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887.

<sup>15</sup> **Щепкин В. Н.** Иван Егорович Забелин ...С. 10.

<sup>16</sup> **Гаген-Торн Н. И.** К методике изучения одежды в этнографии СССР // Советская этнография. 1933. № 3-4. С. 119.

<sup>17</sup> **Зеленин Д. К.** Обрядовое празднество совершеннолетия девицы у русских // Живая старина. 1911; **Он же.** Библиографический указатель (Жилище. Одежда. Музыка. Искусство. Хозяйственный быт). СПб., 1913; **Он же.** Великорусские говоры с неограниченным и непременным смягчением задненёбных согласных в связи с течением позднейшей колонизации. СПб., 1913.

<sup>18</sup> **Кудь Л. Н.** Костюм и украшения древнерусской женщины. Киев, 1914.

---

<sup>19</sup> **Вертинский А. Н.** Материалы по истории древнерусских одежд. Старинные наряды и головные уборы Тверской губернии. Старица, 1913; **Курбатов В.** Древнерусский головной убор // Художественные сокровища России. 1901. № 12. С. 229-231.

<sup>20</sup> **Стасов В. В.** Заметки о женских головных уборах: Собр. соч. Т.2. СПб, 1894. С. 114.

<sup>21</sup> **Афанасьев А. Н.** Поэтические воззрения славян на природу. М, 1865. Т.1; 1867. Т.2; 1869. Т.3; **Шейн П. В.** Великорусе в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах. СПб, 1900; Узоры старинного шитья в России, собранные и изданные кн. С. Шаховскою с пр. Ф. И. Буслаева. Вып. 1. М, 1885.

<sup>22</sup> **Лебедева Н. И.** Материалы по народному костюму Рязанской губернии. Рязань, 1929. С. 28.

<sup>23</sup> **Гоген-Торн Н. И.** Указ. соч. С. 119-135.

<sup>24</sup> **Лебедева Н. И.** Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки М, 1927. 4.1: Народный костюм, прядение и ткачество; **Она же.** Материалы по народному костюму Рязанской губернии. Рязань, 1929; **Гринкова Н. П.** Одежда западной части Калужской губернии // Материалы по этнографии. Л, 1927. Т. 111. Вып. 2; **Она же.** Однодворческая одежда Карашолковского уезда Воронежской губернии // Изв. ЛГПИ. 1928. Вып. 1; **Зеленин Д. К.** Женские головные уборы восточных славян (русских). Прага, 1927; **Куфтин Б. А.** Материальная культура русской Мещеры. 4.1 Женская одежда. М, 1926.

<sup>25</sup> **Гринкова Н. П.** Очерки по истории развития русской одежды (поясные украшения) // Советская этнография. 1934. № 1-2. С. 66-94; **Она же.** Отражение производственной деятельности руки в русской орнаментике // Советская этнография. 1935. № 1С. 60-75; **Она же.** Родовые пережитки, связанные с разделением по полу и возрасту (по материалам русской одежды) // Советская этнография. 1936. № 2. С.

---

21-53; **Супинский А. К.** Понева и вставка в белорусской женской одежде // Советская этнография. 1932. № 2. С. 102-136.

<sup>26</sup> **Воронов В. С.** О крестьянском искусстве. Избранные труды. М., 1972.

<sup>27</sup> **Богатырев П. Г.** Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 430.

<sup>28</sup> Там же. С. 430.

<sup>29</sup> **Богатырев П. Г.** Функции национального костюма в Моравской Словакии // Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 297-366.

<sup>30</sup> Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея / Сост. И. Я. Богуславская. Л., 1984. С. 5-6.

<sup>31</sup> **Арманд Е.** Об одежде будущего // Швейная промышленность. 1931. № 12. С. 10-12, **Мишурина, Силин.** Роль художника в швейной промышленности // Швейная промышленность. 1931. № 7. С. 16-19.

<sup>32</sup> **Алпатов М. В.** Социальное значение костюма // Швейная промышленность. 1931. № 9 С. 6.

<sup>33</sup> **Алпатов М. В.** Очерки по истории современного европейского костюма // Швейная промышленность. 1931. № 11. С. 10-13.

<sup>34</sup> **Стриженова Т. К.** Из истории советского костюма. М., 1972. С. 20, 41.

<sup>35</sup> **Тазихина Л. В.** Русский сарафан // КСИЭ АН СССР. Вып. XVII. 1955; **Лебедева Н. И.** Материалы по народному костюму Рязанской губернии // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956; **Она же.** Прядение и ткачество восточных славян в XIX - начале XX века // ВЭС. М., 1956. С. 461-540.

<sup>36</sup> **Рабинович М. Г.** Введение // Древняя одежда народов Восточной Европы. (Материалы к историко-этнографическому атласу). М., 1986. С. 5.

<sup>37</sup> См.: Труды Института этнографии: Древняя одежда народов Восточной Европы. (Материалы к историко-этнографическому

---

атласу). М., 1986; Древнее жилище народов Восточной Европы. М., 1975.

<sup>38</sup> **Городцов В. А.** Дакосарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ Вып. 1. 1926. С. 7-36.

<sup>39</sup> Там же. С. 35.

<sup>40</sup> **Рыбаков Б. А.** Древние элементы в русском народном творчестве (женское божество со всадниками) // Советская этнография. 1948. № 1. С. 91.

<sup>41</sup> **Амброз А. К.** О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // Советская археология. 1966. № 1. С.61-67. См. также: **Фалеева В. А.** Русская народная вышивка: древнейший тип. Л., 1949; **Динцес Л. А.** Древние черты в русском народном искусстве // ИКДР. Т.2. М, Л., 1951. С. 465-191.

<sup>42</sup> **Работнова И. П.** Декоративное решение русской женской одежды XIX - начала XX в.: Автореф. дис... канд.искусствоведения. М, 1956; **Она же.** Русская народная одежда. М., 1964.

<sup>43</sup> **Работнова И. П., Яковлева В. Я.** Русская народная вышивка. М, 1957.

<sup>44</sup> **Фалеева В. А.** Русское плетеное кружево: Автореф. дис... канд. искусствоведения. М, 1955; **Работнова И. П.** Русское народное кружево. М., 1956.

<sup>45</sup> **Якунина Л. И.** Русские набивные ткани XV1-XVII вв. М, 1954; **Она же.** Русское шитье жемчугом. М., 1955.

<sup>46</sup> Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. С. 7-8.

<sup>47</sup> **Салтыков А. Б.** Проблема образа в прикладном искусстве // **Салтыков А. Б.** Избранные труды. М., 1962. С. 52; См. также: **Каган М.** О прикладном искусстве. Л., 1961.

<sup>48</sup> **Салтыков А. Б.** Проблема образа в прикладном искусстве. С. 60.

<sup>49</sup> **Богуславская И. Я.** О трансформации орнаментальных мотивов, связанных с древней мифологией в русской народной вышивке. М, 1964.

- 
- <sup>50</sup> **Динцес Л. А.** Изображение змеборца в русском народном шитье // Советская этнография. 1948. № 4. С. 35-40.
- <sup>51</sup> **Шангина И. И.** Образы русской вышивки на обрядовых полотенцах XIX-XX вв. (К вопросу о семантике древних мотивов сюжетной вышивки): Автореф дис... канд. ист. наук. М, 1975.
- <sup>52</sup> **Маслова Г. С.** Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М, 1978.
- <sup>53</sup> **Богуславская И. Я.** Фрагмент народного шитья из Белозерска // Сообщения ГРМ. Л, 1961. Вып. VII.
- <sup>54</sup> **Маслова Г. С.** Бытовые сюжеты в русской народной вышивке // Советская этнография. 1970. № 6. С. 119-127.
- <sup>55</sup> **Вязьмин Б.** От локальных исследований - к единой теории // Декор, искусство СССР. 1973. № 1. С. 37-39.
- <sup>56</sup> **Василенко В. М.** Заключение дискуссии о семантике // Декор, искусство СССР. 1975. № 3. С. 44.
- <sup>57</sup> **Богуславская И. Я.** Историческая обусловленность содержания // Декор, искусство СССР. 1974. № 6. С. 36-37.
- <sup>58</sup> **Ильин М.** Художественная «речь» народного искусства // Декор, искусство СССР. 1973. № 7. С. 37.
- <sup>59</sup> **Богуславская И. Я.** Историческая обусловленность содержания. С. 36.
- <sup>60</sup> **Некрасова М.** Уровень теории, ее проблемы и реальность практики // Декор, искусство СССР. 1979. № 8. С. 20.
- <sup>61</sup> **Вагнер Г.** О единой теории народного искусства // Декор искусство СССР. 1973. №9. С. 28.
- <sup>62</sup> **Богуславская И. Я.** Древние мотивы русской народной вышивки (К проблеме образования и развития орнаментальных форм в народном искусстве): Автореф. дис... канд. искусствоведения. М, 1973.
- <sup>63</sup> **Шангина И. И.** Образы русской вышивки на обрядовых полотенцах XIX-XX вв. (К вопросу о семантике древних мотивов сюжетной вышивки): Автореф. дис... канд. ист. наук. М, 1975.

