

**М.С. Жиров, О.Я. Жирова,
Т.А. Митрягина**

Традиционный народный костюм Белгородчины: история и современность



**БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

М.С. Жиров, О.Я. Жирова, Т.А. Митрягина

**ТРАДИЦИОННЫЙ НАРОДНЫЙ
КОСТЮМ БЕЛГОРОДЧИНЫ:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Учебное пособие

Рекомендовано к изданию Учебно-методическим объединением
высших учебных заведений Российской Федерации по
образованию в области народной художественной культуры,
социально-культурной деятельности и информационных ресурсов
Министерства культуры Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов гуманитарных вузов

4

13

13

30

53

75

75

110

132

147

147

181

183

185

188

200

207

217

245

Белгород 2005

Печатается по решению Ученого совета Белгородского государственного института культуры и искусств

Рецензенты: доктор педагогических наук, профессор

Т.И. Бакланова;

доктор педагогических наук, профессор

Т.Я. Шпикалова

Жиров М.С., Жирова О.Я., Митрягина Т.А.

Ж 73 Традиционный народный костюм Белгородчины: история и современность. – Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРРА», 2005. – 376 с.

Предлагаемое учебное пособие содержит этнокультурологический анализ традиционного народного костюма Белгородского края в аспекте его комплексности, декоративности, функциональности и конструктивности, как полифункционального, художественно-эстетического, социально-прикладного феномена материальной и духовной культуры народа.

Аккумулируя данные авторских этнографических исследований, осуществленных на территории региона, работа воссоздает пути формирования образно-семантической структуры народного костюма, исследует его художественные особенности и эволюцию в историко-культурном контексте, а также представляет технологию реконструкции.

Учебное пособие предназначено для студентов и преподавателей сферы образования, культуры и искусства, специалистов-практиков в области народного художественного творчества и декоративно-прикладного искусства, для широкого круга читателей, интересующихся судьбой традиционного народного костюма родного края.

ISBN 5-98242-035-2

© Жиров М.С.

© Жирова О.Я.

© Митрягина Т.А., 2005

Введение	4
Глава 1. Историко-культурологический аспект традиционного народного костюма края	13
1.1. Теоретические предпосылки исследования проблем традиционной народной одежды региона	13
1.2. Генезис и эволюция народной одежды	30
1.3. Традиционный народный костюм края как ценностно-полифункциональный феномен	53
Глава 2. Традиционный народный костюм региона как модель и парадигма национальной культуры ...	75
2.1. Типология и стилистика народного костюма	75
2.2. Семиотический анализ народной одежды	110
2.3. Традиционный народный костюм в культурном аспекте современности	132
Глава 3. Конструирование и технология изготовления традиционной народной одежды края	147
3.1. Женская одежда	147
3.2. Мужская одежда	181
3.3. Обувь	183
3.4. Верхняя одежда	185
3.5. Материально-технические основы обеспечения процесса изготовления традиционной народной одежды	188
Заключение	200
Библиографический список	207
Глоссарий	217
Приложения	245

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность представленной работы определяется ростом общественной потребности в освоении национальной культуры как важнейшей полифункциональной ценностной парадигмы современной социокультурной среды.

Русский народный костюм — значительная область традиционной национальной культуры как по широте и глубине связей, так и по богатству художественно-творческого выражения. В его образно-стилистической структуре ёмко и зримо отразились религиозно-этнические, этические, эстетические представления народа, его история, менталитет, система ценностей, уровень духовной и материальной культуры. И вместе с тем, в народной одежде запечатлено нечто большее, чем принято думать. Это не просто набор утилитарных, художественно выполненных деталей. Это отношение к жизни, восприятие мира сквозь призму главнейших для человека ценностей: трудолюбия, чести, долга, доброты, любви к ближнему, родному дому, Отчому краю, Родине.

Ввиду того, что русский народный костюм формировался на протяжении веков, под непосредственным воздействием социально-экономических, культурно-исторических, природно-географических факторов, в нем наиболее полно аккумулярован социокультурный опыт этноса и народа, который посредством семиотической системы транслируется в социум. Возникший как рукотворный предмет утилитарного назначения, народный костюм одновременно является и уникальным образцом высочайшего уровня прикладного народного творчества, многообразного по масштабу и высокохудожественного по воплощению. Это открывает широкие перспективы для изучения народной культуры и быта, этнокультурного самосознания, менталитета народа, характеристики традиционного художественного творчества, культурно-исторического процесса развития нации в целом.

Народная одежда обладает силой, способной переносить

человека через десятилетия и века туда, где «татары шли, ковыл-траву жгли», и туда, где девицы, в карагод собираясь, «по три мыла измывали, по три юбки надевали, четвертаю — душагрейкую», и туда, где в свадебной круговерти «игрищы» величали «поезжан»:

Кучера сидят молоденькие,
На них шубочки бобровенькие,
Перчаточки гарусовенькие,
А чулочки везеленькие,
А сапожки козловенькие...

...и воспевали свадебные дары невесты:

Да, холсты, вы, холсточки,
Холсты, вы, льняные,
Трубы золотые.
Да не год я вас пряла,
Не год собирала.
А ткала вас, холсточки,
Семнадцать годочков.

А на восемнадцатом годочку

Пришла вечерина —

Лихая година.

А матушке — платочек,

А батюшке — рубашку,

А любым деверёчкам —

По льняным порточкам.

А дорогим золовушкам —

Из косушки ленты.

Судьба одежды в прошлом и настоящем — это живая история, поэтическое предание, в котором оживает значительный и мудрый язык старинного орнамента. В нем — размышление о жизни и вечности, ибо «одетая в свой традиционный костюм крестьянка из южновеликорусских земель представляла как бы модель Вселенной: нижний, земной ярус одежды покрыт символами земли, семян и растительности, у верхнего края одежды мы видим птиц и олицетворение дождя, а на са-

мом верху все это увенчано ясными и бесспорными символами неба: Солнце, звезды, семь фигур, обозначающих созвездия, птицы, солнечные кони и т.д. Как видим, этнографический микрокосмос в какой-то мере отражает представления о мироздании» (141, 31-33).

И действительно, тесно связанный с окружающей природной средой, народный костюм и есть одно из первичных воссозданий среды обитания. В самой композиции традиционной одежды, в ее орнаментах будто отложилось родство человека с землей и небом, с чередой времен года, с их пестрой цветовой гаммой. Невольно вспоминаются и парящая птица, и Мать-Берегиня, и «Древо Жизни», с древнейших времен воплощаемые в местном «узоре», подтверждающие слова В.В. Стасова о том, что «у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии, каждая черточка имеет тут свое значение... это связанная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не предназначенная для одних только глаз, а также для ума и чувства» (149, 101).

К сожалению, отсутствие многоаспектного анализа образно-стилистической структуры народной одежды, ее значения и роли в отечественной культуре прошлого и настоящего, как «памятника» материальной и духовной культуры, как этнического символа, препятствует выявлению семиотического «кода» русского народного костюма, определению его художественно-эстетической сущности и содержания творческих взаимодействий с широким культурологическим полем других этнических культур.

Этим обстоятельством определяется потребность во всестороннем, комплексном исследовании культурной парадигмы традиционного народного костюма как ценностно-полифункционального феномена национальной культуры, отражающего духовную и материальную культуру народа, в ракурсе двух аспектов: «изнутри» (генезис и эволюция, типология и стилистика, структурный и семиотический анализ); «из-

вне» (как философское, историко-культурологическое, социально-бытовое, художественно-эстетическое явление с точки зрения роли и места в современном социокультурном пространстве).

Комплексный, междисциплинарный характер проблемы исследования, включающий в себя философские, культурологические, исторические, этнографические, искусствоведческие аспекты, предопределил освоение самого широкого круга источников, концепций, методологий.

Общие сведения о народном костюме как части народного быта содержатся в работах о художественном творчестве, фольклоре, обычаях и обрядах русского народа Е.В. Аничкова, А.Н. Афанасьева, Ф.И. Буслаева, А.Н. Веселовского, И.Е. Забелина, П.А. Кириевского, Н.И. Костомарова, И.П. Сахарова, И.М. Снегирева, А.В. Терещенко. В обобщающих трудах по истории костюма Г. Бейса, Б. Бруна, Ф. Готтенрота, М. Тильке костюм трактуется как часть материальной культуры, тесно связанной со всем процессом развития одежды.

Отдельные стороны генезиса народной одежды в контексте первобытной культуры рассматривали А.В. Арциховский, М.Г. Рабинович, Б.А. Рыбаков. Семиотический аспект культуры освещен в исследованиях Г.А. Беляева, Ю.М. Лотмана. Проблема общего и особенного в системе традиционных знаковых стереотипов разрабатывались А.А. Артюх и Т.Т. Косминой. Некоторые принципы семиотического анализа костюма сформулировала Т.В. Козлова.

В работах Н.И. Гаген-Торн народная одежда рассматривается не только как памятник материальной культуры, но и как символ. Другой, не менее важный вывод, сделанный ученым, свидетельствует о необходимости исследования комплекса костюма в его целом. В трудах П.Г. Богатырева представлена структура функций народного костюма. Исследование функций народной одежды в традиционных обычаях и обрядах позволило Г.С. Масловой раскрыть некоторые аспекты символики русского народного костюма.

Проблемы содержания древних мотивов орнамента нашли отражение в исследованиях А.К. Амброза, В.А. Городцова, Л.А. Динцеса, В.В. Стасова, В.А. Фалсевой. Изучению художественных качеств русской народной одежды посвящена работа И.П. Работновой. В изысканиях М.Н. Мерцаловой костюм впервые рассматривается как искусство, изменяющееся в зависимости от особенностей эпохи. Разработка типологии русской и восточнославянской одежды на основе изучения ее покроя, приемов и способов украшения представлена в трудах Д.К. Зеленина, Б.А. Куфтина, Н.И. Лебедевой.

Рассмотрение народного костюма как вида художественного творчества нашло отражение в работах Г.К. Вагнера, В.С. Воронова, М.А. Некрасовой. Фундаментальные этнографические труды под научной редакцией С.А. Токарева, С.П. Толетова, Н.Н. Чебоксарова позволяют проследить эволюцию традиционного костюма как элемента материальной культуры многих народов мира. Большой эмпирический материал об истории костюма, его материале, отдельных частях и аксессуарах содержится в литературе справочного характера, энциклопедических иллюстрированных словарях, подготовленных Анри де Моран, О. Гребеновой, Л. Кибаловой, Р. Кирсановой, М. Ламаровой, Н. Сосниной, И. Шангиной.

В исследованиях последних лет, в силу динамических преобразований в социально-культурной сфере, ученые все чаще обращаются к антропологии русского народного костюма, предпринимаются попытки теоретико-методологического обоснования этнокустологии как подотрасли культурологии (С.П. Исенко, Т.В. Козлова). Происходит осмысление традиций народной одежды в современном бытовом и театральном костюме (Р.М. Захаржевская, Н.С. Макарова, Т.К. Стриженова, К.А. Степанова); народный костюм исследуется как художественно-конструкторский источник творчества современных модельеров (Ф.М. Пармон); впервые в систематизированном виде предложена стройная научная концепция традиционной художественной культуры Белгородчины, в том

числе народной одежды (М.С. Жиров).

Принципиально важное значение для осмысления традиционного народного костюма в культурном аспекте современности имеют исследования, посвященные проблемам философии и духовной культуры, К.С. Аксакова, Д.Л. Андреева, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Н.Я. Данилевского, И.А. Ильина, Л.П. Карсавина, И.В. Кириевского, А.Ф. Лосева, В.В. Розанова, В.С. Соловьева, Ф.И. Тютчева, Г.П. Федорова, П.А. Флоренского; этнопсихологические исследования В.Г. Крысько, Э.А. Саракуева, а также культурологические труды А.И. Арнольдова, И.М. Быховской, И.Ф. Кефели, А.Я. Флиера.

Рассмотренный комплекс исследований вариативной направленности свидетельствует о наличии достаточно разработанной фактологической базы русского народного костюма в спектре этнографических, искусствоведческих, семиотических, этнопсихологических и педагогических концепций, отражающих различные уровни заявленной в настоящей работе проблемы. Однако ее многогранность позволяет выделить новые аспекты изучения данного феномена. Первостепенное значение приобретает историко-культурологическое осмысление русского народного костюма края в контексте его генезиса и эволюции как ценностно-полифункциональной модели и парадигмы национальной культуры.

Исходя из этого, объектом исследования стал процесс формирования русского народного костюма региона как ценностно-полифункционального феномена традиционной народной культуры, предметом исследования – культурная парадигма русского народного костюма. Целью данной работы явилось теоретико-методологическое обоснование традиционного народного костюма края как модели и парадигмы национальной культуры.

Реализация цели обусловила постановку и решение следующих задач:

- осуществление ретроспективного анализа русского народного костюма в спектре философских, культурологиче-

ских, этнографических, этнологических, искусствоведческих воззрений ученых и собирателей начала XIX-XX веков;

- выявление генезиса народной одежды региона и обозначение ее эволюции в контексте этнографических исследований (в том числе авторских);
- рассмотрение русского народного костюма как ценностно-полифункционального феномена;
- раскрытие типологии и стилистики белгородского народного костюма как источника целостного познания народной жизни;
- осуществление семиотического анализа русской народной одежды края как «кода» народного бытия;
- определение функциональных, духовных, материальных проявлений русского народного костюма в культурном аспекте современности;
- обоснование принципов конструирования и технологии изготовления традиционной народной одежды.

Источниковую базу работы составили научные монографии, статьи по проблемам освоения, сохранения и развития традиционной народной художественной культуры, совершенствования культурологического и этнохудожественного образования, народного творчества и искусства, справочники, словари, энциклопедии и альбомы, авторские этнографические материалы по народному костюму края, изобразительному и пластическим искусствам, аутентичные письменные источники, сборники фольклорных текстов. Основным материалом исследования явились подлинные образцы традиционной русской одежды, хранящиеся в музейных коллекциях Белгорода и Белгородской области, Москвы, Санкт-Петербурга, Сергиева Посада, Ярославля, Твери, фондовые фото- и видеоматериалы авторов, а также кафедры народного хора Белгородского государственного института культуры и искусств.

Дополнительными источниками познания народной одежды послужили живописные и графические работы мастеров, произведения классиков русской литературы, запечатлевших

художественно-эстетический образ русского народного костюма, в том числе регионального.

Опыт методологии освоения и реконструкции народного костюма, спецификации его преподавания в системе этнокультурологического образования и воспитания накапливался на материалах научных и методических публикаций, в ходе выступлений на конференциях, семинарах, круглых столах, Всероссийской творческой лаборатории «Русский костюм на рубеже эпох», функционирующей в рамках фестивального движения более трех лет. Источниками информации явились также народные мастера декоративно-прикладного творчества, подлинные носители традиционной народной художественной культуры уникальных этнографических локусов России и Белгородчины.

Эмпирическую базу исследования составили авторские этнографические материалы, коллекции реконструированных этнографических костюмов, разработки сценических костюмов на основе подлинников с последующим представлением их на Международных, Всероссийских и региональных смотрах, конкурсах и фестивалях.

Теоретическим основанием для понимания рассматриваемой проблемы стали труды известных ученых по отечественной культуре, национальным и региональным культурным традициям: Т.И. Баклановой, М.М. Бахтина, В.М. Василенко, Г.Д. Гачева, В.Е. Гусева, М.С. Жирова, М.И. Забылина, И.М. Снегирева, И.П. Сахарова. Осмыслению проблем этнического (национального) характера и социально-исторического аспекта работы способствовали научные труды К.С. Аксакова, И.А. Ильина, Л.Г. Карсавина, И.В. Кириевского, А.Ф. Лосева, В.В. Розанова, Г.П. Федотова. Пониманию общетеоретических проблем искусства русского народного костюма помогли труды М.А. Некрасовой, в частности, ее метод исследования народного костюма как мира целостности, как части культуры, как особого типа художественного творчества, а также предложенные ученым трактовки понятий «народная художественная куль-

тура», «традиция», «художественный образ» и принцип ансамблевости в народном искусстве.

Отправной точкой в разработке историко-культурологического, структурно-функционального, эстетического, этнографического аспектов рассматриваемой проблемы послужили работы М.Н. Мерцаловой, Г.В. Плеханова, Н.Г. Чернышевского, Т.Я. Шпикаловой. Методологической предпосылкой разработки семиотического аспекта работы стала семиотическая концепция языка Дж. Локка, труды по знаковым системам Ю.М. Лотмана.

Традиционный народный костюм — это целостный художественный ансамбль, в котором согласованы и соподчинены друг другу все 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. Вот почему так важно познать «код» народной одежды, ее региональную специфику, основные этапы сложения образно-семантической и художественной структуры, выявить факторы, влияющие на эволюцию народного костюма в различные исторические периоды. В этой связи особое значение приобретает подготовка высококвалифицированных специалистов в области народного художественного творчества, способных к ведению научно-педагогической и творческой деятельности в этой сфере.

Предлагаемое учебное пособие поможет студентам, специалистам-практикам, любителям декоративно-прикладного творчества подойти к пониманию традиционной народной одежды края как целостной системы, отражающей народную мудрость и духовную культуру народа, как воплощения национальных знаний и ценностей в контексте богатейших традиций искусства народного костюма.

ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТРАДИЦИОННОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА КРАЯ

1.1. Теоретические предпосылки исследования проблем традиционной народной одежды региона

Попытка рассмотреть своеобразие традиционной народной одежды на широком культурно-историческом фоне России, предпринимаемая нами в данной работе, обусловлена достаточно высоким уровнем разработки общей теории и истории народной художественной культуры, многочисленными исследованиями конкретных вопросов, связанных с данной проблематикой.

Поскольку задачей данной работы является этнокультурологическое исследование народного костюма как парадигмы культуры, как материальной основы всего «древа» народной художественной культуры, сохраняющей во времени жизненные связи с историей, формами общественной жизни, трудом, бытом, мировоззрением, этнической общностью, необходимо уточнить ключевые понятия, касающиеся нашей проблемы. Поэтому введение в область научного исследования понятия «культурная парадигма» применительно к предмету анализа, на наш взгляд, вполне обоснованно.

В словаре иностранных слов «парадигма» трактуется как «пример», «образец», что не противоречит в этом значении, по нашему мнению, и сути понятия «народный костюм» в его художественно-эстетическом, функциональном аспектах. Однако такое понятие представляется нам узким, несколько односторонним. Для нас более приемлемо понятие «парадигма» в философском значении этого слова: «строго научная теория, воплощенная в системе понятий, выражающих существенные черты действительности», «исходная концептуальная схема, модель», служащая эталоном научного мышления. Применительно к понятию «культурная парадигма» в контек-

сте анализа традиционной народной одежды предлагаемая нами трактовка дает возможность такого ее осмысления.

Этому способствует взятое нами за основу широкое культурологическое и философское определение «культура» — «вторая природа» объективного человеческого опыта, в которой человек и культура неразрывны, подобно растению на благодатной почве. Ввиду этого и рассматривать культуру следует как специфический человеческий феномен — социальный и антропологический. Ибо культура, по меткому определению выдающегося российского ученого-культуролога А.И. Арнольдова, — «реальная сила, направленная на утверждение истинно человеческого в человеке. Она — вторая Вселенная, создаваемая человечеством» (2, 7), ключ к пониманию исторического и жизненного опыта народов, творческих сил и способностей человека, материальных и духовных ценностей, созданных предшествующими поколениями (54, 9).

«Культура» — явление самое сложное из многообразного мира вещей. Она наиболее тесно связана с человеком, его материальным и духовным бытом, среди которых особое место занимает костюм. Ряд философских исследований, посвященных миру вещей представляет костюм как один из них, проживающий в мире культуры. Так, прав Ж. Бодияр, говоря о костюме: «...сам костюм становится символическим эквивалентом человеческого тела, чья мощная органическая система в дальнейшем обобщается в идеальной схеме его включения в структуру общества» (14). То есть человек, создавая костюм, придавал ему формы, которые, гармонизируя с природой, являлись творческой и органической связью с миром вещей и ближе всех к нему располагались и находятся ныне. «Традиция «мерцает» в истории, — пишет И.Т. Касавин, — но она же и творит ее, являясь формой органического перерастания спонтанной человеческой деятельности в регулярную и законосообразную социальную практику. И здесь же она (уже как понятие) оказывается способом формирования исторического сознания, которое обнаруживает в традиции не просто

устаревшие формы деятельности и мышления, но «сгустки» исторически конкретного опыта, необходимые ступени развития общественных отношений» (75, 66).

В последние годы в таких научных сферах, как философия, культурология, этнология, этническая психология, теория и история народной художественной культуры, искусствоведение, педагогика, востребован и осваивается социокультурный потенциал народного костюма. Исследование социокультурной практики изучения и реконструкции народного костюма в современных условиях на основе этнических и межкультурной интеграции народов России становится особенно актуальным и своевременным. В данной работе целая группа источников содержит богатейший фактологический материал, позволяющий двигаться от частного к общему, ввиду чего имеет, на наш взгляд, важное значение.

Более того, существующие сегодня научные направления: историческое, информационное, аксеологическое, гносеологическое, эстетическое, этическое и т.п., — пересекаются, — взаимодействуют друг с другом, способствуя комплексному познанию русского народного костюма. Так, например, археологические данные являются подлинным источником достоверной информации о генезисе и развитии народной одежды, что и становится основой ее культурологического анализа. Другим историческим направлением, изучающим костюм, стала этнография, материальные объекты которой — изменяющиеся от эпохи к эпохе — сегодня не являются единственной базой изучения.

В центре внимания ученых по-прежнему остается духовная и художественная культура народа, его фольклор, обычаи, обряды, традиции и т.д. Не случайно немецкий профессор этнографии Ю. Липс, изучающий мир вещей, в своей книге «Происхождение вещей» выделил следующие закономерности развития костюма в первобытной эпохе: сходство различных регионов по жизненным функциям, по созданию и совершенствованию костюма; повсеместный переход к более

сложным системам костюма; зарождение элементов последующей эпохи в недрах предыдущей; взаимовлияние культур, распространение достижений (например, производство тканей, бумаги, обработка кожи); поливариантность воплощения закономерностей, особенно в жилище и костюме; живучесть типового решения отработанных веками предметов и элементов костюма (95).

Первоначально изучением русской народной одежды занимались исключительно этнографы, причем, их главное внимание было обращено к эстетической природе одежды. Большинство известных работ по этнографии представляет описание крестьянской одежды, бытовавшей в различных областях, а также попытку обозначить первооснову эстетических канонов. Формирование идеи прекрасного в сознании наших предков рождалось в труде, в производственно-практической деятельности. Красота, гармония в представлениях древних были сродни Добру, Истине в стройности целого, в соразмерности его частей и воплощались в согласии, единодушии, в согласованном сочетании всех элементов, что выражено в традиционном русском костюме. Передовые мыслители толковали прекрасное как промысел божий. Гармония в костюме представляет собою первую «земную», точнее материальную закономерность красоты, которая, в свою очередь, рассматривается в качестве всеобщего закона мироздания и неперменного условия космического бытия.

Ученых издавна заботил вопрос происхождения славян и их культуры. Начало направлению этого поиска положил М.В. Ломоносов. Продолжил исследование В.В. Стасов, который утверждал, что все у нас свое, и одежда, и рисунки: то финские, то персидские, что цветовая гармония – «радуга цвета», разлитая в природе, ассоциировалась в человеке в неразрывном единстве и своеобразии. Собравший обширные коллекции предметов народного декоративно-прикладного искусства, и в том числе народных костюмов, ученый активно отстаивал идеи реализма в народном искусстве, будучи

критиком, привлёк внимание передовых представителей русского общества к проблеме собирательства, изучения и сохранения русской народной одежды (149).

Демокрит в сочинении «О цветах», которое легло в основу понимания гармонии человека и природы, доказывал, что в представлении людей существуют четыре основных цвета: белый, черный, красный, желтый, – и смешанные: пурпурный и ореховый. Основу византийского цветового канона составляли пурпурный, белый и желтый (золотой), зеленый, синий (голубой) и черный. Древние люди ощущали цвета, умело пользовались ими, для них свет и цвет представляли важное организующее начало. Более того, отождествление красоты и света всегда имело глубокие традиции. Семантическое родство между красотой и красным находим не только у славян, но и, например, у греков: так, наиболее ярко «kosmos» как прекрасное, гармоническое, изящное устройство мира проявился в костюме как в совершенной части мироздания. Первоначально цветом красоты был белый цвет, позже, как утверждали исследователи, тождественными белому стали красный цвет и все его оттенки. Так, световая семантика проявилась в метафоризации жизни, быта, где «белый» – символ красоты и чистоты, белый лебедь – символ молодых женщин, а серые гуси – символ потерявших «девичью красу» замужних женщин. В старорусском языке для обозначения красного цвета использовали *рудый*, потом *череленый*, *червчатый* и только с XVI века – *красный*. Современные названия цветов – более позднее явление. А.Ф. Лосев, исследователь учения Демокрита о цвете, пришел к выводу, что «цвета у греков оценивались эстетически», а цвет как символ, несущий синкретическое представление устанавливал родственные связи между смыслом и его обозначением (96, 64).

Исследователь П. Савваитов утверждал, что цвет родился на земле, что представления о нем – предметного, земного и телесного происхождения, указывая на то, что названия цветов возникали у славян по греческому типу, в соответствии с

теорией восприятия цвета: брусничный, гвоздичный, крапивный, жемчужный, шафрановый, темно-маковый, мясной, сахарный, яринный (голубой), празелен, осиновый, сизовый, таусиновый (темно-синий), бурноватый, дикий, еринный, чалый, чубарый, половый и даже нагой. Работы ученого о быте и культуре России считались самыми древними описаниями народной одежды всех слоев общества, начиная с крестьянских одежд и заканчивая царскими, с особенностями и народными названиями, характеризующими то время (142).

Так, изучая и систематизируя мифологические воззрения славян на создание русского орнамента, отразившего художественные ценности предметов быта и культуры народа, в том числе и народного костюма, В.В. Стасов, создал свою систему прочтения смысла орнамента, его пластики и назначения (149). Яркое открытие в области семантики орнаментов было сделано в 1921 году В.А. Городцовым, исследователем образцов божеств, солярного культа в композициях, составлявших декор костюмов, раскрывавших миропонимание древних языческих культур на основе вышивок XIX – XX вв. (36).

Л.А. Динцес пошел по «городцовскому» пути и, сделав целый ряд ценных дополнительных наблюдений об исторической общности в культуре славянских народов (русских и украинцев), указал на взаимовлияние орнаментальных композиций растительного и геометрического характера соседствующих народов и их взаимопроникновение. Особое внимание он обратил на антропоморфные орнаменты в вышивках, где фигура человека с поднятыми вверх руками, подобная ткацким гребням, отразила Мокошь – рожаницу, богиню плодородия, покровительницу прядения и ткачества. Изучая исторические периоды угасания и развития народного костюма, различных видов декоративно-прикладного творчества, Л.А. Динцес охарактеризовал период 1920-х годов как самый активный для возрождения ремесел после Гражданской войны, когда отсутствие фабричной продукции стало причиной возрождения ручного ткачества (46, 138).

Новым научным подходом в изучении народной одежды стало рассмотрение костюма как символа ансамбля, комплекса, образа мироздания, что было предложено Н.И. Гаген-Торном. «Одежда – это паспорт человека, указывающий на его племенную, классовую, половую принадлежность, и символ, характеризующий его общественную значимость» (26, 34).

В 1954 г. с целью отбора материалов для историко-этнографического атласа «Русские» в нескольких районах Курской, частично в Белгородской области работала экспедиция института этнографии АН СССР в составе специалистов О.А. Ганцкой, Н.И. Лебедевой, А.С. Парниковой. Благодаря опубликованным результатам исследования была выявлена сохранность костюмов в указанный период, разнообразие и этническая принадлежность их определенным категориям населения этих регионов (133).

Б.А. Рыбаков, проанализировав связь макрокосма и микрокосма в народном искусстве, отметил ее устойчивость в композиции костюма (141, 31-33). Обозначив древнее происхождение мотивов русской орнаментики, языческие истоки элементов костюма, особенности орнамента как информационного языка, автор сделал ряд выводов о существовании общерусских орнаментов, прочтение которых разнилось и было связано с местными сложными этнокультурными явлениями (140, 469).

Определенная группа исследователей обращается к костюму как к знаковой системе, наделенной информационной функцией, очень давно осознанной человечеством. Так, И.П. Работнова в работе «Русская народная одежда» обозначила главную закономерность: декоративное решение костюма основано на орнаменте как самом устойчивом в содержании традиционного костюма элементе, позволяющем (в его тесной связи с кроем) создать целостный художественный образ русской одежды (124). Обращение исследователя к традиционной русской вышивке, техническим приемам ее воплощения позволило обозначить взаимопроникновение северных и юж-

ных региональных особенностей в культуру костюма.

В работах этнографов О.А. Ганцкой (27), Н.И. Лебедевой (91-93), А.С. Парниковой (27), чьи труды обобщены для сравнительно-исторического изучения материальной культуры, традиционный русский костюм выступает составной ее частью. Дореволюционная наука накопила достаточный материал, дающий представление о народной материальной культуре русского народа, в ракурсе обобщающих трудов А.Н. Афанасьева (4), М. Забылина (59), Н.И. Костомарова (85), А.В. Терещенко (154), в которых также сделана попытка запечатлеть народный костюм. В работах Н. Гиляровской (29), Д.К. Зеленина (62), Б.А. Куфтина (88) и других ученых представлен многоаспектный анализ народной одежды. В исследованиях С.В. Горожанкиной (35), Л.М. Зайцевой (35), Ф.М. Пармона (116) систематизированы конструкции народного костюма, изучены композиция, приемы и способы украшения костюма на основе исторически изменяющихся под различным влиянием в разные периоды видов одежды и их деталей с учетом местных особенностей.

Устойчивый интерес ученых к народному костюму (И.П. Сахаров, Н.И. Костомаров, И.Е. Забелин) уже в начале XIX столетия привел к его подробному описанию как предмета народного быта. Более поздний период истории костюма русского крестьянства представлен в работах краеведов П. Малахина (100), А.С. Машкина (107).

Как видим, каждый исследователь рассматривал костюм в своем особом ракурсе. Так, А.Н. Афанасьев в работе «Поэтические воззрения славян на природу» исследовал костюм как часть мифологического мегаобраза, показывая общность мировоззрения древних в единстве символики его художественного воплощения, где образ мира имел трехчастную структуру, многоярусность, полифункциональность (4). И.М. Снегирев (146) и А.К. Амброз (1,14-27) систематизировали символику вышивки крестьянского костюма и ее информационное наполнение, варианты «прочтения», зашифрованные в одежде

знаков. Предшественники ученых, занимавшиеся изучением и систематизацией декоративной отделки народного костюма, рассматривали вышивку и ткачество, украшающие народную одежду, как изолированные мотивы, в отрыве от общего декоративного композиционного строя костюма. А.А. Миллер описал коллекции Дашковского этнографического музея Санкт-Петербурга, обосновав характер костюмов северных крестьян как ведущего костюмного комплекса всей России (110).

Для создателей и владельцев частных коллекций: И.Я. Библина (10), К.Д. Далматова, М.К. Тенишева, Н.Л. Шабельской (170), — ведущим мотивом подвижнической деятельности были критерии художественного и эстетического воплощения в костюме мировоззрения народа.

На основе собранных фондов сегодня существуют собрания русского народного костюма в Санкт-Петербургском государственном музее этнографии, Сергиево-Посадском Государственном историко-художественном музее-заповеднике, Государственном Историческом музее, музее Текстильной академии г. Москвы. В музеях всей России после революции рассредоточены части коллекции народных костюмов и предметов декоративно-прикладного творчества, собранных М.К. Тенишевой, Н.Л. Шабельской, в которых представлены вышивка и украшения. Необходимо отметить, что наряду с обработкой и классификацией экспедиционных материалов, их публикацией в музеях осуществляется серьезная конкретная помощь всем специалистам в деле изучения художественных традиций, выявления стилевых разновидностей народного костюма России, а также эстетического воспитания мастеров декоративно-прикладного творчества. Результатом этой работы является издание сборников трудов Государственного Русского музея, Государственного Исторического музея, в создании которых большая роль принадлежит И.Я. Богуславской, С.К. Жигаловой, О.В. Кругловой. На уровне регионов в работу по изучению костюма включаются также краеведческие музеи и музеи народной культуры, которые помогают собирать и об-

рабатывать историко-этнографические материалы, комплектовать фонды этнографических исследований, проводить выставки новых коллекций.

Изучение костюма осуществлялось и осуществляется благодаря вторичным источникам, например, фольклорным произведениям. Так, в песнях и обрядах, в сказках и верованиях, в легендах и преданиях костюм позволяет обозначить не только великорусское начало, раскрыть смысл семантики образов, заключенных в том или ином тексте, но и представить самого носителя (77; 171).

Систематизацией и составлением типологии народной одежды, ее декоративным решением, разнообразным кроем, связанным с местными особенностями и технологическими приемами создания, занимались Н.И. Лебедева (91-93), Д.К. Зеленин (62), Н.П. Гринкова (38), Б.А. Куфтин (88), Ф.М. Пармон (116), Л.В. Беловинский (8).

Помимо своей утилитарно-бытовой функции костюм всегда интересовал его исследователей как универсальная, отражающая менталитет народа мегафилософема. Так, Г.С. Маслова (104-106) и И.Б. Станюкович (148) проанализировали народную одежду как единую систему духовного содержания и наполнения, сформированную под воздействием социально-исторических предпосылок и региональных особенностей, как результат массового творчества. В контексте теории и истории народного костюма фундаментальными следует признать следующие труды по народному костюму: «Древняя одежда народов Восточной Европы» под редакцией М. Рабиновича (123), «Костюм разных времен и народов» М.Н. Мерцаловой, «Иллюстрированная энциклопедия моды», составленная Л. Кибаловой, О. Гребеновой, М. Ламаровой, «История костюма от древности до Нового времени» В. Брун и М. Тильке (18), — которые основаны на обширном историческом материале, оснащены детализировкой и многочисленными иллюстрациями. Далеко не случайно работа М.Н. Мерцаловой (108) признана среди специалистов самым полным и глубо-

ким трудом в отечественной науке, посвященным истории костюма. Однако из исторического аспекта познания костюма в практическую плоскость его создания пока не было сделано научного выхода.

Традиционность народного искусства общепризнанна. Прав исследователь В.С. Воронов, констатирующий в традиционном фольклоре древность образов, форм, приемов, устойчивость их сохранения и преемственность в освоении видов декоративно-прикладного творчества последующими поколениями. По мнению ученого, орнаменты и мотивы, которые создавали художественный образ русского человека через народный костюм, его цветовой строй, специфические особенности, позволили обозначить связь народного костюма с прошлым, его корнями, древними истоками человека, без которых вообще не возможно понимание такого явления человеческой культуры, как костюм. Исследователь справедливо отмечал: «Крестьянское искусство — коллективное искусство <...> все формальное богатство его создавалось путем постоянных повторений; субъективные творческие начала, проникая в работу коллектива, не боролись между собой и не укреплялись во враждующих противоречиях; они везде дополняли друг друга, согласуясь между собой и спокойно подчиняясь единой определяющей и формирующей художественной воле; прежний узор нити сочетался с новым; одна форма незаметно и медленно переливалась в другую; великий мотив видоизменялся и обогащался постепенно, не проявляясь и не исчезая сразу» (25, 38). Как свидетельствуют материалы проведенного анализа лишь немногие мотивы, в основном, геометрического стиля, претерпели незначительные изменения, благодаря чему они и сейчас существуют в новых «контекстах», в более ярком декоративном облике.

Теоретик прикладного искусства А.Б. Салтыков, связавший диалектическую природу костюма не только с прошлым, но и с настоящим и будущим, подчеркивал прямую связь традиции с искусством, анализировал движение в целостной об-

разной художественной системе, в ее поступательном развитии. Именно традиционный народный костюм, согласно позиции ученого, представляет собой эту художественную систему, стилистические особенности которой отражают ту или иную эпоху развития народной одежды. Общеизвестно утверждение исследователя о необходимости исторического подхода к понятию стиля в народном искусстве, согласно которому всякий стиль есть выражение духовного состояния народа своего времени, который не останавливается в своем развитии, постоянно меняется, и с этими переменами неизбежно связаны изменения художественного стиля (144). Позиции А.Б. Салтыкова придерживается М.А. Некрасова, считающая, что основой традиций является правильное отношение к национальному наследию, и в том числе к костюму (111-113). Согласно ее учению, в традицию переходит все то, что имеет непреходящую ценность. А это и опыт народа, и то, что способно по-новому жить в современности. Исследователь считает, что как часть народной культуры костюм выступал посредником между человеком, природой и культурой в ансамблевом единстве духовно-пространственной среды, контексте коллективного и индивидуального, традиционного и современного. В силу известного консерватизма бытового уклада, особой приверженности к патриархальной старине народный костюм развивался медленно, эволюционно. Многие основы традиционности ушли в прошлое вместе с породившей их средой и условиями жизни (например, традиции древней славянской мифологии, давшие жизнь образам целого ряда орнаментов народной вышивки). М.А. Некрасова выделяет четыре формы бытования народного искусства в соответствии с четырьмя слоями культурной традиции и обозначает соответствующие им функции. Первая форма охватывает народное искусство, не вычлененное из своей этнографической среды и связанное с породившим его национальным и социальным укладами. Вторая форма связана с творчеством единичных мастеров, тех, кто сохраняет художественный

опыт традиций, функционирует в силу потребности художественного выражения, как унаследованная художественная деятельность, типичная для всех сел и деревень России. К третьей форме ученый относит стихийно развивающиеся промыслы и ремесла. Четвертая форма связана с богатейшим опытом народа в области народного русского узорочья, ткачества, столь многообразных в каждом регионе и не получивших развития из-за подражания образцам-эталонам, которые нарушали преемственность. Бесспорно, традиционность и коллективность остаются законами развития народного искусства. Прав исследователь, утверждающий то, что «в культуре каждого народа сохранялось, как и прежде, свое «проживание» мира, свое представление о нем, свои символы и образы, формируемые народной космологией, выражающие родовую память. Эти образы и создаются в целостности мировоззренческих систем народных представлений об устройстве мира, о его порядке, системе «человек – общество», системе связей «земля – небо». Этими связями, по мнению М.А. Некрасовой, формируется народный космос (112, 26). Кроме того, «орнамент был образом самой вещи, был сгустком энергии, делающей вещь активной, выражая чувство мира, народа, эпохи, и поэтому всегда орнамент имел и имеет значение эстетическое, духовно-содержательное, что не исключает знаковости» (112, 48).

Как знаковую, целостную систему раскрыл народный костюм П.Г. Богатырев, который обозначил разветвленную структуру его функций. Причем, каждая, выполняя свое предназначение, оставалась независимой или сливалась с другими, как, например, эстетическая функция с эротической (12, 10). Структурные связи отдельных функций одежды, особенно национального костюма, выявлялись и служили доказательством ценности методики в исследовании этнографических фактов. Ученый отметил, что знаковая система народного костюма отражает его этническую природу и региональную специфику. Нам импонирует мнение ученого о том, что

зримая знаковая система народного костюма включает в себя материал, крой, силуэт, форму, колористику, орнаментику, способы ношения и комплектования деталей костюма, а также грим, прическу, запах и звук, производимый владельцем костюма при движении: «Функция народного костюма является выражением стремлений его носителя. В костюме, точно в микрокосме, отражаются эстетические, моральные и национальные взгляды его носителей, отражается <...>, интенсивность этих взглядов» (12, 54).

Основатель школы знаковых систем Ю.М. Лотман включил народный костюм в семиотическую систему культуры, которая моделирует мир, где наряду с такими понятиями, как «семиосфера», «модель культуры», введено явление «костюм» как реализация коммуникации и живая интерпретация модели человеческого бытия (98). По мнению ученого, вечное всегда носит одежду времени, и одежда эта так сростается с людьми, что порой под историческим мы не узнаем сегодняшнего, нашего, то есть в каком-то смысле мы не узнаем и не понимаем самих себя. А процесс передачи духовных ценностей, исторического опыта от поколения к поколению с сохранением основных традиций осуществляется в костюме благодаря внутриэтническим и межкультурным контактам.

Философ и этнограф Л.Н. Гумилев, объясняя развитие этноса, его специфических качеств методами естествознания, единством языка, географическими и историческими факторами, объединяющими народы, под составляющей частью каждого этноса понимает традиционный костюм. Согласно позиции ученого, определяющим фактором для формирования этноса, как и его костюма, становится естественно-природная среда обитания, кормящий и вмещающий ландшафт: «Оригинальный стереотип поведения позволяет этносу адаптироваться к биосфере в целях выживания» (40, 31). Л.Н. Гумилев убежден, что этнос не является чисто социальным явлением, подчиняющимся законам общественного развития, а

предстает как природная общность, несводимая к другим типам объединений людей.

Бесспорным свидетельством преемственности поколений в их культурологическом и философском аспектах, трансляцией культурных ценностей в современное социокультурное пространство, органичным единством явлений духовной и материальной культуры предстает русский народный костюм в работах М.М. Бахтина. Исследуя народную одежду как явление духовной и материальной жизни народа, ученый рассматривал его в качестве текста: и иконографического, и вещественного, — как знаковую систему, полагая, что «дух (и свой, и чужой) не может быть дан как вещь, а только в знаковом выражении, реализации в текстах, для себя и для других» (6, 292).

Как элемент определенной культурно-знаковой системы, костюм возможно рассмотреть благодаря методу «этнографических аналогий», который использовал Дж. Фрэйзер (165); феноменологическому методу Э. Гуссерля, дающему возможность познания вещи в историческом контексте; герменевтическому методу, разработанному В. Дильтейем, М. Хайдеггером и Х. Гадамером, который позволил толковать вещь как своеобразный текст в контексте культуры.

Проблемы моделирования костюма как метода познания и обучения исследовались в работах Н. Хагера и О. Сапог. Метод художественного моделирования народных костюмов как оптимальный принцип практического освоения их содержательной сущности и художественно-конструкторских особенностей на всех уровнях этнохудожественного образования был разработан С.П. Исенко (65-67).

Методология использования народной одежды в современном бытовом и театральном костюме разработана Н.П. Ламановой (90), пропагандировавшей необходимость широкого использования традиционного русского костюма в современной моде, что нашло отражение в исследованиях Р.В. Захаржевской («Костюм сцены») (61), Р.М. Кирсановой («Костюм в

русской художественной культуре XVIII — первой половине XX вв.» (78), Ф.М. Пармона, который, исследуя костюм как художественно-конструкторский источник творчества современных модельеров, отметил, что в силу длительной жизнеспособности форм русского народного костюма следует рассматривать классические формы, отразившие традиции народа, способные перенести их в настоящее время: «Нельзя ограничиваться копированием, механическим переносом и соединением народных мотивов <...> Вскрыто модульное многовариантное построение форм и композиции элементов народного костюма при рациональном использовании материала на основе одной конструкции (116).

Как визитную карточку каждого этноса, его базовый компонент, отражающий особенности предметно-пространственной среды, раскрыли проблему территориальных связей, соотношения этнического, суперэтнического в культурной традиции и, в частности, в народном костюме Л.Ф. Артюх (3), Т.В. Космина (3). Ученые предложили популярное географическое расчленение по областям, вплоть до деления костюма на городской и сельский.

Значительно расширяют наши познания в области народного костюма атласы по народному костюму, изданные под редакцией Н.М. Калашниковой. В них сосредоточен редкий фотоматериал из собрания Государственного музея этнографии по всем регионам (68).

Чрезвычайно актуально, на наш взгляд, исследование костюма в аксиологическом ракурсе. Так, эстетическое восприятие костюма находится в центре исследований специалистов-дизайнеров. Проблема эстетической ценности вещей, в том числе и костюма, рассматривается в работах А. Иконниковой и К. Кантора. Необходимо отметить три фактора, предопределившие формирование эстетического сознания наших предков, а именно уходящие в доисторическое прошлое, дохристианские, языческие традиции; христианско-эстетический идеал, пришедший к нам вместе с крещением Руси; и, нако-

нец, собственное народно-художественное и эстетическое самосознание, наиболее полно выраженное в художественно-бытовой практике того времени, играх, украшениях, костюмах, обрядах и т.д.

Принципам эстетического восприятия внутренней гармонии цвета и формы в народном костюме следовал В. Кандинский, утверждавший, что гармония красок может основываться только на принципах целесообразного затрагивания человеческой души, то есть психического воздействия цвета на организм, которое было широко использовано нашими предками на подсознательном уровне (71, 41). Семантика цвета, взаимодействие вербального и визуального кодов эпохи на формирование колористического строя костюма требуют современного осмысления. В лоне народной культуры, сложной, полифункциональной, исторически обусловленной системы со своими механизмами и формами деятельности, народный костюм, по мнению А.С. Каргина, следует рассматривать как материальную часть культуры, тесно связанную с обрядностью этноса (74).

Социологическое исследование русского народного костюма сегодня связано с потребностью общества и социальным заказом формирования современного костюма, обозначенными в работах «Создай свой имидж» М. Спиллейн, «Такая изменчивая мода» В. Зайцева (60), «Стиль и мода», «Мода и культура одежды» И.А. Андреева и ряда других авторов. Не случайно к моделированию современной одежды на основе народных традиций широко обращаются современные специалисты-практики (Г.С. Горина (34), А.Ф. Бланк, Л.В. Орлова).

Таким образом, анализ существующих источников по данной проблематике выявил значительный пробел в фило-софско-культурологическом знании костюма как феномена культуры. Отсутствует достаточно четкое представление о костюме как о целом, особом этнокультурном явлении, нет попыток выявления закономерностей его формирования, функционирования, эволюции. Существуют лишь разрознен-

ные взгляды специалистов на костюм: исторический, социологический, информационный, эстетический и т.д., — представляющие костюм в отдельных аспектах. Пока еще мало изучены региональные художественные особенности народного костюма, его ценностные представления, функциональные и технологические возможности воспитания духовно богатой и гармонично развитой личности XXI века. Культурологический анализ народного костюма, базирующийся на историко-социальном и семиотическом изучении интеграции народов русско-украинского пограничья, в должной степени также пока не осуществлен.

Более того, народный костюм, в какой мере он ни был бы описан и изучен, всегда был единством духовного и материального, в котором «дух и предметы однородны, дух повторяется в предметах, предметы повторяются в духе» (В.Ф. Одоевский), в контексте святого триединства веры, науки и искусства. Задача современной науки — объяснить диалектическую природу костюма как носителя духовности и, одновременно, как художественного образа. Результаты этого анализа представлены в последующих разделах работы.

1.2. Генезис и эволюция народной одежды

Процессы этнического разделения и связанные с ними массовые миграции послужили основанием для возникновения многих народов, оказавших влияние на формирование русской народной культуры в целом. Освоение территории, приспособление к природным и климатическим условиям привело к формированию локальных этнических групп со своими местными особенностями. На наш взгляд, этот процесс целесообразно рассмотреть на примере одного из этнографических стиливых локусов России — южнорусского, куда входит и территория современной Белгородской области, где выявлено самое раннее влияние миграции населения на появление в крае характерных орудий труда, предметов быта, де-

коративно-прикладного творчества, распространенных в украинско-белорусском Полесье и на юге Восточной Европы. В силу исторических, геополитических, социально-экономических факторов население исследуемой лесостепной зоны оказалось наиболее вовлеченным в этнические процессы европейского масштаба, а территория превратилась в неотъемлемую часть этнического мира Европы.

Активизация исследований по проблемам русского традиционного народного костюма даёт нам право поставить вопрос о его генезисе, о его корнях, которые следует искать в следах былых славянских племенных объединений. Так, ранний железный век (IV–III до н.э.) на территории края представлен лесостепной культурой скифского времени, по Геродоту — племенами будинов, которые жили оседло, занимались земледелием и скотоводством, обработкой железа, глины, кости, дерева, кожи. Немало памятников этой культуры найдено в Алексеевском, Борисовском, Корочанском, Валуйском, Старооскольском, Чернянском районах (72). При раскопках скифских курганов, могильника у села Дуровка Алексеевского района, например, обнаружено много изделий из золота, металла, глины, кости, имеющих не только утилитарное, сакральное, но и декоративное назначение. Большинство предметов выполнены в «зверином стиле» — особенной художественной манере, предполагавшей изображение животных и растений. Основу орнамента составляют образы животных, обитавших в то время на территории края. Полиморфный орнамент в виде оленей, лосей, волков, медведей, кабанов, зайцев, собак, козлов, хищных птиц переплетается в композициях с растительным — подсолнухи, цветочные розетки — основа бляшек из золота, которыми украшалась одежда. По всей вероятности, скифы верили, что качества изображаемых животных и птиц — ловкость, быстрота, зоркость — перейдут их хозяину, а живительная сила растений будет благоприятствовать физическому здоровью.

Как известно, в начале I тысячелетия через степи и лесостепи Днепра и Дона прокатилась первая волна великого пе-

расселения народов. Археологи обнаружили на территории нынешней Белгородчины следы присутствия германцев. Контакты между народами Западной и Восточной Европы в начале V века нашли свое отражение в вещах, костюмах, оружии. Свидетельство тому — четыре вещевых клада VI — начала VIII веков, найденные на территории края, которые относятся к «древностям руссов». Клады сосредоточены в узкой лесостепной полосе от Среднего Поднепровья до Оскола и представлены находками серебряных и бронзовых украшений (фибул, сережек, височных колец, браслетов, шейных гривен), деталей наборов подвесок для пояса и оружия. В 1916 году в селе Старый Хутор было найдено множество предметов быта, в том числе обломок бронзовой застежки — фибулы (деталь костюма), датируемой V веком. Самым крупным из кладов, является Колосковский клад, обнаруженный на территории нынешнего Валуйского района у села Колосково. По мнению ученых, предметы «колосковского клада» имеют славянское происхождение и датируются VII веком н.э. В 1923 году у села Углы Старооскольского района, в 1930 году у села Смородино Грайворонского района, в 1959 году у села Первое Цепляево Шебекинского района были обнаружены остальные клады (72). На месте Белгородского водохранилища, на Щурьей горе, у реки Ворсклы, в бассейне реки Оскола, у сел Герасимовка и Шелаево Валуйского района и Белый Плес Вейделевского района обнаружены «памятники» периода палеолита, мезолита, неолита, эпохи бронзового века в виде предметов органических материалов (кожа, берестяная обувь, шкуры).

История заселения Белгородского края ещё не достаточно изучена. Проблемной является и характеристика этапа формирования населения края домонгольского периода. Большинство исследователей склоняется к тому, что территория области — место обитания во второй половине I тысячелетия союзов славянских племен. Северяне обитали в верховьях Ворсклы, Псела, Северского Донца. По мнению Б.А. Рыбако-

ва, в VI — VIII вв. в среднем Поднепровье сложился мощный союз славянских племен, в который входила территория Северского племенного Союза. С появлением в крае славян (VI — VII в.) начинается особая историческая веха, знаменующая борьбу славян с воинственными ордами кочевников и Хазарского каганата (хазаров, аланов, болгар). Для борьбы с ними славяне образовывали сильные племенные союзы. Один из них — союз северян занимал восточную часть современной Белгородской области. Так, академик Б.А. Рыбаков утверждал, что северянские земли были расположены в низовьях Десны, в среднем течении Сейма, в верховьях Сулы и Ворсклы. Мы разделяем мнение ученого о том, что границы племен северян длительное время оставались неизменными, а потому мы вправе считать их коренным этносом, уклад и образ жизни которого во многом определил культурные традиции края. Именно здесь, на Десне и Сейме, лежали древние центры славянских племен. Здесь они сложились в процессе автохтонного развития, здесь они поглотили поток юго-восточного славянства, двинувшегося на север в гуннское время, и отсюда они начали расширять свою территорию на юг и юго-восток (158, 242).

В период своего становления славяне постоянно находились под сильным влиянием более могущественных народов, что тормозило развитие их собственно славянской самобытной культуры. В конце V века с освобождением славян началось их бурное развитие. При этом славяноязычные переселенцы вступали с местным населением в сложные взаимоотношения, что вело к языковой ассимиляции местного населения и распространению славянских языков. По Северскому Донцу в этот период пролегал важный торговый путь, связывавший арабский мир и восточнославянские племена. Усиление Хазарского каганата способствовало развитию международных торговых связей. Славянское и алано-болгарское население торговало с арабским миром. Таким образом, территория современной Белгородчины была областью активных

этнических контактов. В VIII – X веках через нашу область шла граница, отделявшая земли северян от территорий, входивших в Хазарский каганат и заселенных славянским населением, что привело к этническому смешению. В их быту стали соседствовать черты, свойственные разным народам, что нашло отражение в традиционной культуре края, в том числе и в народной одежде.

На рубеже IX – X веков этническая обстановка степной и лесостепной зон ослабила Хазарское государство, чем воспользовались жившие на границах кочевники, угры-мадьяры, печенеги, тюрки. Ученые связывают переселение болгар на славянские земли с миграционными процессами. Они потеснили алан и вместе с ними расселились в юго-восточной части современной территории края. В VIII-X веках эти земли входили в состав Хазарского каганата, население которого к тому времени составили тюрки, болгары, угры, ассимилированные иранцы, славяне, оставившие после себя значительное количество памятников салтово-маяцкой археологической культуры. Отдельные этнологические образцы ее в виде керамических изделий хранятся в коллекциях Белгородского государственного историко-краеведческого музея, а также региональных музеев края. Осуществленный нами анализ позволяет утверждать, что керамика салтовец изготавливалась на гончарном круге, использовалось также лощение поверхности, орнаментирование. Ведущими мотивами были прямые и волнистые линии, треугольники, ромбы. Для декора груболепной керамики использовались различные виды орнамента в виде линий, насечек. На днищах памятников обнаружены знаки соллярного характера. Так, среди предметов, найденных при раскопках у Дмитриевского городища, много украшений, солнечных амулетов-оберегов, образцы с изображением коньков. Есть предположение, что такой же орнамент присутствовал и в древней одежде. Памятники этой культуры встречаются в Алексеевском, Валуйском, Вейделевском, Волоконовском, Красногвардейском, Новооскольском, Чернянском,

Шебекинском районах.

Общеизвестным является факт вхождения части современной Белгородчины в состав Переяславского княжества (XI в.). В начале XII в. – после дробления Черниговского княжества и возникновения Рязанского и Новгород-Северского княжества наш край стал составной частью Киевского государства, граница которого примерно совпадала с южной границей лесостепи и проходила в направлении «Валуйки – Алексеевка – Воронеж». Несомненно, Киевский период в истории края (IX-XI вв.) способствовал становлению и развитию народной культуры. Археологические раскопки на берегах Верхнего Дона (территория бывшего Бирюченского, а ныне Алексеевского районов) открыли несколько поселений с обломками древнерусской керамики XII в. и керамики кочевнического типа, а также украшения, атрибуты костюма, части одежды. Памятники этой культуры являются остатками броднических или бродническо-половецких поселений. Бродники (от слова «бродить») – это отряды бежавших из Руси смердов и бедных воинов, бродивших по степи и селившихся среди половецких кочевий. В XIII в. они слились с половцами, в жены брали половчанок и к концу века были уже на четверть русскими (117, 93).

Однако самым значительным наследием половцев в контексте объекта нашего исследования являются каменные изваяния, разбросанные по степи юга России, воздвигнутые над курганами-захоронениями на перекрестках дорог и рек. Каменные половецкие изваяния представляют мужчин и женщин в определенных костюмах. Несомненно, на статуях представлены костюмы, которые погребенные носили при жизни. Это подтверждает обнаруженная в курганах одежда типа короткого кафтана, аналогичного тому, что на половецких «бабах». Безупречная сохранность каменных «баб» передает малейшие подробности костюма половецкой женщины XIII в. В форме головного убора, в системе расположения орнаментальных вставок, в мотивах декора костюмов полов-

чанки и крестьянки Воронежской губернии прослеживаются определенные параллели. Головной убор на половецкой «бабе» близок к бытующей в этих местах «сороке» (117, 190). Оформление плечевой части рукавов кафтана половчанки соответствует системе орнаментации рубих. Нижняя часть кафтана по крою напоминает распашную поневу. Широкие продольные полосы на полах зипуна находят аналогии в декоре прошив передников, в узорных полосах на поневе, расположенных не спереди, поскольку поневу носили с передником, а сбоку и сзади, в местах соединения полотнищ ткани. Подолы зипунов на статуях орнаментированы рядами ромбов, треугольников, зигзагообразными линиями. Вышивка на подолах понев, включающая ромбические мотивы, сверху обрамлена цепочкой треугольников. Крупные бляшки («круги»), украшающие ожерелье, женский пояс и концы мужского пояса, ленты «гаруса» на головном уборе тоже имеют аналогии в половецком костюме. Представленный анализ дает возможность предположить, что костюм крестьянки бывшего Бирюченского уезда (ныне Алексеевский район) в значительной степени аналогичен костюму половецкой женщины XIII в. Мы согласны с предположением исследователей — археологов, что половцы оставили свой след и в национальном костюме Болгарии, на территории которой тоже найдены каменные изваяния (117, 197). Согласно полученным данным, отдельные детали костюма болгар сходны с элементами народного костюма исследуемой территории.

Золотоордынское нашествие XIII века значительно опустошило русскую землю, особенно центрально-черноземную зону. Не случайно Белгородский край связывают с понятием «Дикое поле», где славянское население в стороне от татарских шляхов сохранялось лишь отдельными островками. Безусловно, этот период зримо прослеживается в стиле традиционной народной одежды края. К примеру, в большинстве местностей юго-восточной части Белгородчины до сих пор широко употребляется такое название пояса, как «кушак». По

мнению ученых-исследователей, это слово тюркского происхождения. Отголоски этой культуры мы находим и в «низкой челушке» женского головного убора «сорока» села Верхососна Красногвардейского района, и в деталях женских украшений, в названиях мужской и женской верхней одежды (тулуп, кафтан, чекмень), тканей (бязь, войлок), а также в названиях местностей: Бирюч, Усмань, Битюг, Хава, Айдар (53, 20).

Освоение и заселение земель края происходило как следствие вольной, правительственной, частично монастырской, позднее помещичьей колонизации. Главный мотив вольной колонизации — наличие благоприятных природных условий и отсутствие феодально-крепостнической зависимости. Одними из первых колонистов стали участники московских восстаний, которые к XVI — началу XVII веков поселились в Белгородском, Оскольском, Воронежском уездах. Постоянное место жительства находили на Белгородчине бежавшие на широкое приволье черкасы, представители казачества, спасавшиеся от шляхетского гнета и религиозных преследований в Польше. Дialectологи обнаруживают в южнорусских говорах некоторые общие черты с украинским и белорусским языком, что объясняется украинской и белорусской колонизацией южных рубежей Московского государства. «Наряду с русской шла украинская и белорусская колонизация южной окраины Московского государства. Из-за литовского рубежа бежали в южнорусскую степь белорусы — «прочане», уходившие прочь от преследования униатов и гнета шляхты» (19). «Памятники» этой культуры ярко прослеживаются и сегодня в народной одежде населения ряда районов области: Вейделевского, Валуйского, Волоконовского, отчасти Чернянского и Красногвардейского, — где встречается вышивка красными нитями в технике «крест» (53, 27). Распространилась она в однодворческих селах под названием костюмный комплекс с «андаракон», колористический строй полос юбки которой полностью повторял белорусский (исключение составляли районы с украинской культурой). С переселением в

Россию, поляков связано появление новых разновидностей жилетов, мужского головного убора «ермолка», верхней одежды «шушпан», женских деталей костюма: «фартука» (передника), отложного воротника с оборками по отлету.

Исследовательские материалы историков, этнографов, лингвистов, фольклористов на протяжении последних десятилетий показывают, что несмотря на весьма разнородный состав населения краеугольный камень в становление и развитие народной художественной культуры исследуемого локуса заложили прямые потомки аборигенов края – славяне – «степняки», возвратившиеся из северных регионов России, куда их предки были отнесены татарским нашествием.

По данным писцовых книг, в «Списках населенных мест» городов Белгородской засечной черты упоминаются «севрюки» и «горюны». О происхождении горюнов существуют разные предположения. Так, В.В. Мавродин утверждал, что горюны – это остатки северян, уцелевших среди колонизированных потоков нового населения XVI–XVIII вв. (99). Эту точку зрения поддерживал Б.А. Рыбаков, доказав, что среди переселенцев были жители полесских районов Черниговщины и Брянщины, верхнего Днепра (138). Пограничное положение, соседство с украинцами и белорусами сказалось на внешнем облике горюнов. Они отличались от окружавшего их населения, как поговору, так и по костюму. Мужская одежда, войлочные «колпаки» в качестве головного убора были сходны с полесско-белорусскими головными уборами. Своеобразный комплекс женского костюма (женская рубаша с прямыми полками, пришитыми по основе; понева-плахта в качестве поясной одежды, полотенчатый головной убор) был известен в бассейне Северского Донца. Вполне вероятно, что именно эти этнические группы, некогда населявшие территорию края, и есть потомки древних северян, поселения которых находились в Путивльском уезде Белгородской (впоследствии Курской) губернии, а ныне – Сумской области. А.И. Соболевский также считает их потомками старых северян, уцелевших от татарских

набегов в северном Полесье (147). Эти предположения ученого обоснованы анализом говоров и народного костюма «горюнов», многие детали которого сохранили отзвук древнерусской традиции. Так, комплекс женской одежды включал в себя «чохову» (рубашу с длинными рукавами, ниже кистей рук), «понеvu-плахту» с «хвартушкой», «наметку» (белое полотно, которым укрывали голову). Девушки носили венки или «тканки» (парчовые или вышитые серебром полосы) с лентами, опускающимися на спину, а поверх – платки, к которым накладывались узкие венчики из гусиных перьев. Однако, несмотря на многие сходства с культурой других народов (украинцев и белорусов), эти гипотетические потомки древних северян смогли сохранить свою самобытность вплоть до XX века.

Пока нет единого мнения ученых о происхождении другой этнической группы великорусов – «саянов», поселения которых были разбросаны, в основном, в северной части курских земель. М.Г. Халанский, считал, что «саяны» образовались в результате правительственных переселений жителей из ближайших южнорусских городов: Орла, Рязани, Брянска (160). Именно их влияние сказалось на декоративном решении местного костюма, что выразилось в преобладании красного цвета. Комплекс традиционной женской одежды «саянов» также свидетельствует о древности этой этнической группы, так как включает понеvu (несшитую, распашную), рогатую кичку, сарафан («саян»), «чепец» и «повязку» (головные уборы женщины и девушки), «коты» (грубые кожаные башмаки) и «черевики» (кожаные легкие туфли с «махорчиками»), указывающих на давние этнические связи этого населения с жителями Орловской, Калужской, Тульской губерний. Такие костюмы сохранились в селах Грайворонского района (Пороз, Доброе, Почаево), в селе Фошеватово Волоконовского района. Этнографы и краеведы признавали в качестве мест поселений «саян» также группу сел Оскольского региона: Верхнесмородино, Нижнесмородино, Ольховатка,

население которого занималось кожевенно-сапожным, шубным, гончарным, столярным, бондарным промыслами. Впоследствии в быту кустарей сильнее проявилось влияние города, детали городского костюма быстрее прижились в селе, что сказалось на формировании сарафанного и юбочного костюмных комплексов, в стилистике которых появились элементы белорусско-полесских и литовских национальных костюмов (карман-лакомник).

Таким образом, ряд исторических и этнографических данных позволяет предположить, что «саяны» были потомками древнего местного славянского населения, носили костюмы, очень похожие на одежду своих соседей — однодворцев, связанных с правительственной колонизацией XVII века. Однако М.Г. Халанский утверждает, что существенным чертам говора «саянов» близок язык жителей Болховца и Карповки, которые весьма своеобразно произносят звуки «ц» и «ш», заменяя их звуком «с». Например, «улиса» — вместо «улица», «заяс» — вместо «заяц» и так далее. По мнению ученого, такой диалект был характерен также для жителей слобод Жилой и Савино близ Белгорода (160). Отголоски этого говора сохранили коренные жители ряда сел Грайворонского и Волоконовского районов (54). По всей вероятности, поселения «саян» образовались в крае в XVI — XVII веках в результате миграционных потоков из ближайших южнорусских городов.

Не вызывает сомнения и факт проживания во второй половине XVII в. в бассейне реки Корень (левобережного притока Северского Донца) в селах Ломово, Заячье, Мазикино, Свиридово, Тюрино, Новая Слободка Корочанского района древней группы великорусов-«мамонов», упоминаемых в исследованиях Л.Н. Чижиковой (167-168). Эти села могли появиться ранее XVII века, раньше однодворческих и украинских поселений, заселявшихся после строительства Белгородской оборонительной черты. В Ломово жили мамыны, в Алексеевке — украинцы, в Проходном — потомки однодворцев. В традици-

онной культуре «мамонов» наблюдался синтез разновременных возникших компонентов. Так, в одежде преобладали южнорусские черты, идентичные однодворческой одежде: рубашка с косыми поликами и понева с прошвой, украшенной сзади яркой вышивкой в виде продольных полос, рогатая кичка, пушки (подвески около ушей из гусиного пуха) в сочетании с северорусским косоклиным сарафаном, замененным в начале XX в. сарафаном, сшитым из прямых полотнищ.

Вплоть до XX века на территории районов, примыкавших к Воронежской и Курской губерниям, проживали «цуканы», названные так за характерное «щоканье» говора, замены звука «ч» на «ц» и наоборот («черква» вместо «церква», «щеловею» вместо «человек»). Традиционный женский наряд цуканов также нес на себе печать глубокой старины — красная понева, рогатая кичка, длинный передник («запон»). Симпатиями у соседей-великорусов цуканы не пользовались. Они презрительно называли их «хаманы», «выворотными»: «...они мрачны, грубы и живут грязнее своих соседей. Их речь медлительна (как и походка), тон ее низкий: кажется, будто говорящие стараются прижать подбородок и нарочно говорить басом» (160).

И по сей день отголоски некоторых локальных этнических групп великорусского населения ощутимы в говоре местных жителей края: например, в районах Белгородско-Курского региона — среди «евунов» с их характерным «ево», «каво», «чаво»; в Красненском и Губкинском районах — среди «шекунов», говорящих «що» вместо «что»; в Старооскольском, Алексеевском, Новооскольском районах — среди «ягунов» («каго», «яго», «ион» вместо «он»). И хотя диалектные особенности говора «шекунов» и «ягунов» не были столь отличны друг от друга, они сильно различались «в наружности и больше всего в покрое одежды... Разность между шекунами и ягунами так велика, что они никогда не вступают в родственные связи друг с другом, не имеют дружественных отношений между собой...» (54, 93).

Известно, что еще в середине XIX века этнические группы на территории края жили обособленно друг от друга и окружающего населения в силу этнических и социально-экономических факторов. Помимо различий в говоре, одежде, образе жизни, бытовом укладе они были выходцами из разных регионов России и принадлежали к разным слоям крестьянства. Так, упоминаемые нами «саяны», «горюны», «цукань» и «мамоны» принадлежали к категории монастырских крестьян, то есть находились в крепостной зависимости у монастырей. Рядом жили помещичьи крестьяне и однодворцы со своим определенным социальным статусом, традициями, укладом жизни. По утверждению историка М.А. Тихомирова, вольная колонизация в крае предшествовала правительственной, монастырской, помещичьей. Изучая содержание грамот о составе населения первых военных городов на Белгородской засечной черте, Д.К. Зеленин установил, что на степную окраину Московского государства чаще всего попадали «сведенцы» – служилые люди из ближайших населенных пунктов (62).

В конце XVI века к вольной народной колонизации полевой окраины России присоединяется правительственная, связанная, прежде всего, со строительством Белгородской оборонительной черты – важного стратегического сооружения, протянувшегося на 800 км с востока на запад по территории современных областей Сумской, Белгородской, Воронежской, Липецкой и Тамбовской областей. Было построено более 20 городов, в том числе на территории Белгородчины: западнее Белгорода – Болховец (1646), Карпов (1646), Хотмыжск (1640), восточнее Белгорода – Новый Оскол (1647), Короча (1638), Яблонов и Нежегольск (1647), а также Усерд, Ольшанск и другие. Участок между Карповым и Белгородом пересекал Муравскую сакму, крепость Яблонов – Изюмскую, а участок Усерд – Ольшанск – Кольмиускую. Эти крепости были поставлены на основных направлениях движения крымских отрядов. Постепенно под влиянием общих исторических и социальных условий происходила этническая и культурная

консолидация выходцев из разных районов России, составивших группу «служилых людей» (пушкарей, стрельцов, казаков, драгун, копейщиков), несших службу на Белгородской засечной черте и живших или в самих крепостях, или в основанных рядом слободах.

Служилые люди по отчеству (по происхождению) делились на три разряда: чины душные (бояре, душные дворяне, душные дяки); чины московские (стольники, стряпчие, московские дворяне, жильцы, дяки); чины городовые (дворяне выборные, дети боярские дворовые, дети боярские городовые).

Низшие служилые люди – мелкопоместные дети боярские и приборные чины в XVII–XVIII веках назывались «однодворцами». «Однодворцы» занимали промежуточное положение между дворянами и крестьянами. Они получали от государства земельные участки под титулом служилого поместья. Некоторые из них имели у себя одного или нескольких крепостных. Однако большинство крепостных не имело и жило всего-навсего одним двором (отсюда их название «однодворцы»). Понятие «однодворцы» сохранилось вплоть до XIX века в качестве податного населения. Однодворцы сохраняли локальность своей культуры, что наиболее зримо проявилось в народном костюме, особенностях его декоративной отделки. На территории края крупные поселения однодворцев отмечены в Старооскольском, Белгородском уездах, в Воронежской губернии (современные Губкинский, Старооскольский, Яковлевский и Валуйский районы). Следует подчеркнуть, что однодворцы были сословной, а не этнической группой населения. Особые социально-экономические условия наложили отпечаток на многие стороны уклада их жизни. В силу привилегированного по роду («дворянская костка») и по экономической обеспеченности положения (земли у них всегда было вдоволь) четвертники-однодворцы жили сами по себе, не сближаясь с крестьянами.

Традиции «детей боярских», входивших в разряд «служилых по отчеству», оказали заметное влияние на развитие

культуры края, в том числе, на одежду. Характерный для однодворцев костюм состоял из юбки в полосу (местное название «андарак»). Его происхождение относится к периоду не ранее XV в. и связано с бытом военно-служилого сословия. «От пояса до ног 77 дорог» – так говорили об однодворческой юбке с головным убором «платком». Одежда однодворцев отличалась необыкновенной пестротой, локальными специфическими особенностями, что объясняется историческими условиями формирования южнорусского населения. В XVIII веке в пределах Белгородской и Воронежской губерний однодворцы составляли более половины всего населения и здесь было сосредоточено 85% всех однодворцев России (54, 97).

Вторую группу служилых людей составили «служилые по прибору» – стрельцы, казаки, тинщики, воротнички, позднее драгуны и солдаты. Их расселение связано с Белгородским и Оскольским уездами. В эту категорию вошли те, кого правительство набирало из различных слоев населения: казаки, казенные плотники, каменщики, кузнецы, беглые крестьяне.

Переселенцы-«сведенцы» (служилые люди из ближайших населенных пунктов) прибывали на Белгородчину из различных районов Русского государства. Так, население Карпова составили переселенцы из Москвы, Курска, Мценска, Орла, Переяславля. Служилыми людьми из центральной России были основаны многие села на правом берегу Ворсклы. Сведенцы из Рязанских земель появились в Старом Осколе в начале XVII века и внесли заметные изменения в колористический строй костюма края. В 1649 году в Новый Оскол были переведены 200 казачьих семей из Ельца, хотя понятие «оскольский казак» появилось ещё до основания г. Оскола (о чем свидетельствует упоминание в Разрядной книге 1475-1598 гг.). В конце XVII века с продвижением границы на юг началась «внутренняя миграция». В Нежегольск пожелали добровольно переселиться служилые люди из разных городов: Белгорода, Болховца, Корочи, Карпова. Они записались в разряд детей боярских, казаков, ездоков, станичников, пушкарей.

Особенности миграционных процессов сказались на национальном составе населения исследуемой территории. В Белгородской губернии при общем преобладании русских возникло много украинских поселений, расположенных группами и дисперсно. Первые украинские переселенцы появились в Короче и Усерде в 1638 г., в 1670 г. они основали слободу Грайвороны (позднее город Грайворон), население которого составили выходцы из Правобережной Украины: Жаботина, Белой Церкви, Корсуни, Умани, Сум, Ахтырки, Суджи и других, – внесшие существенные изменения в традиционный народный костюм. Так, характерная бесполиковая рубаха украинского типа, с цельнокроеными рукавами, стала излюбленной праздничной частью костюма в сочетании с юбкой-плахтой.

Как известно, в 1639 г. в Белгороде, Валуйках, Коротояке, Урыве, Яблонице были поселены «черкасы». До сих пор в ряде регионов области их потомки составляют целые населенные пункты, в которых говорят на ломаном украинско-русском языке. В 1652 г. по приглашению царя Алексея Михайловича на Белгородскую черту прибыли заднепровские казаки в количестве 1000 человек под руководством полковника Дзиньковского (24). Безусловно, это способствовало смешению и взаимопроникновению двух культур, что и сегодня особенно заметно в устройстве крестьянского дома, в традициях кухни, диалекте, фольклоре, обрядах, праздниках, народной одежде (54, 95).

К концу XVI – началу XVII веков, в основном, закончились массовые переселения народов. В своих общих чертах сложилась и этническая карта Белгородского края. Переписи населения фиксируют появление новых этнических групп – служилых крещеных калмыков, под влиянием которых в народном костюме края появляются разнообразные бисерные нагрудные украшения длиной ниже талии, меняется колористический строй использованного бисера.

Под воздействием урбанизации, общей подвижности на-

селения, роста числа национально-смешанных семей прежние локальные особенности народной культуры и быта постепенно сгладились. Материальная культура стала более стандартной. Однако многие самобытные черты традиционной народной одежды края сохраняются в ярко выраженной форме и в настоящее время. На это обратил внимание еще А.И. Соболевский. В работе «Русский народ как этнографическое целое» исследователь указывал на то, что точных границ между тремя славянскими народами, как правило, не наблюдается: есть районы (пояса) переходные, где сочетаются признаки и того, и другого народов. И тут же Соболевский вносит в свое заключение существенную поправку: «Точная граница может быть проведена только между великорусами и малорусами в тех местах, где и те, и другие — поздние пришельцы, где они столкнулись не раньше XVII столетия. Здесь у этнографа обычно не бывает никаких затруднений: одну деревню по ее языку и быту он может смело и решительно назвать великорусскою, а ее соседку, также на основании ее языка и быта, он называет малорусскою» (147, 12). На отличия в языке и культуре русского и украинского населения в местах бывших пограничных поселений XVII-XVIII века указывают и другие авторы.

Подтверждают это и материалы музыкально-этнографических экспедиций в села Белгородчины, свидетельствующие, что традиционная народная культура, в том числе, и народная одежда, сохраняет свои индивидуальные особенности. Прямое украинское воздействие на нее ощущается только в более поздние исторические периоды. И, напротив, типичные признаки южнорусской традиции удалось зафиксировать участникам экспедиции Московской консерватории на территории Украины. Это еще одно из предположений, что только потомки славян-степняков могли принести с собой в южнорусские пограничные города традиции, корни которых уходят ко временам единства юго-восточных славян в эпоху образования Киевского государства. Существенным подтверждени-

ем этого предположения является народная одежда края, в композиции, загадочном орнаменте, широкой цветовой гамме которой отложилось родство человека с богатейшей природой края, опытом предков-землепашцев. Достаточно сказать, что основным типом женской одежды в крае была понева, упоминание о которой встречается в древнерусских рукописях. Одно из ранних изображений поневы находим и на браслете из рязанского клада XII века. Понева восходит к одежде исконно славянского земледельческого населения, которое занимало правобережье Дона и его притоки. Она была распространена по всей южнорусской территории. Аналогична точка зрения В.М. Щурова: «Род женской одежды типа поневы встречается у всех трех восточнославянских народов (запасака у украинцев, плахта у белорусов)» (175, 45). Таким образом, все эти признаки в совокупности доказывают верность предположения о преобладающем влиянии потомков аборигенов-северян на развитие традиционной народной одежды края.