---

<sup>64</sup> **Янбухтина А. Т.** Ткань и интерьер (К вопросу художественного ансамбля народного жилища): Автореф. дис... канд. искусствоведения. М., 1976; **Она же.** К вопросу методологии изучения и анализа народного искусства // Сов. Искусствознание '76. М., 1977. Вып. 2. С. 249-257.

<sup>65</sup> **Каган М. С.** Искусство в системе культуры (К постановке проблемы) // Сов. Искусствознание '78. М., 1979. Вып. 2. С. 239-273.

<sup>66</sup> **Фадеева И. Е.** Народное искусство как пластический фольклор // Сов. искусствознание. М., 1979. Вып. 1. С. 284-295; **Она же.** Народное искусство и фольклор: Автореф. дис... канд. ист. наук. Л., 1981.

<sup>67</sup> **Некрасова М. А.** Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. М., 1983. С. 19.

<sup>68</sup> См., например, обобщающие работы по истории костюма: **Тиль Э.** История костюма. М., 1971; **Мерцалова М. Н.** История костюма. М., 1972; **Она же.** Поэзия народного костюма. М., 1975; **Киреева Е. В.** История костюма. М., 1976.

<sup>69</sup> **Рыбаков Б. А.** Макрокосм в микрокосме народного искусства // Декор, искусство СССР. 1975. № 1С 30.

<sup>70</sup> **Янбухтина А. Г.** К вопросу методологии изучения ... С. 250.

<sup>71</sup> **Пропп В. Я.** Специфика фольклора // Фольклор и действительность. М., 1976. С. 20.

<sup>72</sup> **Богатырев П. Г.** К вопросу о сравнительном изучении народного словесного, изобразительного и хореографического искусства у славян // Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 430.

<sup>73</sup> **Зись А. Я.** Некоторые методологические проблемы современного искусствознания // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 11.

<sup>74</sup> **Барабаш Ю. Я.** Комплексное изучение искусства // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 151.

<sup>75</sup> Там же. С. 153.

- 
- <sup>76</sup> **Пармон Ф. М.** Композиция костюма. М., 1985. С. 247. См.: **Он же.** Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М., 1994.
- <sup>77</sup> **Канцедикас А. С.** Искусство и ремесло / К вопросу о природе народного искусства. М., 1977. С. 23.
- <sup>78</sup> **Лотман Ю.** Художественный ансамбль как бытовое пространство // Декор, искусство СССР. 1974. № 4. С.50.
- <sup>79</sup> **Бернштейн Б. М.** Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос» // Критерии и суждения в искусствознании. М., 1986. С. 142.
- <sup>80</sup> **Садовский В. Н., Юдин Э. Т.** Задачи, методы и приложения общей теории систем // Исследования по общей теории систем. М., 1969. С. 12.
- <sup>81</sup> См.: **Козлова Т. В.** Костюм как знаковая система. М, 1980; **Маринко Т. Т.** Эстетический анализ костюма как продукта дизайнерской деятельности: Автореф. дис... канд. философ, наук. М., 1981.
- <sup>82</sup> См... **Каган М. С.** Искусство в системе культуры. С. 264-265.
- <sup>83</sup> **Гусев Е. В.** Эстетика фольклора. М, 1967. С. 224.
- <sup>84</sup> **Велецкая Н. Н.** Языческая символика славянских архаических ритуалов. М, 1978. С. 68.
- <sup>85</sup> **Серов С. Я.** Календарный праздник и его место в европейской народной культуре // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М, 1983. С. 41.
- <sup>86</sup> **Стасов В. В.** Русский народный орнамент. Шитье, вышивка, кружева СПб., 1872; **Сидамон-Эристова Н. П., Шабельская Н. Л.** Собрание русской старины. Вып.1. Вышивки и кружева. М., 1910.
- <sup>87</sup> **Яковлева В. Я.** Архангельская вышивка. М., 1954; **Она же.** Вологодская и Ярославская вышивки. М., 1955. **Богуславская И. Я.** Русская народная вышивка. М, 1972; **Ефимова Л. В., Белогорская Р. М.** Русская вышивка и кружево. М., 1982.

---

<sup>88</sup> Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983; **Рыбаков Б. А.** Язычество древних славян. М., 1981; **Он же.** Язычество Древней Руси. М., 1988.

<sup>89</sup> **Афанасьев А. Н.** Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865—1869. Т. I—III; **Он же.** Народные русские сказки. М., 1984. Т. 1; 1985 Т. 2-3; **Шейн П.** Указ. соч.; Былины / Сост. В. И. Калугин. М., 1986.

<sup>90</sup> Акты феодального землевладения и хозяйства XIV-XVI вв. М., 1956.

<sup>91</sup> См., например: **Флетчер Д.** О государстве Русском. СПб., 1906; **Корб И. Т.** Дневник путешествия в Московию (1668 и 1699 гг.). СПб., 1906

<sup>92</sup> **Маслова Г. С.** Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.

<sup>93</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. М., 1984.

<sup>94</sup> Там же. С. 4.

<sup>95</sup> См.: **Байбурт А. К.** Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л., 1989. С. 63-88, **Он же.** Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993.

<sup>96</sup> **Евсюков В. В.** Мифы о вселенной. Новосибирск, 1988. С. 4.

<sup>97</sup> **Пропп В. Я.** Русский героический эпос. М., 1958. С. 26.

<sup>98</sup> См.: **Тропина Т. Н.** Женский русский народный костюм в фольклоре // История и теория мировой художественной культуры. Вып.2. М., 1995. С. 88-94.

<sup>99</sup> См.: **Шангина И. М.** Указ. соч.

## ГЛАВА 2

<sup>1</sup> **Рыбаков Б. А.** Языческое мировоззрение русского средневековья // Вопросы истории. 1974. № 1. С. 4.

- 
- <sup>2</sup> См.: **Богатырев П. Г.** Функции национального костюма в Моравской Словакии; **Козлова Т. В.** Костюм как знаковая система. М, 1980; **Семенова Т. С.** Народное искусство и его проблемы. С. 119.
- <sup>3</sup> О стадийном изучении см.: **Пропп В. Я.** Специфика фольклора. С. 29.
- <sup>4</sup> **Каган М. С.** Искусство в системе культуры. С. 267.
- <sup>5</sup> Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование / Под ред. М. С. Кагана. Л, 1984. С. 93.
- <sup>6</sup> **Каган М. С.** Искусство в системе культуры. С. 267.
- <sup>7</sup> См.: **Рыбаков Б. А.** О двух культурах русского феодализма // Ленинские идеи в истории первобытного общества, рабовладельческого и феодального. М, 1970. С. 23-33.
- <sup>8</sup> Художественная культура в докапиталистических формациях. С. 245.
- <sup>9</sup> Там же. С. 250.
- <sup>10</sup> См.: **Разина Т. М.** К вопросу о коллективной основе народного искусства // Сб. трудов НИИХП. Вып. 7. М, 1973. С. 9.
- <sup>11</sup> **Прокофьев В. Н.** О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М, 1983. С. 14.
- <sup>12</sup> **Богуславская И. Я.** Историческая обусловленность содержания. С. 37.
- <sup>13</sup> **Тихомиров М. Н.** Философия в Древней Руси // **Тихомиров М. Н.** Русская культура X-XVIII веков. М, 1968. С. 92.
- <sup>14</sup> **Пропп В. Я.** Специфика фольклора. С. 29.
- <sup>15</sup> **Николаева Н. С.** К изучению образной структуры японской декоративной живописи // Сов. искусствознание'21. М, 1986. С. 202-231.
- <sup>16</sup> **Пропп В. Я.** Специфика фольклора. С. 27.
- <sup>17</sup> **Рыбаков Б. А.** Макрокосм в микрокосме народного искусства // Декор. искусство СССР. 1975. № 1. С. 30.