Белгородчина, будучи частью региона, где протекает граница великорусской и украинской этнографических групп русских и украинских мест поселения, характеризуется чересполосицей. Исследователь расселения украинцев в Курской губернии Г.И. Булгаков выделил несколько полос-зигзагов вклинивания украинских поселений (19). Первая включает в себя территории бывшего Грайворонского и Краснояружского уездов, по границе бывшего Обоянского уезда (волости Ракитянская, Стигуновская, бывшие Грайворонская и Томаровская волости Белгородского уезда). Из волостей Борисовской и Грайворонской бывшего Граворонского уезда и Бессоновской и Толоконской Белгородского уезда сложилась вторая линия. Третья полоса идет зигзагом в пределах бывшего Корочанского и Новооскольского уездов и состоит из волостей: Неклюдовской, Зимовеньской (бывший Корочанский уезд), Булановской, Великомихайловской и Слоновской (бывшего Новооскольского уезда). Кроме того, три волости с

преобладающим украинским населением пятнами вкрапляются в великорусские поселения: Кащеевская (бывшего Корочанского уезда), Большехаланская и Чернянская (Новооскольского уезда). Украинцы составляли половину населения в Валуйском уезде, в Волоконовской, Уразовской, Вейделевской волостях. В настоящее время чересполосица сохранилась в большинстве районов Белгородчины: Корочанском, Прохоровском, Шебекинском, Белгородском, Новооскольском, Чернянском, Вейделевском, Волоконовском, Ровеньском, Валуйском, Красногвардейском, что не могло не сказаться на формировании одежды. В Вейделевском районе, например, под влиянием украинской культуры и собственно городской появляется необычная рубаша на кокетке, ранее не характерная для этих мест.

В русских селах Белгородского района Болхолец, Пушкарное, в селе Белый Колодец Вейделевского района (бывшего Валуйского уезда) довольно распространенной формой являлась рубаша с прямыми поликами, пришитыми по основе ткани, но для украинского населения исследуемой территории это было весьма редким явлением.

Как и в старину, в этих районах украинцев именуют «хохлами», русских — «кацапами», а иногда и «лаптерями». В районах дисперсного расселения русских и украинцев по-прежнему бытует понятие «перевертень», «перевертыш». «Мы не русские и не украинцы, мы перевертны», — утверждают старожилы таких сел. Как показывает исследование, украинское население приграничных районов меньше занималось ткачеством. Ввиду развитости товарно-денежных отношений крестьяне имели возможность покупать фабричные ткани. Домашние холсты шли лишь на рушники и скатерти. Самые бедные крестьяне носили одежду из домотканой поскони даже в начале XX века, в основном — мужские и женские рубашки, юбки и штаны в качестве рабочей одежды. Однако крой рубашек из покупного материала сохранял свои старинные черты, а вот декоративная отделка приобретала новое

решение, в вышивке появлялись растительный орнамент и красный цвет, менялась техника вышивки: с «набора» на «крест».

Таким образом, с XVII по XX вв. на исследуемой территории произошли сложные этнические процессы, отразившиеся в языке, одежде, жилище, фольклоре и даже в ремеслах. Однако в конце XIX — начале XX вв. русские и украинцы жили более обособленно, даже браки заключая между собой достаточно редко. По свидетельству сторожилов, «малороссияне» никогда не женились на «москвичах», «хоть вони и гарше, та москвичи борщу не умеют зваривать».

За долгие годы совместного проживания, благодаря смешению малороссийского с великорусским сложился особый говор, своеобразный «средний» язык. В костюме этого времени отмечена необычная форма рубашки с рукавами, собранными у плечиков под названием «городки», широко распространенная на Украине и до этого неизвестная в Центральной России. Обозначился смешанный тип жилища: жилые избы («хаты»), надворные строения, вымазанные снаружи желтой или красной глиной, а потом выбеленные. Более того, в XX в. это явление стало наблюдаться и в русских селениях.

Меню местного крестьянина конца XIX — начала XX века также подверглось взаимовлиянию и включало хлеб из кислого ржаного теста, выпекаемый на капустном листе, «лепешки» («паланицы») — низкие круглые коржи из кислого ржаного теста, блины из кислого теста, гречаные, блинцы пшеничные пресные, «похлебку» (суп), «картохи» с огурцами, лепешки, галушки, овсяный кисель, борщ, квас, окрошку, «солодоху» (запаренное ржаное тесто с калиной, грушами, яблоками), взвар — «узвар», «кутью», «тюрю», «ковбасы» из мяса.

Таким образом, в условиях длительного совместного проживания русских и украинцев, в результате вольной правительственной и помещичьей колонизации в XVII — XIX вв. в крае сформировался своеобразный, социальный состав населения, особый конгломерат языковых, культурно-бытовых

традиций, несущий в себе локальные этнические особенности братских славянских культур, инновационно проявившиеся, особенно в зонах дисперсного проживания.

Особенности формирования населения края отразились также в топонимике, в названиях сел и деревень. Следы контактов русичей и мордвы – довольно длительное сохранение мордовской речи (ветвь финно-угорских языков) – прослеживаются в названиях сел: Бобрава Ракитянского района (мордовское божество, покровительница бобров); Миндоловка Корочанского района. Аналогичное влияние прослеживается в названиях сел Мазикино Корочанского района (морд. «красивый»), Камызино Алексеевского района («неподатливый», «слабоватый»), Чураево Шебекинского района (чуро – «редкий», «не густой»), Ютановка Волоконовского района (ютамо – «проход», «переход»). Сохранились в названиях сел и тюркизмы, хотя и малочисленные: река Уразово и поселок Уразово Валуйского района (тюркское «ураз» – «счастье»).

На карте Белгородской области сохранились названия сел, в которых отразились неканонические (дохристианские) имена: село Ладомировка – от древнего славянского имени Ладомир, хутор Малютин – от неканонического имени Малюта. Характеристика служилых людей по виду деятельности и роду занятий послужила названием населенных пунктов Стрелецкое, Казацкое, Пушкарное, Драгунское, Солдатское, Казачье, Черкасское.

Ряд названий сел свидетельствует о передвижении в нашу зону населения с других территорий, по большей части – с сопредельных (Елецкое, Курское, Харьковское, Псковское, Можайское). В период крепостничества основой названий стали фамилии владельцев земель и селений (Борисовка, Ивановка, Титовка). Названия древних промыслов и ремесел также нашли отражение в топонимах населенных пунктов (х. Бондари, с. Дегтярное, х. Кошары, п. Пасечный).

Военно-стратегическое назначение Белгорода с XVI – XVIII вв. постепенно изменялось, хотя милитаризованный

уклад экономики, основное занятие «служилых людей» во многом определили особенности развития ремесел и промыслов, а соответственно и торговли в крае. Интенсивное развитие экономики региона, развитие традиционных занятий населения особенно активизировалось в период существования Белгородской губернии (1727-1779 гг.), в состав которой вошли территории современных Белгородской, Курской, Орловской, частично Брянской областей Российской Федерации, а также Харьковской и Полтавской областей Украины. Этот факт нашел отражение в трансформации традиционного костюма. Так, характерной чертой, привнесенной в народный костюм переселенцами из Брянска, стал отложной воротник. При традиционном крае он придает рубашам сходство с аналогичными вещами западных славян: белорусов, поляков, литовцев. Рубаха имела ещё одну особенность, нехарактерную для культуры края: косые полики с декоративным оформлением вышивкой. Кички с бисерным «позатыльником», широкие бисерные «гайтаны» нагрудного и наспинного исполнения были также заимствованы из брянского народного костюма, стилизованы впоследствии с учетом региональных особенностей и привнесены в традиционный костюм края.

В этот период в Белгороде один раз в году проходили традиционные ярмарки, количество которых затем возросло до трех. Это было вызвано более широким развитием не только торговли, но и промышленности, ремесел, функционированием суконной фабрики на реке Топлинка, в пятнадцати верстах от Белгорода. На ярмарках приобретались валеные головные уборы, лапти, валенки, самые необходимые части костюма, которые могли сделать не в каждом доме, декоративные ткани, кружева, изготовленные на коклюшках рязанскими ремесленниками (названия, обозначенные по месту их изготовления), михайловские мерные кружева, которые широко использовались для декора оплечья женских рубаш.

Аграрное перенаселение, усиление феодально-крепостнической эксплуатации вынуждало сельское население искать

источники доходов, не связанные с земледелием. Вот почему с конца XVIII в., особенно во второй половине XIX в., в пореформенный период, получили широкое распространение крестьянские ремесла и промыслы. Подтверждение данному факту находим в исторических источниках. Так, на вопрос анкеты (1761 г.) Академии наук по инициативе М.В. Ломоносова, «В каких ремеслах народ больше упражняется и которое в лучшем состоянии находится?» — последовал ответ: «В Белгороде имеются ремесленные люди серебрянники, чеботари, кузнецы, плотники, оконченники (стекольщики), портные, крашеники, токари, кирпичники, делающие медные и оловянные мелкие вещи, харчевники, калачники, солодовники, свечники и овчинники» (160). Более того, достигшие своего пика в конце XIX — начале XX вв., многие ремесла развиваются и в настоящее время.

Нам представляется значимой точка зрения Булгакова Г.И. о влиянии исторических предпосылок и природных условий на местную культурно-бытовую эволюцию, на которой отразились следующие факторы:

- 1) порубежный характер края, как границы леса и степи, территория которого на протяжении всей истории была местом ожесточенной борьбы оседлого населения со «степняками». Лес в далеком прошлом всегда был местом, где селились племена, создавшие более или менее высокую культуру. Степь всегда таила в себе хищнические орды кочевников, грабивших обитателей леса;

- 2) сближение на территории края важных речных систем: Северского Донца, Оскола, Ворсклы, — создавало благоприятные условия для развития путей сообщения. Позже на территории региона пролегли главные сухопутные татарские дороги — в том числе Муравский шлях. Сообщение между реками и дорогами способствовало обмену и торговле товарами;

- 3) полезные ископаемые, флора и фауна, явившиеся основой для развития местного хозяйства сельскохозяйственного и промышленного характера. Местная почва при условии уме-

ренного климата способствовала развитию земледелия (19).

Резюмируя вышеизложенное, есть основания утверждать, что русский народный костюм, в том числе региональный, является уникальным памятником материальной и духовной культуры нации, человечества, определенной эпохи. Это обосновано тем, что в его создании и формировании принимали участие славянские племена, этнические и сословные группы населения, все без исключения социальные слои общества, каждая или каждый из которых имел свою определенную точку отсчета включения в эту деятельность.

Русский народный костюм является выразителем и носителем личных, классовых, национальных и общечеловеческих значений, сформированных под воздействием определенных исторических, социально-экономических, природно-климатических, культурно-бытовых предпосылок и факторов. И в этом культурологическом, художественно-творческом процессе народ выступает объектом и субъектом, создателем, хранителем и продолжателем целостного этнокультурного явления, продолжающего сегодня жить в первозданном и трансформированном виде благодаря таланту и художественному созиданию Человека-Творца.

1.3. Традиционный народный костюм края как ценностно-полифункциональный феномен

Встречают, как известно, по одежке... наших предков мы знаем не только по сказаниям, песням, легендам, но и по множеству полезных и красивых вещей, созданных, в большинстве своем, безымянными талантами, Мастерами по костюму.

Рассматривая старинную праздничную одежду крестьян, не перестаешь удивляться необыкновенной гармонии, магической силе жизни, исходящей от этих вещей, способности не только донести зримый образ предков, но и понять их духовную сущность. Чем ближе знакомишься с коллекциями, по крупицам собранными многими поколениями музейных ра-

ботников, тем больше проникаешься колдовской силой народного костюма, которая исходит, видимо, от его прямой связи с обычаями, образом жизни, обрядами, с древнейшими истоками русской культуры. Пристальное изучение русского народного костюма позволяет считать его не просто произведением народного искусства, но и уникальной многофункциональной системой нравственных норм и эстетических идеалов, народных представлений о мироустройстве, об истории народа, его быте. Костюм становится образной летописью народной жизни, в которой языком цвета, формы, орнамента раскрываются глубинные, сокровенные тайны и законы совершенства народного бытия и искусства.

Так, например, русский женский костюм обладал общими чертами: малорасчлененным компактным объемом, мягким лаконичным контуром, которые практически повсеместно позволяли подчеркнуть плавность движений владелицы костюма, текучесть его линий, особенности пластики. Во всей полноте и гармонии, как целостный образ, женский костюм выступал в контексте народных обрядов, празднеств во многих плясках, хороводах, карагодах.

Разнообразие видов женского костюма, легко объяснимое в значительной степени многократными перемещениями жителей сначала с юга на север под напором кочевников, а с конца XVI в., по мере закрепления земель за Московским государством, — с севера на юг, проявилось в изменении привычной для многих переселенцев одежды, в появлении новых способов ее изготовления, а также украшений, дополнявших существующую одежду, как бы смешивавшихся с ней. В результате подобного соединения получалось нечто, чему суждено было совершенствоваться в течение последующих столетий.

Все, что связано с костюмом XIX столетия, давно ушло из нашей повседневной жизни. Постепенно исчезли из обихода старинные костюмы и материалы, их названия. Однако даже вторичные источники позволяют судить об особой, многофункциональной роли костюма в судьбе человека и

развитии социума. Так, уже на заре цивилизации воссозданный в слове (в мифах, в былинах, сказках, исторических песнях, сказочной прозе и т.д.) костюм предстал как венец человеческого творения, свидетельство мудрости и мастерства человека.

Народный костюм в фольклоре — это закодированная в устойчивых художественных образах и символах коллективная память народа. Испокон веков русские люди не просто созерцали окружающий мир, но и фиксировали накопленный опыт, знания в тех или иных образцах народного творчества, бытовых предметах. Таким причудливым образом передавались, в частности, сведения о календарных циклах, временах года, их особенностях и последовательности. И едва ли не каждая константа мира древнего человека находила отражение в естественных рукотворных спутниках человека — костюме и его деталях.

Вселенский Первочеловек запечатлен во множестве древних изображений благодаря ромбовидным орнаментам, распространенным во многих культурах. Это свидетельствует о небесно-космической сущности ромбической символики, которая широко использовалась в народном костюме для декорирования рубах и понев. Архаичная символика яйца в виде скорлупной полусферы обнаруживается не только в формах куполов церквей, но и в абрисе головных уборов традиционных костюмов. Идея воплощения, запечатленная в орнаменте круга была связана с колесом, движением светил, микрокосма, с вечным возвращением «на круги своя» в природе и жизни и потому использовалась в декоративном убранстве свадебного костюма, где изображалась Земля, осященная Солнцем. Дневной путь светила отмечался различными солнечными знаками в головных уборах, нагрудных украшениях, где Солнце традиционно помещалось в центре (*грибатка*), или композиции из розеток, символизирующих «белый свет» (87). Солярные (солнечные) мотивы из глубины веков дошли до наших дней в виде орнаментов кружев, вы-

шивки, украшений, резьбы по дереву, оконным наличникам, внутреннего убранства дома и т.п.

Нельзя не согласиться с мнением В.Н. Демина о том, что «Русский дом — это целая Вселенная, отразившая в народной памяти Большой космос, со всех сторон окружающий людское племя и глядящая на него тысячами глаз звезд и светил» (45, 401). Аналогично дому, народный костюм был образом Вселенной. Космические знаки и символы в костюме несут двойную нагрузку: отражают сопричастность человека к космическим стихиям и означают обереговую силу огня и света. Такие «громовые или солнечные знаки» — колесо — вышивались в орнаментах *оплечья* рубах, на подоле *завески*, *поневы*.

В процессе межэтнических отношений складывались обычаи, связанные с культом Солнца, во время самых буйных языческих праздников на Масленицу, на Ивана Купалу, в день летнего солнцестояния. Обычаи эти — один из неотъемлемых элементов народных традиций. Другие элементы тех традиций — обрядовое песнопение, обрядовая поэзия, традиционный костюм, которые ныне воспринимаются как памятники народной культуры.

Особого рассмотрения требуют элементы мироздания, отразившиеся в костюме. Так, Солнце, в архаичном миропонимании зачастую имевшее женский род, возвращаясь из зимы в лето, неслучайно надевает праздничный сарафан и кокошник, поэтому и появлялись загадки, подобные следующей: «Что такое? Красная девушка в окошко глядит? — Солнце».

Круговая символика нашла свое отражение и в девичьих головных уборах — венках из цветов, трав, листьев, таким естественным образом соединялась символика вечного возвращения растительной жизни и небесно-космического круговорота тайны жизни. Магические функции венка разнообразны: величальная (увенчание головы), дожиночная, связанная с завершением сбора урожая, обереговая — защитная. Вера в волшебную силу венка наглядно проявляется в его полифункциональном использовании в архаических праздниках

(святочных, масленичных, троичских, купальных). Так, купальские венки — неотъемлемый атрибут языческих игр. Сплетенные (из дубовых, кленовых листьев) венки надевали на голову, на заключительном этапе обряда их бросали в воду, а часть венков сохраняли как оберег для себя и дома, для исцеления при болезнях, для гадания.

Особо значимым символом жизни народа представлено в костюме Мировое Древо — Древо Жизни, ставшее излюбленной темой при выполнении декора. Передаваемый из поколения в поколение мифологический код позволял расшифровывать сложные орнаменты, объединяющие Жизнь, олицетворяющую своим древом и Космос, представленный многочисленными и разнообразными солярными знаками. Образ Древа Жизни, что

...растет душой одной

Из влажной Вечности глубокой,

Одетос миров все чувственной весной,

Вселенной листвою звездноокой:

Се Древо Жизни так цветет душой одной (64, 418), — помогает человеку проникнуть в суть объективной реальности, поэтому неслучайно является составной частью композиционного строя декора праздничных костюмов.

Еще одна очень важная деталь костюма — рогатый головной убор, кокошник, который мог иметь вид лунного серпа, обращенного «рогами» вниз. «Лунарные» кокошники и по сей день продолжают жить в торжественном убранстве костюмов женщин центральной России в ритуально-свадебных обрядах. Рогатый головной убор — «*сорока*» — символ плодородия, изобилия и благоденствия.

В мифологии распоряжается плодородием божество Мокошь («пряduщая»), от нее зависит судьба обитателей дома. Слово «сутки» означало «то, что соткано», так что пряха, ткачиха не только создает форму, то есть пространство, но и увязывает пространство и время. И сегодня в каждой женщине живет женщина-пряха. Ведь прядение нити — синоним

жизни, судьбы, времени – являлось в традиции священным актом, по существу сотворением жизни. Женщины-пряжи, выполняя божественную функцию, сами становились богинями, творящими мир.

В быту многочисленные поверья и обряды были связаны с предметами одежды, например, с нательными рубахами отца и матери (развязывание пояса и узелков на одежде роженицы, утирание потной мужниной рубахой и т.д.). Рубаха, в которую заворачивали новорожденного: девочку в материнскую, а мальчика в отцовскую, – символически принимала его под свою защиту. Пуповину перевязывали суровой льняной ниткой. Особое отношение было к крестильной рубахе, которую берегли для всех последующих детей, чтобы они жили в любви и согласии.

Сказители всегда были подчеркнуто внимательны к ярким предметам, каким и являлся костюм, к тканям, на которых «узор хитер», к ювелирным украшениям, констатирующим особое положение героя, его статус и силу. Уже в словесном фольклоре, а затем и в произведениях, созданных по его мотивам, описание костюма позволило нарисовать не только пластический образ персонажа, но и вызвать в душе слушателей, новых поколений народа особый эмоциональный отклик не только на поведение героя, но и на мастерство самого народа:

Повсюду ткани парчовые,
Играют яхонты, как жар... (121, 671).

Как свидетельствуют образцы классического фольклора, каждый костюм имел для них не только конкретную форму, но и обладал скрытым значением, был системой целого ряда понятий, формирование и развитие которых совпало с процессом становления самого костюма.

О неустанным развитии костюма, его эволюции, совершенствовании методов его изготовления свидетельствует другой вторичный источник – художественная литература, в которой – при всей причудливой связи факта и вымысла – костюм становится явлением знаковым, событием фактогра-

фическим, позволяющим почти фотографично запечатлеть особенности частной и общественной жизни, социокультурную сущность человека, как носителя костюма, так и его создателя, особо почитаемого во все времена Мастера.

И в народном творчестве, и в классическом искусстве костюм стал знаком эпохи и среды обитания, выполняющим разные функции. В художественных произведениях сфера применения костюма широка, так как слишком разнообразна предметная среда времени. В ткани произведения костюм свидетельствовал о единстве стиля и времени, которому он и принадлежал, о единстве художественного и культурного пластов, об «общности языка», позволяющей «говорить костюмам между собой». В традиционном народном костюме установлена связь между деталями, обусловленная памятью давно ушедшего времени, это как бы письменность, передающая информацию из прошлого в будущее.

Так, в романах-путешествиях, повестях-путешествиях, где представлены различные миры: национальные, сословные, географические, – очевидна культурологическая функция костюма; в частности, в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством», герой которой, кузнец Вакула, попадая из деревни в Петербург, был потрясен не только невиданной им доселе архитектурой, но и одеждой его далеких современников, поэтому «...господ в крытых сукном шубах он увидел так много, что не знал, кому шапку снимать...» (32, 221). В данном случае костюм предстает, согласно народным верованиям, знаком богатства, материального достатка.

Очень часто костюм предстал знаком, символом переживаний человека:

...Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И холодную душу терзает печаль (121).

Символика костюма предстала во всей многогранности в лирике, чья эмоционально-смысловая насыщенность бесспорна:

...Сколько было тут платков!

Они разных все цветов:

Эта – в *бешеном* была,

А та в красном расцвела,

В *белозоревом* стоит,

А в бордовом – так горит <...>

...А вот девка-молоток,

Гарнитуровый платок.

С *гребешками* тут стояла,

Своему дружку моргала.

В *заграничном* тут стоит

И в стороночку глядит.

Ну, а дальше там подряд

С *камиллетью* все стоят... (179, 37).

Символика могла уточняться самими авторами, используя диалектные слова. В частности, произведение Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» изобилует словами ограниченного употребления, позволяющими не только создать местный колорит, особую романтическую атмосферу, но и представить всю неповторимость костюма, создать его художественный образ, отразивший синтез мифологических, религиозных, предрассудочных знаний: «*смушки*» – бараний мех, «*хустка*» – платок, «*рушник*» – утиральник.

Знания о костюме позволяют авторам создать все предпосылки для полноценного восприятия художественного текста, более полно представить художественный образ через подробное описание деталей и всего костюма. М. Горький, например, едва ли не при каждом описании тяготеет к изображению словесно-зримого костюма, поэтому далеко не случайно его герой то «...в белой рубахе и в широком кушаке с распущенными на боку концами...», то «...в старых вытертых плисовых штанах, без шапки, в грязной ситцевой рубахе с разорванным воротом...» (37, 95). Костюм позволяет каждому художнику показать социально-исторические условия, уровень жизни. Мастерски изобразить костюм стремились

многие писатели: например, Н. Дурова, которая отмечала: «Иногда подходил какой-нибудь пешеход в сюртуке, по сукну и покрою которого можно было узнать или по крайности заключить, сколько тысяч годового дохода укладывается в его карманы»; М. Горький, представивший в портретах своих героев тревожное время и тяжелую жизнь народа: «По костюму это был типичный босяк, по лицу – настоящий славянин. На нем *красная кумачовая рубаха*, невероятно грязная и рваная, широкие *холщовые шаровары*, на одной ноге *остатки резинового ботинка*, на другой – *кожаный опорок*...» (37, 30).

Костюм позволял авторам представить не только настоящее, но и прошлое, поэтому вполне естественно входили в ткань многих произведений классиков гныне, увы, устаревшие слова; их мы встречаем, к примеру, в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» («...парень, лет 17, в красивой рубашке из розовой *ксандрейки*...», «...что будто русский человек покуда хорош и расторопен и не лентяй, покуда он ходит в рубашке и *зипуне*...») «В деревне их народ одевался особенно щеголевато: *кички* у женщин все были в золоте, а рукава на рубахах – точно *коймы* турецкой шали» (31, 415-438). Прекрасно знавший особенности народной жизни, быта, Н.В. Гоголь, бесспорно, неслучайно обращает внимание на эти подробности и, казалось бы, мелочи: «ксандрейка, александрейка» – хлопчатобумажная ткань ярко-красного цвета, а розовый оттенок мог означать, что рубаха была выгоревшей; сочетание «кичек в золоте» и «койм турецкой шали» указывало на то, что жизнь русской деревни проходила своей чередой, и костюм стал зеркальным отражением материальной и социальной стороны, доказательством умения работать и красиво одеваться, о чем Гоголь не переставал свидетельствовать, в частности, в повести «Вечер накануне Ивана Купала», где удивительно поэтично и одновременно этнографически скрупулезно изобразил девичий костюм как яркий праздничный наряд: «ливчата в народном головном уборе из желтых, синих и розовых *стричек*, навсех

которых навязывался золотой *галун*, в тонких рубашках, вышитых по всему шву красным шелком и унизанных мелкими серебряными цветочками, в *сафьяновых* сапогах на высоких железных подковах, плавно, словно павы, и с шумом, что вихрь, скакали в горнице» (32, 74).

Костюм был не просто важным выразительным средством, он отражал внутренний мир носителя, историческую ситуацию, что позволило, к примеру, В.Г. Белинскому, связывавшему умение носить одежду с реформами Петра I в России, новшествами во введении европейского платья, и тем самым подчеркивать внутреннюю духовную силу русского крестьянства, утверждать незыблемость народного костюма: «Надеть фрак или сюртук вместо овчинного тулупа, синего армяка или *слурого кафтана* еще не значит сделаться европейцем...».

Именно народный костюм со временем стал универсальным способом обозначения национальной принадлежности, отражения двуединого начала жизни двоеверного, подчас непредсказуемого, но невероятно талантливого народа:

Любят в праздники рядиться

Наши русские девицы:

Ожерелья, серьги, бусы,

Ленты в косах до земли.

А молодки под *убрусы*

Прячут волосы свои:

В старину была коса,

Только девичья краса! (94).

Обращение к костюму могло проявляться и как способ гиперболизации черт, значения, статуса героя, как это, в частности, и представлено в «Сказке о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина, где поэт описывает старуху так: «В дорогой собольей душегрее, парчовая на маковке кичка, жемчуги огрузили шею, на руках золотые перстни, на ногах красные сапожки», — вероятно, осознавая явное несоответствие возраста героини убранству костюма, украшениям, головному убору.

Нередко костюм позволял подчеркнуть и региональную принадлежность героя. Например, у Б. Изюмского, изобразившего красоту одежды русской женщины посредством детализации декора, читаем: «...Одета, как всегда, чисто, приглядно: длинная сорочка из белого холста с кумачовыми наплечниками и со станом, вышитым шнурками. Рукава собраны в кисти широкой цветной лентой. У подола паневы — узорная кайма. Вот как надо даже бедной девушке за собой следить» («Соляной шлях»). На основе данного описания можно с уверенностью определить по декору, конструкции, колориту, что костюм принадлежит крестьянке Центральной России, Рязанской, Пензенской или Тамбовской губернии.

Народные сказители не могли обойти вниманием региональные особенности костюма как неотъемлемой части народной жизни, ее будней и праздников. Вот каким представила костюмы в своей поэме «Карагод» жительница села Верхняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области М.Т. Яковенко:

А вокруг ходил народ —

Веселился карагод.

А наряд был — заглаенье,

Это просто удивленье:

У одной рукав с *хворботой* —

Ей всегда плясать охота.

А вот с *тропками* стоит —

Некрасивая на вид.

С *поликами* там стояла —

Песни весело играла.

А завески белые,

С дорогими лентами,

С вышивками разными,

С черными да красными.

Подпояски голубые,

Сами девки вон какие!

Ожерелья-то висят,

Гаруса на них блестят (179).

Одежда указывала на национальную и сословную принадлежность человека, его имущественное положение, возраст и т.д. Так, чрезвычайно характеристично описание костюма героя в творчестве И.С. Тургенева, скрупулезно изображавшего каждую деталь: «На нем была пестрая ситцевая рубаша с желтой каемкой; небольшой новый армячок, надетый в накидку, на голубеньком поясе висел гребешок, сапоги с низкими голенищами...», «...Одеждой своей он шеголять не мог: вся она состояла из простой замашной рубашки да из заплатанных портов...», «...На нем были новые лапти и онучи; толстая веревка три раза перевитая вокруг стана, тщательно стягивала его опрятную черную свитку...» (159, 97), мастерски создавая колоритный образ русского крестьянства, посредством деталей костюма подчеркнуть социальную среду, время и образ жизни человека, а также указать на материальный доход и возраст героя, черты его характера. Так рождались максимально зримые образы-типы, в частности, образ молодого шеголя в рассказе «Певцы»: «Он бойко поглядывал кругом, подсунув под себя руки, беспечно болтал ногами, обутиыми в шегольские сапоги с оторочкой. На нем был новый, тонкий армячок из серого сукна с плисовым воротником, от которого резко отделялся край алой рубашки, плотно застегнутой вокруг горла» (159, 202). Здесь сапоги, алая рубашка, плисовый воротник позволили автору обозначить особое положение героя, ибо в ту пору данные составляющие костюма были не каждому по карману.

С течением времени костюм эволюционировал, поэтому вполне оправданно появление в контексте его изучения, описания новых понятий и особенностей. Так, цветом и качеством ткани, орнаментом и формой костюма, наличием или отсутствием каких-то деталей можно было указать на статус девушки или женщины, ее возраст, социальное положение семьи. Ввиду этого все детали костюма следует считать уникальной тайнописью человеческой судьбы, сохранявшейся на протяжении веков благодаря естественному, повседневному

усвоению в памяти подлинных представителей народа.

В зависимости от возрастного статуса существовало особое распределение изготовления и ношения тех или иных элементов костюма. Например, старшие пожилые женщины по достижении бесплодного состояния изготавливали себе головные уборы из ткани в виде шапочек, которые носили до самой смерти. Праздничные старушечьи головные уборы украшались особой вышивкой – серебром, а у молодых вышивки изображала фигуры женских божеств – «Рожаниц» и всегда была золотой. Золото в мифологических представлениях было связано с Солнцем, а серебро – с Луной и с миром мертвых. Таким образом, традиционной функцией женщин оказывается забота о роде во всех его формах, связанных с календарной магией плодородия и семейными обрядами, лечением от болезней и т.п. По мере изменения возрастного статуса женщины сфера ее ритуальной деятельности расширялась – от лица, на которое был направлен ритуал (девушка – пряха, невеста, молодуха, роженица), к лицу, за ритуал отвечающему (сваха, повитуха, знахарка). Если обратиться к современности, то и сегодня возрастные ритуальные женские функции актуальны. С жалобой на здоровье в семье обращаются к матери или бабушке, старшая в семье – «большуха» – воспринимается как повар, все, что касается смерти в семье, до сих пор несут старые женщины.

У каждого народа в каждую историческую эпоху вырабатывались свои отличительные знаки, которые постоянно менялись под воздействием культурных контактов народа, в связи с техническим совершенствованием ткачества, вышивки, бисероплетения, изготовления головных уборов, с расширением сырьевой базы и т.д. Однако культурная традиция позволила сохранить ведущую суть – особый язык народной одежды.

Одним из выразительнейших преимуществ костюма является возможность его широкой и мгновенной реакции на все происходящие события. И даже в самые сложные для на-

родного костюма времена, например, в XVIII в., когда Россия приобщалась к европейскому типу одежды и появились новые формы выражения понятий, не столь прямолинейно указывающие на социальную принадлежность, на противостояние человека остальным; в начале XIX в., когда формы выражения социального и имущественного положения стали невеличкими изощренными, народный костюм сохранил свои отличительные черты и целостность.

Стремительные метаморфозы костюма нашли отражение в русской культуре. Все причуды моды, все этапы развития текстильного искусства в XIX в., каждое название, имевшее определенный историко-культурный смысл, психологическую суть изображаемых персонажей, позволили писателям, художникам, архитекторам посредством скрупулезного описания одежды, точного выбора деталей или какого-то признака костюма, той или иной яркой художественной детали наиболее полно раскрыть сущность образа, целостную модель гармоничного мира.

Костюм, как константа мира вещей, несет в себе целый мир символов и знаков, составляющих пространство культуры. Костюм не существует отдельно, как нечто изолированное, в контексте своего времени, он связан с различными вещами, чья функциональная связь говорит о едином стиле. Костюм властно диктует манеру поведения и в тоже время психологический настрой обладателя. Так, например, с тех пор, как женщины стали носить сарафаны, у них изменилась походка, стала плавной. Народный костюм прививал чувства стиля и меры, что в настоящее время утрачено и, в частности, проявляется в ношении различных видов одежды.

Костюм – это еще и обычай, весь ритуал ежедневного поведения, тот строй жизни, который определяет распорядок жизни, время различных занятий, характер труда и досуга, формы отдыха, любовный ритуал и ритуал похорон. В костюме раскрываются «образ мысли и чувствований <...> тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно

какому-нибудь народу» (121, 40), те черты, по которым мы обычно определяем своего и чужого, человека той или иной национальной принадлежности, эпохи. Даже по небольшому описанию костюма можно было многое сказать о человеке, его нелегкости; так, маленький отрывок из повести Н.С. Лескова «Житие одной бабы»: «В притворе церкви бабы, свахи завернули ей косу под белую женскую повязку с красной булавкой бахромой; надели понева с мишурным позументом и синей прошвой спереди; одели опять в белый тулуп и повезли в дом свекра», указывает на то, что невеста – женщина из зажиточной семьи (не каждый имел возможность украсить понева мишурным позументом, это было дорогим удовольствием (94, 17, 14), белый тулуп – знак того, что невеста из центральных или северных районов России, только там носили верхнюю одежду белого цвета).

Костюм создает вокруг себя определенный культурный контекст. В прежние времена мало было изготовить праздничный костюм, надо было еще уметь его носить, а это целое искусство:

Очень много молодцов

К карагоду подошли

И плясать они пошли.

А штаны-то новыс,

Ребята беловые.

Пояса на них с махрами,

Они трепят все чубами.

А фуражки – как одна!

Доплясались до темна...

...или:

А понева хороша,

Песня льется не спеша,

А сорока золотая, -

Вон какая молодая!

И рубаха белая,

Золотом отделана:

Там *ремни* на ней блестят,
Что о ней все говорят (179).

Костюм производился вручную, где форма и силуэт обрабатывались веками, секреты мастерства передавались от мастера к мастеру. Костюм, с одной стороны, придавал человеку новые возможности, а с другой — включал человека в традицию, то есть и развивал, и ограничивал его индивидуальность.

Как видим, костюм становится отражением народного мировоззрения, передававшегося от поколения к поколению вместе с языком, в частности, языком костюма, с вековыми традициями и тем духом, который и составляет отличительную черту нации. Народный костюм — это не плод вымысла, а результат глубочайшего проникновения в таинство окружающего мира, неразрывного единения с ним:

Карагод большой собрался,
Каждый в красное убрался.
Все на выгон выходили,
К карагуду подходили.
Становились все рядом,
Все у *красном* у наряде.
Вот ушел праздник Семик,
И к нам Троица пришла,
Она радость принесла.
Карагод рано собрался,
Каждый в *белое* убрался (179).

Нельзя не согласиться с Л.Н. Толстым, считавшим, что без знания простой жизни, ее, казалось бы, «мелочей», нет понимания истории. Так, в произведении А.С. Пушкина «Капитанская дочка» читаем: «Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское. Волосы были обстрижены в кружок; на нем был оборванный армячок и татарские шаровары...» (121). Это подробное описание мужской прически и указание на шаровары подчеркивает влияние иноэтнических культур, а также обозначает время бытования такого костю-

ма, как и особенности эпохи.

Исследование народного костюма эпохи XVIII — начала XIX вв. позволит нам, с одной стороны, обозначить закономерности развития истории, связь далекого прошлого и настоящего и, с другой стороны, черты новой русской культуры нового времени, которому принадлежим и мы, и наши предки, для которых естественны описания, передающиеся, наконец, с молоком матери:

Штаны на парнях *плисовы*,
Жилетки полосатые,
Рубахи всех цветов;
На бабах платья красные,
У девок косы с лентами,
Лебелками плывут!..
<...> Пошли по лавкам странники:
Любуются платочками,
Ивановскими ситцами... (121, 394).

Не только народный костюм в целом отличался уникальной полифункциональностью. Каждый его элемент представлял и как знак, некий предмет старины, и как способ поэтизации синтеза индивидуального и исторического одновременно, что не могло укрыться от внимательного взгляда не только этнографов, но и писателей, например, И.А. Бунина, мастерски представившего национальный характер в контексте традиций русской истории и культуры: так, словесная живопись певца русских усадеб и антоновских яблок представляет и бойких девок-однородок «в сарафанах, сильно пахнущих краской», и старостиху, «важную, как холмогорская корова», причудливо убранную: «на голове ее «рога» <...> безрукавка — плисовая, занавеска длинная, а понева — черно-лиловая с полосами кирпичного цвета и обложная на подоле широким золотым прозументом», и мальчишек «в белых замашных рубашках и коротеньких порточках» (20, 40).

Костюм становится для носителя духовно-нравственных, эстетических ценностей народа микромоделью национальной

культуры, имеющей многочисленные варианты. Отражением особого уклада жизни, обрядов и праздников, региональных особенностей становятся костюмы русского крестьянства, донского казака, крестьянина православного и старообрядца, купечества, городского мещанина.

Естественная часть русской национальной одежды получила популяризацию даже в годы утверждения европейского костюма. Это стало возможным благодаря творчеству подвижников национальной культуры. Старинные типы народной одежды воссоздавали на своих исторических полотнах В.М. Васнецов, И.Е. Репин, М.В. Нестеров, К.Е. Маковский, А.П. Рябушкин, И.Я. Билибин, Н.К. Рерих и другие. К художественно-эстетическим особенностям народной одежды сегодня пристрастны и мастера XX в.: В. Ларев-Корольков, С. Лысенко, С. Косенков, А. Мамонтов, В. Желобок и другие. Особой страницей в процессе воссоздания и сохранения вариантов народного костюма стала деятельность театров: например, Императорских Большого и Мариинского, на сценах которых века живут костюмы героев опер «Садко», «Князь Игорь», «Русалка», «Снегурочка», «Борис Годунов» и других.

Каждая эпоха приносила неизбежные изменения народного костюма, особенно женского праздничного, что объяснимо исключением женщин из общественной жизни. Облик женщин менялся, в том числе и за счет изменений в костюме. Так, после реформ Петра, когда стремительно менялась одежда, прическа, манеры поведения, женщина-крестьянка ждала, как можно меньше, походить на своих бабушек. В указанный период много сил женщины тратили на изменение своей внешности, исходя подчас из полярных канонов красоты. В XVIII в. женщина-идеал ценилась за здоровье и дородность. Желание казаться солидной, здоровей («дородней») вынуждало девушек надевать на себя несколько чулок, рубаш, сарафанов. Подтверждением данного факта являются слова из песни, записанной в Белгородской области: «По три мыла измывала, по три юбки надевала, четвертаю душгрейку»

(53). В эпоху романтизма женщина, напротив, должна была уподобиться ангелу, ее отличительными чертами должны были стать бледность и мечтательность. Купчихи, например, красили зубы в черный цвет, и в купеческом мире именно это считалось эталоном красоты: в главе «Новгород» А.Н. Радищев так описал портрет жены купца XVIII в.: «Прасковья Денисовна, его новобрачная супруга бела и румяна, зубы как уголь, брови в нитку, чернее сажи...» (127).

Образы русских красавиц писатели создавали, подбирая особые слова и термины, максимально зримо, правдоподобно создавая художественный образ, как, например, Д.Н. Мамин-Сибиряк в «Приваловских миллионах» (101, 20), где автору удалось воссоздать красоту русской немолодой женщины, но определенно любимой автором: «Одета она была в шелковый синий сарафан старого покроя, без сборок позади и с глухими проймами по спине. Белая батистовая рубашка выбивалась из-под этих пройм красивыми буфами и облегла полную белую шею небольшой розеткой. Золотой позумент в два ряда был наложен на переднее полотнище сарафана от самого верха до подола; между позументами красиво блестели большие аметистовые пуговицы. Русые, густые волосы на голове были тщательно подобраны под красивую *сороку* из той же материи, как и сарафан; передний край *сороки* был украшен широкой жемчужной повязкой». И.И. Лажечников в романе «Ледяной дом» представляет нам красавицу из Торжка «...с жемчужным венцом, наподобие сахарной головы; он слегка прикрыт платком из тончайшей кисеи, концы которого, подвязав шею, прячутся на груди... на лоб спускаются ряски из крупного жемчуга, переливающего свою млечно-розовую белизну по капитановым волосам, слегка обрисованным, искусно заплетенная коса, роскошь русской девы, с блестящим бантом и лентой из золотой *биты*, едва не касается до земли» (89, 20), – пред нами встает художественный образ, рожденный благодаря мельчайшим деталям, свидетельствующим о принадлежности девушки определенной социальной и возрастной группе.

Значимость костюма усиливалась в контексте главных народных действий, самым большим праздником среди которых в старое доброе время была свадьба, где особыми должны были быть не только одежды молодых, например, невесты, одетой в «алый штофный сарафан с золотыми галунами, с кисейным покрывалом на голове, обшитым золотом бахромою», но и подарки молодым, обладающие особой семантикой, смыслом. Так, подаренная одежда подчеркивала значимость подарка, местность, откуда молодые. Жениху могли подарить «рубахи из тонкой льняной холстины с красными кумачовыми поликами и ластовицами, шелковый полосатый кушак, шляпу с алой лентой и сапоги», невесте — «розовый шелковый платок с золотыми цветами и зелеными каймами, синие чулки с красными стрелками, коты, прокаймленные желтым и красным сафьяном»; причем, отличительные черты подарков указывают, что свадьба могла произойти, скорее всего в центре России (кумачовые полики и синие чулки со стрелками на юге и севере не носили), вид дорогого, золотом шитого платка невесты в сочетании с красным штофным сарафаном указывал более точное место — Московская губерния.

Наряд девушки далеко не в последнюю очередь влиял на ее личностную характеристику: «Девки замуж берут, коли они тонко прядут, коли они гладко ткут». Сообразно такому заключению, девушка-невеста собственноручно готовила приданое, свадебные дары, повседневную одежду и праздничный наряд, «не доведи Бог выйти на гулянье в чужой рубахе или в сарафане». Это считалось признаком лени и нерадивости девушки и строго порицалось: «Ткать не взумея, а играть, плясать пошла!» (53).

Исследование проблемы бытования традиционного народного костюма показало, что совпадение и схожесть костюмов исключена. При всей кажущейся ограниченности и единообразии народного костюма даже в одной местности ни одной точной копии нам не встретилось. Обладая «говорящей» функцией, народная одежда дает возможность опреде-

лить возраст, социальный статус, территориальную и религиозную принадлежность владельца. Так, женская одежда указывала на такие типологические качества, как количество детей, семейное положение (вдова, замужняя женщина, *большуха*, *молoduха*, *девушка*, *девочка*), равно как и мужская: семейное положение (парень-жених, жених или хозяин, женатый, имеющий детей), возрастные особенности (мальчик, подросток, старик).

Одежда символизировала разные периоды в развитии человеческой сущности. Наиболее значимыми в жизни человека являются такие события, как рождение, свадьба, смерть. Каждое из событий связано с одеждой: обрядовое одевание, связанное со сменой статуса и носящее, в частности, функцию оберега (заворачивание младенца в родительскую одежду, опоясывание, а позднее — надевание крестильной рубашки); обрядовое одевание жениха и невесты; «смертная» одежда покойного; обряд опоясывания младенца крестной матерью, подарок крестнику пояс — оберег.

Переодевание — необходимый компонент обрядов-переходов, смены облика. Существовала тесная взаимосвязь между обрядовым переодеванием при рождении, свадьбе и похоронах. После крещения на ребенка надевали белую свадебную рубашу, которая в целом (либо ее деталь) имела магическое значение и могла оказывать благое воздействие на младенца: невестиним поясом опоясывали первого новорожденного в надежде на его долгую жизнь.

Свадебная одежда имела прямую связь с похоронной: невеста в день свадьбы надевала на себя две рубахи, одну из которых должна была готовить на смерть. Менялся внешний облик девушки-«сговоренки», той, которую просватали. Она носила «печальную» одежду, без каких-либо украшений, на голову низко повязывала платок «в *нахмурочку*», часто темный. В период подготовки свадьбы в бане на потное тело невесты надевали рубаху и штаны, приготовленные жениху в

подарок, «чтобы больше любил». Рубаху потом «выкатывали» на вальке и ложили в дари. Жених надевал ее на второй день свадьбы. Свадебный «поезд» также украшался в праздничные одежды, богато орнаментированные полотенца, «покромки» (подпояски), а самыми важными элементами костюмов снова выступали узорные пояса:

Наш красавец удалой:

Со штанами новыми,

С сапогами черными,

На нем красна *подпояска* –

Началась весела пляска (179).

Таким образом, обряд переодевания новорожденного, новобрачных и умершего символизировал одно и то же – изменение сущности человека. Переодевание в одежду противоположного пола, в одежду, вывернутую наизнанку или сознательно испорченную, преследовало одну охранительную цель: в таком виде человека не могли узнать существа иного мира, принимая его за другого, поэтому он мог в таком виде вступать с ними в контакт, по прекращении которого, переодевшись в обычную одежду, он чувствовал себя в безопасности. Как видим, обрядовому переодеванию, одежде переходного периода в семейных обрядах придавалось огромное смысловое значение, поскольку посредством их обозначалась возможность пограничного существования и возрождения в новом качестве. Более того многовариантный народный костюм, сохранявшийся и в памяти носителей народных традиций, и в образцах народного и классического искусства, стал отражением целостной картины гармоничного мира, уникальной полифункциональной системой духовно-нравственных и эстетических ценностей, результатом многовековой эволюции народного творчества.

ГЛАВА 2. ТРАДИЦИОННЫЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ РЕГИОНА КАК МОДЕЛЬ И ПАРАДИГМА НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

2.1. Типология и стилистика народного костюма

Отношение к народному костюму как к уникальному явлению материальной и духовной культуры, как к произведению искусства и творчества дает возможность провести его типологический и стилистический анализ, основу которого составляет систематизация по типам, видам и разновидностям. Это открывает широкие перспективы культурологического анализа традиционного народного костюма как модели и парадигмы национальной культуры.

В качестве принципа данной классификации возникает необходимость выделения в конкретных костюмных комплексах ряда форм, складывающихся в определенную целостность, критериями для которой могут служить как их эстетическое и художественное единство, так и бытовая «устойчивость» во времени, определяющая мировоззрение эпохи. И это вполне обоснованно, так как фольклорная традиция включает в себя и жизнь народной одежды, которую в народе называют «одежей», «нарядом», «срядой», что так близко и созвучно понятию «обряд». И не случайно. Ибо это оригинальное, яркое, красочное зрелище, уходящее в глубь веков, не мыслится вне связи с народной песней, танцем, действием, окружающей природой, социально-бытовым укладом и хозяйственной деятельностью предков. Примечательно и то, что в местах, где разнятся песенно-инструментальный, хореографический и обрядовый фольклор, несходны и наряды. Это вполне закономерно, поскольку судьба народной одежды – это культурно-историческая данность, сформированная в тесном взаимодействии разных национальных и этнических традиций, под непосредственным воздействием природных и социально-бытовых факторов.

Проанализировать закономерности типологии и стилистики народного костюма России целесообразно на отдельно взятой территории, прежде всего там, где сохранена сфера материальной культуры, к которой генетически принадлежит его система. Комплексный подход к изучению русского народного костюма делает возможным этот процесс лишь в ареале бытования всех его комплексов, к которому, на наш взгляд, с полным основанием относится Белгородско-Курский, Белгородско-Оскольский и Белгородско-Воронежский этнографические локусы. Целесообразность такого подхода обоснована тем, что Белгород полвека был губернским центром, а также «возглавлял» уезды Курской, Воронежской, Киевской губерний (фото 1).

Более того, являясь одним из городов-форпостов Белгородской засечной черты, Белгород «собрал под своей крышей» на территории Дикого поля людей разных социальных слоев, этнических групп и национальностей. Безусловно, это впоследствии сказалось на формировании традиционной художественной культуры края, в целом, и на судьбе народной одежды, в частности, как по широте и глубине связей с культурами других народов, так и по богатству художественного выражения его целостного «образа». Во-первых, это **функциональность** русского народного костюма края. В аспекте этой особенности народной одежды следует рассматривать многообразие ее видов: сезонной, будничной или повседневной, праздничной, приспособленность к климату, хозяйственному укладу, семейному быту. Иными словами, доброта, удобство и красота народного костюма Белгородчины наиболее полно соответствуют его функциональным требованиям. Другая характерная черта традиционной народной одежды – ее **конструктивность**, то есть предельная простота, доступность в изготовлении и экономичность в расходовании сырья. Непревзойденная **декоративность** народной одежды – третья характерная ее особенность. Она достигалась путем комбинирования тканей разного качества и цвета, наличия

вышивки, узорного ткачества, кружевоплетения. Следует особо подчеркнуть то, что декорация одежды имеет и функциональное назначение, напрямую связанное с верованиями предков, их мировоззрением. Четвертый, определяющий признак русского народного костюма – его **комплексность**, отраженная во всех трех регионах края комплекс поневный, с андараком, сарафанный и парочка (фото 2). Комплексность костюма, преимущественно женского, связана не только с социально-бытовыми факторами, но и с возрастными градациями: девочка, девушка, невеста, молодуха, замужняя женщина зрелого и преклонного возраста, старуха.

Безусловно, наименьшее затруднение при изучении представляет мужская народная одежда. Она однотипна по покрою и практически однообразна по составу. Это объясняется рядом существенных факторов, прежде всего, условиями тяжелой физической работы под открытым небом, которая для мужчин повсеместно была одинаковой, а также – их особым положением в обществе: некоторой экономической и юридической самостоятельностью. Мужчины были вынуждены ездить по хозяйственным делам, а также на заработки в отдаленные губернии, причем очень часто на длительное время. В силу этих обстоятельств они познавали жизнь и быт жителей тех мест, что, естественно, не могло не сказаться на их взглядах, мировоззрении и, в итоге, на одежде. Именно этот фактор, по мнению исследователей, лежит в основе утраты обрядовых обмеров на мужской одежде при неизменности покроя и единообразия ее состава (53; 54; 118; 167; 168).

Основу мужского костюма составляет рубаха туникообразного покроя. Отголосок народного происхождения рубахи – ее название от древнего слова «руб» («кусок, отрез, обрывок ткани»), родственного слову «рубить», ранее имевшего и значение «резать». Надо полагать, что история народной рубахи началась с простого, грубого куска домотканой холстины, перегнутого пополам, с отверстием для головы и скрепленного поясом. Лишь впоследствии передок и спинку стали сшивать,

добавив рукава. Прямой разрез от горловины, известный со времен домонгольской Руси, — еще одно свидетельство древности бытования рубахи.

Зарождение и становление рубах типа «косоворотка» (косой разрез — пазуха слева) ученые напрямую связывают с периодом обособления русского народа от украинцев и белорусов. В этом нетрудно убедиться, сравнив рубахи, бытующие в трех регионах края. Однако надо полагать, что «косоворотка» появилась раньше XV — XVI вв. и, как отмечает П.Д. Пономарев, «...была длинной, ниже колен и шилась преимущественно из тонкой посконной холстины» (рис. 1). Безусловно, повседневная будничная рубаха зачастую шилась из сурового полотна — пестряди (ткань из остатков пряжи льна и шерсти), а праздничная или обрядовая изготавливалась из отбеленного полотна. Поскольку домотканый холст был узким, по бокам пристрачивали перегнутые вдоль прямые или косые полотнища, именуемые «бочками» (118, 23). Для расширения подола рубахи по бокам нередко вставляли «клинья». Рукава прямого покроя без манжет пришивались к центральному полотнищу. Под мышками вшивались кусочки кумача (хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, окрашенная в красный цвет) прямоугольной или ромбовидной формы — «ластовицы». Именно они придавали рубахе объемность, предохраняя ее от разрыва при резких и широких движениях рук. Более того, благодаря «ластовицам», рубаха служила дольше, так как по мере испревания их выпарывали и заменяли новыми. Длина мужских рубах значительна. Причем у мужчин зрелого возраста она достигала колен, у парней и мужчин помоложе была выше. Изначально рубахи не имели отложных воротников, однако сегодня в регионах можно встретить как рубахи-«голошейки», приспособленные в мелкую складку на вороте, так и рубахи с небольшим воротником-«стойкой». Как полагают исследователи, воротник-«стойка» и тем более отложной воротник — отзвуки древнерусской одежды «служилых» людей времен царской опричнины. За-

стегивали ворот на пуговицу, используя для ее изготовления дерево, кость, бронзу, медь (54).

Рубаху носили навыпуск, подпоясывались поясом, подпояской, покромкой (последние два названия более употребимы в Белгородско-Воронежском регионе). Безусловно, будничные и праздничные мужские пояса отличались качеством, формой и способом изготовления. Так, в повседневном быту носили преимущественно однотонные узкие, свитые из двух прядей, плетенные в четыре пряди на бердышках, связанные на спицах с небольшими махрами-«кисточками» на концах, завязывая на левом бедре узлом (фото 3-4). А в праздничные дни (и особенно на годовые праздники) надевали длинные, более широкие, вязаные или тканые на стане пояса, подпояски, покромки ярких, сочных тонов, «прорезанные» вдоль полосками желтого, зеленого, малинового, пурпурного, фиолетового цвета, с кистями, украшенные бахромой, бисером, позументом, каменными цветными пуговицами (фото 5). Таким поясом следовало обернуться вокруг талии 2-3 раза. Концы покромки с обоих боков затыкались под нее и свешивались вниз. Ребятишки бегали без портов (портков) в одной длинной до пят полотняной рубахе, подпоясавшись узким пояском, подаренным при крещении. Справа на поясе мужчины носили гаман (поясная сумочка, мешочек) из овчины или мошонки барана, в котором носили курево, гребенку для расчесывания бороды, усов, волос. А пристегивать или пришивать гаман к рубахе стали гораздо позже.

Рубаха дополнялась портами (штанами) из набивной и окрашенной в черный или в темно-синий цвет холстины домашнего производства с вертикальными белыми линиями, в промежутках между которыми пестрели мелкие ромбики, квадратики, вилюшки. Порты шились из двух кусков домотканого холста. Между калошами-штанинами вставлялась ширинка — ромбический или четырехугольный кусок такой же ткани, что способствовало свободе движения ног. Достаточно широкие в поясе портки подворачивались, образуя оч-

кур (учкур) – канал для шнура-гашника, благодаря которому они и удерживались на бедрах. Понятным становится и смысл современного выражения «держат в загашнике», то есть в самом укромном месте. И лишь во второй половине XIX в. в крае появились портки из домотканого или фабричного тонкого сукна, шерсти, со вшитым поясом, по-прежнему именуемым в народе учкуром. Несколько позднее порты, видоизменившись, обрели название штанов. Калоши-штанины на них стали гораздо шире за счет клинообразных вставок на внутренних швах. Место гашника занял вшитый пояс с пуговицей, ширинка была заменена клапаном на разрезе, по бокам штанов стали шить внутренние карманы. Знатоки русского языка утверждают, что слово «штаны» пришло к нам из тюркских языков примерно в XVII в. и первоначально производилось «штоны», что ближе к оригиналу. Концы портков и штанов доходили до икр и вплоть до появления брюк заправлялись в обувь: лапти, сапоги, валенки.

Разнообразна, но столь же конструктивна, функциональна и однотипна была верхняя мужская одежда: жилет, кафтан, поддевка, зипун, бекеша, тулуп, шуба, каратай, полушубок, армяк, халат, кожух (рис. 2). Так, в праздничные дни носили кафтаны (поддевки) из домотканого или покупного фабричного черного, синего, коричневого сукна. «Кафтан представлял собой приталенную одежду до колен, с выкройными рукавами, небольшим стоячим или отложным воротником, с запахом на правую сторону, на крючках или пуговицах. Он мог быть с цельной спинкой со сборами на боковых швах, либо с отрезной спинкой и раскошенной задней нижней частью, с клиньями в боковых швах. Подкладка могла отсутствовать либо делалась до талии. С боков прорезались вертикальные карманы» (8, 8). Суконные кафтаны отделывались плюсом (старинной тканью фабричной выделки – хлопчатобумажным бархатом) по борту, воротнику, обшлагам и карманам. По свидетельству этнографов, некоторые кафтаны имели высокий, стоячий, богато орнаментированный ворот-

ник-«козырь», который заставлял своего хозяина держать голову гордо и молодежато. Отсюда и пошло выражение «ходить козырем, держаться козырем» (53; 54).

Разновидностью кафтана считают исследователи и поддевку. Суконная, черная или синяя, приталенная с прямыми полами, отрезной спинкой, со сборками ниже талии, низким стоячим или отложным воротником, на крючках, с прорезными вертикальными карманами, эта верхняя мужская одежда широко бытовала во всех регионах края. Старожилы Белгородского-Оскольского региона поведали о верхней мужской теплой зимней одежде, именуемой «бекеша». Считают, что она была выше колен, в талию, имела стоячий воротник. Борта, подол, рукава, прорезные вертикальные карманы отделывались мехом.

В будни мужчины носили зипуны из серяги (грубого домотканого неокрашенного и неотбеленного сукна серого или бурого цвета; армячины) с широким запахом налево, с косым вырезом на груди, без воротника, длиной ниже колен, подпоясавшись подпояской. В холодное время года, особенно в дорогу, поверх зипуна или полушубка мужчины надевали армяк или халат, сшитый из толстого домотканого сукна (армячины), окрашенного в черный или темно-коричневый цвет. Этот халатообразный, без застежек, с глубоким запахом налево, с клиньями по бокам, с большим отложным воротником вид одежды также носили с поясом.

Помимо сукна наиболее распространенным материалом для изготовления теплой одежды была дубленая овчина. Ввиду того, что наши предки с незапамятных времен разводили овец, теплый овчинный кожух был доступен каждому. Однако простые люди носили «нагольные» (кожей наружу) кожуха, а богатые покрывали их сверху сукном, нарядной тканью. Следует помнить, что мех на Руси еще со времен язычества считается символом богатства и плодородия. Не случайно и по сей день молодоженов непременно сажают или ставят на расстеленный мех, «чтобы дом их всегда был полной чашей».

Как полагают специалисты, впоследствии долгополые козухи стали называть тулупами или шубами, а короткие – полушубками. Однако тулупы надевали в дорогу поверх полушубка, зипуна или поддевки с кушаком или нараспашку. Это была длинная, до пят зимняя одежда из дубленой овчины, мехом внутрь, распашная, с широким запахом налево, без застежек. А шубу шили из дубленой и окрашенной овчины. Белая, черная или красно-коричневая, иногда крытая сукном, она имела отрезную выкройную спинку, присборенную и слегка расширенную юбку, невысокий, стоячий меховой воротник, прорезные карманы, отделанные мехом, застегивалась на крючки. Полушубок имел аналогичный крой, но был значительно короче.

Определенный интерес представляют мужские головные уборы, шапки, имевшие несколько типов и разновидностей: кожаные, меховые, валяные и плетеные (рис. 3). Более архаичными ученые считают меховые и кожаные колпаки островерхой формы. Основным типом головного убора более поздней эпохи является валяная из овечьей шерсти темного цвета шляпа-«грешневик» (шапка-валенка) цилиндрической формы с овальным верхом и узкими немнущимися полями. Повсеместно широко бытовала шапка-куркуль, изготовленная из черной овчины мехом вверх, в форме усеченного конуса. Из меха овец, волков, лис, зайцев шили «малахай» («капелюхи»). Этот головной убор на холстинной подкладке имел по бокам два уха и откидную планку сзади. В конце XIX в. в крае появилась шапка-ушанка (треух, треушка), похожая на «малахай». Однако верх ее делали из сукна, а подкладку – из холстины. В ненастную зимнюю погоду при дальних переходах мужчины укрывали голову еще и суконным башлыком с длинными боковыми лопастями-ушами.

Во второй половине XIX века из города в деревню пришел картуз из черного сукна с высокой тульей и кожаным лакированным, круто опускавшимся на лоб небольшим козырьком. В тулью картуза женихи на свадьбе и по праздникам вставляли красный или розовый цветок. Обычай украшать головной убор

цветами имеет древние истоки. Свидетельство тому – цветная миниатюра в Святославском сборнике 1073 г. На семейном портрете князя Святослава с княжной шапки всех пятерых его сыновей украшены цветами (118).

Как показывает исследование, украшали мужчины не только головные уборы. По праздникам, на свадьбы и в летнюю пору мужчины надевали нагрудные украшения: паломнический крест, гарус, грибатку. Безусловно, в древние времена надевались они не только для красоты, сколько в качестве амулета, талисмана, своеобразного оберега (от слова «оберегать», «беречь»). По воспоминаниям старожилов белгородских деревень, грибатка, например, представляла собой висящее монисто из кругов-«ярил», размещенных по сдвоенным шнурам, искусно украшенное бусинами (стеклянными, позолоченными, посеребренными), бисером разных цветов и оттенков, пуговками, яркой вышивкой (фото 6). Гарус – древнее нашейное шнурообразное украшение длиной 3,5-7 метров из черной мягкой шленки толщиной в мизинец. Носили его, обмотав вокруг шеи несколько раз, молодые мужчины, жены которых ждали детей. Поверх рубаш мужчины надевали и кипарисовые крестики, прикрепив их на гарусном гайтане или на самом гарусе.

Как видим, общий характер русского народного мужского костюма формировался в быту на протяжении многих веков, ввиду чего соответствовал образу жизни, труда, характеру, темпераменту, уровню духовной и материальной культуры наших предков.

Наиболее отчетливо и зримо это прослеживается в традиционной женской одежде. Она комплексна, локальна, многослойна и разнообразна. Даже в пределах одного региона различается по расцветке и орнаментации. Такую особенность женской одежды можно объяснить рядом социально-бытовых, этнических и психологических факторов. К примеру, женщина никогда надолго не отлучалась из дому, ее удел – домашнее хозяйство, дети, муж, заготовка домотканины, из-

готовление одежды. Строго следуя традициям и обрядам предков, женщина оказалась более консервативной в своих взглядах, убеждениях, мировоззрении, что, в конечном итоге, способствовало сохранению народной одежды. Образцы женской русской народной одежды строго региональны и комплексы: поневный, с андаракон, сарафанный, парочка (кофта – юбка) (фото 7-10).

В основе всех костюмных комплексов лежит рубаха. Как утверждают ученые, наиболее архаичным типом женской рубахи является длинная, до пят, рубаха туникообразного кроя с вырезным воротом, со вшитыми бочками (юльницами) и рукавами с «ластовицами» (фото 11). Впоследствии, как показывают исследования, такой тип рубах стал выполнять функции старушечьей обрядовой (смертной рубахи). Отголоски ритуального строя жизни ощутимы в незыблемом, строгом отношении к одежде. Например, обрядовые рубахи практически не подновлялись, хотя их носило не одно поколение. Быстро изнашиваемую нижнюю часть рубахи (подставу) с течением времени меняли, оставляя в неприкосновенности верхнюю – «стан». Стирали такие рубахи один раз в году, «на яблоневого цвет».

Сегодня в селах Белгородско-Воронежского и Белгородско-Оскольского регионов сохранились рубахи, сшитые из 4 полотнищ со швами по бокам, спереди и на спине, с прямым разрезом на груди, без воротника – «голошейка», либо с низким воротничком-стойкой, а также с отложным воротничком с закругленными уголками и с манжетами (рубаха на кокетке). Длинные рубахи выявлены нами в районах Белгородско-Курского региона.

Крой девичьей рубахи аналогичен женской. Разница – в орнаментальном декорировании поликов рукавов, которые не ткались, а вышивались скромным узором, лишенным знаков плодородия. Обязательной деталью девичьего костюма считалась вязаная или тканая подпояска красного, малинового цвета с несколькими или со множеством цветных полосок вдоль всего пояса и нагрудные украшения – «круговой монист».

Расположение орнамента на женских рубахах такое же, как и на мужских: по вороту и разрезу, рукавам, обшлагам, подолу. Однако композиция вышивки, ее мотив, цветовое решение во всех регионах различно. Так, в Белгородско-Оскольском регионе орнамент растительного характера выполнен красно-черными нитями. Аналогичный рисунок можно встретить на рубахах в ряде районов Белгородско-Курского региона (Грайворонский, Борисовский, Ракитянский, Шебекинский), которые прежде входили в состав Харьковской и Курской губерний (фото 12-17). И только мощное черное узорочье вышивки геометрического орнамента встречается на рубахах Алексеевского, Красненского, Красногвардейского, Старооскольского районов, входящих в состав Белгородско-Воронежского региона. По утверждению Н.И. Лебедевой, в давние времена черный покров охватывал почти весь рукав и пигде больше в русской вышивке практически не встречался (92) (фото 18-20).

Издавна на Руси сложились две основные композиции вышивки: трехчастная с центральным прямоугольником и двухчастная – «рукава – полика» (полик – вставка ткани на плечах, между воротом и рукавами). Часто мастерицы делали полики из затканки (специально тканой материи). Рубахи с «золотым ремнем» (вставки на оплечьях, покрытые золотой нитью) – высокохудожественное творение рук «золотарок» – указывали на высокую социальную принадлежность владелицы. Золотное шитье было одним из самых распространенных видов вышивки и использовалось в быту всеми слоями городского населения, а также зажиточным крестьянам (фото 21). К наиболее значительным центрам кустарного производства золотного шитья относились Нижний Новгород, Торжок, Соливычегорск. Их продукцию можно было купить также на ярмарках в Белгородско-Воронежском, Белгородско-Курском, Белгородско-Оскольском регионах.

«Девичьей горевой» (она же являлась затем и «старушечьей») считают старожилы рубаху из отбеленного коноп-

ляного полотна с белым кружевом, «фарботами» по плечам и черной вышивкой по вороту, которую невестка дарила свекрови в день свадьбы. По всей вероятности, в такой рубахе девушка оплакивала свое девичество накануне свадьбы. Нередко свадебную рубаху невеста готовила из белой, «торговой» ткани, изготовленной из купленных на базаре ниток. Особым почетом пользовались красные, малиновые, сатиновые или атласные рубахи с плотной тесьмой, имитирующей вышивку на оплечьях (фото 22). И по сей день в старинных русских селах, например, в первый день свадьбы и на Семик выходят в красных рубахах, а на второй – в белых.

Древнейшим видом женской одежды Белгородско-Воронежского региона является понева (фото 23). Причем носили ее только замужние женщины, хотя в древности регионы бытования поневы охватывали практически всю территорию юга России. Понева восходит к одежде исконно славянского земледельческого населения. По мнению большинства этнографов, этим словом в древности обозначали набедренную одежду, которую получали девушки, достигшие возраста невест. Вероятно, и выражение о наступлении физического взросления девочки – «рубаху сняла» – связано именно с заменой детской рубашки поневою. Когда же древний обряд стал забываться, понева в ряде регионов края постепенно стала заменяться для девушек сарафанным комплексом и превратилась в принадлежность только замужней женщины. Языковеды возводят это слово к древнерусским глаголам со значением «надевать» или «натягивать» (фото 24).

По всей вероятности, древнейшие поневы представляли собой три несшитых полотнища, стянутых спереди шнурком-«гашиком». Впоследствии их стали сшивать, оставляя один разрез спереди и сбоку. Во время работы углы поневы можно было подвернуть и засунуть за пояс «кульком». Такой способ ношения поневы назывался «в подтык». По праздникам ее подворачивали, чтобы специально показать вышитый подол рубахи. Такая понева называлась «распашной». Со временем

края полотнищ стали соединять узкой темной вставкой-«прошвой», и понева получила название «глухой». Возникновение ее, вероятнее всего, связано с тем, что не везде и не всегда было удобно ходить в подоткнутой поневе, хотя до сих пор при работе старожилки преклонного возраста «подтыкают» подол юбки за пояс «кульком», следуя давней традиции предков.

По колористической и декоративной наполненности понева как бы закручена снизу вверх по спирали. Именно это «сбивает» с толку всех, кто впервые с ней сталкивается. Спину, самую украшенную часть поневы, непременно считают передом. Спина богато орнаментировалась, во-первых, потому что передняя часть юбки прикрывалась завеской (фартуком). Во-вторых, декоративное оформление спины выполняло обереговую функцию – защищало от недобрых взглядов вслед. Существует предположение о том, что декоративная наполненность и качество исполнения убранства костюма служили также важным аргументом при выборе спутницы жизни, так как являлись доказательством уровня мастерства хозяйки. Девушки собирались на посиделки в своих лучших нарядах, парни выбирали в провожатые старых женщин, и те, показывая им вышитые девушками передники и подолы, оплечья рубах, поясняли смысл узоров (125, 113).

При одинаковой конструкции поневы процесс создания и декоративной отделки поневы имеет свои особенности и секреты. Подготовленное полотно поневы делилось на три участка; центральный заполнялся клетками за счет переплетения цветных нитей основы и утка, боковые – горизонтальными полосами. Поверх тканых контуров наносили вышивку счетной гладью цветной шерстяной ниткой. Основным цветом служил красный, но каждая мастерица использовала его оттенки: от оранжевого до лилового (в зависимости от назначения поневы). Например, в свадебных костюмах использовался более насыщенный красно-оранжевый цвет, а для менее значимых событий – оттенки красного в сочетании с лиловым

и бордовым. Черный фон поневы прорезают яркие ассиметричные полосы-«пальчики»: бордовые, зеленые, темно-синие. Черные окна квадратов символизировали участки поля, а полосы означали дороги, тропы, реки на земле. По размеру квадратов-клеток на поневе судили о наличии у крестьян села земли. Полотнища понев соединены между собой древними швами, среди которых легко просматривается роспись, набор, счетная гладь (фото 25-26).

Безусловно, характер вышивки, ее мотив всецело зависел от назначения поневы. Для повседневной носки готовили скромные, будничные: «рябушечка», «голоклетка», «старушечьи полосы», «в кружо», «слепые» и т.д. Пожилые женщины носили красно-коричневые поневы со скромной «обводкой»-вышивкой или полоской цветной тесьмы по краю подола. А вот к праздникам, и особенно к годовым (Рождество, Пасха, Семик, Троица, престольный праздник села, свадьба), надевали самые нарядные, именуемые «краснополоска», «густые клетушки», «наборная» и «колода» с почти ковровой по плотности вышивкой «настилом» из красных нитей. Широко бытуют, например, и свадебные поневы, орнаментированные не только широкими полосами вышивки в местах соединения полотнищ ткани и по подолу, характерными для такого типа понев, но и зашитые шерстяными оранжевыми нитями по клетке поневого полотна. Во многих селах Белгородско-Воронежского региона оклад поневы внизу окаймлялся полосой – поясом шириной от 10 до 25 сантиметров, вышитым оранжевой шленкой. Детали орнамента символически изображали все то, что растет на земле. Иногда вместо вышивки подшивалась оранжевого цвета тесьма (шириной от 0,5 до 3,5 сантиметра), вытканная из шерстяной пряжи на бердичке или пяльцах. Богатство украшения оклада определялось мастерством владелицы, ее имущественным положением. В старину когда-то по низу поневы нашивали позумент (53) (фото 27-29).

Как показывает исследование, каждая женщина имела до десяти, а то и более понев. По клеткам поневы можно было

определить уезд, деревню, возраст, социальное и семейное положение женщины. Одним словом, поневы своего села знали, как людей, и в зависимости от характера вышивки поэтично называли «сосна», «в раскол», «частоклетка», «по три клепушки», «косина», «рябушечка» и т.д. Безусловно, характер вышивки всецело определялся и возрастом женщины. Самые яркие и нарядные поневы носили молодые «бабицы»-молодицы, молодухи, молодайки. Замужество сопровождал красный цвет – символ жизненной силы, любви, брака, знаки плодородия, сочетание мужских и женских символов (фото 30-31).

Наряду с поневами в Белгородско-Воронежском регионе бытовали юбки-андараки (эволюционировавшая разновидность глухой поневы). Андарак представляет собой шерстяную юбку с вертикальными полосками красного, зеленого, синего, оранжевого, фиолетового цвета. Наиболее широкое распространение андарак имел в среде однодворок, потомков военнотружильного населения, «стоящих в социальном отношении несколько выше крестьянства и в быту тяготеющих к более высоким социальным слоям» (8) (фото 32).

Поневный комплекс дополняется «завеской» (фартук, передник) с завязками на поясе, орнаментированной в той же композиции, что и на рубахе, украшенной «канителью» (щепочка из тонкой расплюсченной медной, позолоченной или посеребренной проволоки) (фото 33-35). К праздникам «справляли» завески из отбеленного полотна или красного атласа и шелка, в будние дни по дому хозяйничали в серых (ближе к черным), но также орнаментированных строчевой вышивкой и лентами. Как правило, под завеской женщины крепили «гамаюк» (сумочка для хранения ключей, мелких предметов), который очень изысканно отделялся фигурной строчкой и тесьмой.

Неотъемлемой частью поневого комплекса Белгородско-Воронежского региона была подпояска-покромка (пояс). С обеих сторон покромка заканчивалась концами из шерстяной ткани, пышно украшенной многоцветным геометриче-

ским орнаментом языческого происхождения и дополненная обшивкой из кумача, блестками, бисером, пуговицами, позументом и бахромой. Концы покрочки являли собой произведение искусства, ибо отличались друг от друга местным декором. Следует подчеркнуть, что каждая девочка, начиная с 6-7 летнего возраста, собственноручно должна была наткать 5-6 покроек для будущего замужества, а процесс их украшения доверялся пожилым женщинам. Покрочки Белгородско-Воронежского региона отличаются контрастным колоритом широких полос на черном фоне с богато орнаментированными лопастями на концах в виде прямоугольника, квадрата, трапеции, которые свисают по сторонам передника или спадают сзади поверх одежды (фото 36).

По мнению исследователей, такого разнообразия и богатства их трудно встретить где-либо еще в России: тканые, шерстяные, в полоску, с преобладанием красного цвета над белым, синим, желтым, лиловым, фиолетовым, зеленым. Да и назначение их различно. Так, черные покрочки в ряде сел региона надевали под поневу как оберег, красные с яркими полосками – поверх одежды, для красоты. Разной ширины и непременно значительной длины, украшенные на концах бахромой, бисером, галунами, расшитые гарусом, подпояски органично перекликались с цветовым колоритом понев, рубаш, завесок, головных уборов, воскрешая в памяти бытовую в крае народную песню:

У наших у вороться,
У новых, у широких,
Стояла Хведора:
С позументом понева,
С нитком подпояска,
С канителью завеска,
Строченая кичка,
Золотая сорочка.

О женских головных уборах Белгородско-Воронежского региона разговор особый. Мы уже отмечали, как легко в

древности было определить по костюму совершеннолетие девушки. А вот замужем она или нет, – говорил, в первую очередь, головной убор. Маленькие девочки носили на лбу матерчатые тесемки. Повзрослев, вместе с сарафаном они получили «красу» – девичий венец, по-местному, «перевязку», «обвязку». По свидетельству знатоков фольклорных традиций, это был невысокий (5–6 см) обруч, обшитый позументом, иногда нарядно расшитый, с прикрепленными сзади «флотами» (лентами) (53). Для их изготовления и украшения использовались различные ткани, бисер, бусы, пуговицы, позумент, ленты, блестки, шелковые, хлопчатобумажные и армированные нити в цвет ткани, стразы, стеклярус, мелкий жемчуг – «*бурмицкое зерно*» (из Поморья), крашенные птичьи перья. В качестве основы для вышивки использовалось сукно, бархат, шелк. Основными нитями, которыми расшивались головные уборы, были *бить* (узкая полоска металла), *канитель* (скрученная спиралью тонкая проволока), *струнцалы* (скрученная полоска металла, имеющая граненый профиль), шнуры различного плетения, мишура, волооченое золото, серебро. Металлическая нить накладывалась на ткань в разнообразных комбинациях – ритмах и прикреплялась мелкими стежками шелковой или льняной нитью.