- 
- <sup>18</sup> **Гуревич А. Я.** Категории средневековой культуры, М., 1972. С. 41.
- <sup>19</sup> Там же. С. 52.
- <sup>20</sup> Там же. С. 63.
- <sup>21</sup> **Евсюков В. В.** Мифы о вселенной. С. 58.
- <sup>22</sup> **Гаген-Торн Н. И.** Женская одежда народов Поволжья. Чебоксары, 1960. С. 3-4.
- <sup>23</sup> **Гуревич А. Я.** Проблемы средневековой культуры. М., 1981. С. 162.
- <sup>24</sup> Художественная культура в докапиталистических формациях. С. 208.
- <sup>25</sup> **Гуревич А. Я.** Категории средневековой культуры. С. 71.
- <sup>26</sup> См.: **Анненкова Л.** «Реалогия» и смысл вещи // Декор, искусство СССР. 1986. №10. С. 41.
- <sup>27</sup> См.: **Рыбаков Б. А.** Искусство древних славян // История русского искусства. Т. 1. М., 1953. С. 41.
- <sup>28</sup> **Покровская Л. В.** Земледельческая обрядность // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983. С. 68.
- <sup>29</sup> **Рыбаков Б. А.** Происхождение и семантика ромбического орнамента II Сб трудов НИИХП. Вып. 5. 1972. С. 133.
- <sup>30</sup> **Жарникова С. В.** О попытке интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа: По поводу статьи Г. П. Дурасова «Попытка интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа» // Советская этнография. 1983. № 1. С. 89-90.
- <sup>31</sup> См., например. Тверская вышивка в собрании Загорского музея. М., 1982.
- <sup>32</sup> **Гаген-Торн Н. И.** Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы // Советская этнография. 1933. № 5-6. С. 80.
- <sup>33</sup> **Богаевский Б. Л.** Колосья волос // Известия Отд. рус. языка и слов. АН. 1912.
- <sup>34</sup> **Афанасьев А. Л.** Народные русские сказки. Т.2. М., 1985. С. 167.

- 
- <sup>35</sup> **Байбурин А. К.** Некоторые вопросы изучения объективированных форм культуры. (К проблеме этнографического факта) // Памятники культуры народов Европы и европейской части СССР. Л., 1982. С.7.
- <sup>36</sup> **Топоров В. Н.** Первобытные представления о мире (общий взгляд) // Очерки естественнонаучных взглядов в древности. М., 1982. С. 16.
- <sup>37</sup> **Толстой Н. И.** Из «грамматики» славянских обрядов /7 Типология культуры. Взаимное воздействие культур. Т. 3 Вып. 576. Тарту, 1982. С. 69.
- <sup>38</sup> **Куликов Ю. Н.** Искусство в ситуации фольклорной культуры // Проблемы методологии современного искусствознания. М., 1989. С. 255.
- <sup>39</sup> **Байбурин А. К.** Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 13-14.
- <sup>40</sup> **Куликов Ю. Н.** Искусство в ситуации фольклорной культуры // Проблемы методологии современного искусствознания. М., 1989. С. 257.
- <sup>41</sup> **Байбурин А. К.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 6.
- <sup>42</sup> Там же. С. 5.
- <sup>43</sup> **Круглов Ю. Т.** Русские обрядовые песни. М., 1989. С. 27.
- <sup>44</sup> **Чичеров В. И.** Русское народное творчество. М., 1959. С. 337.
- <sup>45</sup> **Байбурин А. К.** Ритуал в традиционной культуре С. 13.
- <sup>46</sup> **Бернштам Т. А.** Орнитоморфная символика у восточных славян // Советская этнография. 1982. № 1. С. 22.
- <sup>47</sup> **Богуславская И. Я.** Историческая обусловленность содержания. С. 36.
- <sup>48</sup> **Серов С. Я.** Календарный праздник и его место в европейской народной культуре. С. 41.
- <sup>49</sup> Там же.
- <sup>50</sup> Там же. С. 45.
- <sup>51</sup> Там же. С. 43.

- 
- <sup>52</sup> **Семенова Т. С.** Народное искусство и его проблемы. С. 132.
- <sup>53</sup> **Пропп В. Я.** Ритуальный смех в фольклоре // **Пропп В. Я.** Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 179.
- <sup>54</sup> **Фрейденберг О. М.** Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 100.
- <sup>55</sup> См.: Этнография восточных славян. С. 396.
- <sup>56</sup> **Аникин В. П.** Русский фольклор. М., 1987. С. 136.
- <sup>57</sup> **Пропп В. Я.** Русские аграрные праздники (опыт историко-этнографического исследования). Л., 1963. С. 73.
- <sup>58</sup> **Агапкина Т. А.** О некоторых магических действиях в масленичной обрядности // Фольклор и этнографическая действительность СПб., 1992. С.49.
- <sup>59</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традициях •" обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 113.
- <sup>60</sup> **Агапкина Т. А.** Указ. соч. С.49.
- <sup>61</sup> **Аникин В. П.** Русский фольклор. С. 155-167.
- <sup>62</sup> См.: **Зеленин Д. К.** Тотемический культ деревьев у русских и белорусов. Л., 1933. С. 58; **Рыбаков Б. А.** Искусство древних славян. С. 57.
- <sup>63</sup> См.: **Шаповалова Г. ТГ.** Майский цикл весенних обрядов // Фольклор и Этнография. М., 1977. С. 104-111.
- <sup>64</sup> **Афанасьев А. Н.** Народные русские сказки. С. 283.
- <sup>65</sup> **Шейн П. В.** Великорусе... С. 201.
- <sup>66</sup> **Бернштам Т. А.** Обряд «крещение и похороны «кукушки» // Сб. МАЭ Т. 37. Материальная культура и мифология. Л., 1981. С. 187.
- <sup>67</sup> **Бернштам Т. А.** Орнитоморфная символика у восточных славян. С. 26.
- <sup>68</sup> См., например: Повесть о князе Владимире Киевской и богатырях киевских, и о Михаиле Потоке Ивановиче, и царе Кашею залатой арды // Былины в записях и пересказах XVII - XVIII веков. М.-Л., 1960. С. 221.
- <sup>69</sup> **Шейн П. В.** Великорусе... С. 394.
- <sup>70</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 32.

---

<sup>71</sup> **Лихачев Д. С.** «Слово о полку Игореве». М, 1982 С. 140.

<sup>72</sup> См.: **Зеленин Д. К.** Женские головные уборы восточных славян (русских). Прага, 1927.

<sup>73</sup> См.: **Шангина И. И.** Образы русской вышивки на обрядовых полотенцах XIX - XX ав. (К вопросу о семантике древних мотивов сюжетной вышивки): Дис... канд. ист. наук. М, 1975.

<sup>74</sup> Этнография восточных славян. С 391-392.

<sup>75</sup> Там же, С. 393.

<sup>76</sup> См.: **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 113-117.

**Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 113-117.

<sup>77</sup> См: **Крюкова Т. А.** «Вождение русалки» в селе Оськино Воронежской области // Советская этнография. 1947. №1. С. 185-192.

См: **Крюкова Т. А.** «Вождение русалки» в селе Оськино Воронежской области // Советская этнография. 1947. № 1 С. 185-192.

<sup>78</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 117.

<sup>79</sup> Цит. по: **Круглов Ю. Г.** Русские обрядовые песни. М, 1989. С.27.

<sup>80</sup> См. **Калмыкова Л. Э.** Народная вышивка Тверской земли. Л, 1981. С. 22-28.

<sup>81</sup> **Гаген-Торн Н. И.** Женская одежда народов Поволжья. С. 208.

<sup>82</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 129.

<sup>83</sup> **Попович М. В.** Мировоззрение древних славян. Киев, 1985. С.58.

<sup>84</sup> **Гринкова Н. П.** Родовые пережитки, связанные с разделением по полу и возрасту (по материалам русской одежды) // Советская этнография. 1936. №2. С. 41.

<sup>85</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 129.

<sup>86</sup> **Гаген-Торн Н. И.** Женская одежда народов Поволжья. С. 210.

<sup>87</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 106.

---

<sup>88</sup> Там же. С. 44.

<sup>89</sup> **Топорков А. Л.** Символика и ритуальные функции предметов материальной культуры // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л., 1989 С. 95.

<sup>90</sup> **Ткань. Ритуал Человек. Традиции ткачества славян Восточной Европы.** / Сост. **О. В. Лисенко, С. В. Комарова.** СПб., 1992.

<sup>91</sup> **Байбурин А. К.** Ритуал в традиционной культуре. С. 45.

<sup>92</sup> **Топорков А. Л.** Символика и ритуальные функции предметов материальной культуры. С. 95.

<sup>93</sup> Там же. С. 96.

<sup>94</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX - начале XX вв. // ВЭС. М., 1956. С. 692.

<sup>95</sup> **Богатырев П. Г.** Вопросы теории народного искусства. С. 315.