В особо праздничные дни поверх «перевязки» девушки надевали красный платок (фото 37-38). В платках (фабричной или домашней работы – «полотнушко», набивных, обшитых бахромой, кисточками, кумачом, бисером) девушки ходили чаще всего. Однако завязывали платок особым образом – либо под подбородком, либо сзади под косой, сложив в полосу. Приди волос в косе девушки укладывали тоже строго определенным образом: одну поверх другой. Обратное плетение обычаем запрещалось. Девичья коса считалась не меньшим символом чести, чем борода у мужчин, и отношение к ней было соответствующее. В косу вплеталась алая ленточка или «косник» (висюлька из бисера, «шленка») – символ девичества, который особенно ценился. И лишь накануне свадьбы (на

девичнике) невеста дарила косник своей самой верной и любимой подруге.

Девичьей одеждой невесты считался черный, суконный, изготовленный из овечьей шерсти, длинный до пят сарафан, древнего туникообразного кроя, скромно орнаментированная вышивкой белая домотканая рубаха, подпояска, красный платок. По яркости и богатству украшений девичий сарафан значительно скромнее женского: лишь низ окаймлен плотной красной тесьмой домашнего ручного плетения шириной около двух сантиметров. Проемы для головы и рук иногда украшались полосками кумача. Способ изготовления девичьего сарафана предельно прост. Цельное суконное полотнище домашнего производства перегибается пополам. По размеру головы делается вырез, бока соединяются чуть присборенными клиньями. Проймы для рук – широкие. Для окраски сукна в черный цвет использовали кору дуба, ольхи, черноклен, ягоды бузины (фото 39-40).

Особой красотой отличался золотошвейный орнамент девичьих и женских головных уборов («сорока», «кокошник», «повойник»), изготавливаемых из шелка, бархата и украшенных цветным бисером, шелковой, золотой или серебряной вышивкой, позументом. Девичья лента из бархата и галуна с растительным узором в виде цветов служила украшением свадебного костюма зажиточных крестьян. После венчания по обряду на девушку надевали свадебную сороку, которую «молодая» носила всего 2-3 года, по большим праздникам – календарным и семейным. Сорока – это особо выкроенный, спитый из красного сатина, атласа, штофа убор, с вышитым золотой нитью или сделанным из широкого галуна очельем. В Орловской и Курской губерниях очелье и боковые крылья скреплялись между собой и образовывали шапочку из цветного плиса, украшенную галуном.

Следует уточнить, что бытующий в Белгородско-Воронежском регионе женский головной убор «сорока» в старину носили преимущественно только однодворки (женщины из

материально обеспеченных семей) по большим праздникам и чаще всего до рождения первого ребенка. Древние сороки были более сложны в плане детализации (5-8 и более элементов). Сегодня в регионе бытует несколько вариантов сорок: с высокой и низкой «челушкой», с «косицами» (черные перышки селезня) у висков, с «флотами» (лентами), с «арепеем» (розетки из лент и пуговиц) (фото 41-43).

Количество украшений на изделии, используемый материал, узор на нем определялись предназначением сороки (для большого праздника или будней, для ношения в Великий пост или для послеродового периода). Сороки пожилых, старых женщин заметно отличались количеством блесток, позумента, золотых и серебряных нитей. Все это уменьшалось соответственно возрасту. Очелья старушечьих сорок вышивали шерстью без просвета, плотной вышивкой. Основу всех головных уборов типа «сороки» составляла твердая налобная часть, в зависимости от формы (плоская или с «рогами»), называвшаяся кичкой или рогатой кичкой. Она обтягивалась кумачом, ситцем или бархатом. Затылок закрывала прямоугольная полоса ткани – позатылень – с декоративной отделкой парчой, вышивкой золотом и галуном, бисером и блестками (фото 44-45). На основе этих элементов создавался тяжелый сплошной головной убор, в состав которого входило много предметов. С боков под головным убором носили пучки ярко окрашенных перьев домашней птицы, к кичке прикрепляли шарики из пуха («пушки»). По праздникам молодежи появлялись на улице в кокошнике. До появления первого ребенка головной убор был украшен наиболее богато. По прошествии некоторых лет и с рождением детей украшения на головном уборе женщины скудели, головной убор менял форму и декор.

И, конечно, любимым и очень удобным в пользовании был платок. Его можно было носить как самостоятельно, так и в сочетании с «сорокой», «повойником», «шлычком». Платок был спутником крестьянской женщины на протяжении всей жизни и

всегда считался лучшим подарком. По свидетельству этнографов, платок в России появился примерно в XVI – XVII вв., а его прообразом был кусок домашней ткани – «полотнушко» (53; 118; 167; 168). Впоследствии платки стали украшать «верботами» (кружевной вставкой) и завязываться в форме «повязника». Спереди у висков под платок крепились «косицы» (перья селезня), а концы платка завязывались сзади или под подбородком. Для их изготовления использовались шелк, парча, кисей, шерсть. По углам или по всему полю платки украшались цветочным узором. В среде мешанок и купчих распространены были разнообразные названия платков – «бухарки», «турецкие». В исследуемом регионе беговали и пользовались широким спросом из-за доступной цены набивные платки и шали фабрики купцов Барановых и Прохоровых, изготовленные на Трехгорной мануфактуре в Москве. На красном фоне платков «горели» желтые, зеленые, синие цветы. Особенностью платков была стойкость окраски к выгоранию на солнце, так как на их изготовление шли высококачественные растительные красители индийского производства. Видимо поэтому они сохранились до сих пор почти в первоначальном виде в каждом селе и их можно наблюдать на всех выставочных экспозициях музеев. До настоящего времени продолжается традиция использования самобытной ручной набойки, которой славились на всю Россию павловопосадские платки и шали (137, 18). Главное достоинство этих изделий, безусловно, в яркости пышных и разнообразных узоров. Многоцветные набойки из букетов ярких роз или гирлянд на однотонном фоне завершались бахромой и кистями.

В сундуке каждой женщины было огромное множество платков, предназначенных на все случаи жизни. Старинные тканые шали, набивные платки, по-местному – «гарнитурные», «почетные» (из бордового шелка), «астаметные» (красные), «кубовые» (синие), кашемировые, «растопырки» (из шелка и шерсти), и сегодня восхищают красотой сказочных узоров, гармоничным соотношением форм и ритмов цветово-

го орнамента (фото 46-50).

Верхняя женская одежда Белгородско-Воронежского региона, в основном, повторяла формы мужской: полушубок, тулуп, зипун, шуба (фото 51). В будние дни селянки носили зипуны из домотканого сукна, сермяги, чаще всего черного цвета, до колен или немного ниже, в талию, со сборами на спине и по бокам, с узкими длинными рукавами, без воротника, с запахом «пола за полу», на крючке. Обшлага рукавов и правый борт полы украшались желтыми нитями.

Практически повсеместно в регионе в холодное время года женщины носили полушубки из выделанной овчины мехом внутрь, с глубоким запахом налево, на крючках. Небольшой стоячий воротник, подол и правая пола изделия оторочены мехом, спинка отрезная, выкроенная, сзади сборки, юбка слегка расширена. Украшения полушубка аналогична зипуну. Однако передняя планка на груди украшена гораздо богаче. В ряде сел региона такой вид одежды именуют «хвалдуньей».

Исследования выявили и бытование особой разновидности женской распашной суконной или хлопчатобумажной черного или синего цвета праздничной одежды поневого типа, называемой «кохтой», «корсеткой», богато украшенной по низу, по обшлагам и правому борту полы (фото 52).

Сарафанный комплекс – самый распространенный костюм среди населения России, привнесенный в край переселенцами (финно-угров и балтов). Сарафаном вплоть до XVII в. на Руси называлась длинная распашная мужская одежда. Южный сарафанный комплекс значительно отличался от северного используемыми материалами, хотя его крой оставался без изменения. Именно стройный силуэт русоволосой красавицы в сарафане, увенчанной кокошником, во всем мире ассоциируется с образом русской женщины.

Для изготовления сарафанного комплекса использовались самые разные ткани. Это зависело от социальной принадлежности владелицы и назначения вещи. Для праздни-

ных и свадебных сарафанов приобретали дорогие «шалоновые», «штофные» и шелковые фабричные ткани. С развитием промышленности во второй половине XIX века в отделке костюма преобладали тесьма, аппликация, ленты, кружево, блески. Украшались сарафаны галуном, кружевом, серебряным и позолоченным позументом, лентами, шнуром, вышивкой шерстяными нитями, гладкими и прорезными пуговицами. Декор умело подчеркивал конструктивные особенности – он шел по краю верхней части сарафана, по проймам и подолу. Социальные и возрастные особенности владелицы подчеркивали ширина, место расположения и количество позумента. Косоклинные распашные сарафаны ставили на льняную подкладку, которая держала форму изделия и долгие сохраняла ткань. Сарафаны, предназначенные для работы по дому и в поле, шились из дмотканой льняной и конопляной материи, набойки и пестряди. Сарафаны из «волосени» изготавливались без подкладки, но за счет особенностей кроя они также хорошо держали форму. Праздничные и свадебные сарафаны во многих семьях передавались по наследству от бабушки к внучке. Бережное отношение к костюму как к семейной реликвии подтверждает его бытование в нескольких поколениях.

Так, женскую одежду Белгородско-Курского региона представляет разнообразие сарафанного комплекса: в лямках, в складку со спины, гофрированного спереди и со спины, глухого – косоклинного, «круглого», как и в старину, именуемого «саяном» (с середины или в конце XIV в.) (фото 53-56).

На изготовление сарафанов использовали сукно, китайку, пестрядь домашней крашенины (черного цвета). Однако в каждом селе был свой стиль, свой характер отделки и орнамента сарафанов. Повсеместно верх сарафанов и бретели (лямки) богато украшали парчой, плисом, позументом и золотной нитью – «канителью», посеребренными пуговицами, тесьмой. В зависимости от того, какая ширина парчи или плиса использовалась для отделки, судили об имущественном

положении женщины. Если отделка на груди уложена в три ряда – богатая, двумя – среднего достатка, одной – бедная. Низ сарафана украшался разноцветными лентами. Причем, их количество в каждом регионе было различно: по тому, насколько богато уложена нижняя часть сарафана, судили об умении и мастерстве женщин. Так, если он до пояса был уложен лентами и «штохом» (штоф – плотная, гладкая или орнаментированная шелковая ткань), а сверху широкой красной лентой, узорчатой тесьмой, позументом, золотной нитью, украшен пуговицами, женщину считали искусной мастерицей. Следует отметить, что в повседневном быту женщины и особенно девушки носили сарафаны с меньшим количеством лент, уложенных по низу. Такие сарафаны называли «у одну ленту», «у две» или «у три» (фото 57).

Крой сарафанов, бытующих в Белгородско-Курском регионе, также различен: глухой косоклинный на лямках; аналогичный, но с крупными, примерно в два пальца фалдами, в виде современных гофре от пояса до низа спереди и сзади; с крупными складками со спины, которые фиксировались горячим хлебом. Строгой изысканностью в форме отделки, ее цветового решения выделяется праздничный сарафан. Домотканый, черного цвета, до самых пят, искусно гофрированный в мелкую складку со спины и гладкий спереди он особым образом подчеркивает осанку и стать владелицы. Даже будничные сарафаны, скромно отороченные по низу тонкой красной тесьмой или беечкой, удивляют пропорциональностью линий. Такие сарафаны носили женщины преклонного возраста. В народе его называли «сукья». Для изготовления праздничного сарафана использовалось добротное полотно, включая покупное. В качестве отделки применяли позумент, серебряные и золотные нити, «канитель», пуговицы, ленты, бархат, парчу, которыми украшали сарафан по низу и в его верхней части спереди и особенно со спины. Такой сарафан носили по праздникам и именовали «с задником».

К поясу у селян и сегодня такое же почтительное отно-

шение, как и много десятилетий назад. Веря в его магическую силу «оберега», они вкладывали в его изготовление много творчества и мастерства. Довольно длинные: будничные (однотонные, зеленого, синего, бордового цвета) и праздничные (ярких, сочных тонов, «прорезанные» разноцветными полосками, орнаментированные на концах узором растительного характера, украшенные бахромой, кистями), — пояса органично дополняли и украшали сарафанный комплекс. А сколько искусства требовало умение завязать праздничный пояс! Правилom хорошего тона считалось выйти в праздник на улицу, подпоясавшись сразу двумя-тремя поясами, завязав по бокам и на спине «папушками» так, чтобы концы их свисали как можно ниже.

Как показывает наше исследование, древнейшим видом женской одежды в крае наряду с сарафаном была юбка-понева в складку, изготовленная из черной дмотканины, поверх которой настрачивался тонкий материал красного цвета. Подол юбки украшался разноцветной тесьмой, позументом, чуть выше — лентами. Боковые швы орнаментировались цветной тесьмой. Ею же орнаментировался и «квадрат», расположенный спереди поневы. Вокруг на небольшом расстоянии друг от друга в три ряда проходила тонкая продернутая золотистая нить («мережка»). Поле квадрата орнаментировалось геометрическим узором, выполненным в технике лоскутной аппликации. Затягивалась понева на пояс шнурком, продетым под загнутый внутрь холст (фото 58-59).

Красочно дополняет женский костюм Белгородско-Курского региона еще одна его деталь — завеска (запон, передник, фартук), имеющая две разновидности: высокая (закрепленная на груди) и низкая (по талии). В низкой завеске чаще всего работали по дому, а «на люди» выходили в высокой, непременно яркого цвета, изысканно украшенной узорным ткачеством, парчовой тесьмой, галуном, канителью, лентами (фото 60-61).

Наше исследование выявило и многообразие в регионе

головных уборов: «бархатник», «почепушник», «повойник», «чепец», «кукошник» (кокошник), «кочаток» (особым способом завязанная на голове женщины яркая шаль с кистями). И, конечно же, платки (шалки, шалунки, «полотнушко», «заграничные», «жаровые», «бухарки») были всегда в ходу. И носили их как девушки, так и женщины с той лишь разницей, что девушки завязывали платок спереди либо, сложив в широкую полосу, сзади под косой, а женщины — на затылке, тщательно убрав волосы. Большую часть платков изготавливали в домашних условиях. Для этого кусок холстины красили в отваре почек берез (по-местному, «шишек»). В зависимости от срока выдержки получали желаемый тон — от светлого-зеленого до темного, а затем вышивали на нем гладью цветы. Красный цвет отвара получали из самок «червеца», собранных летом в траве зверобоя.

Головным убором девушки-невесты в ряде мест данного региона была «обвязка». По свидетельству Поповой М.Н. (п. Красная Яруга), сначала голову девушки укрывали красным платком «под косу», завязав его концы спереди так, чтобы коса оказалась высоко на затылке. Затем сверху надевали поочередно еще несколько ярких платков, наставляя уголки каждого с двух сторон. Причем обвязка и каждый платок должны были просматриваться друг из-под друга. Получалось нечто похожее на рогатую кичку.

Традиционным головным убором замужних женщин Белгородско-Курского региона является «бархатник», изготовленный из 3-5 кусков картона, обшитых бордовым бархатом. Орнаментированный спереди позументом, с «пушками» (помпонами из шерстяных ниток красного и зеленого цвета) по бокам, с длинными косичками — «с кисточками» на концах, сплетенными из золотых, серебряных и красных нитей, и яркими лентами сзади, бархатник придавал женскому облику особую торжественность (фото 62-63).

Ансамблевость народного костюма заключается не только в сочетании основных частей одежды, но и в использова-

нии целого набора украшений, которые дополняли праздничный или свадебный наряд, подчеркивая исключительность данного события, придавая облику участников обряда соответствующую выразительность. По способу ношения украшения принято делить на шесть основных видов: 1) головные; 2) шейно-нагрудные; 3) наплечные; 4) поясные; 5) украшения для рук; 6) украшения для ног. Прототипами их были изделия языческого и раннехристианского времени (фото 64, рис. 4-9). Женщины региона любили украшать себя цепочками-шнурками из разноцветного бисера – «гайтанами», к которым подвешивались медные и костяные кресты и образки. Делали их плоскими или в виде жгута длиной до полутора метров. Такое украшение надевалось на шею и спускалось в виде петли до пояса или ниже, могло быть с медальонами и кистями. Большое внимание уделялось украшению спины, для чего использовались бисерные нити различного цвета и размера, шнуры, гайтаны, нити гаруса, разноцветные шерстяные кисточки и шитые золотом, блестками грибатки. При всем разнообразии украшений в них можно проследить черты общности технических и художественных приемов исполнения, форм и декора (схемы 1-8). Поясные украшения – подвески – выявлены в женском южном повневном костюме. Это парные или одиночные махры, подмахорники, которые встречались ещё в начале XX в. Парные поясные украшения изготавливались из прямоугольников ткани на твердой основе (размер 48х8 и 38х7 см), лицевую сторону которых украшали вышивкой, позументом, блестками, лентами, иногда пуговицами. Носили такие украшения у пояса сзади по бокам. Одиночная подвеска состояла из одной лопасти с длинной петлей из ленты, в которую продевали пояс, и спускалась от талии сзади. У девушек были популярны вплетаемые в косы «косники», снизанные из бисера, вышитые золотом по бархату и шелку растительными орнаментами. Традиционным элементом русской одежды были пуговицы, использовавшиеся не только для застежек, но и в декоративных целях. Девушки

носили на пояс орнаментированные вышивкой и аппликацией карманы-«лакомники», а женщины пользовались небольшими карманами-кошельками для денег и мелких предметов.

Данные археологических исследований на основе анализа представленных украшений позволяют выявить исторические, этногенетические и культурные связи между народами, а также художественно-эстетические представления каждого этноса.

Верхняя женская одежда региона по своему составу была весьма разнообразной. Однако в ней все-таки преобладал южно-великорусский тип со своими местными особенностями. Например, в Ракитянском районе поверх сарафана носили душегрею, короткую, нагрудную одежду без рукавов (фото 65). К будням ее готовили из сукна или холста, к праздникам – из плиса или штофа. Широкое распространение в повседневном обиходе имели черного цвета «холодайки», «чинарки», именуемые в ряде мест «кирсетами» (фото 66). Однако «кирсет» не имел рукавов и утепления. Выходной праздничной одеждой почиталась «куцина» из домотканого или фабричного сукна черного цвета, без воротника, с квадратным вырезом горловины. Спереди она была цельнокройной. Со спины густо присбаривалась в мелкую складку по талии, наглухо застегивалась до пояса на крючки, а от пояса до низа была распашной. Видимо, длина изделия (до колен) и обусловила его название. «Куцо» в местном наречии значит «коротко». Края рукавов, ворот, правая пола и подол изделия орнаментировались красной тесьмой, вышивкой золотой и серебряной нитью, маленькими пуговичками. В нижнем углу правой полы настрчивался квадрат из позумента, который делился тесьмой пополам, образуя два треугольника. Поле квадрата украшалось пуговичками (фото 67).

Еще более изысканно орнаментировался «синяю», получивший свое название за синий цвет добротного сукна, из которого изготавливался. Синяк был значительно длиннее кучины. На правой его поле внизу и вверх имелись геометри-

ческой формы квадраты, орнаментированные вышивкой, тесьмой, позументом, пуговичками. Ворот изделия, правый борт и его подол, нашитые широкие манжеты также имели аналогичное украшение и орнаментацию (фото 68).

Излюбленным видом теплой женской одежды также считался кожан. Это меховая одежда типа полушубка, пониже колен, чаще крытая сукном. Праздничные кожанки имели ярко-коричневый цвет, будничные – черный. Подпояска была обязательным атрибутом кожанки и также соответствовала его функциональному назначению (фото 69-70).

Основываясь на результатах многочисленных исследований, мы можем утверждать о бытовании в Белгородско-Оскольском регионе юбочного комплекса традиционной женской одежды «парочка» (кофта с юбкой). На наш взгляд, это одна из разновидностей андарака, бытовавшего в однодворческой среде. В нем мы отмечаем широкие однотонные юбки красного, зеленого, темно-синего, коричневого, черного, белого цветов. Летом – льняные, в праздники – атласные и тонкие шерстяные кашемировые, зимой – толстые домотканые (фото 71-73).

Однако в каждом населенном пункте региона отделка юбки, ее орнаментация имели различия. Так, например, в ряде сел Валуйского района юбки орнаментировались атласными полосками, нашитыми от низа до пояса. Такие ленты имели контрастный цвету юбки оттенок. Нередко она вся расшивалась мелкими цветочками красного, розового и белого цветов. Такая юбка считалась сугубо праздничной, чаще всего – свадебной. К подолу юбки нашивались небольшие однотонные «воланы» из такой же ткани. Обычно их было не более двух. Помимо этого женщины из состоятельных семей на праздничных юбках по низу нашивали еще и «щечочки» – тканую тесьму черного или красного цвета в форме зубчиков с «форсою» (бархатистые ворсинки). Сверху юбки надевался атласный, кашемировый или муслиновый фартук, края которого обшивались яркой тесьмой или обвязывались белыми

«кружелами» (кружевами). Располагали кружева весьма произвольно: снизу, посредине, сверху или в последовательном чередовании с основным материалом фартука. Короткая до пояса рубаха-«голошейка» из белой домотканины составляла основу этого комплекса. Она орнаментировалась нитями красного и черного цвета, зигзагообразными линиями, квадратами, кругами на рукавах, пазухе и манжетах. Женщины из обеспеченных семей в праздник могли надеть две-три юбки (одна на другую). Причем, подол каждой юбки, украшенный по краю кружевами, выбитый «сеткой», вышивкой «глазью» и «мережкой», должен был просматриваться из-под другой на 10 сантиметров. Это предположение полностью согласуется с воспоминаниями местной селянки А.П. Константиновой (1920 г.р.): «Надевали сразу несколько юбок. Нижние по подолу отделявали кружевами, верхние, особенно праздничные, собранные в складки на «гашнике» имели внизу широкий волан («брыжку»), отороченный кружевом, лентой, «плисом».

В повседневном быту, в поле, на огороде женщины носили строгие юбки темно-синего цвета, лишенные всякой декоративности. Для окраски полотна в синий и бордовый цвет использовали молодые ветки ольхи и кору черноклена. Холсты для праздничных рубах предварительно отбеливали в «щелочи» (древесная зола из березы). Длинная рубаха-«голошейка» по низу орнаментировалась мелким рисунком – «выбивкой» и хорошо просматривалась из-под юбки. Широкий объемный рукав рубахи расшивался по предплечью растительным орнаментом (цветы, веточки, фигурки птиц) красного цвета. Аналогичная вышивка украшала пазуху (разрез на груди) и манжеты. В более позднее время к праздникам стали готовить приталенные шелковые рубахи с карманами, именуемые «толстовками», отделанные по краям оборками.

Соответственным образом украшался и фартук. Его декоративность составляли кружева, ленты, выбивка. Под фартуком на специальной тесемке (поясе) крепился карман, в кото-

ром свекрови прятали ключи от невесток. Кстати, «жена сына не имела права носить ключи от закромов и заходить туда».

Летом девушке не возбранялось ходить с непокрытой головой или в домотканой холстинке. Свадебным головным убором в регионе считался почепушник, или чепчик, украшенный по окружности кружевами и выбивкой. Поверх него надевали кашемировый или «рыпцевый» платок (с блестящей шелковой нитью). Замужние женщины всегда ходили только с покрытой головой. «Под низом белевская выбитая косынка, сверху платок или цветастый полушалок, а в праздники — «рыпцевая» шаль», — вспоминают сельянки.

Повсеместно в регионе женщины старше сорока лет носили черные жилеты, украшенные на груди, по бортам и по подолу зигзагообразным орнаментом красного цвета. В более холодное время года сельянки носили шерстяные свитки, холодайки, стеганки, зипуны, шубы и тулупы из овчины. Тулупы шились из выделанной овчины и имели расклепленную форму края, глубокий запах «пола за полу» и надевались поверх полушубка или шубы в дальнюю дорогу. Стеганки почитались праздничной одеждой и бытовали преимущественно в среде обеспеченных крестьянок. Готовили стеганки из плотного овчинного сукна, окрашенного в черный, коричневый, темно-зеленый цвет. Длина ее зависела от вкуса владелицы и по своей форме и крою была аналогична тулупу. На груди присбаривалась в мелкую складку (в виде гофре), по подолу обшивалась «щечками», по бортам орнаментировалась зигзагообразными узорами. Холодайка, заложенная на спине в «борь», холстинная или суконная, не имела рукавов, была до талии или чуть ниже ее.

Широкое распространение в регионе имели зипуны, изготовленные из плотного домотканого сукна серого, черного или темно-коричневого цвета. Они имели башлык (капошон) и различный крой: «в талию» — с расширенной юбкой книзу и расклепанные от самого ворота. Чаще всего такой вид одежды надевали в дорогу, в непогоду.

Детская одежда мальчиков и девочек была одинаковой — длинная, до пят, полотняная рубаша с пояском. Ворот, обшлага рукавов и подол орнаментировались вышивкой. Право на «взрослую» одежду (юношам — мужские штаны, девушкам — поневы) дети получали, лишь когда переходили в разряд будущих женихов и невест. Как полагают ученые, такая традиция долго держалась в деревенской среде. И лишь с течением столетий была утрачена и многие ее элементы вошли в состав свадебного обряда.

По мнению археологов и специалистов, детская, мужская и женская обувь наших предков примерно одинакова. Различалась она лишь размерами да особенностями отделки и делилась на кожаную (поршни, постолы, башмаки, сапоги), сплетенную из древесной коры (лапти) и валяную (валенки) (рис. 10).

Обувь никогда не надевали на голую ногу. Для этой цели вязали (плели) одной спицей (иглой) рядами снизу вверх своего рода носки или чулки без пятки, по-местному «рядовые». Следует отметить, что мастерицы многих русских сел до сих пор используют этот древний метод их изготовления, основанный на движении по кругу. Для практичности стопу вывязывают черными нитями, а для красоты и завершенности изделия верхнюю часть его орнаментируют двумя-тремя узкими полосками другого цвета. Но чаще всего обувь надевали на онучи — длинные, широкие полосы холщовой или шерстяной ткани, которыми нога обматывалась ниже колена. Вообще ученые полагают, «что народная память сохранила воспоминание о древнейшей, примитивной обуви, которую наматывали на ногу и называли «онущей» или «онучей». Во всяком случае, в языке древних памятников это слово приобретает иногда значение «обувь», и лингвисты прослеживают в нем родство с древними словами, указывающими «на, в, через». Только впоследствии, пишут ученые, была изобретена «верхняя» обувь, которую «обували» уже на онучи. Так, слово «обувь» и осталось в языке в качестве общего понятия, а дру-

гие термины – «обувеньс», «обутель», «обуца» – позабылись» (151, 361). По мнению исследователей, в древности, подражая мифическому предку – зверю, люди кроили обувь из естественных заготовок (шкур звериных и ступней животных). Причем шкура быка использовалась только для мужской обуви, коровы – для женской, а теленка – для детской.

По всей вероятности, для изготовления простейших постолов и поршней наши предки использовали цельные куски кожи и шкуры мелких животных, стягивая их по краям ремешком. Изменяя его натяжение, такую обувь легко было приспособить для любого размера. Надо полагать, этими свойствами поршня и было обусловлено его название, хотя некоторые лингвисты связывают его со знакомым нам словом «порт» в значении «лоскут», «тряпка». К ноге поршни, постолы крепились аналогично лаптю.

В прошлом широко бытовали в крае башмаки, по-местному, «черевики», «чирики», «коты». От поршней эта группа обуви отличалась наличием подошвы, для которой использовалась толстая, прочная кожа из хребтовой части шкуры, а для верха – более мягкая и эластичная, взятая с брюха, чрева коровы или козы. Поэтому тонкие и легкие башмачки стали называть «черевиками». Упоминание о них найдено учеными в рукописях домонгольской Руси. А термин «башмак» появился несколько позднее и заимствован нашими предками из турецкого языка. Довольно распространенными были «чирики» – мужская обувь из кожи (типа глубоких калош). До сих пор хранят старожилы белгородских сел «коты» – открытые башмаки на низком широком каблуке, подбитом медными подковками почти по всему периметру. Переда и кромки котов отделывались полосками белой кожи, алого сукна, металлическими заклепками, кисточками из ярких нитей. Толстая, жесткая кожа подошвы позволяла носить коты поверх вязаных чулок даже в холодное время года. К заднику котов пришивали петлю, через которую продевали тонкий кожаный шнур, обвивавший накрест голень ноги. Носили такую

обувь с белыми «пятиугольными» (вязанными на пяти спицах) чулками, орнаментированными сверху узором. По дому, летом по лугу женщины ходили в вязанных из овечьей шерсти «ходоках» (типа тапочек). Изготовление этого вида обуви включало два этапа. Вначале из шерсти вязали башмачок, который затем обшивали кожей.

Кожаной, преимущественно праздничной обувью у мужчин были сапоги. По свидетельству старожил, сапоги были единственными на всю жизнь, ввиду чего, надо полагать, являлись для их владельцев особым знаком престижа. А потому нередко края голенищ отделялись тесьмой, вышивкой, полоской яркой ткани. Более того, на сапогах зажиточных и знатных людей можно было увидеть выстроченные узоры на отворотах верхней части голенища. Изначально сапоги считались обувью горожан, которую носили все – от мала до велика. И лишь впоследствии их стали носить и в деревне, преимущественно мужчины. Основываясь на материалах исследования, мы можем утверждать, что на территории края бытовали сапоги нескольких разновидностей: цельнокройные – «вытяжки», «гусари», с «раптами», с пришитыми головками, со сборками «гармошкой» («в складку»). Причем сапоги «гармошкой» имели три вида: круглые, семигранки и восьмигранки. Для любителей делались сапоги со скрипом, для чего под задник (пятку) подкладывали полоску бересты. В народной среде зимой использовались также валянные из овечьей шерсти, черные, коричневые, белые валенки (катанки), расшитые спереди цветными нитями.

Во все времена наши предки охотно обувались в лапти, сплетенные из лыка (луб от молодой липы, ивы), иногда из бересты (кора березы), кожаных ремешков, старых разбитых веревок («чуни» или «ходаки»). Плетение лаптей считалось легкой работой, которой мужчины могли заниматься между делом. «Как лапоть сплести», – говорили в старину о чем-либо совсем уже простом и незамысловатом. Однако эта простота таит в себе массу премудростей: разные способы плете-

ния (косой, прямой, орнаментальный), окраска лыка, толщина и качество его. Например, к празднику из узкого лыка плели лапти-семереньки (семь переплетений поверх ступни), писанки, а к будням из более широкого лыка готовили лапти-пятиреньки, кособокого плетения «в два пальца». Носили лапти практически круглый год с той лишь разницей, что летом ногу предварительно обматывали узкой полоской холста, а зимой – суконными белыми онучами, для сырой погоды плели еще вторую подошву из конопляных веревок – оборок, лапти «повирали». Закреплялись лапти на ноге лыковыми оборками – веревками, крепившимися к заднику лаптя и накрест обматывавшими голень поверх онучей (фото 74).

Дешевизна, доступность, легкость и гигиеничность такой обуви не требуют доказательств. Другое дело, как свидетельствует исследование, лапти имели очень малый срок службы и изнашивались за 3-10 дней. Неслучайно, видимо, в народе возникла и пословица – «В дорогу идти – пятеры лапти сплести», что свидетельствует о том, что лапти у наших предков были в большом почете. Кстати сказать, плетеная обувь – явление не чисто русское. Свидетельство тому – археологические находки различных инструментов для плетения обуви из бересты и лыка, найденные не только у восточных и западных славян, но и у некоторых неславянских народов лесной полосы – финно-угров и балтов, у части германцев и у многочисленных народов Востока. Отдельные находки датированы учеными эпохой неолита. И сегодня, спустя тысячелетия, в деревнях и селах российских регионов старожилы много и охотно рассказывают и поют о лаптях (53, 198).

Как видим, добротность, естественность и простота – главный итог воплощенного в одежде селян труда, труда из дня в день в течение всего календарно-земледельческого года, ввиду чего традиционный костюм является ценнейшим первоисточником для изучения истории народа, его праздников, обрядов, традиций, обычаев, национального самосознания и художественно-эстетических взглядов, связующая нить

дней нынешних и дней минувших.

Таким образом, осуществленный анализ типологии и стилистики традиционного народного костюма на территории Белгородского края позволяет выделить два его основных вида:

- южнорусский поневный, включающий богато вышитую рубашу, клетчатую поневу – набедренную одежду типа юбки, пояс («подпояска», «покромка»), передник («запан», «завеска»), а также наплечную одежду типа укороченной рубахи («навершник», «кохта», «корсетка»), украшения, кичкообразный головной убор «сорока», обувь. Разновидностью этого комплекса является комплекс с андаракон (эволюционированная разновидность глухой понывы), включавший рубашу с однотонной или полосатой юбкой, кокошником или коллаком (костюм однодворок).

В композиции поневного комплекса преобладает принцип симметрии, наличие двух согласованных центров средоточия декора: наверху (головной убор и плечевой пояс) и внизу (подол понывы, рубахи и низа передника). Овальный силуэт южнорусского поневного комплекса, горизонтальность расположения декора, намеренное сокрытие талии и шеи придавали женской фигуре подчеркнутую массивность и в то же время чарующую мощь достоинства и степенности;

- сарафанный комплекс, включающий рубашу, сарафан («саян»), пояс, душегрею, кокошник («бархатник»), украшения, обувь. Данный комплекс бытовал на русском Севере, в районах Поволжья, Урала, Сибири, а также в некоторых южных и западных губерниях России. В сарафанном комплексе центр композиционной связи всех элементов костюма, декорировавшийся особенно пышно, приходился на верхнюю часть костюма – головной убор и плечевой пояс.

На территории Белгородско-Оскольского региона бытовала «парочка» – комплекс из юбки и кофты. Парочка дополнялась платком, белыми вязаными чулками и красными козовыми «полсапожками».

Мужской костюм русских крестьян отличался однотип-

ностью и включал рубаху, пояс, порты, верхний и нижний кафтан, головной убор и обувь — лапти или сапоги. Детская одежда и покроем, и орнаментом почти полностью повторяла взрослую. Однако на ее изготовление шли наиболее дешевые материалы.

На основании вышеизложенного есть основание утверждать, что характерной особенностью традиционной региональной культуры являлось одновременное бытование нескольких костюмных комплексов, сложившихся в разное время, что способствует видению целостного процесса становления народного костюма как ценностно-полифункционального феномена национальной культуры в контексте его семиотического анализа.

2.2. Семиотический анализ народной одежды

Народный костюм представляет собой целостный художественный ансамбль, несущий образное содержание, обусловленное назначением и сложившимися традициями, ввиду чего и построен на закономерном ритме линий, плоскостей, объемов, на соответствии фактуры и пластики тканей, на организующей роли декора и цвета, на связи утилитарных и художественных достоинств. Эстетическое в народном костюме — это его природные, социальные и художественные особенности в их общечеловеческом значении.

На самых ранних стадиях развития человечества одежда была не только «укрытием» для людей, но и символизировала определенные жизненные процессы, была ритуальным объектом, на основании чего, одежду можно рассматривать как вещь и как знак, характеризующий её владельца (140, 308). Более того, одежда никогда не воспринималась нашими предками совокупностью предметов, которыми покрывают, облачают тело. В ее образно-стилистической структуре ярко отразились религиозно-магические, этнические и эстетические представления народа. Нетрудно понять теперь, почему, например, ро-

дившегося мальчика заворачивали в «постилку» — рубаху отца, «чтобы ребенок был здоров, не плакал, чтоб отец жалел его», а девочку — в рубаху матери. Крестильной пеленкой ребенка служила венчалная рубаха отца, которая особо украшалась белыми строчевыми узорами и кружевами по краям подола и рукавов. И первую рубашку ребенку шили не из вновь сотканного полотна, а из старой одежды родителей. И дело здесь не в скупости или бедности. Весь секрет — в священной силе (биополе) родительской одежды, способной уберечь и защитить неокрепшего маленького человека от порчи, сглаза, недоброго колдовства. А поэтому хорошо сохранившиеся рубахи выстирывались, отбеливались и перекраивались «под ребенка».

Одежда несла информацию, отражающую народные медицинские знания, в основе которых находились определенные представления о санитарно-гигиенических нормах: прикрытие максимально большого объема тела от холода и зноя, защита конечностей от переохлаждения, регулярное сезонное очищение костюма и др. Однако, одежда служит человеку не только для защиты тела. Под костюмом подразумевается определенная образная система, характеризующая личность, а само понятие «костюм» включает: одежду, обувь, прическу, головной убор, украшения, грим.

Народный костюм заключает в себе образно-психологическую характеристику носителя, а также является знаком, который отличает, позволяет узнать представителя определенной общественной среды. Статус костюма понятен и верно прочитан самим носителем, отражает изменения в его существовании на уровне представлений о функциональности. Вот почему исследование семиотического характера народного костюма — это познание «кода» традиций определенного этноса, народа, его философии, веры, морали, этики, эстетики, менталитета. И это вполне обоснованно, так как народный костюм — плод коллективного труда многих поколений народных умельцев — подчеркивающий социокультурную

функцию одежды, позволяющую включить человека в пространство социума (98, 144.). Практически любой деревенский костюм обладал символикой, ибо предполагал гармонию всех его составных частей, поэтому в лучших ансамблях образное начало было чрезвычайно важно. Каждый элемент костюма помогал осуществлению функций других элементов одежды, которые были объединены системой практического действия во благо человека.

Известно, что наше мышление объективируется как в языке, так и в различных знаковых системах. Термин «знак» был введен в научный оборот Дж. Локком. В работе «Опыт о человеческом разуме» (1690 г.) он высказал мысль о том, что знаки – «символы наших дней», а идеи – «подлинное и непосредственное наполнение знака». К знакам принято относить предметы, действия, явления, которые указывают на содержащуюся в них информацию и передают ее.

Обосновывая этот посыл, С.П. Исенко указывает, что семиотический анализ является важным средством исследования искусства народного костюма, которое функционировало в изустно-зрительной передаче, то есть передавалось посредством языкового общения и использования зримой системы естественных и культурных знаков-символов (цветовых, орнаментальных, функциональных, обрядовых). Употребление знаков и знаковых систем выделяло из общей человеческой массы целые семьи, сословия, этносы, и, наконец, культуры и, смыкая их воедино, рождало чувство однородности понимания и «проживания» мира, упрощало процесс накопления и передачи человеческого знания последующим поколениям (65, 30-31).

Не случайно Ю.М. Лотман, основатель школы знаковых систем, включил народный костюм в семиотическую систему культуры как способ моделирования мира и объект «модели культуры», как реализацию коммуникации и живую интерпретацию, символическую природу, а также деятельность человека (98). Системное изучение русского народного костю-

ма включает в себя поэтапное познание его конструкции, декора, цвета, что позволяет рассмотреть костюм как средство отражения духовного мира индивида, этноса, целостной картины мира.

Как видим, освоение семиотики русского народного костюма предполагает культурологическое видение этого явления в ракурсе широкого круга исторических, краеведческих, этнографических, этнологических, археологических, искусствоведческих источников. Именно поэтому матрицу анализа составили подлинные образцы костюмных комплексов, хранящиеся в музейных коллекциях Москвы, Санкт-Петербурга, Сергиева Посада, Ярославля, Твери, Белгорода.

Основываясь на методе «этнографических аналогий», предложенном Дж. Фрэзером, изучавшим костюм в сравнении, как и феноменологическом методе Э. Гуссерля, дающем возможность познания вещи в историческом контексте, мы сопоставили этнографические образцы народной одежды, сформированные в разные временные периоды. Это, на наш взгляд, дало возможность выявить уровень сохранности русского народного костюма, в том числе, регионального, его деталей как в качестве этнологических образцов, так и в сфере повседневной и праздничной жизни народа. В этой связи для нас ценно мнение П.Г. Богатырева о том, что «народный костюм является своеобразным языком культуры, особым видом семиотической системы, может иметь значение, выходящее за пределы обыденного представления» (11, 308). Анализ символических смыслов русского народного костюма и его основных деталей дает возможность такого видения.

Как уже отмечалось, основой всех охарактеризованных нами выше костюмных комплексов была рубаша. Ей предавалось большое значение в бытовой культуре русских крестьян. Нарядно украшенные рубашки составляли больше половины приданого. Согласно полученным данным, у каждого члена семьи их должно было быть не меньше десяти, а в зажиточных семьях – до пятидесяти. Самые красивые рубашки предна-

значались для сенокоса, жатвы, свадьбы, великих годовых праздников.

История рубахи уходит своими корнями в седую древность. Рубаха — как женская, так и мужская — издавна считалась главной формой одежды славянских и соседствующих с ними народов. От предков шла вера в магическую силу рубахи. Считалось, что если враги захватывали рубаху человека, то его судьба оказывалась в их руках. Поэтому важно было укрепить охранную силу рубахи, сделав тем самым ее хозяина неуязвимым. Ворот рубахи украшали узоры, содержащие особый смысл. Важно было защитить руки человека, создающие жизнь и добро, обереговыми орнаментами; вдохнуть силу в подол рубахи, соприкасающийся с ногами человека, ведущими его по земле. С течением времени утрачивалось умение прочитывать сложную композицию узоров, но оставались нетронутыми геометрия рисунка и сочетание цветов, виды орнаментов (геометрический, растительный, зооморфный, орнитоморфный, антропоморфный, полиморфный), которые отражали мировоззрение человека на природу и его взаимосвязь с окружающим миром. Материалами для выполнения декора служили человеческий волос, натуральный шелк, крашенные льняные и шерстяные нитки, гарус, шленка, золотные и серебряные нити.

Искусство вышивки известно на Руси с глубокой древности. Вышитые ткани обнаружены археологами в землях центральных и южных губерний России. И эти находки говорят о глубокой самобытности и устойчивости местных орнаментальных традиций, о высоком художественном вкусе и богатстве технических приемов. Сегодня в полной мере трудно себе представить значение вышивки в жизни старой русской деревни. Все, что окружало человека в каждодневном его быту, было заботливо украшено трудолюбивыми руками. Особо нарядными были женские праздничные одежды, отличавшиеся обилием украс и совершенством их исполнения. А в год замужества и до рождения первенца узорочье на одеж-

дах должно было быть самым щедрым: расшитые рубаха и передник (завеска), сияющий золотом, серебром, блестками, бисером, стеклами головной убор, золотошвейные или низанные из бисера шейные украшения носила тогда молодая женщина. Вышитыми были верхняя одежда, пояс и обувь. Язык русской народной вышивки — это своего рода система письма, где чернила и бумагу заменяют холст и нить. Не случайно понятие «писать» в древности имело значение «украшать» и «изображать». «Строчить письмом» значило вышивать «строкой» один за другим символическим знаком. Линия безгранично царствовала в традиционной русской вышивке, «все подчиняя себе, все побеждая, ... устанавливая новые формы» (105, 86).

В собраниях российских музеев хранится большая группа вышивок с изображением крестов в ромбах, ромбов с крестами, окруженных растениями, каждый из которых имеет свой семиотический «код» (фото 75-77). Так, ромб — символ Солнца, древо жизни, в народном сознании соотносится с солнечным кругом. Дневное светило было в самом близком родстве с богом Родом, а в образном представлении народа оно связывалось с плодородием. Расположение узорочья на вещах всегда тесно связано с их формой и назначением. Так, в народном узорочье воронежских рубах существовала различная композиция составления узора оплечья. Рубахи носили украсы трехчастной и двухчастной композиции (народные названия «в две гребенки», «в три гребенки»). Каждый отдельный орнаментальный мотив — сам по себе законченный символ, но вместе они представляют художественное смысловое единство. Так трехчастная и двухчастная композиции окружены узорной рамкой, состоящей из «древа жизни»: изображений растений, солярных знаков (фото 78-80). Такая последовательность невольно напоминает многократно повторенную молитву либо заговор на урожай и на здоровье. Главный мотив вышивки — ромбы, квадраты, розетки, треугольники (по местному «мышачьи ступки», «репей», «ковылюшки», «сте-

колышки», «ляховки», «клепушки», «дорожки дирчатые», «гребенки», «сосенки», «лапочки», «куриная лапка», «бабочки», «грязишнику») имеют древнейшее происхождение и напрямую связаны с почитанием культа языческого божества нашими предками посредством особых знаков-символов, знаков-оберегов. «Эти условные знаки должны были всегда напоминать богам и другим силам добра, чтобы они вовремя отводили в сторону руку зла, когда оно захотело бы причинить человеку какую-либо беду или смертельное горе» (118, 31). Геометрический ромб – главная, наиболее устойчивая фигура в орнаменте, знак лучезарного солнца, который у наших предков-славян считался кругом. Крючки и палочки, выпускаемые по сторонам ромба, условно понимались как лучи солнца. В процессе эволюции ромба в Белгородско-Воронежском регионе возникли множественные его варианты, и один из них – «репей» – гребенчатый ромб с двумя выступающими на каждом углу. Свое название он получил из-за условного сходства с репьем лопуха. Этот знак-оберег превратился во множественный символ: жилище молодой семьи, источник воды, огня, плодородия и жизни. Так, если он изображался с точками в центре или поделенным на четыре маленьких ромбика с кружками в каждом, то обозначал плодородную почву, засеянное поле, крестьянский надел или усадьбу; пустой в середине – землю или твердь; цепочка вертикально расположенных ромбов – «древо» жизни; ромб с крючками по сторонам являлся символом матери-земли, плодоносящей, женского начала и магии плодородия вообще.

Во второй половине XIX в. в результате закрытия помещичьих и монастырских мастерских возникли вышивальные промыслы, которые получили большое распространение в следующем столетии, сыграв большую роль в сохранении традиций в культуре XX в.

Издревле на Руси, в том числе южных регионах, существовало два способа декоративного убранства рубах: ткачество и вышивка. В технике ткачества применялась цветная нитка в

основе или утке (полосы, клетка), бранье на станке, закладная техника; в вышивке рубах использовалась древняя счетная техника, выполняемая по счету нитей основы, и – более поздняя по происхождению – несчетная техника, выполняемая по заранее намеченным контурам. Счетная техника вышивки включала следующие виды швов: набор, счетная гладь, двусторонний шов, косой стежок, крест, «роспись». Набор – вид шва, который создает эффект «негативного» изображения узора на изнанке. Двусторонний шов выполняется «вперед иголкой», таким же способом в обратном направлении заполняются пропущенные места с лица и изнанки. Наше исследование выявило разновидности рубах, украшенных одновременно узорным ткачеством и старинными наборными швами: «по вырезу» – строчными, то есть вышивкой по прореженной ткани, мелким крестиком черными и красными нитями и «бельем», «в настил», белыми нитками наборной гладью. Исключительно нарядные покосные рубахи – особый вид праздничной одежды. Подолы их были сплошь вышиты счетной гладью, а также украшены различными декоративными швами, растительного и геометрического орнамента (пальметты, волюты, меандр) и солярными знаками-оберегами (розетки, кресты, круги, ромбы).

Необходимо отметить, что изначально мужские рубахи украшались вышивкой на твердо определенных местах: жерелке (воротнике), пазухе, рукавах и обшлагах, по подолу, – особыми знаками – символами – оберегами. И это неслучайно. Считалось, что орнамент в виде креста, круга, геометрического треугольника, ромба, квадрата символизирует знаки солнца, жизни, земли, неба, а значит, и богов-покровителей, олицетворяющих силы добра, разума, мира. Примечательно то, что эти своеобразные обереги вышивались в области жизненно важных участков тела: головы, сердца, рук, ног, в тех местах, где одежда кончалась, что вполне согласуется с их исконным назначением – магическое заклинание, стремление воздействовать на мир, дабы уберечься от злых сил, несча-

стья и бед. «Легко догадаться, что ворот был особенно «магически важной» деталью одежды – ведь именно через него в случае смерти вылетала душа. Желая по возможности этому помешать, ворот столь обильно оснащали охранительной вышивкой (иногда содержавшей, конечно, у тех, кто был в состоянии себе это позволить, золотое шитье, жемчуг и драгоценные камни), со временем он превратился в отдельную «наплечную» часть одежды – «ожерелье» («то, что носят вокруг горла») или «оплечье». Его пришивали, пристегивали или вовсе надевали отдельно» (151, 348). Безусловно, не все знаки-обереги, знаки-символы на мужской рубахе дошли до нас ввиду особых хозяйственно-бытовых и социальных функций, которые выполняли мужчины в обществе. Однако проведенное исследование дает возможность получить достаточно полное представление «об изначальных орнаментальных формах, в соединении разрозненных единичных знаков в цельные художественные произведения орнаментального искусства» (118, 31).

Следует подчеркнуть, что в декоративной отделке рубах существовал ряд особенностей, основанных на изысканном сочетании белого рельефного узора, выполненного в технике ремизного ткачества или шитого по прореженному холсту иглой мережек орнаментов. В одном из древнейших счетных способов вышивки, которая использовалась для декора Белгородско-Курского костюма, основным формообразующим элементом является знак простого креста, символизировавшего стихию огня и света (118, 32). Поверхность вышивки покрыта крестами не сплошь, в ней остаются просветы ткани, орнаменты растительные в виде цветов, ягод, листьев. Вторым по распространенности элементом орнаментации женских рубах специалисты считают крест. Техника вышивания крестом бытует повсеместно, что свидетельствует о древних корнях ее. Так, у языческих народов знак креста был символом мужчины. Крест с отводами ото всех его концов символизировал ритуал сжигания и погребения умерших князей и

жрецов, ввиду чего стал именоваться «горящим крестом». Сдвоенный крест обозначает мужа и жену, то есть семью.

Геометрический треугольник изначально означал целинную землю, позднее – оборонительные сооружения. Квадрат, пересеченный линиями крест-накрест с точками посередине, символизировал засеянное хлебопашцем поле. Счастливые число семь и семидневная неделя изображались семиконечной звездочкой, восьмиконечная символизировала большую семью. Спираль, часто встречающаяся в женской вышивке, символизирует змею, олицетворяющую мудрость. Круг с небольшим крестом посередине означал неразрывный союз бога Ярилы с человеком. Малый круг посередине большого свидетельствовал о том, что наряду с добром (большой круг) существует и зло (малый круг). Знаки в форме точки символизировали зерно, в виде римской цифры пять – растения. До настоящего времени геометрические орнаменты вышивки сохранили характерные региональные названия, упоминаемые нами выше. Рубаха и передник одного костюма праздничной женской одежды вышивались обычно строгим орнаментом черной нитью из одинаковых элементов, изменялись лишь сочетания, что придавало всему комплексу композиционную цельность.

Следует отметить, что еще в начале XIX в. создатели вышивок помнили смысловое значение украс, как и был жив обряд чтения узоров. Во второй половине XIX – начале XX столетия содержание народного узорочья стало забываться. Вышивальщицы не всегда могли правильно «прочитать» исполненные ими украсы, знали лишь, что в них заключена сила добра, и передавали детям свое толкование древнего орнамента (63, 28). Однако, с потерей обрядового назначения, орнамент не утрачивает своей эстетической ценности. Отмеченный ярким национальным характером и вобравший в себя богатые крестьянские традиции, он способствует привитию художественного вкуса и играет в наши дни воспитательную роль. В нем раскрывается глубокое чувство нравственности и

внутренней красоты народа, его создавшего. Творцы узорочья были неразрывно связаны с природой родного края, со своей землей – кормилицей, и образы вышивки сконцентрировали в себе смысл трудовой народной жизни, ее миропонимание.

Кроме вышивки и ткачества для декоративной отделки рубахи использовалось коклюшечное мерное кружево и одно из разновидностей его – прошва. Мерное кружево никогда не имело самостоятельного значения, оно было предназначено для украшения и подчеркивания узорочья уникального орнамента. В декоративной отделке рубахи использовался элемент коклюшечного кружева «полотнянка» – плотное переплетение нитей, идущих строго перпендикулярно друг к другу. По фактуре кружево напоминало ткань с полотняным переплетением откуда и произошло его название. С.А. Давыдова писала, что вариантов одного и того же рисунка было бесчисленное множество. Мастерница начинала работу без заранее задуманного варианта. «Смерть скучно одно и то же плести, вот и придумаешь переложить нитки по другому» (43, 48-50). Орнамент коклюшечного кружева получался геометрическим: ромбы, квадраты, свастика, косые кресты и т.д. (схема 10). Кружева разных вариантов сложности дополняли черное узорочье вышивки набором всеми цветами радуги, придавая одежде особую праздничность. Как видим, древнерусский орнамент – это часть нашей истории, яркое и самобытное выражение духовной и материальной жизни русского народа.

Важное значение народ придавал отдельным элементам костюма. Например, пояс был не только обязательной деталью костюма, но и служил оберегом человеку с момента его появления на свет. Старожилы утверждают, что в такой пояс вплеталась пуповина ребенка. Это увеличивало силу оберегающей магии пояса. Пояс не снимали даже на ночь, и лишь, когда мальчик переходил в новое «качество» – становился юношей, ему вручали мужские порты и подпояску. Пояс,

представляющий из себя круг, символизировал солнце (сущность дающая всему живому жизнь) и являлся мощным оберегом. Не носить пояс означало не только лишиться защиты, но и не почитать жизнь. Ходить без пояса считалось зазорным. Лишить человека пояса значило обесчестить его. Неслучайно и по сей день в отношении тех, кто ведет себя недостойно, говорят «распоясался», то есть вышел за рамки дозволенного. Помнят старожилы русских деревень и такое выражение – «лишить (отрешить) пояса», что значило, по мнению исследователей, «лишить воинского звания». Впоследствии это выражение стали применять и к священнослужителям, лишившихся сана. До сих пор старики строго следуют обычаю – расстегивать пояс у умершего при похоронах, чтобы «душа свободно покинула тело» (53; 54).

Пояс в древности выполнял несколько функций: имел ритуальное назначение, поддерживал одежду, придавал фигуре особую статность и стройность, к нему можно было подвесить или заложить за него множество подручных предметов обихода, амулетов, привлекающих в народном представлении к хозяину добро и благополучие: ложка – сытость, ключ – богатство, гребень – здоровье, плетень – силу и власть. И вместе с тем каждый пояс – это высокохудожественный образец рукотворного творчества, наделенный разными гранями: декоративной, прикладной, смысловой. Неслучайно сохранилось множество примет, связанных с подпоясками. Ими, к примеру, обвивали дуги «свадебного поезда» с тем, чтобы оградить молодых от недобрых сил, бед и несчастий. В святочные вечера девушки использовали их для гаданий. По направлению конца пояса, брошенного на снег, определяли, в какую сторону замужество выпало. На Егория (покровителя скота) по покромке, расстеленной в воротах, судили, будет ли удачным год для домашних животных, а, следовательно, и для всей семьи. Если живность проходила, не задев покромку, год сулил благополучие и достаток. Невеста заходила в дом жениха, держась за покромку или полотенце (рушник, утирку).

Термин «покромка» в одном случае обозначал узкую ткань с кромкой, в древности он символизировал кромку участка земли черного цвета, (чернозема). Ввиду того, что чернозем рожал все необходимое для жизни человека, существовало поверье: если замужняя женщина будет носить двукратно опоясанную покромку, то и она, подобно земле, будет плодоносить, продолжая свой род на радость семье и всем людям. Девушкам носить покромку до венца не позволялось.

В женский наряд девушку впервые одевали на свадьбе, и каждая деталь ее одеяния была преисполнена глубокого смысла, зачастую очень древнего, уходящего корнями в язычество. Вспомним белую рубаху и черный сарафан невесты. Эти два цвета символизируют знак траура. Причем белый цвет, по утверждению историков и психологов, испокон веку был для человечества цветом Памяти и Забвения, цветом Прошлого. А уход девушки из рода родителей в род мужа в понимании предков означал «смерть» в прежнем роду и «рождение» в качестве замужней женщины – в новом. Отсюда нам становится понятным обычай брать фамилию мужа (знак рода) и называть его родителей «папой» и «мамой». Да и само понятие «выйти замуж» означает «выйти из своего рода, покинуть его». И смена девичьей одежды невесты на одежду замужней женщины есть не что иное, как переход ее в это новое качество. Вот почему таинство, которое совершалось при «повивании» невесты, было скрыто от посторонних глаз «наметкой», «полотнушком», обрядовым полотенцем, а впоследствии – «дымкой» (тонкой прозрачной шелковой тканью фабричной выделки), а фата невесты в старину означала просто «платок», коим невесту плотно закрывали с головой. Этот обычай в ряде регионов по-прежнему соблюдается; и старожилы объясняют это тем, что невесту до «выкупа» нельзя никому видеть, дабы не навлечь ни на кого всевозможных несчастий и бед. В таком истолковании нам видится отголосок древнего ритуала. Невесту считали «умершей» с момента согласия на брак, а жители Мира Мертвых, как правило, неви-

димы для живых. Вот почему молодые брали друг друга за руки только через платок, жених вводил невесту в дом за конец полотенца или подпояски, или вносил на руках через порог – «границу Миров». По той же причине молодые (особенно невеста) в течение всего свадебного пира не пили и не ели, так как «находились в разных мирах». Неслучайно до сих пор в русских селах перед молодоженами кладут две связанные ложки, так как вместе есть могут только «свои» люди, то есть принадлежащие к одному Миру. Согласно воспоминаниям Маничкиной О.И. (1925 г.р.), невеста берегла свой наряд до старости. Отсюда становится понятным, почему у людей преклонного возраста одежда возвращается к характерным для предсвадебного периода траурным тонам – белому и черному. И как рассказывают селянки, незамужних девушек всегда хранили «в наряде невест и обязательно в сороке», чтобы свои жизненные функции они могли выполнить на том свете. Следует еще раз вспомнить и про «косу – девичью красу». С языческих времен сохранился на Руси обычай прощаться с косою навеки на свадебном пиру и заплетать невесте две косы, «повивать», укладывая пряди одну под другую, а не поверх, как в девичестве.

Под обрядовые «Трубушки» и зажженные свечи скрытая от глаз гостей рушником, «наметкой», «дранкой» (кусоч полотнушка) невеста искренне плакала. Всклипывала и причитала, даже если шла за любимого, стараясь показать свою преданность родителям, всей родне, ее покровителям – умершим предкам, а в еще более древние времена – тотему, мифическому животному – прародителю. А «свашка» («няня» – родная или двоюродная сестра невесты, ее крестная мать) и «подсвашка» (замужняя женщина со стороны жениха), получив благословение на повивание, вершили за ширмой таинства (фото 81).

Расчесав волосы невесты надвое, сплетали их в две косы «плетеньками» (завязки для кос), укладывая по-бабьи вокруг головы, привязывали кичку с рогами, прикрепляли позаты-

лен, а затем сверху — золотую шапочку-сорочку. Сверху на голову невесты набрасывали дымку и красный платок. И лишь только теперь «дядьки» (неженатый парень со стороны жениха и родственник невесты — женатый мужчина), державшие концы полотнушка или рушника со свечами, отдавали его свашке. Она трижды обводила вокруг голов молодых по солнцу («свивала») и давала им погасить свечи. Следует подчеркнуть, что повивальные свечи берегли очень долго, веря в их силу, и зажигали в самые критические ситуации (болезнь, сглаз, порча). Как правило, их заранее «скручивали» (из двух — одну) матери на пропое.

«Повив», молодую переодевают в праздничную поневу, богато орнаментированную вышивкой рубаху, завеску с яркой подпояской — покромкой, на шею — украшения. Это означало окончательный переход невесты в статус замужней женщины (фото 82). Отныне она должна будет прикрывать свои волосы головным убором или платком, чтобы колдовская сила, заключенная в них, не навредила новому роду (не зародится урожай, одолеет болезнь, случится сглаз). И еще один интересный обычай связан с девичьей косой. Если девушка убегала из дому с любимым против воли родителей, то молодой муж обрезал ее косу и присылал ее вместе с выкупом тестю за «умыкание» дочери. «Опросто волосить» женщину значило в старину сорвать с нее головной убор, а следовательно, нанести ее семье, всему роду серьезные неприятности. Грешно было просто волосой показаться на улице, в обществе мужчин и особенно возиться у печи (фото 83). Сила этой традиции особенно ощутима в среде пожилых женщин. И сегодня селянки тщательно скрывают волосы от постороннего глаза чепчиком («шлычком») или чаще всего платком. Следует помнить, что свадебный выкуп в Древней Руси назывался «вено», а это слово родственно обозначениям девичьего головного убора «венок», «венец».

Символическим языком, посредством которого наши предки — славяне стремились выразить свои мысли и чувства,

духовную связь с окружающим миром, являлся цвет. Его главная функция в одежде края, ее орнаментации выходит далеко за рамки только декоративности. По словам П.А. Флоренского, «семантичность одежды, прежде всего, соотносится с его цветовой маркировкой. Цвет в традиционной культуре является одним из маркеров определенного состояния» (163, 273). При помощи цвета мастерицы выделяли главные части ансамбля одежды, достигая тем самым одновременно его цельности и завершенности. По меткому выражению П.Д. Пономарева, «цветовой облик одежды строился по принципу сопоставления ярких, контрастных и насыщенных красок, образующих между собой полную гармонию» (118).

Как видим, организующее начало в композиции народного костюма принадлежит цвету. Самыми активными и значимыми цветами были и остаются: красный и его оттенки, черный, полихромные, ахроматические, блеклые тона (геронтологические). В языке народной символики цвету принадлежит чуть ли не главная роль. Потебня А.А. определил «родство зеленого цвета с огнем, золотом, горением, наделенный продуцирующей символикой, зеленый цвет гармонично связан с другими цветами в декоративном убранстве костюма» (119, 285). Будто бы освещая окружающее пространство, полихромные и золотые цвета декора костюма охраняют человека. Эмоционально-психическое воздействие цвета на человека проявляется и в различном воздействии на органы чувств (возбуждающем, успокаивающем, угнетающем). Человек воспринимает цвета как теплые и холодные, радостные и печальные, объемные и плоские, легкие и тяжелые. Так, теплые цвета зрительно увеличивают объем и поверхность одежды, а холодные — уменьшают их.

Особое значение в костюме придавалось цвету как средству наибольшей выразительности, с его помощью обозначалась торжественность и повседневность костюма. У различных народов существовали свои обозначения и названия цвета: веселые и грустные, свежие и тусклые, что часто соответ-

ствуется настроению человека. В традиционной русской одежде встречаются практически все основные цвета, известные по шкале восприятия: белый, красный, черный, зеленый, желтый, голубой, коричневый, розовый, оранжевый, серый. Естественные цвета льняного холста и шерсти издавна были характерными для многих видов одежды. Распространены были также желтые, оранжевые и коричневые цвета овчин, которые получали в процессе дубления шкур дубовой и ольховой корой. Цвет, выполняя свои магические функции, оберегал носителя костюма от негативных воздействий на человека со стороны людей и нечистой силы. По-видимому, именно в этом состоит основное значение многоцветья и интенсивности цвета в декоре всех костюмных комплексов в виде вышивок и ткачества, бисероплетения и набойки. Кроме того, цвет выполнял и престижную функцию.

Цвет играл в народном костюме существенную роль, сообщая определенную информацию о его носителе, определяя его место в общественной иерархии. При этом различие в цвете костюма воспринималось легче, чем изменения в крое или ткани, особенно на расстоянии. Цвет одежды выступал символом национальной и религиозной принадлежности и как определитель возраста и пола: для детей — нежные, светлые пастельные цвета; для подростков — яркие, контрастные; для взрослых — сложные цветовые сочетания от ярких до пастельных; для людей пожилого возраста, стариков — спокойная, темная цветовая гамма.

Как выяснено, каждый цвет наделен определенным символическим смыслом, а отдельные цвета — множественной символикой, пришедшей из глубины языческих времен. Так, например, самым излюбленным цветом со времен Киевской Руси был красный. Он считался праздничным, нарядным, красивым. Одежда, сшитая из красной ткани, считалась самой красивой. Красный цвет имеет свою семантику. Слово «красный» в древнем языке, связанное с представлением об огне и свете, понималось как «благовидный» и «прекрасный». От

понятия света оно перешло к обозначению цвета, сохранив то же значение, что и белый свет. В народе верили, что красный цвет обладает чудесными свойствами, и связывали его с плодородием. (87, 40–41). Народные представления о символике цвета нашли свое отражение и в древнерусской литературе. Здесь основные цвета белый, серебряный (белый с блеском) и различные оттенки красного. Все они обозначали не цвет, а свет, и употреблялись в рассказах о небесных явлениях. Белый обозначал блеск, белизну сияния пламени и сам свет, а красный был символом небесного огня. Огненно-красные узоры возникают в свете. Само слово «узор», «узорочье» исторически восходит к понятиям: «заря», «гореть», «солнце», вот почему узоры вышивки были связаны с культом солнца и неба, его священными, божественными изображениями или знаками символами (105, 181–184). Он связан с кровью, обозначает как жизнь, так и смерть. В одежде женщины репродуктивного периода преобладает красный цвет, а женщине старшего возраста считалось неприличным носить одежду с преобладанием этого цвета. Красный цвет наряду с белым доминирует в свадебной обрядности и служит символом любви, девственности, брака. Красный цвет служил оберегом и имел множество названий и делений: алый, багровый, червчатый, кармазинный, смородиновый, брусничный и т.д.

Пурпурный цвет означал господство, могущество, достоинство и силу, щедрость и благочестие. Не случайно поэтому одежду такого цвета носили обычно особы княжеского рода. Алый цвет символизировал грусть неразделенной любви; красно-оранжевый цвет называется в народе желто-горячим, цветом солнечного света и тепла; яркий малиновый и нежно-розовый цвета символизировали восходы и закаты солнца. Зеленый цвет олицетворял растительный мир окружающей природы, жизнь, а также изобилие, надежду, спокойствие, радость, свободу. Желтый цвет означал кратковременную разлуку; ультрамариновый — воду, небо, а также верность и целомудрие; белый — горе и смерть; голубой — холод, ненастье, страх,

бескровность, ввиду чего использовался в малых количествах лишь в виде узких полосок, квадратиков, чтобы усилить звучание красного цвета, а в ритуалах связан с небесным миром и водной стихией. Коричневый цвет встречается лишь в старушечьей одежде; фиолетовый использовался крайне редко, в основном вместо синего. Встречаются и другие цвета, имеющие образные определения, как маковый цвет, соломенный, огненный, рудо-желтый, шафранный, лимонный, лазоревый, таусинный, дымчатый, сливный, сизовый.

Черный цвет – излюбленный в народной одежде исследуемых территорий. Он символизировал вечный покой, скромность и строгость, чернозем, землю (которую величали матушкой-кормилицей), ночь, данную природой для отдыха земли и людей. Символ матушки-кормилицы перешел и на одежду наших предков: сарафаны, поневы, портки, обувь, мужские головные уборы, пояса для стариков.

Согласно имеющихся данных использования в вышивке черного цвета существует уже более двух с половиной тысячелетий. Работнова И.П. выдвинула предположение, которое нам импонирует, о том, что черный цвет вышивки пришел на Русь из болгарского костюма (125, 84). В рубахах поневного комплекса Белгородско-Воронежского региона преобладающим цветом вышивки также является черный цвет, который особым образом подчеркивает строгую графичность выполненного декора. Архаичный южнорусский геометрический орнамент черного цвета – это экзотический для Руси тип вышивки, основной частью орнамента которой являются причудливые изогнутые кверху ветви – дерево жизни. Протянутые навстречу солнцу ветви символизировали зависимость от светила, дающего жизнь и людям, и животным, и растениям. Ветви дерева – словно руки, протянутые в мольбе к солнцу. В орнаменте прослеживается сходство дерева с человеческой фигурой. Крестьянки часто ткали или вышивали свастику на деталях женского костюма в виде ромба с крючками на концах. В данной символике как бы объединялось

настоящее с прошедшим: спешащие по часовой стрелке крючки означали время живых, идущие против – время мертвых. Несколько последовательно соединенных свастик символизировали кровное родство потомков и предков.

Семантику полихромного многоцветья в русском народном костюме дополняет белый цвет, который издревле связывался с представлениями о свете и небе. Это общеславянское слово берет свои истоки от индоевропейского корня со значением «светить», «сиять», «блестеть». С «неосозаемым» светом, не зависящим от небесных светил и не имеющим видимого источника, ассоциировались серебристо-белая холстина, так связаны были с ней в народной символике золото, серебро, нити (4, 194-195). У большинства жителей Руси белый цвет олицетворял чистоту и целомудрие и использовался в праздничной одежде, но мог быть и символом потустороннего мира, смерти. Белый цвет постоянно присутствует в обрядности переходного цикла (рождение, крещение и т.д.). Принято считать, что белый цвет – сакрален, он служил защитой от нежелательного воздействия со стороны существ иных миров. «Белое» – его семантика, взаимодействие и эквивалент света и тишины. Триада белое-красное-черное выступает как универсальный символ культуры и эпохи. Традиционные противопоставления, которые белый цвет образует с черным и красным, моделируют пространственно-временную гармонию человека, где за белым закреплено преимущественное значение жизни, света, добра, чистоты, женского начала. В качестве первоцвета белый в сознании человека традиционно отождествляется с ритуалами инициации (белая рубаха невесты = белый савап как тождество свадьба = похороны). Белый цвет в костюме обладает неоднозначным статусом: с одной стороны, он как цвет жизни и чистоты противопоставлен черному, но с другой стороны, он не менее демоничен, чем красный. Можно привести пример красноречивого сочетания цветового кода в произведении Н.В. Гоголя «Сорочинская ярмарка»: здесь и зеленая кофта Хиври с нашитыми

на нее красными хвостиками, и богатая плахта, пестревшая, как шахматная доска, и ситцевый цветной очипок, янтарные бусы и красные ленты (33, 96).

Таким образом, вся полихромия цвета в русском народном костюме представляет нам гармоничную радугу – символ Троицы – райской дуги (167, 175), являя удивительно многоликий образ этого уникального этнокультурного явления, воплотившего в себе духовные и материальные знания, ценности и опыт народа.

Во все времена одежда не только защищала, согревала и украшала человека. Она по-особому «озвучивала» его жизнь и быт. И у каждого времени была своя «мелодия костюма», свои звучащие элементы. Так, длинные нити, унизанные бисером и жемчугом, спускавшиеся с оцеля головных уборов, олицетворяли шум падающих капель дождя, шелест кружащихся в воздухе осенних листьев. В некоторых обрядах, например, женщине надлежало ходить мелким, неторопливым шагом, чтобы «коты» (башмаки) «разговаривали», «гомонели», «топотали». Эта старинная метафора, выраженная средствами костюма, вполне согласуется с современной. Так, у Ю. Олеши находим: «Пришла женщина в платье, шелестевшем как весенний дождь».

Подводя итоги проведенного анализа, мы констатируем, что на протяжении многих веков, семиотический статус русского народного костюма оставался достаточно высоким. Об этом свидетельствуют этнологические источники конца XVII–XX веков, представленные фондами этнографических музеев России, а также образцы костюмных комплексов конца XVIII–XX вв., сохранившиеся в личных коллекциях мастеров народного художественного творчества и знатоков фольклорных традиций. Исследование выявило сохранность образного содержания народного костюма, обусловленное его функциональным назначением и сложившимися традициями. Все изменения в костюме касались, в основном, материала, и, в последнюю очередь, – конструкции и декоративного строя.

Ввиду того, что одежда никогда не воспринималась предками лишь «укрытием», а выступала в роли ритуального объекта, вещи, знака человека, этноса, эпохи, символизируя определенные историко-культурологические, этнографические, социально-бытовые процессы, в ней наиболее зримо отразились религиозно-магические, этические и эстетические представления народа.

Рассматривая костюм как определенную образную знаковую систему, нами осуществлен семиотический анализ русского народного костюма в аспекте его материала, кроя, силуэта, колористики, орнаментики, способов ношения и комплектования деталей костюма, культивируемых этносом ритуальных и обрядовых действий, что позволило расшифровать информацию, закодированную в нем и подойти к рассмотрению предмета нашего анализа как ценностной многофункциональной системы.

Именно гармоничный синтез духовной и материальной жизни способствовал формированию целостного художественного ансамбля русского народного костюма, построенного на закономерном ритме линий, плоскостей и объемов, на соответствии конструкций и декоративного строя, на единстве утилитарных и эстетических достоинств. Это обусловлено тем, что народный костюм – это плод коллективного труда многих поколений, подчеркивающий социокультурную функцию одежды, позволяющую включить человека в пространство социума.

2.3. Традиционный русский народный костюм в культурном аспекте современности

Интерес к национальному наследию прошлого, к которому мы с полным основанием относим русский народный костюм, закономерно возрастает на поворотных моментах истории. И это не случайно. Обращение к культурному опыту предшествующих поколений знаменует собой достижение

обществом определенной степени зрелости, характеризующейся ростом культурного самосознания, национального менталитета.

Возникший в прошлом веке и все возрастающий интерес к русскому народному костюму имел под собой серьезные основания: пристальное внимание в общественном сознании ко всему национальному, народному стало следствием особых геополитических процессов, среди которых едва ли не самыми значительными, судьбоносными (и в плане развития народной культуры) становятся войны, несколько волн эмиграции. Это и мотивировало потребность в фиксации памятников культуры, проникновение в их духовную сущность, раскрытие национального мифологического мышления, тягу ко всему безыскусному, непреходящему – без всяких скидок на «непросвещенность».

«Открытие» большого пласта вещной культуры в качестве предмета изучения (причем, главным образом, со стороны его художественной образности и выразительности) сместило некоторые акценты в понимании объекта анализа. Ученые видели свою главную задачу в том, чтобы с наибольшей глубиной и яркостью раскрыть содержательную основу русского народного костюма, выявить его основные комплексы, типы, виды и разновидности. Такой подход внес определенные коррективы в процесс познания русской народной одежды, что, по существу, способствовало восстановлению и реконструкции большинства костюмных комплексов на основе традиционных методов «от мастера – к ученику», «от старшего – к младшему». Однако вполне очевидным стало и осознание истины, что культурный и социальный контекст народной одежды существенно изменился, попросту стал иным. Она стала играть другую роль и уже не столько в народном быту, сколько в культуре, причем необязательно крестьянской.

Таким образом, традиционный мир народной одежды в первой четверти XX в. был осмыслен в качестве явления искусства большой силы, но не собственно самим носителем

этой культуры, тем, кто в прошлом создавал ее для собственных нужд, а другим социальным слоем – интеллигенцией, озабоченной проблемами формирования национальной культуры, поддержанием и сохранением народных традиций для будущих поколений.

Выявляя художественные и технические характеристики русского народного костюма, основоположники искусствоведческой науки о народной одежде С.П. Исенко, Н.И. Лебедева, М.Н. Мерцалова, Ф.М. Пармон, И.П. Работнова, Л.Н. Чижикова акцентировали внимание и на социально-историческом аспекте этого феномена, который может быть осмыслен сегодня как культурологический, так как включает в себя культурный текст (все детали народного костюма, их семантику и символику). Следует отметить, что в контексте данного исследования мы вкладываем в понятие «культурный текст» несколько иной смысл: семантика и символика рассматриваются в единстве художественно-эстетического и внеэстетического, психолого-педагогического и социокультурного, а также бытового, утилитарного содержания и назначения.

Нас интересует предметно-вещный мир русского народного костюма в культурном аспекте современности: «Каков он?», «Какова его роль в прошлом и настоящем времени?», «Каковы функции народного производства в этой области?», «Каков субъект, носитель этой культуры?» и «Каковы механизмы передачи традиции?».

Ответы на эти проблемные вопросы находим лишь в немногочисленных креативных проектах-воплощениях. Одним из русских основоположников метода моделирования одежды по традициям русского народного костюма стала в XX в. Н.П. Ламанова – модельер с мировым именем, в 1925 г. на высоком европейском форуме в Париже получившая Гран-при на Всемирной выставке за коллекцию из природных материалов: веревки, холста, деревянных пуговиц, ручной вышивки и дополнительных украшений, характерных для крестьянского костюма того времени. Вслед за Н.П. Ламановой

отечественные художники-модельеры постоянно возвращаются к народному костюму как источнику вдохновения для создания новых коллекций, в которых – как и в народных образах – органично сочетаются творческая интуиция создателя и его художественный и профессиональный опыт, знания специфических особенностей человеческого тела. Так реализуются наставления Н.П. Ламановой, утверждавшей, что «...всякий человек, несмотря на все недостатки его тела от природы или образа жизни, имеет право быть гармоничным» (90, 241).