<sup>96</sup> Там же. С. 316.

<sup>97</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 42.

<sup>98</sup> **Мерцалова М. Н.** Поэзия народного костюма. С. 46.

<sup>99</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 103.

<sup>100</sup> Там же. С. 103-105.

<sup>101</sup> **Бернштейн Б. М.** Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос». С. 131.

<sup>102</sup> См.: **Рыбаков Б. А.** Макрокосм в микрокосме народного искусства;. С. 30; **Он же.** Язычество Древней Руси. М., 1987. С. 518 - 521.

<sup>103</sup> См.: **Вагнер Г. К.** О чертах космологизма в народном искусстве // Древняя Русь и славяне. М., 1978. С. 321-326.

<sup>104</sup> См.: **Седов В. В.** Одежда восточных славян VI-X вв. н.э. // Древняя одежда народов Восточной Европы. М., 1986. С. 30-39.

<sup>105</sup> **Боровский Я. Е.** Мифологический мир древних киевлян. Киев, 1982. С. 86.

<sup>106</sup> См.: **Седов В. В.** Восточные славяне в VI-XIII вв. М., 1982.

- 
- <sup>107</sup> **Рыбаков Б. А.** Язычество Древней Руси. С. 514-525.
- <sup>108</sup> Символическое значения чисел сходно и в других культурах, см., например. **Сычев В. Л.** Китайский костюм. Символика. История. Трактровка в литературе и искусстве. М., 1975. С. 17.
- <sup>109</sup> М. А. Сабурова также отмечает, что «на каргопольских кокошниках, на выступающих височных частях, вышиты височные кольца с тремя, пятью и семью лопастями, причем г, шитье золотой нитью передан блеск металла» (**Сабурова М. А.** О времени появления одной из групп корун на Руси (К вопросу о путях сложения русского традиционного головного убора) // Древняя Русь и славяне. М., 1978. С.408.
- <sup>110</sup> См: **Гринкова Н. П.** Височные украшения в русском народном женском костюме // Сб. МАЭ. Вып. XVI. Л., 1955. С. 24-40.
- <sup>111</sup> См.: **Седова М. В.** Ювелирные изделия древнего Новгорода (X-XV вв.). М. Наука, 1981. С 23. 37; **Рябинин Е. А.** Зооморфные украшения Древней Руси X-XIV вв. Л., 1981. Вып. Е1-60.
- <sup>112</sup> **Седова М. В.** Ювелирные изделия древнего Новгорода... С. 115.
- <sup>113</sup> **Рыбаков Б. А.** О двух культурах русского феодализма. С. 30.
- <sup>114</sup> **Рабинович М. Г.** Очерки материальной культуры русского феодального города. М., 1988. С. 8.
- <sup>115</sup> Там же. С.126.
- <sup>116</sup> Там же. С. 3-4.
- <sup>117</sup> **Рыбаков Б. А.** О двух культурах русского феодализма. С. 29.
- <sup>118</sup> Художественная культура в докапиталистических формациях. С. 245.
- <sup>119</sup> Введение христианства на Руси / Отв. ред. А. Д. Сухов. М., 1987. С. 265.
- <sup>120</sup> **Седова М. В.** Ювелирные изделия древнего Новгорода... С. 185.
- <sup>121</sup> **Рыбаков Б. А.** Русское декоративно-прикладное искусство X-XIII вв. Л., 1971. С. 90.
- <sup>122</sup> **Рыбаков Б. А.** Языческое мировоззрение русского средневековья. С. 28.
- <sup>123</sup> Введение христианства на Руси. С. 268.

- 
- <sup>124</sup> **Богуславская И.** Историческая обусловленность содержания. С. 36.
- <sup>125</sup> **Вагнер Г. К.** Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987. С. 96-98.
- <sup>126</sup> **Гуревич А. Я.** Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 164.
- <sup>127</sup> **Лотман Ю. М.** Проблемы знака и знаковой системы и типология русской культуры IX - XI вв. // **Лотман Ю. М.** Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. С. 17.
- <sup>128</sup> **Забелин И. Е.** Черты самобытности в древнерусском зодчестве. С. 57, 76, 132.
- <sup>129</sup> **Зеленин Д. К.** Женские головные уборы восточных славян (русских), С. 51.
- <sup>130</sup> **Забелин И. Е.** Черты самобытности в древнерусском зодчестве. С. 29.
- <sup>131</sup> **Гаген-Торн Н. И.** Женская одежда народов Поволжья. С. 191.
- <sup>132</sup> **Вагнер Г. К.** Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 56.
- <sup>133</sup> **Никольский В. А.** Древнерусское декоративное искусство Пг., 1923. С. 13.
- <sup>134</sup> **Забелин И. Е.** Домашний быт русского народа. М., 1862. Т. I. С. 6.
- <sup>135</sup> **Сабурова М. А.** О времени появления одной из групп корун на Руси (К вопросу о путях сложения русского традиционного головного убора) // Древняя Русь и славяне. М., 1978. С. 411.
- <sup>136</sup> **Бочаров Г. Н.** Художественный металл Древней Руси. М., 1984. С. 79, 92.
- <sup>137</sup> **Седова М. В.** Ювелирные изделия древнего Новгорода... С. 116-119.
- <sup>138</sup> **Рыбаков Б. А.** Языческое мировоззрение русского средневековья. С. 27.
- <sup>139</sup> **Рабинович М. Г.** Древнерусская одежда IX-XIII вв // Древняя одежда народов Восточной Европы М, 1986. С. 61.
- <sup>140</sup> **Рыбаков Б. А.** Язычество Древней Руси. С. 518-556.

- 
- <sup>141</sup> **Рабинович М. Г.** Очерки материальной культуры русского феодального города. С. 71.
- <sup>142</sup> **Рабинович М. Г.** Древнерусская одежда IX-XIII вв. С. 53.
- <sup>143</sup> Там же. С. 58-59.
- <sup>144</sup> **Рабинович М. Г.** Очерки материальной культуры русского феодального города. С. 167.
- <sup>145</sup> **Рабинович М. Г.** Древнерусская одежда IX—XIII вв. С. 60.
- <sup>146</sup> **Седова М. В.** Ювелирные изделия древнего Новгорода... С. 185.
- <sup>147</sup> Там же. С. 182-183.
- <sup>148</sup> Там же. С. 191-192.
- <sup>149</sup> **Пармой Ф. М.** Композиция костюма. С. 110.
- <sup>150</sup> Этнография восточных славян. С. 511.
- <sup>151</sup> Там же. С. 380-395.
- <sup>152</sup> См.: **Подобедова О. И.** Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского летописания. М., 1965. С. 265.
- <sup>153</sup> См.: **Рабинович М. Г.** О древней Москве. М., 1964. С. 286-288.
- <sup>154</sup> См.: **Рабинович М. Г.** Одежда русских XIII- XVII вв. // Древняя одежда народов Восточной Европы. М., 1986. С. 64.
- <sup>155</sup> См.: **Громов Г. Г.** Одежда // Очерки русской культуры XVII века. Ч. 1. М., 1979. С. 205, 209.
- <sup>156</sup> **Рабинович М. Г.** Одежда русских XIII-XVII вв. С. 68, 93.
- <sup>157</sup> **Киреева Е. В.** История костюма. С. 51.
- <sup>158</sup> См.: **Рабинович М. Г.** Одежда русских XIII-XVII вв. С.68.
- <sup>159</sup> **Савваитов Л.** Описание старинных русских утварей, одежд... С. 179.
- <sup>160</sup> **Рабинович М. Г.** Очерки материальной культуры русского феодального города. С. 155.
- <sup>161</sup> **Киреева Е. В.** История костюма. С. 63.
- <sup>162</sup> Цит. по кн.: **Рабинович М. Г.** Очерки материальной культуры русского феодального города. С. 175.
- <sup>163</sup> Цит. по кн.: **Савваитов П.** Описание старинных русских утварей, одежд... С. 12.