Среди достойных учеников Н.П. Ламановой – Вячеслав Зайцев, проводник гармонии, создавший свой стиль, вне канонических понятий, существующих в мире моды, чье профессиональное кредо состоит в приверженности классической традиции: здесь превалирует естественность формы, четкая линия плеча, головные уборы и аксессуары в едином синтезе с одеждой и самое главное – принадлежность русскому чувству, русской душе, природе. Ввиду этого коллекции мастера несут в себе ценностную эстетику русского народного костюма, отражающую единство человека с природой, что проявляется в простоте кроя и пропорций, ясности и чистоте линий, естественности колористики и изысканности декора. Внутренняя связь с народными традициями ощущается, в частности, в его отношении к цвету, в использовании чистых, открытых тонов, выдающих национальные истоки творчества. А подлинной изюминкой его работ становятся вышивки, роскошные аппликации, кружево, украшения.

Главная черта фольклорного стиля В. Зайцева, как видим, – это естественность в пропорциях, в крое, в цветосочетаниях. И это не просто дань моде. Мастер предлагает соотечественникам не этнографический, «музейный», а вполне современный костюм, используя простоту народного кроя – покрой русской рубахи и косоклинного сарафана, душегреи, поддевки. Отсюда ведут свое происхождение столь популярные низкие проймы, рубашечный рукав (прямой или с ластовицей),

декоративное оформление конструктивных швов, декорирование вышивкой манжет и горловины, использование разноцветных бус и плетеных поясов. Причем народные мотивы привносятся В. Зайцевым в костюм деликатно, бережно, осторожно, не ради эстетического эпатажа, а как следствие художественной выразительности и функциональности, как проявление творческого переосмысления вековых традиций.

Представители новой плеяды художников по костюму XXI в., такие как Екатерина Леонович, Ирина Крутикова, Виктория Андреянова, создают современную одежду, по-прежнему развивая традиционные приемы кроя, в основе которых – единство формы и содержания, гармония элементов, простота, естественность, чистота линий, создающих целостный художественный ансамбль. Молодой дизайнер Людмила Доброходова в своих коллекциях широко использует аксессуары из природных материалов (холста, редины, мешковины, деревянные дополнения). Это свидетельствует о модернизации фольклорных традиций благодаря следованию старым канонам: принципу многослойности, декоративности, комбинирования тканей, – столь характерным для народной одежды. В образах современной одежды гармонично сочетаются напряженность цвета, полифония красок, разнообразные скульптурные формы, рождающиеся на основе современных технологий. В этом и состоит живое развитие традиций и одновременно проявление новаторства, индивидуального творческого стиля модельера. Воистину развитие современного моделирования в России в разные периоды истории всегда опиралась на непреходящие ценности народного творчества: декоративность, функциональность, комплексность, конструктивность.

Изучение и творческая трансформация русского народного костюма в современный социум способствует не только развитию, обновлению и обогащению современного костюма, но и осмыслению его философии, как вне времени, так и в аспекте той или иной эпохи, для которой костюм является культурным текстом.

Как известно, искусство народа формировалось в течение длительного времени, сохраняя все самое ценное и оправданное жизнью, убирая все случайное. Русский народный костюм не является застывшей в своих формах неизменной категорией, а выступает вполне закономерным явлением, обусловленным всей жизнью народа. Изменения среды создания народного костюма повлекли изменения типологии, формы и, конечно же, функций. Ушел в прошлое вместе с крестьянскими технологиями народный костюм, но осталось мастерство вышивки и ткачества, пластика природных материалов и их естественные формы.

Образцы народного творчества и в том числе костюм, вдохновляют художников, мастеров декоративно-прикладного творчества на создание современных бытовых и сценических костюмов, выполненных в традиционном фольклорном стиле. Обращенный к массовому зрителю, доступный для его восприятия, именно сценический костюм, на наш взгляд, способен выступать действенным средством художественно-коммуникативного диалога традиционной и современной культур, без которого немислимо развитие общества.

Следует отметить, что сегодня в отдельных профессиональных и самостоятельных творческих коллективах наметилось и крепнет здоровое стремление к наиболее полному воссозданию народных художественных традиций в сценическом костюме. Идет процесс переосмысления и трансформации традиций с учетом современных требований и условий. При этом традиционные орнаменты стилизуются под мотивы, которые указывают на национальную и региональную принадлежность костюма. Использование современных материалов дает возможность обыграть их природную, естественную структуру, приближенную по фактуре к ткачеству и кружеву. Однако для реализации этой проблемы в полном объеме, как показывает практика, необходимы глубокие исторические, этнографические и искусствоведческие знания. А главными посредниками в этом процессе должны быть художники по

костюму, народные мастера, исполнители фольклора, призванные разработать теорию сценического русского народного костюма, адекватную эстетической природе традиционного и сценического искусства, и в полной мере владеющие инструментами сценической интерпретации и русского народного костюма в соответствии с его художественно-стилистической структурой (66, 99).

Время устроило конкурс находкам, привносимым в оформление одежды последующими поколениями мастериц, оставляя самое традиционное. Нередко народная одежда украшена необыкновенно причудливо, но никогда ее декор не перегружен, он лишь выявляет конструктивные особенности костюма, подчеркивает его целесообразность. Врожденный вкус позволял народным мастерицам соблюсти чувство меры, находить верное соотношение между целым и деталями, а приемы кроя, способы декора, особенности ношения народного костюма, сохранившиеся со времен Древней Руси, отразили специфику национального характера, эстетический вкус народа. Именно поэтому современный костюм оказывается созвучным народному в использовании рисунков (клетки-пестряди, полосы разных ритмов и масштабов), фактур материалов, колористическому строю, в котором согласованы и соподчинены все детали. Народный костюм подсказывает варианты решений современной одежды в ансамблевой композиции. Гармония в костюме основана на единстве всех его элементов, объединенных в одно целое, выражающее определенный художественный образ ансамбля, в котором форма и конструкция находятся в прямой зависимости от вида материала, его пластических свойств, фактуры, цвета, рисунка и который является примером для создания современной одежды. Принципы создания народной одежды в рациональном безотходном использовании материала, простоте кроя, легли в основу всех периодов моделирования костюма.

Аккумулируя тысячелетний опыт создания одежды, можно проследить культурологическую эволюцию использования

народных традиций в создании современного костюма, в частности, — модельерами Западной Европы. Самые известные из них, тяготевшие к симбиозу цвета, формы, гармонии, философии жизни и изобретению новых структур материалов, сочетавшие мастерство ремесленника и экстравагантность, оригинальность подхода к решению работ, активно использовали народные мотивы и чаще всего — *русского* национального костюма (Курсив наш — М.Ж.). Уже в конце XIX в. родоначальник высокой моды в Париже «от кутюр» (в переводе с французского означает «высокое шитье», а в наше время — создание одежды самого высокого класса, «высокая мода») Чарльз Ворт (1825-1895) впервые ввел кринолины и манеру ношения юбки, подобрав ее к бедрам и собрав сзади, используя народную манеру ношения поневы «подтыком». Так, в конце XIX — начале XX вв. стиль модерн появился в костюме, как отражение фольклорного начала, приведшего к созданию романтического образа костюма, удачно дополненного аксессуарами из естественных, природных, экологически чистых материалов.

Реформатор XX в. Поль Пуаре (1879-1944), превосходно разбиравшийся в тканях, фурнитуре, увлекавшийся историей искусств, фольклором, заставил парижскую публику с уважением относиться к костюму как к важнейшей части культуры, как к истинному произведению искусства. Его реформа, исподволь высвобождавшая женщину из-под гнета многослойных одежд и условностей, активное использование бисера, кружева, блесток, парчи всех оттенков при сохранении рубашечного кроя, вызывавшие если не восторг, то изумление Парижа, были также продиктованы следованием народной традиции.

Мадлен Вионне (1876-1975) стремилась перенести в современный костюм принцип естественности и свободы движения, что было присуще народному костюму — не искусственной оболочке, а естественному продолжению человека. Свой стиль модельер создала на основе техники кроя, учета

фактуры материалов, использования традиционных геометрических форм: квадрата, треугольника, круга.

Символ элегантности Габриэль Шанель (1883-1971) создала исключительно классический стиль, благодаря ведущим критериям создания народного костюма: функциональности, долговечности, красоте. Во всех ее моделях, как и в национальной одежде, торжествовали прямые линии, пропорциональный простой, четкий крой, качественное шитье. Излюбленный черный цвет праздничных одежд, как цвет изысканности народного комплекса, служивший данью этнографическим канонам, дополнялся украшениями из жемчуга и меха.

Синтетический жанр Кристоля Баленсиага (1895-1972), музыканта гармонии и философа стиля проявившийся в создании платья-рубашки, использование любимых народных цветов, воплотивших гармонию земли и жизни: черного, зеленого и ярко-красного.

Утонченная женственность и простота, изящество линий, четкость формы и силуэта, безукоризненность отделки, корректность аксессуаров, присущие творчеству Юбера де Живанши, как и в народной одежде (в частности, в русском национальном костюме) призваны были подчеркнуть достоинства тела, а тактичный декор из стразов, пайеток, вышивки — создать обворожительный образ женщины.

Главный революционер в моде XX в. Ив Сен-Лоран, изменивший облик современной женщины, первым выпустивший линию одежды прет-а-порте, в своем творчестве не скрывает увлечения фольклорным стилем и остается лучшим создателем ретростилей. Так, уже в 1976 г. он создал по мотивам русских крестьянских костюмов коллекцию, которая по тем временам оценивалась специалистами как самая совершенная.

Отличительной чертой растражированных промышленностью коллекций одежды от Кардена были и остаются прямой силуэт, геометрические четкие линии — следование традициям русской культуры.

На основании вышеизложенного есть основание утверждать, что русский народный костюм не являясь застывшей в своих формах неизменной категорией, отразившей философию целого народа, повлиял не только на дальнейшее развитие костюма в масштабах одного государства, но и – в особых геополитических условиях – на формирование русского народного костюма как нациологемы и на его трансляцию, адаптацию и популяризацию в культурах многих стран мира, в первую очередь – западноевропейских.

И сегодня, в начале XXI в., художники, специалисты, в том числе преподаватели кафедры декоративно-прикладного творчества и дизайна Белгородского института культуры, работающие в сфере современного моделирования, не копируют народный костюм, а достигают выразительности и образности современной одежды путем осмысления первоисточника средствами ассоциативного представления, проявляющегося в общении, в отборе самых важных элементов, деталей костюма, что позволяет достичь разнообразия видимого образа и новизны решения. Так, утверждение нового, а в сущности – возрождение старых канонов выступает как демонстрация авторской индивидуальности, средство его самутверждения, самости (фото 84).

Художественный образ создается современными мастерами путем сбора материала, осмысления, выделения главных и второстепенных деталей и трансформации первоисточников, что способствует эмоционально-образному решению современного костюма, обновлению и обогащению, созданию в нем своеобразного национального колорита, рождению завершенного художественного ансамбля. Например, использование декоративной отделки в современном сценическом костюме оправдано в тех случаях, когда угадан орнаментальный мотив, его место расположения, идеальная чистота исполнения, способные разнообразить и обогатить костюм. В сущности, именно ради сохранения национального русского костюма, этого живого источника в русле современной культуры и

его традиций, мы заботимся о творческом развитии народного костюма в сценических вариантах, о сохранении его эмоционально-содержательной функции.

Сохранить народный костюм – не значит «законсервировать», остановить на повторении и копировании прошлого. Диалектика самого существования традиций народного костюма проявляется в его многовариантности, индивидуальном творческом начале, синкретизме. Новаторство в одежде и мода рассматриваются сегодня как явления, связанные с культурой, посредники между современным и традиционным прочтением и пониманием культурных связей традиции и современности, что, в частности, угадывается в стиле «милитари», «унисекс», «фьюжн» и др. Сегодняшнее моделирование как следование национальной традиции предстает в ракурсе формы, конструкции, декора, цвета, фактуры, способов и манеры ношения. Фольклорный или деревенский стиль, основанный на народных канонах создания костюма, давно нашел многих приверженцев во всем мире.

В итоге, благодаря этнически обусловленным форме, цветовому решению, фактуре ткани, пропорциям, масштабам, тонально-ритмическому построению, декору, рождается единый образ костюма: романтический, деловой или спортивный, воплощающий комплекс национальных установок и пристрастий:

- костюм – это воплощение человеческого начала, неуловимых движений души;
- одежда выполняет функции, обусловленные удобством, декоративностью, нарядностью, индивидуальностью;
- приемы и места расположения декора, приоритет цветовых сочетаний (белое, красное, черное) традиционны;
- возможно использование набивных тканей с рисунками по народным мотивам, деталей в виде платков, шалей, покрывал;
- верхняя одежда использует идеи народного кроя поддевки, бекеши, свиты, черкески, кафтана, тулупа (форма

проймы, рукавов, манжет, воротника и народных мотивов, декоративной отделки занимают значительное место);

- спортивный стиль складывается на основе простейших конструкций, недорогих тканей, комфортности, универсальности, ярких красок, контрастных тонов, придающих костюму декоративность; подвижность обеспечивается за счет удобного кроя, ластовиц, свободных форм, не стесняющих движений человека, а также разнообразных застежек. Четко выделяются участки на груди, плечах, вдоль швов традиционным колоритом (синего, малинового, красного, желтого), ритмом и пропорциями цветовых площадей, принципом гармонии цвета и формы. Дополнительные украшения в спортивном стиле – в виде шнуров, тесьмы, кистей, бахромы, поясов. Художественное решение спортивных костюмов на базе народных традиций с течением времени усиливается;

- нарядная одежда романтического стиля вбирает в себя арсенал украшений предшествующих столетий: кружева, вышивки, необычные фактуры тканей, – главной функцией которых выступает нарядность, достигающаяся разными средствами: применением вышивки, декоративных контрастных материалов, фурнитуры. Новые решения нарядной одежды построены на воплощении идей народного искусства, использовании элементов кроя народной рубахи, прямых линий проймы, поликов, ластовиц, рубашечного вида рукава, членении форм конструктивными вертикальными линиями или швами, кокетки, манеры ношения навывпуск. Широко используются в современном моделировании идеи русских сарафанов, например, высокая кокетка, бретели разной конфигурации, декоративная отделка швов. Заимствование декора и кроя сарафана позволяет создать новую стройную выразительную и подвижную форму одежды;

- эстетическое решение народного костюма базируется на природной красоте материала (лен – серебристо-серый, шерсть – черная, рыжая, белая), форме и продуманной конструкции. Сохраняя натуральный цвет тканей, декоративная отделка тканей гармонично вписывается в фон.

Фольклорному стилю отдают дань практически все модельеры мира, создавая «этнографические» коллекции, которые варьируют от почти точного копирования прототипа до предельной стилизации, когда источник уже почти не узнаваем. Некоторые коллекции стилизованы однородно, либо они эклектичны ввиду сочетания элементов разных стилей и направлений. Как показывает исследование, каждый художник по костюму имеет свой творческий почерк. Одна из групп специалистов моделирует и стилизует народный костюм, создавая новую современную одежду. Другая группа художников выделяет из народного костюма то, что может придать новизну и своеобразие современной одежде. Следующая группа работает, расширяя сферу общения с народным прикладным искусством, находя образное содержание и в рисунках ткани, и в ритме линий, и в отделке, и в колорите так, чтобы национальный мотив был выражен через узор и фактуру.

Многие художники и конструкторы используют традиции применения в женской и детской одежде декоративного выделения горловины, низа, рукавов тканями другого цвета и фактуры. Функция утилитарности и рациональности, взятая из народной одежды, стала основой изготовления верхней части изделия (станда) из более дорогого и тонкого материала, а нижней части (подставы) – из грубого и дешевого. Так появились модели, верхняя часть и рукава которых из ярких, нарядных по фактуре тканей, контрастных по цвету и интересных по рисунку, но объединенных, в целом, по колориту с тканью, из которой выполнен весь костюм. Среди новых предложений художников – костюмы и комплексы свободных форм из тканей ярких, блестящих, ворсовых или богато декорированных, многослойные, динамичные ансамбли из предметов разной длины, позволяющих импровизировать, находить новые пропорции в костюме; использование разнообразных орнаментов и отделок (фото 85-91). Одной из ярких дизайнерских находок сегодняшнего дня является лоскутная техника, позволяющая, как и много веков, назад сочетать шелк с вышивкой, бисером и бле-

стками, ручную роспись тканей в декоре современных праздничных ансамблей. В таких моделях можно увидеть принципы колористического решения, приемы соединения клетчатого и гладкого полотна, применение новых вышивальных швов, органично соединенных с фактурой ткани.

По словам Г.С. Гориной, «традиционность, взятая от народного искусства, спокойно входит в современность, сообщая модной форме новизну, оригинальность конструктивного и цветового решения» (34, 85).

Развитие текстильной и легкой промышленности, появление в связи этим купонных и полукупонных тканей с тканой или набивной полосой орнамента по краю также привело к решению современных моделей в этнографическом стиле, превращающем вещи в уникалы. Ткани, напоминающие русскую набойку орнаментами, цветом, рисунком, передают национальный дух современному сценическому и бытовому костюму. Виды отслочных материалов, созданных в современных условиях текстильщиками в виде цветных шнуров, бахромы, золотой и серебряной тесьмы, кружев разной техники исполнения (от самой архаичной – коклюшечной до самой современной – машинной), дают возможность художникам использовать современные материалы по назначению, приближая сценические костюмы, обращаясь к декору, к традиции. Это проявляется в комбинациях красной и синей, красной и белой тканей; в сочетании цветной гладкокрашеной с клетчатой или полосатой тканью. А выразительность фактуры самой ткани, «оживающей» благодаря всевозможным переплетениям и ткацким рисункам, вышивкам, взятым из глубины истории создания первых переплетений, что придает одежде завершенность и изысканность, обусловлена преемственностью народных традиций.

Современное промышленное моделирование также базируется на основе народных конструкций. Так, верхняя одежда имеет крой тулупа, поддевки, свиты, черкески, казакина, бекеши, кафтана, повторяя народный костюм пластикой, воротником, поясом, местом расположения застежки. Аналогом русских

традиционных головных уборов являются столь востребованные сегодня шапка-«боярка», валеные колпаки (все виды беретов, шляпок, комбинированных головных уборов), картуз (конструкция которого лежит в основе всех кепок, спортивных уборов из различных материалов), вязанные рогатые шапки в детской и молодежной одежде (напоминающие рогатые кички), платки и шали разного исполнения и цветовой насыщенности и манер ношения (повязываемые в различных сочетаниях).

Таким образом, современные модельеры, специалисты по тканям, кружевам, ювелирным изделиям, обуви, создавая новый костюм эпохи, используют своеобразные черты народной одежды, в частности, покрой, декоративное решение, связывая рождаемый художественный образ с потребностями людей, утилитарностью одежды, ее функциональным назначением, мотивированными обычаями, родом деятельности, возрастными и половыми признаками.

Развитие современных образцов одежды на основе традиционных материальных памятников транслируется в мировое культурное пространство посредством международных и Всероссийских выставок, которые и определяют художественный облик вещей, их востребованность и вневременный потенциал. Философия современной одежды, в итоге, проявляется в гармонии внешнего образа и внутреннего содержания как констатация вековых народных устоев: «Красота внутри нас, одежда не самоценна» (В.Ф. Одоевский).

В современном социокультурном пространстве, в условиях интенсивного информационного взаимодействия, благодаря межкультурным влияниям, взаимопроникновению, а значит – обогащению национальных культур происходит активная фольклоризация многих сфер человеческой деятельности, что проявляется в образовательной и социокультурной политике, в классическом искусстве (живопись, кинематограф, литература, театр, музыка), в создании констант духовной и материальной культуры, одной из которых и является русский народный костюм.

ГЛАВА 3. КОНСТРУИРОВАНИЕ И ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ ОДЕЖДЫ КРАЯ

3.1. Женская одежда

На основе проведенного нами исследования выявлен общий характер народного костюма Белгородчины, сформировавшегося на протяжении многих веков, соответствовавшего образу жизни, духовной и материальной культуре наших предков. Более того, еще во второй половине XIX в. на исследуемой территории бытовали все костюмные комплексы русской одежды: с поневой, с сарафаном, с домотканой юбкой (андараком) с юбкой городского покроя.

В основу типологии был взят покрой одежды как наиболее устойчивый и существенный критерий. Определенный покрой имел свой ареал распространения. Нередко одежда одного покроя отличалась по материалу, украшениям, цвету. В целом, исследователи выделяют несколько способов кроя: крой по утку, крой по основе, крой дополнительных деталей (поликов, ширинки, клиньев для сарафанов и рубах). Основной принцип – все идет в дело, ничего не остается, крой одежды отрезной по линии талии (остаются отходы), подтверждение чему мы находим в поучениях «Домостроя»: «А рубашки нарядные мужские и женские, и штаны, – все то самой кроить или велеть при себе кроить, а все остатки и обрезки, камчатые и тафтяные, дорогие и дешевые, золотное и шелковое, белое и крашенное, пух, оторочки и спорки, и новое, и ветхое, – все это было бы прибрано: мелкое – в мешочки, а остатки скручены и связаны, а все по размеру разобрано и припрятано. И как потребуете сшить из старого что-нибудь, или нового не хватило – так все это и есть в запасе, и на рынке того не ищешь: дал Бог, у доброго разума, у заботливой хозяйки все в доме нашлось» (47, 147).

Мы полагаем, что многообразными, универсальными бы-

ли не только способы конструирования, но и технологические приемы шивания, такие как: обметка через кромку, «рощива», запошивки, «вперед иголку», шов ручной мелкой строчкой, потайной, строчка.

Основу женского традиционного костюма составляла рубаха, служившая в конце XIX в. нательной и одновременно выходной. Она состояла из двух частей: верхней и нижней, – соединенных поперечным швом, что объясняется экономическими соображениями. Верхняя часть обычно шилась из более высококачественного материала и называлась «стан», «станушка», «станина», «манишка» (с. Сагайдачное, с. Кустановое). Нижнюю часть называли «подстава», «подставок», «подол» и готовили из сурового полотна. В праздничном костюме стан и подставу обычно не сшивали, стан выполнял роль кофты, а подстава надевалась под нижнюю юбку.

Наиболее архаичные рубахи, сшитые из целых полотн ткани, идущих от ворота до подола (туникообразные, длинные до пят, с ластовицами), встречаются на исследуемой территории значительно реже. Согласно полученным данным, они использовались в качестве обрядовых, «смертных» (старушечьих). Быстро изнашиваемую нижнюю часть рубахи (подставу) с течением времени меняли, оставляя в неприкосновенности верхнюю – «стан». Стан сшивался руками мелкой строчкой потайным швом. Спинка и перед состояли из двух полотн холста. На плече между спинкой и передом вставлялся кусок ткани, называемый «поликом». Длинные рубахи и сегодня бытуют в районах Белгородско-Курского региона (Борисовский, Грайворонский, Ракитянский, Краснояружский, Яковлевский, Ивнянский, Прохоровский).

В каждом районе исследуемой территории формировались свои особенности в покрое женской рубахи. Тип рубахи определялся количеством полотн и их расположением в стане, формой плечевых вставок, способом соединения рукавов с полотнищами стана и плечевыми вставками, формой воротника и т.д. Покрой рубахи определялся шириной холста, ко-

торый зависел от размеров ткацкого станка и длины берда. Ширина холста составляла примерно 37 – 40 см, либо 46 – 55 см. В Белгородском регионе бытовало несколько типов женских рубаш. Наибольшее распространение имела рубаша с плечевыми вставками «поликами», которая типична для всех восточных славян (поляков, словаков, чехов, сербов, хорватов). Появление такой рубашки в регионе исследователи относят к глубокой древности (рис. 11-13).

Рубаша с прямыми поликами, пришитыми по утку, бытовала в ареале распространения сарафанного, юбочного и поневного комплексов. Распространение этого вида рубаш связано с массовым переселением народа на юг из центральной России и Украины. Стан рубашки состоял из четырех полотнищ, двух – впереди и двух – сзади. По свидетельству Г.С. Масловой, такой покрой, характерный для мордвы, населения Калужской губернии, указывает на генетическое родство рубашки с поликами, пришитыми по утку, с туникообразной рубашкой. К полотнищам стана сверху, параллельно утку, пришивали прямоугольные плечевые вставки-«полика», которые крепились по утку, расширяя плечевую линию рубашки. Полики и верхние кромки полотнищ собирали у ворота в мелкую складочку, «через две нитки». В некоторых селах с украинской традицией, бытовали рубашки, скроенные из трех полотнищ шириной 46-51 см, иногда из двух, изредка – из четырех (рис. 14).

Оформление горловины рубашки различными видами воротников имело свои вариации. Широко бытовал ворот в виде невысокой стойки (обшивки полоской ткани), шириной 2-3,5 см, имеющий различные названия: «ожерелок», «вошивка», «ошейник» (Грайворонский и Корочанский уезды) (рис. 15). Разрез ворота делали посередине груди – по шву, соединяющему два передних полотнища. Согласно исследованиям, стоячий воротник был распространен у белорусов, украинцев, латышей, литовцев, эстонцев. В однодворческих селах Алексеевского уезда, где бытовали рубашки с черной узорной вышивкой, с праздничным костюмом отдельно одевали сшитый

на твердой основе стоячий воротник, с черным узорочьем. В однодворческих селах Белгородского края был распространен отложной воротник в виде прямоугольного куска ткани шириной от 9 до 18 см. Такой «ожерелок» шился из полотнищ длиной 25-30 см, сложенных вдвое. Края по бокам обрабатывались швом «через край», а весь воротник украшался узором, аналогичным рубашке. По линии втачивания воротника с горловиной делались «мочки» – прорезные петли, в которые вставлялась узкая лента или плетеный шнурок «завязка». Такой вид воротника бытовал в селах Новооскольского уезда, в районах с наличием поневного и юбочного комплексов. «Ожерелок» свидетельствует о более позднем развитии отложного воротника, распространение которого исследователи связывают с белорусским и литовско-польским влиянием (Д.К. Зеленин, Н.И. Лебедева, Г.С. Маслова).

Согласно полученным данным, на Белгородчине крой рукава не был одинаковым, существовали два основных его вида. Во второй половине XIX – начале XX вв. наиболее распространенным в рубашке с прямыми поликами, пришитыми по утку, были широкие прямые рукава, выкроенные из полутора полотнищ или реже из одного и трети полотнища. У запястья рукава собирали на узкую обшивку или манжет. Рукав у запястья обшивался мелким швом «через край», очень плотными столбиками высотой в 3 мм. В праздничных, а иногда и в будничных рубашках из-под обшлага выпускали оборку («брыжжи»), украшенную лентами, кружевом, блестками и вышивкой. От края рукава шириной 3 см, мелкими стежками в три ряда через три нитки стягивалось запястье. Сверху, в месте, стянутом нитками, пришивался «нарушник» – узкая прямоугольная полоска ткани, вышитая тем же узором, что и рукав, и полик. Кроме вышивки нарушник мог быть украшен и «вилюшками» – волнистой шелковой тесьмой (выюнчиком). К нарушнику пришивалась ткань или шелковая лента, собранная в сборку. В праздничном костюме «брыжжи» одевали отдельно в виде широкой съемной манжеты.

Нами выявлено, что для русского однодворческого и украинского населения были характерны рубахи с широкими рукавами. Бывшие помещичьи и монастырские крестьяне носили рубахи и с широким, и со скошенным к запястью рукавом. Встречались прямые рукава, не собранные у запястья, с ластовицей и без неё. Рубахи с узкими скошенными рукавами, суживающимися к кисти, без сборок и обшлага, по видимому, древнее рубах с широкими рукавами. Такие рукава шили из одного целого или части полотнища, перегнутого вдоль по основе и скошенного к низу, где иногда вставлялся треугольный клин или ластовица. Рубахи с узкими скошенными рукавами были характерны для старинной русской крестьянской одежды, а рубахи с широкими рукавами, собранными у запястий рук, типичные для большинства районов украинской культуры, встречались также у белорусов. Преимущественное бытование рубахи с широкими рукавами в однодворческих селах может указывать на влияние московской городской культуры, воспринятой служилыми людьми. Такая рубаха была традиционной, принесенной переселенцами из украинских губерний (фото 92).

Рубаха с косыми поликами характерна, в целом, для многих районов края. На исследуемой территории она бытовала у однодворцев – «щекунов», «мамонов» в селах Корочанского и других уездов, которую носили как с поневой, так и с сарафаном. Рубаха кроилась из четырех частей: цельные полотнища были расположены посередине груди и спины, которые соединяясь боковыми, таким образом образуя по два шва спереди и сзади (подобно покрою туникообразной мужской рубахи). Переднее и заднее полотнища были длиннее, они доходили до ворота, боковые – только до рукавов. Сверху к переднему и заднему полотнищам параллельно основе ткани пришивали косые, трапецевидной формы полики. Они кроились из двух кусков ткани: больший по размерам имел форму усеченной трапеции (30-35X14-20 см), меньший – форму треугольника (16-25X14-20 см), соединительный шов между ни-

ми проходил сзади на плечах, реже – спереди. Верхние кромки переднего и заднего полотнищ и полики у ворота собирались в сборки на узкую полоску ткани, «жерелок». Рукав вшивался в угол, образованный верхней кромкой бокового полотнища и внешним краем полика. Рукав был прямым, в 1,3 полотнища, присборенным у кисти на манжет. В праздничной рубахе манжет украшался оборкой из кумача. Эта рубаха характерна для жителей районов украинской культуры. Отмеченный Б.А. Куфтиным, Н.И. Лебедевой тип рубахи с косыми поликами, распространенный в исследуемом регионе, объясняется древними этническими связями с поздними традициями, сложившимися в результате заселения края служилыми людьми из Рязанщины.

Рубаха с прямыми поликами, пришитыми по основе, бтовала в районах старого заселения «горюнами», «саянами», «цуканами», в однодворческих селах Грайворонского уезда. Известны три варианта ее кроя, различавшиеся по расположению полотнищ в стане и по способу пришивания рукава. Так, рубаха у горюнов и саянов, которую носили с поневой-плахтой, кроилась из четырех полотнищ, расположенных по два спереди и по два сзади. Полики в форме прямоугольных вставок размером 17-20x35-37 см как бы врезались в цельное полотнище клиньями подобно косым поликам. Узкие, длинные, скошенные к кисти рукава вшивались в боковые кромки полотнищ стана. Особо подчеркнем, что размеры клиньев могли быть разнообразными, как сшитыми из одного полотнища и длинного треугольного клина размером 18x43x44 см, так и из фабричных материалов – 33x61x81 см. Рубахи, традиции которых восходят к древнерусской одежде, были широко распространены на исследуемой территории в XIX веке, хотя они бтовали и у других народов (карелов, эстонцев).

Передние и задние полотнища рубах 2 и 3 варианта были соединены более короткими боковыми полотнищами. К переднему и заднему полотнищам параллельно основе ткани пришивались прямые полики размером 15x38 см. В угол, об-

разованный поликом и боковым укороченным полотнищем, вшивался рукав. Поликом две трети рукава были затканы красной нитью на двух подножках. Широкие красные полосы ткачества дополнялись кружевными прошивами и полосками, вышитыми в настил синими, бежевыми, черными нитками, отделанными блестками. Образец такой рубахи зафиксирован нами у цуканов, а также у однодворцев Грайворонского уезда. По особенностям покроя (расположению полотнищ в стане, способу вшивания рукава) она похожа на рубаху с косыми полками, бытовавшую у однодворцев Дона, что свидетельствует о заимствовании данного кроя из Московской губернии или из ее северных районов.

Цельнокроеный рукав на Белгородчине известен в трех вариантах, различающихся расположением полотнищ в стане, способами вшивания рукава.

Для первого варианта характерно соединение двух полотнищ на груди; на спине – одно полотнище, передняя и задняя части соединены на боках под рукавами кусками холста шириной в половину полотнища. Прямой рукав шириной в 1,5 полотнища пришит к задней части изделия по основе, верхняя часть рукава, вырезанная уступом, пришита к передним полотнищам по утку и основе ткани, имитируя прямой поликом, пришитый по утку. Рукав и верхние кромки полотнищ приспособлены у ворота, оформленного отложным воротником.

Второй вариант предполагал выкраивание из двух полотнищ холста, которые спереди и сзади с боков под рукава были соединены кусками холста в половину полотнища. Сверху к центральным полотнищам вдоль основы пришивали широкие рукава. Воротник был отложным. Широкие рукава придавали рубахе пышность, что позволяло шить её из меньшего числа полотен. Такой покрой рубахи бытовал в ряде сел Белгородского региона (Болховец, Самойловка и других).

Стан рубахи третьего варианта был сшит из трех несимметрично расположенных полотнищ. Верхняя часть цельнокроенного рукава, декорированная красной нитью, плотным

ковровым геометрическим узором, выкроена уступом в форме плечевой вставки, весь рукав, пришит по основе полотнища. По внешнему виду эта рубаха сходна с поликовой рубахой, имеет с ней генетическую связь.

Вариант рубахи на кокетке носимый с юбкой – поздний тип, распространившийся в конце XIX – начале XX вв. Покрой её, по-видимому, был заимствован у горожан. Шилась она преимущественно из фабричных тканей. Полотна стана пришивались к кокетке, кроившейся по ширине спины. На исследуемой территории рубаха на кокетке была распространена мало. Встречалась, в основном, у переселенцев с Украины, хотя была известна во многих регионах на Украине, в Белоруссии, Прибалтике. Нельзя не отметить, что сложный процесс формирования населения края вобрал в себя все виды и типы конструкций рубах.

К поясной одежде края относятся понева, запаска, дерга, плахта, юбка (рис. 16-19). По особенностям кроя все многообразие форм поясной одежды, на наш взгляд, можно представить двумя группами: 1) поясная одежда из полотнищ, сшитых друг с другом частично (распашная понева, запаска, дерга, плахта); 2) поясная одежда из полотнищ, сшитых друг с другом полностью (глухая понева, юбка). В каждой группе выделяются типы различного покроя, тканей, украшений.

Поясной одеждой, надеваемой поверх рубахи, в селах служила понева – один из наиболее древних компонентов русской одежды, характерный в XIX в. главным образом для юга России. Ряд источников свидетельствует о древности поневы: так, в славянских курганах X-XIII вв. на территории современной Московской, Владимирской, Калужской, Смоленской областей найдены фрагменты поневных тканей, у восточных славян, у народов Прибалтики отмечена общность простых форм не сшитой поясной одежды (в виде отдельных полотнищ ткани). На исследуемой территории понева преобладала в Алексеевском, Красненском, Красногвардейском и Старооскольском районах. Здесь она была основной поясной

одеждой крестьян всех категорий. Понева была известна в однодворческих селах Грайворонского уезда (Мокрая Орловка, Никитское), а также в отдельных селах Корочанского района, у мамонов (Новая Слободка, Ломово, Заячье, Мазикино, Свиридово, Тюрино), где существовала наряду с сарафаном.

Поневу шили из домотканой легкой шерстяной ткани «волосени», вытканной на двух подножках. Расцветка ткани из самой длинной овечьей шерсти была синей и черной. Поневы красного цвета были редкими и бытовали у цуканов. Понева шилась из нескольких продольных полотнищ ткани, сшитых полностью или частично друг с другом, собранных у пояса шнурком. По степени и способу соединения полотнищ между собой выделены два типа понев: распашная и глухая.

Распашная понева, не сшитая спереди, наиболее архаичный вид поневы, состоящий из трех, а иногда из двух полотнищ; при надевании такой поневы между боковыми полотнищами образуется щель, закрываемая передником. В местной поневе между основными полотнищами вшиты вставки из ситца или шелка, называемые «бедро», доходящие до пояса или половины полотнища. Различные варианты распашной поневы отличаются по способу соединения её полотнищ между собой. Распашная понева бытовала среди населения Вейделевского района.

Глухая понева известна на Белгородчине в трех вариантах: с прошвой, с прошвой и бедром, из нескольких одинаковых полотнищ без прошвы.

Наиболее известная в края понева с прошвой изготавливалась из трех или четырех прямых клетчатых полотнищ домотканой волосени (шириной 38-46 см) и однотонного (синего, черного) полотнища-«прошвы» из этой же ткани или хлопчатобумажной ткани. Все полотнища сшивались по основе ткани, на талии собирались на шнур или узкий поясик. Поневу одевали так, чтобы прошва приходилась спереди слева, реже справа. Прошва закрывалась передником. Наличие дополнительного полотнища-прошвы свидетельствует о гене-

тической связи этого типа поневы с распашной поневой. Причем, следует обратить особое внимание на то, что глухая понева происходит от более древней поясной одежды из несшитых полотнищ.

В глухой поневе, кроме прошвы, могла быть и другая вставка – бедро из домотканого, чаще – фабричного материала, которое вставлялось между двумя задними полотнищами, реже около прошвы с одной или двух сторон. Глухие поневы с прошвой и бедром были известны в саянских селах Новооскольского, Грайворонского, Старооскольского уездов.

Понева без прошвы состояла из нескольких полотнищ (от 5 до 7), присборенных у пояса. Особенностью данного варианта глухой поневы было отсутствие «прошвы» – одноцветного полотнища, характерного для общей части понев. К сожалению, во второй половине XIX – начале XX в. этот вариант поневы не получил широкого распространения. По-видимому, это последняя стадия развития поневы, когда понева сближается с юбкой, но отличается от неё традиционной клетчатой тканью. О постепенном сближении поневы без прошвы с юбкой свидетельствует и сам характер поневой ткани, где размер поневных клеток (12x15, 11x16, 17x21 см) был менее заметен. Украшение поневы сосредоточено преимущественно только на подоле в виде горизонтальных полосок, аппликаций и вышивки. Поневы этого вида гофрировали в крупную складку. Например, понева из с. Коробково Старооскольского уезда состоит из трех полотнищ черной волосени, ситцевой прошвы, расположенной спереди, и двух вставок бедра из домотканого полотна и кумача, вшитых между задним и боковыми полотнищами, украшенных продольными рядами из квадратов, выложенных красными и белыми полосками миткаля, образующих узоры меандра, которые были распространены в распашных пневах Орловской губернии, на севере Курской губернии. Это свидетельствует о переселенческом влиянии на культуру края.