- 
- <sup>164</sup> **Манушина Т. Н.** Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. М., 1983. С. 45.
- <sup>165</sup> См.: **Рабинович М. Г.** Одежда русских XIII-XVII вв. С. 80-82.
- <sup>166</sup> **Флетчер Д.** О государстве Русском. С. 126-127.
- <sup>167</sup> **Корб И. Г.** Дневник путешествия в Московию (1668 и 1699 гг.). С. 220.
- <sup>168</sup> **Шлейссингер Г. А.** Рассказ очевидца о жизни Московии конца XVII века // Вопросы истории. 1970. № 1. С. 115.
- <sup>169</sup> **Забелин И. Е.** Домашний быт русских цариц в XVI-XVII столетиях. С. 498.
- <sup>170</sup> **Покровский Н. В.** О брачных венцах // Труды V Археологического съезда в Тифлисе. М., 1887. С. 203-205.
- <sup>171</sup> **Сабурова М. А.** О времени появления одной из групп корун на Руси... С. 411-412.
- <sup>172</sup> **Михаловский Б. В., Пуришев Б. И.** Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV века до начала XVIII века. М.; Л., 1941. С. 92
- <sup>173</sup> Так, Н. Б. Бахилина отмечала, что в русской художественной культуре XVII века отчетливо проявилась тенденция к поэтизации цветов. Любовь к цвету во всем его богатстве и многообразии вызвала необходимость называния множества оттенков цвета. Названия цвета должны были отражать некоторую сущность. «Вот несколько примеров таких «содержательных» названий цветов: алканый, ангулинный, багрый, бледный, брошаный, буркастый, водяной, глинастый, гуляфный, дикий, жаркой, железный, игрений, коптеый, маковый, мухортый, мыший, мясной, нагой, облакотный, огненный, попелевый, плесневый, половый, рогожанный, саврасый, смурый, соловый, червленый, шафранный, яринный» (**Бахилина Н. Б.** История цветообозначений в русском языке. М., 1975. С. 96-107).
- <sup>174</sup> См.: **Давыдова И. Л.** Эстетические представления русских людей XVII столетия // Проблемы истории СССР. М.: Издательство Московского университета, 1978. С. 26.

---

<sup>175</sup> **Костомаров Н. И.** Домашняя жизнь и нравы великорусского народа / Составление, предисловие, примечания С. Л. Николаева М., 1993. С. 95-96

<sup>176</sup> **Рабинович М. Г.** Очерки материальной культуры русского феодального города. С. 129.

<sup>177</sup> **Давыдова И. Л.** Эстетические представления русских людей XVII столетия. С. 27.

<sup>178</sup> См.: **Манушина Т. Н.** Художественное шитье Древней Руси... С. 67-99.

<sup>179</sup> **Арциховский А. З.** Одежда // Очерки русской культуры XIII-XV вв. М, 1969. Ч. 1 С. 282.

<sup>180</sup> **Костомаров Н. И.** Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. С. 95.

<sup>181</sup> **Забелин И. Е.** Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. С 568.

<sup>182</sup> Там же. С. 564-569.

<sup>183</sup> См.: **Вагнер Т. К.** О народных основах калокагатийности в древнерусском искусстве // Советское искусствознание 78. М., 1979 Вып. 2 С. 99-121.

<sup>184</sup> Там же. С. 104.

<sup>185</sup> Приведем некоторые былинные описания красавицы. Так, в былине «Иван Годинович» говорится:

Телом Настасья как снег бела,  
Походочка у ей ведь павлинная,  
А й тихая речь лебединая,  
А й брови-ты у ей черна соболя,  
Глаза-ты у ей ясна сокола,  
А й личико у ей ведь маков цвет.

(Былины. С. 415, 420.)

<sup>186</sup> Цит. по кн.: **Комиссаржевский Ф.** Костюм. М, 1914. С. 411.

<sup>187</sup> **Давыдова И. Л.** Эстетические представления русских людей XVII столетия. С. 67.

<sup>188</sup> Былины. С. 428.

- 
- <sup>189</sup> **Савваитов П.** Описание старинных русских утварей, одежд... С. 22.
- <sup>190</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Изд. подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.; Л., 1958. С. 9.
- <sup>191</sup> Акты феодального землевладения и хозяйства XIV- XVI вв. М., 1956. Ч. 2. №207. С. 210.
- <sup>192</sup> Цит по кн: **Латышева Г. П.** Москвичи в далеком прошлом // Наука и жизнь. 1965. № 11. С. 91.
- <sup>193</sup> Былины. С. 414.
- <sup>194</sup> Русское народное поэтическое творчество. Т.1. М., 1953. С. 240.
- <sup>195</sup> **Семенова Т. С.** Народное искусство и его проблемы. С. 157.
- <sup>196</sup> См.: Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В. П. Зиновьев. Новосибирск, 1987.
- <sup>197</sup> **Евсюков В. В.** Мифы о вселенной. Новосибирск: Наука, 1988 С. 37.
- <sup>198</sup> **Работнова И. П.** Композиция северных русских вышивок // Сб. трудов НИИХП. Вып.7. М, 1973. С. 31.

### ГЛАВА 3

- <sup>1</sup> **Зеленин Д. К.** Об исторической общности культуры русского и украинского народов // Советская этнография. 1940. № 3. С. 23.
- <sup>2</sup> **Лебедева Н. И., Маслова Г. С.** Русская крестьянская одежда XIX - начала XX в. // Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967. С. 199
- <sup>3</sup> Древняя одежда народов Восточной Европы. С. 93.
- <sup>4</sup> Этнография восточных славян. С. 512.
- <sup>5</sup> См.: **Зеленин Д. К.** Женские головные уборы восточных славян (русских).
- <sup>6</sup> **Некрасова М. А.** Народное искусство как часть культуры. С. 58.
- <sup>7</sup> **Миронова Л. Н.** Цветоведение. Минск, 1984. С. 231.
- <sup>8</sup> См.: **Рыбаков Б. А.** Язычество Древней Руси. С. 460-556.

- 
- <sup>9</sup> **Байбурин А. К.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М., 1983. С. 178.
- <sup>10</sup> См.: **Рыбаков Б. А.** Русское декоративно-прикладное искусство X-XIII вв. Л., 1971. С. 76.
- <sup>11</sup> **Байбурин А. К.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С. 177.
- <sup>12</sup> **Лихачев Д. С.** «Слово о полку Игореве». М., 1982. С. 66.
- <sup>13</sup> Там же. С. 175.
- <sup>14</sup> См.: **Байбурин А. К.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С. 178.
- <sup>15</sup> **Работнова И. П.** Русская народная одежда. С. 6.
- <sup>16</sup> См.: Русские: Историко-этнографический атлас. С. 6.
- <sup>17</sup> **Козлова Т. В.** Культура современного костюма. М., 1977. С. 10.
- <sup>18</sup> **Маринко Т. Г.** Эстетический анализ костюма как продукта дизайнерской деятельности: Дис... канд. философ, наук. М., 1982. С. 36.
- <sup>19</sup> См.: **Семенова Т. С.** Народное искусство и его проблемы. С. 116-173.
- <sup>20</sup> **Бернштейн Б. М.** Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос». С. 135-136.
- <sup>21</sup> **Маленко Л. Н.** Искусство костюма. Минск, 1983. С. 9.
- <sup>22</sup> **Зиновьева Т.** Праздничный убор // Декоративное искусство СССР. 1981. №10. С. 17.
- <sup>23</sup> См.: **Шмелева М. Н., Ташихина Л. В.** Украшение русской крестьянской одежды // Русские: Историко-этнографический атлас. М., 1970. С. 90-92.
- <sup>24</sup> **Гаген-Торн Н. И.** К методике изучения одежды в этнографии СССР. С. 122.
- <sup>25</sup> **Мерцалова М. Н.** Поэзия народного костюма. С. 12.
- <sup>26</sup> **Гаген-Торн Н. И.** К методике изучения одежды в этнографии СССР. С. 124.
- <sup>27</sup> Этнография восточных славян. С. 267.

- 
- <sup>28</sup> См.: **Лебедева Н. И.** Материалы по народному костюму Рязанской губернии. С. 5.
- <sup>29</sup> **Маслова Г. С.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX в. С. 41.
- <sup>30</sup> Там же. С. 44-45.
- <sup>31</sup> **Кагоров Е. Г.** Состав и происхождение свадебной обрядности // Сб. МАЭ. Т. VIII. Л., 1929. С. 155.
- <sup>32</sup> См.: Этнография восточных славян. С. 272.
- <sup>33</sup> **Работнова И. П.** Декоративное решение русской женской одежды XIX – начала XX в. С. 35.
- <sup>34</sup> **Пармой Ф. М.** Композиция костюма. С. 237.
- <sup>35</sup> Этнография восточных славян. С. 272.
- <sup>36</sup> **Арманд Т. А.** Орнаментация тканей. С. 109.
- <sup>37</sup> **Богатырев П. Г.** Вопросы теории народного искусства. С. 320-321.
- <sup>38</sup> **Бернштам Т. А.** Обряд «расставания с красотой»: к семантике некоторых элементов материальной культуры в восточнославянском свадебном обряде) // Памятники культуры народов Европы и европейской части СССР. Л., 1982. С. 54.
- <sup>39</sup> **Янченко В. Л.** Набивные платки и шали в русском народном костюме 1-й половины XIX в. // Традиции народной одежды и искусство современного костюма. М., 1983. С. 120.
- <sup>40</sup> **Костомаров Н. И.** Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. С. 107.
- <sup>41</sup> **Семенова Т. С.** Народное искусство и его проблемы. С. 157
- <sup>42</sup> **Богатырев П. Г.** Традиции и импровизации в народном творчестве // **Богатырев П. Г.** Вопросы теории народного искусства. С. 393.
- <sup>43</sup> **Зеленин Д. К.** Великорусские говоры... С. 56.
- <sup>44</sup> **Семенова Т. С.** Народное искусство и его проблемы. С. 232.
- <sup>45</sup> **Анненкова Л.** «Реалогия» и смысл вещи // Декоративное искусство СССР 1986. № 10. С. 41.

---

<sup>46</sup> **Байбурин А. К.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С. 6.

<sup>47</sup> **Бадяева Т.** Орнамент и современное народное искусство // Советское декоративное искусство. М., 1986. С. 17.

<sup>48</sup> **Работнова И. П.** Русская народная одежда. С. 9.

<sup>49</sup> См.; **Стасов В. В.** Русский народный орнамент. Шитье, вышивка, кружева. С. 5.

<sup>50</sup> См.: **Круглова О. В.** Древняя символика в произведениях народного искусства Ярославской области // Советская археология. 1971. № 1. С. 268.

<sup>51</sup> См.: **Работнова И. П.** Русская народная одежда. С. 15-16.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Арманд Т.** Орнаментация тканей М.; Л., 1931.
- Авдеева Е. А.** Русский сарафан // Астраханские губернские ведомости. 1846. №1.
- Авдеева Е. А.** Старинная одежда, изменения в ней и моды нового времени // Отечественные записки. 1853 Т. 88. Кн. VI. С. 182-191.
- Андреевская В. Д.** История одежды Вологда, 1922.
- Арциховский А. В.** Одежда // ИКДР М.; Л., 1951. Т. 1. С. 234 - 262.
- Арциховский А. В.** Одежда // Очерки русской культуры XIII - XV вв. М. 1969. Ч. 1 С. 277-269.
- Байбурин А. К.** Семиотический статус вещей и мифология // Сб. МАЭ. Т. 37. Материальная культура и мифология. Л., 1981. С 215-226.
- Байбурин А. К.** Некоторые вопросы изучения объективированных форм культуры. (К проблеме этнографического факта) // Памятники культуры народов Европы и европейской части СССР. Л., 1982.
- Байбурин А. К.** Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
- Байбурин А. К.** Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов СПб., 1993.
- Бернштам Т. А.** Обряд «крещение и похороны «кукушки» // Сб. МАЭ. Т. 37. Материальная культура и мифология. Л., 1981 С. 179 - 203.
- Бернштам Т. А.** Обряд «расставания с красотой»: к семантике некоторых элементов материальной культуры в восточнославянском свадебном обряде // Памятники культуры народов Европы и европейской части СССР. Л., 1982. С. 43-46.
- Бернштам Т. А.** Орнитоморфная символика у восточных славян // Советская этнография. 1982. № 1. С. 22 - 34.
- Билибин И.** Несколько слов о русской одежде в XVI и XVII вв. // Старые годы. 1909. № 7-9. С. 440-456.
- Богатырев П. Г.** Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Богуславская И. Я.** О трансформации орнаментальных мотивов, связанных с древней мифологией в русской народной вышивке. М., 1964.
- Богуславская И. Я.** Русская народная вышивка. М., 1972.
- Богуславская И. Я.** Древние мотивы русской народной вышивки / К проблеме образования и развития орнаментальных мотивов в народном искусстве: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1973.
- Василенко В. М.** Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X - XX веков. М., 1974.
- Василенко В. М.** О содержании в русском крестьянском искусстве // Русское искусство XVIII - первой половины XIX вв. М., 1971. С. 133 - 188.
- Вздорнов Г. И.** История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век, М., 1986.
- Воронов В. С.** О крестьянском искусстве. Избранные труды. М., 1972.
- Гаген-Торн Н. И.** Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы // Советская этнография. 1933. № 5 - 6. С. 76 - 88.
- Гаген-Торн Н. И.** К методике изучения одежды в этнографии СССР // Советская этнография. 1933. № 3 - 4. С. 119- 135.
- Гаген-Торн Н. И.** Женская одежда народов Поволжья. Чебоксары, 1960.
- Георги И. Г.** Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей Ч. 1. СПб., 1776.

- Гиляровская Н. Е.** Русский исторический костюм для сцены. Киевская и Московская Русь. М.; Л., 1945.
- Городцов В. А.** Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ. М., 1926. Вып. 1. С. 7 - 36.
- Гринкова Н. П.** Одежда западной части Калужской губернии (материалы по этнографии). Л., 1927. Т. 3. Вып. 2.
- Гринкова Н. П.** Очерки по истории развития русской одежды (поясные украшения) // Советская этнография. 1934. № 1 - 2. С. 66 - 94.
- Гринкова Н. П.** Ограждение производственной деятельности руки в русской орнаментике // Советская этнография. 1935. № 1. С. 60 - 90.
- Гринкова Н. П.** Родовые пережитки, связанные с разделением по полу и возрасту (по материалам русской одежды) // Советская этнография. 1936. № 2. С. 21 - 53.
- Гринкова Н. П.** Височные украшения в русском народном женском костюме // Сб. МАЭ. Л., 1955. С. 24-40.
- Громов Г. Г.** Русская одежда // Очерки русской культуры XVI в. М., 1976. С. 202 - 216.
- Громов Г. Г.** Одежда // Очерки русской культуры XVII в. Ч. 1. М., 1979. С. 202 - 218.
- Гуревич А. Я.** Категории средневековой культуры. М., 1972.
- Гуревич А. Я.** Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
- Даркевич В. П.** Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // Советская археология. 1960. №4. С. 91-101.
- Динцес Л. А.** Изображения змеборца в русском народном шитье // Советская этнография. 1948. № 4. С. 35-40.
- Древнее жилище народов Восточной Европы. М., 1975.
- Древняя одежда народов Восточной Европы (Материалы к историко-этнографическому атласу) / Отв ред. М. Г. Рабинович. М., 1986.
- Дурасов Г. П.** Попытка интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа // Советская этнография. 1980. № 6. С. 87 - 98.
- Ефимова Л. В., Белогорская Р. М.** Русская вышивка и кружево. Собрание ГИМ. М., 1982.
- Жарникова С. В.** О попытке интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа: По поводу статьи Г. П. Дурасова «Попытка интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа» // Советская этнография. 1983. № 1. С. 87 - 94.
- Жарникова С. В.** О некоторых архаических мотивах вышивки сольвычегодских кокошников северодвинского типа ( по материалам Вологодского областного краеведческого музея) // Советская этнография. 1983. № 1. С. 107 - 115.
- Забелин И. Е.** Домашний быт русского народа. М., 1862. Т.1; 1869. Т.2.
- Забелин И. Е.** Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900.
- Зеленин Д. К.** Обрядовое празднество совершеннолетия девицы у русских // Живая старина. 1911. С. 233-246.
- Зеленин Д. К.** Библиографический указатель русской этнографической литературы о внешнем быте народов России. 1700-1900 гг.: (Жилище. Одежда. Музыка. Искусство. Хозяйственный быт). СПб., 1913.
- Зеленин Д. К.** Великорусские говоры с неорганическим и непереходным смягчением задненебных согласных в связи с течением позднейшей колонизации. СПб., 1913.
- Зеленин Д. К.** Женские головные уборы восточных славян (русских). Прага, 1927. С. 535 - 556.
- Зеленин Д. К.** Об исторической общности русского и украинского народов // Советская этнография. 1940. № 3. С. 23 - 34.

- Каминская Н. М.** История костюма М, 1977.
- Кирсанова Р. М.** Уроки русского народного костюма // Декоративное искусство СССР. 1986. №7. С. 6-10.
- Кирсанова Р. М.** Костюм в русской художественной культуре 18-первой половины 20 вв.; Опыт энциклопедии / Под. ред. Т. Г. Морозовой, В. Д. Синюкова. М., 1995.
- Канцедикас А. С.** Искусство и ремесло / К вопросу о природе народного искусства. М. 1977.
- Козлова Т. В.** Костюм как знаковая система. М., 1980.
- Корб И. Г.** Дневник путешествия в Московию (1668 и 1699 гг.). СПб., 1906.
- Костомаров Н. И.** Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI - XVII столетиях СПб , 1860.
- Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX - начало XX вв.): Определитель. М., 1971.
- Крюкова Т. А.** Вождение «русалки» в селе Оськино Воронежской области // Советская этнография. 1947. № 1. С. 185-192.
- Кудь Л. Н.** Костюм и украшения древнерусской женщины. Киев, 1914.
- Курбатов В.** Древнерусский женский головной убор // Художественные сокровища России. 1901. № 12. С. 229-231.
- Куфтин Б. А.** Материальная культура русской Мещеры. Ч. 1. Женская одежда. М., 1926.
- Кызласова И. Л.** История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории). М., 1985
- Лебедева Н. И.** Народный быт в верховьях Десны и в верховьях Оки. М., 1927. Ч. 1. Народный костюм, прядение и ткачество
- Лебедева Н. И.** Материалы по народному костюму Рязанской губернии. Рязань, 1929.
- Лебедева Н. И.** Прядение и ткачество восточных славян в XIX - начале XX века // ВЭС. М., 1956. С. 461-540.
- Лебедева Н. И., Маслова Г. С.** Русская крестьянская одежда XIX - начала XX вв. как материал к этнической истории народа // Советская этнография. 1956. № 4. С. 18-31.
- Левашова В. П.** Об одежде сельского населения Древней Руси // Труды ГИМ. Вып. 40. М., 1966.
- Маленко Л. Н.** Искусство костюма Минск, 1983.
- Манушина Т. Н.** Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. М., 1983.
- Маслова Г. С.** Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX - начале XX вв. // ВЭС. М., 1956. С. 543-757
- Маслова Г. С.** Бытовые сюжеты в русской народной вышивке // Советская этнография. 1970. №6. С. 119-127.
- Маслова Г. С.** Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.
- Маринко Т. Г.** Эстетический анализ костюма как продукта дизайнерской деятельности: Дис... канд. философ, наук. М., 1982.
- Мейерберг.** Виды и бытовые картины России XVII в. СПб., 1903.
- Мерцалова М. Н.** История костюма. М., 1972.
- Мерцалова М. Н.** Поэзия народного костюма. М., 1988.
- Моисеенко Е. Ю., Фалеева В. А.** Бисер и стеклярус в России XVIII- начало XIX века. Л., 1990.
- Молотова Л. Н.** К вопросу об атрибуции одной из групп северных головных уборов // Сообщения Государственного Эрмитажа. Т. XXXIV. Л., 1972. С. 56-59.

- Молотова Л. Н.** Русские кокошники - памятники народного искусства // Труды Государственного Эрмитажа. 1974. Вып. XV. С 177- 186.
- Некрасова М. А.** Народное искусство России. Народное творчество как мир цельности. М, 1983.
- Некрасова М. А.** Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. М, 1983.
- Одежда женщин в России // Русский художественный листок. 1860. № 13. С. 43 - 44.
- Олеарий А.** Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633 и 1639 гг. М, 1870.
- Пармон Ф. М.** Композиция костюма М., 1985. .
- Пармон Ф. М., Соловей Н. В., Кибиткина Т. А.** Пластическое и композиционное своеобразие рязанского народного костюма // Сб. трудов МТИЛП. М, 1979. С. 65-70.
- Пармон Ф. М.** Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М, 1994.
- Покровская Л. В.** Земледельческая обрядность // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М, 1983. С. 65 -82.
- Покровский Н. В.** О брачных венцах // Труды V Археологического съезда в Тифлисе. М., 1887. С. 203-205.
- Попович М. В.** Мироззрение древних славян Киев, 1985.
- Пропп В. Я.** Фольклор и действительность: Избранные статьи. М, 1976.
- Пропп В. Я.** Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования). СПб, 1995.
- Прохоров В. А.** Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной. СПб, 1881.
- Рабинович М. Г.** О древней Москве: Очерки материальной культуры и быта горожан в XI- XVI вв. М, 1964.
- Рабинович М. Г.** Очерки материальной культуры русского феодального города. М, 1988.
- Работнова И. П.** Декоративное решение русской женской одежды ХГХ - начала ХХ вв.: Автореф. дис. ... канд.искусствоведения. М, 1956.
- Работнова И. П.** Русское народное кружево. М, 1956.
- Работнова И. П.** Русская народная одежда. М., 1964.
- Работнова И. П., Яковлева В. Л.** Русская народная вышивка. М, 1957.
- Работнова И. П.** Композиция северных русских вышивок // Сб. трудов НИИХП Вып.7. М, 1973. С. 29-41.
- Русакова Л. М.** Традиционное изобразительное искусство русских крестьян Сибири. Новосибирск, 1989.
- Русские: Историко-этнографический атлас. Земледелие. Крестьянские жилища. Крестьянская одежда (середина ХГХ - начало ХХ вв.). М., 1967.
- Русские: Историко-этнографический атлас. Из истории народного жилища и костюма (украшение крестьянских домов и одежды). Середина ХГХ - начало ХХ вв М., 1970.
- Русский народный костюм из собрания государственного музея этнографии народов СССР / Сост. Л. Н. Молотова, Н. Н. Соснина. Л, 1984.
- Русское искусство в собрании ГРМ / Сост. И. Я. Богуславская. Л., 1984.
- Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия / Авт.-сост: Н. Соснина, И. Шангина. СПб, 1998.
- Рыбаков Б.А.** Язычество древних славян. М, 1981.
- Рыбаков Б. А.** Язычество Древней Руси. М, 1987.
- Рябинин Е. А.** Зооморфные украшения Древней Руси X-XIV вв. Л, 1981. Вып. 1 -60.

- Сабурова М. А.** Женский головной убор у славян (по материалам Вологодской экспедиции) // Советская археология. 1974. № 2. С. 85-97.
- Сабурова М. А.** Стоячие воротники и «ожерелки» в древнерусской одежде // Средневековая Русь. М., 1976. С. 226-230.
- Сабурова М. А.** О времени появления одной из групп корун на Руси (К вопросу о путях сложения русского традиционного головного убора) // Древняя Русь и славяне. М., 1978. С. 408-413.
- Савваитов П.** Описание старинных русских утварей, одежд, оружия ратных доспехов и конского прибора, в азбучном порядке расположенное. СПб., 1896.
- Савельева И. Н.** Народный костюм. Форма и функции // Декоративное искусство СССР. 1967. №11. С. 31-35.
- Свирин А. Н.** Древнерусское шитье М., 1963.
- Седов В. В.** Восточные славяне в VI-XIII вв М., 1982.
- Седова М. В.** Ювелирные изделия Древнего Новгорода (X-XV вв.). М., 1981.
- Семенова Т. С.** Народное искусство и его проблемы / Очерки. М., 1977.
- Серов С. Я.** Календарный праздник и его место в европейской народной культуре // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983. С. 39—53.
- Сидамон-Эристова В. П., Шабельская Н. Л.** Собрание русской старины. Вып.1. Вышивки и кружева. М., 1910.
- Стасов В. В.** Заметки о женских головных уборах. Собр. соч. Т. 2. СПб., 1894.
- Стасов В. В.** Русский народный орнамент. Шитье, вышивка, кружева. СПб., 1872.
- Стасов В. В.** Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Т. 3. СПб., 1887
- Степанов П. К.** История русской одежды. Пг., 1916. Вып. 1.
- Степанова К. А.** Костюм для сцены. М., 1981.
- Стрекалов С. С.** Русские исторические одежды от X до XIII века. СПб., 1877. Вып. 1.
- Стриженова Т. К.** Из истории советского костюма. М., 1972..
- Супинский А. К.** Понева и вставка в белорусской женской одежде // Советская этнография. № 2. С. 102-136.
- Тазихина Л. В.** Русский сарафан // КСИЭ АН СССР. Вып. XXII. 1955. С. 21-35. Тверская вышивка в собрании Загорского музея. М., 1982.
- Тропина Т. Н.** Русский народный костюм. К вопросу об эволюции образной структуры. М., 1988.- Деп. в ИНИОН АН СССР, № 33473 от 16.04.1988 г.
- Тропина Т. Н.** Проблемы изучения образной структуры русского народного костюма // Актуальные проблемы отечественного искусства. М., 1990. С. 145-153.
- Тропина Т. Н.** Роль народного костюма в организации культурного пространства // Наука и образование на пороге третьего тысячелетия: Тезисы международного конгресса. Новосибирск, 1995. С. 85.
- Тропина Т. Н.** Женский русский народный костюм в фольклоре // История и теория мировой художественной культуры. Вып. 2. М., 1996. С. 88-91.
- Узоры старинного шитья в России, собранные и изданные кн. С. Шаховскою с пр. Ф. И. Буслаева. Вып. 1. М., 1885.
- Ткань. Ритуал. Человек. Традиции ткачества славян Восточной Европы / Сост. О. В. Лысенко, С. В. Комарова. СПб., 1992.
- Фадеева И. Е.** Народное искусство и фольклор: Автореф. дис... канд. ист. наук. Л., 1981.
- Фалеева В. А.** Русская народная вышивка: древнейший тип. Л., 1949.
- Фалеева В. А.** Русское плетеное кружево: Автореф. дис... канд. искусствоведения. М., 1955.

- Фалеева В. А.** Женский персонаж в русской народной вышивке // Фольклор и этнография народов Севера. Л., 1973.
- Чижикова Л. Н.** Архитектурные украшения русского крестьянского жилища // Русские: Историко-этнографический атлас. Из истории народного жилища и костюма (украшение крестьянских домов и одежды). Середина XIX - начало XX вв. М., 1970. С. 12-88.
- Чичеров В. И.** Русское народное творчество. М., 1959.
- Шабельская Н. Л.** Собрание предметов русской старины Натальи Леонидовны Шабельской. М., 1891.
- Шамбинаго С.** Древнерусское жилище по былинам // Юбилейный сборник в честь В.Ф.Миллера. М., 1900.
- Шангина И. И.** Образы русской вышивки на обрядовых полотенцах XIX - XX вв. (К вопросу о семантике древних мотивов сюжетной вышивки): Автореф. дис... канд. ист. наук. М., 1975.
- Шангина И.И. Обрядовая одежда восточнославянских народов в собрании Государственного музея этнографии народов СССР // Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX - начала XX вв. М., 1984. С. 156-214.
- Шереметева М. Е.** Женская одежда в б. Перемышльском у. Калужской губернии. Калуга, 1929.
- Шлейссингер Г. А.** Рассказ очевидца о жизни Московии конца XVII века // Вопросы истории. 1970. № 1. С. 103 - 126.
- Шмелева М. Н., Тазикина Л. В.** Украшения русской крестьянской одежды // Русские: Историко-этнографический атлас. Из истории народного жилища и костюма (украшение крестьянских домов и одежды). Середина XIX - начало XX вв. М., 1970. С. 89- 123.
- Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры / Отв. ред. К. В. Чистов. М., 1987.
- Яковлева В. Л.** Архангельская вышивка. М., 1954
- Яковлева В. Я.** Вологодская и Ярославская вышивки. М., 1955.
- Яковлева В. Я.** Рязанская вышивка. М., 1959.
- Якунина Л. И.** Русские набивные ткани XVI - XVII вв. М., 1954.
- Якунина Л. И.** Русское шитье жемчугом. М., 1955.
- Янбухтина А. Г.** К вопросу методологии изучения и анализа народного искусства // Сов. искусствознание' 76. М., 1977. Вып. 2. С. 249-257.
- Янченко В. Л.** Набивные платки и шали в русском народном костюме 1-й половины XIX в. // Традиции народной одежды и искусство современного костюма. М., 1983. С. 119-131.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Набойка: а) крестьянская набойка XVII в.; б) ручная крестьянская набойка XVIII в.; в) ручная крестьянская набойка XIX в.
2. Ткани и отделка праздничных сарафанов. Начало XIX в.
3. Праздничная женская рубаша. Каргопольский уезд Олонецкой губ. Первая половина XIX в.
4. Понева: а) распашная; б) глухая «понева с прошвой».
5. Типы сарафанов: а) глухой косоклиный; б) косоклиный распашной; в) круглый («московский»).
6. Девичий праздничный костюм. Мезень. Вторая половина XIX в. Сарафан из штофа, душегрея, головной убор - парчовая повязка «почелка с обнизью».
7. Костюм девичий праздничный. Нижегородская губ. Середина XIX в. В комплексе со штофным сарафаном *бострик* (душегрея). РЭМ.
8. Костюм молодой женщины праздничный. Конец XIX - начало XX в. Орловская губ РЭМ.
9. Костюм молодой женщины. Рязанская губ. XIX в. Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник.
10. Женские и девичьи головные уборы. Новгородская губ, гг. Тихвин и Белозерск. Конец XVIII - 1-я четверть XIX в. Рисунки академика Ф. Солнцева. 1809 г.
11. Косники: а) XIX в. Европейская Россия. РЭМ; б) первая половина XIX в. Европейская Россия. РЭМ; в, г) XIX в. Европейская Россия. РЭМ.
12. Костюм и архитектура.
13. Женский праздничный костюм. Конец XIX в. Костромская губ. РЭМ.
14. Костюм новобрачной Торопецкого уезда Псковской губ. 1-я половина XIX в. Головной убор - кокошник с «шишками». РЭМ.
15. Неизвестный художник. Торопчанка с цветком. Первая половина XIX в. Псковский государственный историко-архитектурный и художественный музей заповедник.
16. Женские головные уборы: а) новгородская *кика*; б) тверская *головка*; в) сорока с кичкой. Тамбовская губ. XIX в.; г) рогатая кичка. Рязанская губ. 2-я половина XIX в.
17. Неизвестный художник. Портрет неизвестной в русском головном уборе. 1769. ГРМ.
18. Неизвестный художник. Портрет горожанки Тверской губернии в кокошнике. Конец XVIII в. - начало XIX в. ГИМ.

19. Украшения: а) серьги - «тройчатки». Начало ХГХ в. Европейская Россия; б) серьги - «двойчатки». ХГХ в. Европейская Россия; в) серьги - «бабочки». XIX в. Олонецкая губ. РЭМ.
20. Праздничный костюм крестьянки Курской губ. Вторая половина ХГХ в. ГИМ.
21. Подобие форм в русском народном костюме. Южнорусский комплекс.
22. Подобие форм в русском народном костюме. Северорусский комплекс.
23. Праздничный костюм молодой женщины. Костромская губ. 1-я половина ХГХ в. Сарафан и *иугай* из штофа, головной убор - кичка.
24. Костюм новобрачной. Костромская губ. 1-я половина ХГХ в.
25. Праздничный костюм крестьянки Орловской губернии. Начало XX в. РЭМ.
26. Костюм молодой женщины праздничный. Вторая половина ХГХ в. Тульская губ. РЭМ.
27. Красный цвет в народном костюме.
28. А. П. Рябушкин. Русские женщины XVII столетия в церкви. 1899. Фрагмент. ГТГ.
29. К. Коровин. Северная идиллия. 1886. Фрагмент.
30. А. Г. Венецианов. Крестьянская девушка с телянком. 1829. ПГ.
31. И. П. Аргунов. Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме. 1784. ПТ.
32. И. Я. Билибин. Вологодская девушка в праздничном наряде.

## Список сокращений

АФЗиХ - Акты феодального землевладения и хозяйства XIV - XVI вв.

М., 1956. Ч. 2.

ИКДР - История культуры / Древней Руси. Домонгольский период М.; Л., 1948. Т.1. Материальная культура.

КСИЭ - Краткие сообщения Института этнографии.

КСИА - Краткие сообщения Института археологии

МАЭ - Музей антропологии и этнографии.

ГМЭ - Государственный музей этнографии народов СССР.

ТИЭ - Труды Института этнографии АН СССР. Новая серия.

ВЭС - Восточнославянский этнографический сборник. М., 1955.

ГРМ - Государственный Русский музей.

ГИМ - Государственный Исторический музей.

РЭМ - Российский этнографический музей.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1.</b> Проблемы комплексного изучения русского народного костюма.....	6
<b>Глава 2.</b> Сложение образно-семантической структуры русского народного костюма .....	34
<b>Глава 3.</b> Система художественного оформления русского народного костюма .....	87
<b>Заключение</b> .....	124
<b>Примечания</b> .....	127
<b>Список литературы</b> .....	151
<b>Список иллюстраций</b> .....	157
<b>Список сокращений</b> .....	159

Научное издание

**Тропика Татьяна Николаевна**

**Русский костюм в контексте народной  
художественной культуры**

Монография

Редактор *Е. Н. Ряшенцева*  
Компьютерная верстка *Т. Н. Тропина*

Лицензия ЛР № 020059 от 24.03.97.

Гигиенический сертификат № 54.НК.05.953.П.000149.12.02 от 27 декабря 2002 г.

---

Подписано в печать 4. 10.2004. Формат бумаги 60x84/16.  
Печать RISO. Уч.-изд. л. 11,25. Усл. п.л. 10,46. Тираж 300 экз.  
Заказ № 73.

---

Педуниверситет, Новосибирск, 126, Вилюйская, 28