Поневы – плахты, характерные для Украины, старые фор-

мы не сшитой или частично сшитой поясной одежды, широко бытовали на территории украинской культуры. Общность основных черт покроя этих простейших видов украинской поясной одежды с распашной поясной одеждой русских, белорусов, а также славян свидетельствует о ее архаичности. Плахта считалась праздничной одеждой украинок. Она состояла из двух полотнищ домотканой шерсти в 1,5-2 м, сшитых между собой до половины, укрепленных на талии поясом. Сшитые полотнища обтягивали заднюю часть корпуса, а не сшитые висели свободно либо могли быть подоткнуты за пояс («в подзатык»). Спереди щель между полотнищами закрывалась запаской (фартуком). Плахту шили из домотканой яркой клетчатой шерсти, богато орнаментированной ткаными узорами, полученными путем чередования разноцветных шерстяных нитей основы и утка. Соединительные швы, кромки полотнищ оттенялись вышивкой гарусом, на углах орнаментировались разноцветными кистями. Плахту носили в украинских селах Валуйского, Грайворонского, Корочанского уездов. В украинских слободах, в которых в XIX в. интенсивно развивались ремесла и мелкие промышленные предприятия, значительно раньше, чем во многих русских селах, традиционные формы национальной поясной одежды заменялись юбкой, сшитой из фабричных тканей. В середине XIX в. плахта упоминается, как одежда, уходящая из быта, которая редко употребляется, носится в будни чаще пожилыми женщинами. В конце XIX в. в Алексеевском уезде плахты носили только в деревнях, а в слободах они исчезли (104).

Своеобразным вариантом украинской плахты была так называемая понева-плахта, бытовавшая у «горюнов» в русских селах на западе Курской губернии. По крою и характеру ткани она напоминала украинскую плахту. Сшитые полотнища закрывали заднюю часть корпуса, а два свободных конца заворачивались наперед и спускались один на другой. На талии понева укреплялась широким домотканым суконным поясом — «покромкой». Тканье — узорное, с применением не-

скольких подножек. Швы, а иногда и края полотнищ расширялись разноцветным гарусом в настил. В некоторых русских селах приграничья с Украиной поневу носили девушки. Девичью поневу изготавливали из волосени в крупную клетку, скроив из двух длинных полотнищ размером 150х40 см, сшитых вдоль по всей длине. К каждому углу полученного прямоугольника (150х80 см) пришивались шнуры, при помощи которых понева укреплялась на талии: сначала завязывали узкий верхний конец платя, затем внизу у подола понева перегибалась и на талии завязывали противоположный конец платя. Спереди повязывался фартук («завеска»), укрепляемый широким суконным поясом.

В русских и украинских селах бытовала юбка, относящаяся ко второй группе поясной одежды (глухой) (рис. 20). Так, в Новооскольском районе также юбки носили девки, молодухи, бабы и старушки на праздники, и в будни. Количество и качество их зависело от достатка семьи. В будни носили темные, черные. Молодежь предпочитала юбки из «кубовины» — фабричной ткани темно-голубого, сине-черного, зелено-синего цветов с растительным узором. Эта ткань ручной набойки изготавливалась на темно-синем, так называемом, кубовом фоне с применением краски индиго, по особой технологии. До 20-х гг. XX в. пожилые женщины носили юбки, сшитые из сукна, вытканного из тонко пряденной овечьей шерсти и окрашенного в коричневый и оранжевые цвета растительными красителями, украшенных белой кисеей, «манчетами» (оборками); низ был отделан «плисом» (черным бархатом) или «китайкой» (темно-синей тканью типа малестина). Юбки для работы шили из ситца с «манчетами». Особенно красивыми были праздничные юбки. Шились из красного сатина, атласа, «штофа» (тонкой шерсти или шелка с узором); из «хранцуза» (набойки на основе красного цвета); из «кубовины» (набойки на основе темно-синего цвета и др.). Преобладали юбки одного покроя, сшитые из четырех-семи вертикальных полотнищ, соединенных друг с другом с изнаночной

стороны мелкой строчкой. Один из соединенных швов выплясывал до половины длины юбки — это «бан» — место, где пришивались подвязки. Самый край низа отделялся широкой полосой плиса, к которому пришивались манжеты (оборка в складку) шириной 16-18 см, из того же материала, что и юбка, 6-7 полотнищ длиной. Низ манжет обрабатывался мелким потайным швом, сверху отделялся узкой полосой плиса, «вилюшками» или лентами. Верх юбки мелко-мелко собирался на две нити в два ряда, на узкой обшивке или на шнур, называемый гашником, продетым в подгибку ткани. Затем пришивались подвязки, которые оборачивались вокруг талии и завязывались спереди. Подвязки могли быть суконными и полотняными. С изнанки край юбки декорировался широкой полосой ткани. Если юбка была подшита «хранцузом», то это говорило о достатке и богатстве в семье. Кубовая юбка без манжет и плиса была нарядной, торжественной для старушек, они надевали её в праздники и на похороны. Атласные, сатиновые красные в сочетании с черной или белой завеской (фартуком) носили молодухи. На юбке была обязательна зеленая лента. «Хранцузские» юбки с цветастыми завесками носили женщины 30-35 лет, «кубовые» — 40-45 лет. Юбки этого покроя различались по характеру ткани, колориту и орнаменту.

По характеру ткани выделяются несколько видов юбок: из домотканой шерсти, из домотканого холста, шелка, набивных тканей ручной и фабричной работы. Так, юбки из домотканой шерсти (волосени, реже — сукна) были наиболее характерны для традиционного юбочного комплекса края. По окраске ткани включали три разновидности: полосатые, однотонные и клетчатые.

Клетчатая шерстяная домотканая юбка из волосени, подол которой был обшит узким плетеным пояском, могла быть полосатой и однотонной. Она, заимствованная в Рязанской, Тульской губернии, у белорусов и народов Прибалтики, бытовала у однодворческого населения края. Расцветка белорус-

ских, эстонских, латышских полосатых юбок (преобладание красных, розовых, зеленых, синих, кирпичных, белых полосок) была близка по тональности к воронежским юбкам однодворцев (167). Шерстяные домотканые полосатые юбки характерны для народного костюма западных славян (особенно поляков). В южнорусских губерниях они могли появиться в XVI — XVIII вв. с миграционными волнами населения из Украины и западных русских губерний.

Полосатые юбки бытовали преимущественно в однодворческих селах, где преобладал комплекс «с андараком». Такие юбки шили из 6 полотнищ шириной по 46 см каждое. Продольные полосы: красные, зеленые, желтые, белые, — чередовались в различных сочетаниях. В бассейне реки Ворскла преобладала красная тональность расцветки. Подол в праздничных юбках украшали аппликацией из лент, позумента, кружева. В селах Солдатское и Прилепы Корочанского уезда полосатую юбку носили наряду с поневой. Полосатые юбки сохранились в этих районах в большей мере, чем поневы. Однако появление юбок объясняется отсутствием в 20-30 г. XX в. хорошего гаруса, необходимого для вышивки понев.

Однотонная шерстяная юбка из волосени (черная, красная, коричневая, зеленая, темно-синяя) бытовала в среде однодворцев Белгородско-Оскольского региона, где в праздники носили атласные и тонкие кашемировые, зимой — толстые суконные. Согласно полученным нами данным, она была известна в селах Старооскольского, Новооскольского, Алексеевского, Вейделевского уездов, где была типичной манера подтыкания подола юбки, как и поневы, во время работы (фото 93).

Юбки из домотканого холста встречались в Белгородском крае значительно реже. Холщовые юбки носили девушки в однодворческих селах Корочанского уезда. Юбки («подолы»), бытовавшие в с. Сагайдачное Прохоровского района, были сшиты из четырех полотнищ холста, украшались по долу вышивкой и нашивками из кумача, подвешивались на шнурках к «манешке» (верхней части рубахи) (168).

Холщовая набивная юбка бытовала в украинских селах. Традиции набивных полотняных юбок, по-видимому, были принесены переселенцами из Украины. Домотканые полотняные юбки носили в период 1914-1919 гг., когда ощущалась острая нехватка фабричных материалов.

Юбка из фабричных тканей – это сравнительно новая одежда, которая распространилась в конце XIX – начале XX века в русских и особенно украинских селах, постепенно вытесняя поневу, плахту, домотканую юбку, сарафан. Материалы сплошного этнографического обследования, предпринятого Харьковским статистическим комитетом в конце XIX в., показали, что во всех украинских селах женщины и девушки ходили в юбках, сшитых из ситца, шерсти, шелка и других покупных тканей, в зависимости от достатка (168). В селе Мандрово Валуйского района женщины из зажиточных семей в праздник могли надеть одновременно две-три юбки (одна на другую).

Сарафан в качестве основной женской одежды бытовал в районах Белгородско-Курского региона. Комплекс с сарафаном сложился в период формирования русской (великорусской) народности (92). На исследуемой территории сарафан появился, по-видимому, в XVI – XVIII вв. вместе с переселением русских служилых людей, а так же в XVIII в. в результате стихийной крестьянской колонизации из Московской и других центральных губерний. На Белгородчине сарафаны различались по покрою, материалу, колориту, украшениям.

Согласно крою, сарафаны были косоклинные (с клиньями по бокам, с клиньями елочкой); распашные и глухие; с плечиками, с лямками (рис. 21-22). Относительно кроя и ткани выделяют сарафаны прямые на лямках и прямые с лифом (из домотканой и фабричной ткани). Сарафаны шили преимущественно из тонкой домотканой волосени, окрашенной в черный цвет. В зимнее время года на сарафаны шло толстое сукно. Такие сарафаны называли «сукманом», «сукней». Значительно реже изготавливали сарафаны из холста. В середине

XIX в. праздничные сарафаны состоятельные крестьянки шили из фабричных тканей (ситца, китайки, атласа, штофа). Шерстяные сарафаны бытовали вплоть до 1930 г.

Косоклинные сарафаны различались по числу передних прямых полотнищ. Основной особенностью первого типа косоклинного сарафана было наличие спереди и сзади по одному полотнищу, которые по бокам соединялись клиньями. Глухой, туникообразный сарафан – как одна из разновидностей такого изделия – был сшит из перегнутого по утку на плечах полотнища, в месте сгиба имел вырез для головы и широкие проймы, по бокам вставляли по одному или два косых клина. Глухой сарафан служил девичьей одеждой, генетически восходившей к старинной туникообразной одежде. Русский глухой сарафан очень сходен по покрою с одеждой болгар, финно-язычных народов: карел, эстонцев. В исследуемых районах глухой косоклинный сарафан широко бытовал в Бирючинском уезде (ныне Алексеевский район), где широкое распространение имел поневный комплекс. Глухие девичьи сарафаны шили из черной волосени, подол обшивался узким плетеным пояском красных оттенков, проймы украшались вышивкой.

Сарафан второго подтипа отличался тем, что верхняя часть его открыта, была на лямках («мышках»), выкроенных из заднего полотнища. Основные прямые полотнища соединены боковыми косыми клиньями, доходящими до верхней проймы. Эти сарафаны носили женщины и девушки в селах Грайворонского, Белгородского, Корочанского, Новооскольского уездов. Грудь изделия расшивали разноцветным гарусом в настил плотными крупными стежками. Подол выкладывали лентами, полосками разноцветных тканей, тесьмой, плиссировали в мелкую складку. Праздничные сарафаны обычно носили без передника и подпоясывали широким шерстяным поясом.

Во втором виде косоклинного сарафана грудь и лямки обшивали широкими полосами разноцветной, чаще красной

материи, отделывали бархатом, позументом, серебряным шнуром; подол (шириной иногда около 5 м) выкладывался лентами, полосками бархата, гофрировался в складку. Сарафан надевали без передника и подпоясывали широким шерстяным поясом, который завязывался спереди. Будничные сарафаны не гофрировали и украшали мало. Подобные образцы характерны для сел Грайворонского уезда (Косилово, Почаево, Смородино, Дроновка, Мокрая Орловка, Доброе и др.), где сарафаны носили до 1930 гг., а в качестве праздничной одежды использовали до 1950–1960 гг.

Перед сарафана второго типа состоял из двух прямых полотнищ, сшитых друг с другом, сзади было одно прямое полотнище. Передние и задние полотнища соединялись друг с другом при помощи клиньев и подклинков. Верхняя часть — открыта, на лямках. Сарафаны этого покроя иногда украшались металлическими пуговицами с петелькой, нашитыми по шву, соединявшему два полотнища. Возможно, подобные сарафаны могли быть и распашными, не сшитыми спереди. Центром распространения такого сарафана были Московская, Ярославская, Владимирская и Костромская губернии. В сарафане первого подтипа второго типа к переднему и заднему полотнищам боковые клинья и подлинки пришивались по долевой нити последовательно один за другим. Затем полотнища с клиньями и подлинками по бокам сшивались одним косым швом. Швы клиньев и подклинков по отношению к косому боковому шву образовывали подобие елочки. Эти сарафаны были особенно широко распространены в Алексеевском уезде, причем только в русских селах. Наличие в покрое данного сарафана нескольких боковых клиньев делало его широким и нарядным. Заднее полотнище плиссировали, часть передних полотнищ оставляли гладкими и закрывали высоким передником. Будничные сарафаны шили из грубой шерсти и отделывали по подолу красной шерстяной тесьмой («гитанчиком»). В селах Нижние и Верхние Пены, Драгунка, Ракитянского района подолы праздничных сарафанов деко-

рировали лентами. Штофные сарафаны в XIX — XX вв. называли «шубкой» (термин «шубка» известен во многих губерниях, расположенных к югу от Москвы). Широкие штофные и шерстяные сарафаны из волосени носили в праздники вплоть до 1940 г. А сегодня их используют как экспонаты музеев, как костюмы фольклорных ансамблей и как основу для создания современных сценических костюмов.

Сарафан второго типа предполагал соединение двух передних и одного заднего прямых полотнищ по бокам тремя косыми клиньями, доходящими до проймы. На территории исследуемого локуса он бытовал в селах Вейделевского района. Сарафан, сшитый из черной волосени, обшивался полосками красного ситца, между которыми прикрепляли разноцветные ленты, имитирующие застежку на пуговицах. Очевидно, сарафан такого вида был привнесен в край переселенцами из Олонецкой, Вологодской, Нижегородской, Рязанской и Тамбовской губерний.

Прямой, «круглый» сарафан на лямках третьего типа состоял из нескольких прямых (4–9) полотнищ фабричных тканей. Праздничные сарафаны шили из более дорогих тканей, их украшали по лямкам, по верхнему поясу, по подолу лентами, кружевом, бархатом, тесьмой и т.д. Сарафан прямого покроя бытовал повсеместно во всех губерниях и распространялся вместе с движением русского населения в южнорусской зоне. Русские старообрядцы занесли этот вид сарафана на Украину, в Бессарабию.

Четвертый вид сарафана был прямым с лифом. Он состоял из юбки, покроенной из нескольких прямых полотнищ, присобранных и пришитых к облегающему лифу без рукавов и шился из фабричных тканей. Подол сарафана украшали полосками из лент, тесьмы и бархата. Сарафан этого типа появился значительно позже — в конце XIX в., а потому встречался редко. В начале XX в. сарафан распространился в селах Яковлевского, Грайворонского, Белгородского, Корочанского районах, где его могли называть платьем, «саянчиком». На

территории ряда губерний сарафан с лифом появился к середине XIX в. (168). Исследователи связывают его появление с белорусским саяном («андараком»), который носили с лифом на шнуровке. По предположению Б.А. Куфтина, белорусский «андарак» с лифом генетически связан с западноевропейским костюмом XV в. (88). Подобной формы одежда бытовала на Украине во второй половине XIX – начале XX в. На территории Белгородского края сарафан с лифом появился поздно, заимствованный у переселенцев из центральных губерний или связанный с украинским и белорусским влиянием.

Неотъемлемой частью женского костюма был передник, надеваемый поверх рубахи с понсвой, с сарафаном и юбкой (рис. 23). Передник был будничным, защищавшим рубаху и поясную одежду от грязи, и праздничным, дополнявшим и украшавшим костюм. Не надевали передник лишь с праздничным косоклиным сарафаном в Грайворонском, Белгородском, Корочанском уездах. В комплексе девичьей праздничной одежды с глухим сарафаном передник также входил не всегда.

Передник имел ряд региональных названий: «завеска», «занавеска», «запан». Материал и украшения завески строго соответствовали ансамблю костюма. С белой холщовой рубахой носили белый домотканый передник, с красной рубахой – красную завеску из фабричной ткани, с шелковым сарафаном чаще надевали шелковый передник. Праздничные передники украшали полосой по подолу, включавшей разнообразие шелковых лент, позумента, бахромы из серебра (фото 94-95).

В особенностях покроя передника мы выделяем два основных его типа: высокий, укрепленный на плечах или высоко над грудью, и короткий, повязываемый на талии.

Туникообразный передник с рукавами или без рукавов в крае встречался очень редко. Верхняя часть передника собиралась на обшивку, присобиравлась и завязывалась над грудью сзади на шнурках. Этот подтип передника бытовал в Шебекинском, Ивнянском, Краснояружском, Ракитянском и Бори-

совском районах. Высокий передник на шнурках шили не только из домашнего полотна, но и из фабричных тканей.

Передник короткий, повязываемый на талии, генетически восходит, по-видимому, к поясной одежде. Его чаще всего носили с юбкой, поневой и сарафаном. На Белгородчине короткий передник был широко распространен в комплексе одежды как с юбкой, так и с поневой. В праздничные дни пожилые женщины Новооскольского района носили холстинные завески, сшитые из двух полотнищ с узором «по вырезу». Праздничные завески молодых были богато украшены манчетами, плисом, лентами, кружевом, зубцами из разноцветных тканей и шились из сатина, ситца, атласа. Завески имели длину, одинаковую с длиной юбки, или чуть короче. Завески темного цвета с «зубчиками», выложенными уголками из яркой ткани, носили, в основном, старушки. Завесками белого и пестрого ситца пользовались женщины в возрасте или молодухи в повседневном костюме. Во многих селах этот передник является новой формой, заменившей в начале XX в. высокий передник. В этом случае его шили из покупных тканей. Во многих других селах, где бытовала понева, короткий передник был более архаичной формой одежды. Его готовили из домотканого холста. Так, в Алексеевском районе бытовал короткий передник («завеска»), сшитый из двух полотнищ белого холста, присборенных сверху на пояске. В праздничном костюме центральный шов и подол передника обычно расшивали плотным узором черной нитью в технике «набор», что отлично гармонировало с белой рубахой, орнаментированной в том же стиле, и с черным полем поневы, расшитой яркой шерстью. В начале XX в., когда постепенно распространилась мода на красные атласные рубахи, с ними всегда надевали передник из той же красной ткани.

Короткие домотканые передники, как старинная форма поясной одежды, были известны у украинцев и белорусов. Эти передники, по-видимому, были дальнейшей стадией развития старинной не сшитой поясной одежды типа запаски.

С юбкой из фабричных тканей, широко распространенной в конце XIX — начале XX в., всегда носили короткий передник из покупных тканей (его называли «фартук»). Фартук — это новый вид передника, постепенно вытеснивший все традиционные типы передников. В последнее время фартук стал атрибутом работы, предохраняющим одежду от загрязнения. В качестве праздничной одежды фартук частично сохраняется лишь в костюмах женщин старшего поколения.

К нагрудной женской одежде относится легкая одежда, надеваемая поверх рубахи: нагрудник, душегрейка, жилет, корсетка, кофта (рис. 24).

Нагрудник — старинная нагрудная туникообразная одежда, характерная для Новооскольского уезда. Душегрейка — короткая до талии, расклешенная, с мелкими складочками, на лямках выходная одежда из парчи, бархата, штофа. В регионе ее носили с домотканой шерстяной юбкой — андаракком. Появление душегреи здесь, по-видимому связано с переселением представителей служилого сословия из центральных районов России.

Жилетка, или «козельчик», — короткая до талии, облегающая лиф безрукавка, без вытачек, скроенная из цельного прямого заднего полотнища и двух боковых, с глубокими проймами полок, застегивающихся спереди на четыре-пять пуговиц. Она шилась из фабричных тканей: сатина, атласа однотонной расцветки (черной, красной, синей, темно-зеленой и др.), — на подкладке (из домашнего холста или ситца). Жилетка бытовала в селах Алексеевского, Волоконовского и Новооскольского районов, где ее носили с домотканой юбкой и юбкой из фабричных тканей, украшая лентами, манжетами, вилочками или фигурной строчкой. Козельчик отличался только кроем: это удлиненный жилет, сильно приталенный, со встречными складками на бедрах. На исследуемой территории жилетка могла появиться вместе с полосатой юбкой в результате колонизационных потоков служилых людей и более поздних переселений из западных губерний России.

Поскольку жилетку шили преимущественно из фабричных тканей, распространение её в крае можно отнести ко второй половине XIX в.

Корсетка (корсет) состояла из облегающего грудь лифа и расширяющейся от талии его нижней части, расклешенной, со вставленными клиньями, иногда с подрезной спинкой или пришитой в сборку юбкой длиной до бедер или колен. Корсетку шили из фабричных тканей: ситца, сатина, атласа, сукна, плиса. Передние полы и низ корсетки украшали нашивками из тесьмы и лент. Корсетка была известна в Алексеевском, Валуйском, Грайворонском, Белгородском, Новооскольском уездах. На протяжении XIX в., в 1890-е г. корсеты превратились в одежду, вышедшую из употребления или встречающуюся очень редко: у рачительных крестьян корсетки до сих пор хранятся в отличном состоянии и используются для выступлений фольклорных коллективов (например, в селе Бутово Яковлевского района).

В конце XIX — начале XX в. вместо корсетки на рубаху чаще надевали кофту, сшитую из фабричных тканей. Кофта в комплексе с юбкой из покупных тканей и коротким передником была широко распространена на значительной территории края. Вначале она появляется как праздничная, а потом (во второй половине XIX в., когда происходила массовая замена традиционного костюма новыми формами, связанными с влиянием города) и как повседневная одежда. Уходящие на заработки в города и казацкие станицы сельские жители приносили в край и новую моду. Большое влияние оказывали наводняющие село (через мелких торговцев, скупщиков) сравнительно дешевые ситцы и другие бумажные ткани. В 1890 — 1900-е гг. комплекс одежды с кофтой и юбкой стал устойчиво бытующим явлением (167). Кофты были разнообразных фасонов: прямого кроя, расклешенные «холодайки», приталенные с подкройной спинкой и пришитой у талии баской «кущины», «синяки»; они декорировались швами, складочками, тесьмой и пр. Сатиновая кофта прямого покроя с длинной

присорбленной юбкой остается излюбленным костюмным комплексом пожилых женщин в некоторых селах и в настоящее время.

Интересная деталь народного костюма более позднего происхождения, выявленная нами на территории края, – «распушенка». Так называлась короткая навывпуск кофта с рукавами, которую женщины надевали в праздники. Более нарядными считались однотонные, черные и синие, попроще – цветастые. Ее носили поверх станка (рубахи). Застегивалась кофта по всему боку с левой стороны.

Девичьи головные уборы отличались от головных уборов замужних женщин. Согласно этическим представлениям восточных славян, только девушки могли показывать свои волосы и поэтому в летнее время ходили простоволосыми, в отличие от замужних женщин, которые были обязаны всегда и везде полностью закрывать волосы. Девушки плели косу и выпускали её на спину, реже укладывали косу вокруг головы. Распущенные волосы – прическа более архаичная, пережитки которой сохранились ещё в начале XX века, в свадебном, похоронном и некоторых земледельческих магических обрядах (например, в обряде вызывания дождя) (62). С подобной архаической прической была связана и основная особенность девичьих головных уборов, предназначенных не закрывать волосы, а скреплять, перевязывать их. Поэтому характерными следует считать головные уборы, охватывающие голову в виде обруча или перевязки с открытой макушкой и шеей. Обруч как основа девичьего головного убора был известен всем славянским народам с древности. Так, археологические изыскания свидетельствуют, что головные венчики из металла или материала, охватывающие голову и завязывающиеся на затылке, были известны ещё в Древней Руси (88; 142; 180).

На Белгородчине бытовали головные уборы, распространенные по всей территории России. Основные в крае формы девичьих головных уборов: «перевязка» из ткани, платка, а также венок, – не имели достаточно четких отличий, на осно-

ве которых можно было бы выделить типы, поэтому все эти головные уборы следует отнести к первому типу.

«Перевязку» (первый вариант первого типа), именуемую «повязкой», «ширинкой», «прилобком», «венцом», «венчиком», изготавливали из мягкой полосы ткани, шириной 4-10 см, часто на подкладке, с широкими завязками сзади (100).

Второй вариант головного убора первого типа, имевший в XIX в. широкий ареал бытования, перевязку («венец») шили из ткани с твердой основой (картон, проклеенный холст, луб); она близка по форме широкому плоскому обручу. На затылке венец скрепляли завязками, пуговицами, соединяли нитками. Нередко обруч украшали сзади лентами, которые спускались на спину.

Платок, третий вариант головного убора, широко распространенный в крае в XIX – начале XX в., обычно нарядный, фабричный, складывали на угол по диагонали и заворачивали (шириной 15-18 см) полосой наподобие обруча. Концы платка завязывали сзади и опускали по плечам, либо обертывали ими виски наподобие чалмы, скрепляя их впереди в виде рожек. Такой способ повязывания платка часто называли «повязкой», потому что по своей функции и форме он напоминал перевязку. Для придания платку твердой формы под него иногда подкладывали полосу бумаги, картона, бересты.

Вышеобозначенные варианты девичьих головных уборов были праздничными. Зажиточные крестьяне изготавливали их из дорогих тканей, украшали блестками, позолоченной и гарусной бахромой, камнями. Сбоку к головному убору прикреплялись височные украшения – «пушки», в виде помпонов или кистей из пуха или разноцветных нитей, «кудри», «песики» из перьев селезня. За перевязку или платок затыкали крашенные перья, искусственные или живые цветы, что следует признать украинским влиянием (Алексеевский район). Нарядность головного убора дополнялась вплетенным в косу «косником» из лент, обрамленным позументом, блестками, бахромой из разноцветной пряжи, либо из полоски ткани или кистей, украшенных бисером или разноцветным гарусом.

«Венок», четвертый вариант головных уборов первого типа, бытовавший в ряде сел Алексеевского, Валуйского, Белгородского, Вейделевского, Новооскольского районов, под влиянием украинских переселенцев делал из живых, но чаще искусственных (бумажных, восковых, гарусных) цветов, листьев, крашенных перьев, с добавлением бисера, стекляруса, сусального золота; сзади венка прикрепляли ленты. Венки могли быть и самостоятельным праздничным, и свадебным головным убором, и могли надеваться поверх платка, сложенного повязкой.

Второй тип девичьих головных уборов — платок, покрывающий всю голову. В будние дни повсеместно в крае девушки ходили или без головного убора, или повязывались дешевыми холщовыми, ситцевыми платками, в холодную погоду — более теплыми шальями. Платок завязывали под подбородком или сзади в виде косынки, теплыми шальями обматывали шею, завязывая концы спереди или сзади. В начале XX в. платок стал основным головным убором как девушек, так и женщин, поэтому различия в девичьих и женских головных уборах постепенно исчезли.

Форма головного убора и прическа всегда были взаимосвязаны. Женская прическа отличалась от девичьей. На Белгородчине женщины чаще заплетали две косы, которые укладывали венцом на темени («рога»), на макушке или висках. Встречалось в крае и укладывание волос в пучок спереди без плетения кос. Эта более архаичная прическа, по-видимому, стала результатом украинского и белорусского влияния.

В регионе были известны почти все разновидности восточнославянских женских головных уборов: полотенце, платок, кичка, сорока, кокошник, повойник, сборник, очипок, колпак, причем большинство из них не носили отдельно, а только в сочетании с другим элементом, составляя сложный комплекс головного убора. Так, полотенце или платок, которые могли надевать и самостоятельно, чаще служили наружной покрывной частью кички, сороки, кокошника, сборника,

чепца. Поверх кички надевали сороку и платок, либо только платок. Кокошник носили самостоятельно, но могли надевать его на кичку, повойник, сборник, либо покрыть его сверху платком. Самостоятельно часто носили очипок, но нередко вместе с полотенцем или платком. Подобные вариативные сочетания были характерны для края, благодаря разнообразным традициям смешанного в этническом отношении населения, породившего значительное число местных форм головных уборов (рис. 25).

В конце XIX — начале XX в. фабричный платок стал основным, на все случаи жизни, головным убором в селах, заменив многие другие. Особой популярностью пользовались «хранцузские» платки — из красного ситца с цветами. Пожилые женщины носили белые ситцевые платки. Среди молодых женщин были широко распространены платки, шитые из кумача, сатина, одноцветного шелка и украшенные бисером и бахромой, кистями из разноцветного гаруса. Наиболее нарядными в большинстве сел края считались большие («дорогие», «золотые», «бухарские», «турецкие») платки (шали) из шелка или тонкой шерсти с цветочным орнаментом и длинными кистями. Зимой женщины носили большие шали из грубой шерсти или сукна. Существовали разнообразные способы повязывания платков. Чаще платок складывали на угол по диагонали треугольником. Его повязывали либо косынкой, завязывая концы сзади или спереди надо лбом, либо на украинский манер концами платка обматывали шею и завязывали их сзади или спереди на темени. В начале XX в. чаще повязывали платки под подбородком так, как в настоящее время во многих селах их носят пожилые женщины. Сохраняются и другие способы повязывания платка: косынкой — летом, закручивание концов вокруг шеи — зимой.

В Грайворонском уезде, в бассейне верховий Ворсклицы (Мокрая Орловка, Теребрено, Косилово, Смородино) в качестве нарядного убора бытовала чалмообразная повязка из платка (хотя самым праздничным здесь считался кокошник):

голову гладко обвивали сложенным на угол красным платком с кистями («бухарка»), а затем его концы, заведенные назад, закручивали спереди в форме чалмы, напуская кисти на лоб и виски (54; 90).

В других селах Грайворонского уезда (Кустовое, Мощное, Стрелцкое и др.) в праздник помимо кокошника молодые женщины носили повязку из бухарки – «кочеток». Здесь платок складывали широкой полосой в виде обруча, а из длинных концов, зашпиленных на темени, выкладывали торчащие надо лбом «рога». Кочеток носили и девушки, но макушка головы у них была открытой. Заметим, что повязка из платка, похожая по форме на кочеток, бытовала и в Орловской области (54; 111). Под платок в селах Новоскольского района обязательно надевали чепчик или повойник, иногда повязывали маленький белый платок.

В XIX в. в отдельных местностях Белгородчины были широко распространены разнообразные по форме и очень сложные по составу общерусские кичкообразные головные уборы. Основными составными частями этого головного убора были собственно кичка («волосник») – часть убора с твердой основой, надеваемая непосредственно на волосы; сорока, надеваемая на кичку, обычно из ткани, мягкая, но могла быть с твердой основой, украшенная; позатыльник («позатылен») – мягкий, из ткани, или более твердый, закрывающий волосы сзади; налобник – полоса ткани с завязками, украшенный край которой выпускался на лоб из-под сороки. Этот головной убор дополняли мелкие детали, выполняющие роль украшений: шарики из гусяного пуха, разноцветного гаруса, бисерные подвески, перышки селезня или павлина, шнуры, ленты, кисти из разноцветного шелка и гаруса. Отдельные компоненты этого сложного головного убора могли надеваться самостоятельно или в иных сочетаниях. Так, кичку в будни носили под платком без сороки и позатыльника, иногда с кокошником; позатыльник могли носить и с кокошником, налобник – с кокошником или платком.

Кичка – один из наиболее древних компонентов русского головного убора. Свидетельства существования ее датируются XIII-XIV вв. Основу кички составляла передняя часть, укрепленная надо лбом или на макушке, которую изготавливали из твердой основы (простеганного или проклеенного холста, луба, бересты, деревянной дощечки); к ней и прикрепляли ткань со шнурками, облегающую голову.

В регионе бытовали все известные виды кичек: с твердой основой, заканчивающейся выступами в форме рогов, копытообразная, лопатообразная. Рогатые кички, были широко распространены в Корочанском уезде, у однодворческих крестьян – «саянов», «мамонов». В XIX в. «рогатость» в той или иной степени проявилась и в головных уборах украинцев и белорусов. Кички, повсеместно бытовавшие в XIX в., стали постепенно исчезать в конце XIX – начале XX в. Но в некоторых местностях Белгородчины кичка осталась неотъемлемым атрибутом. Так, в Алексеевском, Красногвардейском, Красненском районах и сегодня рогатую кичку используют в качестве праздничной и обрядовой одежды в комплексе сложного головного убора «сороки». Традиция проявляется и в модифицировании формы: под платок в целях придания ему более высокой традиционной формы подкладывают матерчатый валик (кичку) со шнурками, на котором укрепляют поднятые на макушку косы. Чаше вместо валика используют туго скрученный платок. Поверх кички в праздник чаще надевали сороку, которую шили из двух кусков холста, покрытых кумачом, шелком, бархатом. Богато украшенная передняя часть сороки называлась «челом», «очельем», «челышком», боковые части – «крыльями», задняя часть – «хвостом». Формы сороки различались по степени сшитости частей.

Сорока в форме шапочки (чепца), крылья которой сшиты с доньшком (макушкой) и задней частью (хвостом) бытовали во всех саянских селах, у мамонов в Корочанском районе, у цуканов, в селах Алексеевского и Красногвардейского районов. Так, в последних, в зоне бытования расшитой гарусом

глухой поневы и рубахи, вышитой черной шерстью, остов сороки составляла рогатая кичка, простеганная полоса ткани с проложенной внутри твердой основой подковообразной формы, заканчивающейся рогами, обращенными назад. В подшитую к кичке полоску кумача укладывали поднятые на темя косы. На затылок надевали позатылень – полосу позу-мента или бархата на подкладке и затягивали его шнурками поверх кички. Сорока в виде небольшой шапочки на твердой основе с высоким гребнем сзади, обшитая позументом и парчой (продольный диаметр околыша – 10–12 см, высота очелья – 4–5 см, высота заднего гребня – 10–12 см), не надевалась на голову, а прикреплялась сверху кички надо лбом (рис. 26).

В селах Тростянка, Верхососна, Шубное бытовали сороки этого типа, дно и бока которых шили из красного кашемира или бархата, подкладывая твердую основу лишь под очелье и прямоугольник, возвышавшийся сзади в виде гребня. Более древняя форма сороки с узким очельем была мягкой, также надеваемой поверх мягкого позатыльника низко на лоб. Мягкие формы сороки, по-видимому, были предшественницей стадией развития сороки на твердой основе, широко бытовавшей в ряде сел края в конце XIX – начале XX в. В селе Нижняя Покровка Красногвардейского района носили сороку, вышитую по канве золотом, или кокошник, обшитый позументом. Местная форма головного убора, сформировавшегося с течением времени, образовалась по-видимому в результате взаимодействия сороки и кокошника, привнесенного одноподворцами. Головной убор дополняли «серьги» в виде кругов из картона, обшитых тканью, разноцветным гарусом, бисером, блестками и бусинами, и «косицы» – пучки селезневых перьев, пришитые к «серьге» меньшего размера.

Подобные «серьги» и «косицы» украшали и другие кичкообразные головные уборы исследуемой территории. Серьги в виде круга называли «пушками», что может свидетельствовать об их связи с височными украшениями из гусиного пуха, широко распространенными в регионе.

Под сороку повязывали «налобник» – узкую полоску мягкой ткани, украшенный край которой выпускали из-под верхней части головного убора. Налобник по своим функциям и форме напоминал девичью повязку (он, по-видимому, явился дальнейшим её развитием в женском головном уборе).

«Позатыльник» («позатылень»), входивший в комплекс кичкообразного головного убора, надевали на затылок под сороку. По покрою и способу ношения мы выделяем в исследуемых районах два типа позатыльника.

Позатыльник первого типа свисал из-под сороки, закрывая часть затылка, шею, иногда – плечи. Боковые лопасти и шнурки прикреплялись к его верхней части. Основная часть позатыльника («колодочка»), свисавшая вниз, мягкая из ткани на подкладке или твердая в форме прямоугольника с подложенным картоном или лубком, богато украшалась золотым и серебряным шитьем, позументом, камешками, иногда вышивкой гарусом и бисером. Отметим, что позатыльник в форме твердого прямоугольника бытовал у одноподворцев Белгородского уезда, где его надевали с кокошником. Бытовали позатыльники со свисающими вниз кистями с поднизью из бисера, стекляруса, бусин (148).

Позатыльник второго типа представлял собой прямоугольную полосу золотого шитья или позумента с подкладкой из кумача или шелка размером 10–12х15–20 см. С боков к ней пришивали лопасти той же ширины, а сверху – полосу ткани, которая облекая голову, скрывалась под сорокой. Позатыльник этого типа не свисал с затылка, а как бы обертывал, обвивал голову сзади и с боков, прикрывая уши, потому что шнурки в нем пришивались к нижним углам боковых лопастей и завязывались на темени поверх кички. Эти мягкие позатыльники богато украшались. В некоторых селах к позатыльнику пришивались ряды лент, свисавших по плечам. Этого вида позатыльники были характерны только в местах бытования поневого комплекса. Покрой позатыльника этого типа, плотно закрывающего голову сзади с висков, был свя-

зан с местным своеобразным способом прикрепления сороки надо лбом, при котором основная часть головы оставалась открытой. Поверх сороки иногда одевали платок.

В крае был широко распространен кокошник – нарядный, богато украшенный головной убор на твердой основе. Согласно данным археологических исследований, головные уборы, похожие на кокошник, были известны на территории Восточной Европы ещё в глубокой древности (148). После образования Русского государства, в связи с расширением его территории и движением населения кокошник проник в новые, присоединившиеся области и стал общерусским головным убором. На Белгородчине кокошник появился, по-видимому, в XVI – XVII вв. вместе с массовым переселением русских служилых людей из центральных и северных губерний России. Принесенный с севера, кокошник подвергся влиянию местных головных уборов, развивавшихся на традиционной основе. В результате этого здесь сложились местные типы кокошника, отличные по форме от его северных прототипов, соединившие в одно целое верхнюю мягкую нарядную покрывную ткань с твердой основой. Кокошники шили из парчи, позумента, бархата, шелка специальные мастера. Твердую основу делали из картона или холста, проклеенного тестом. Кокошник служил праздничным головным убором молодых женщин, его надевали по большим праздникам в первые годы после замужества.

Кокошник седлообразной формы, имевший округленный околыш и донышко в форме седла с немного поднятой передней частью и более высоким задним гребнем, изогнутым назад, наиболее близок кокошнику с прямым гребнем, расположенным поперек головы, который Д.К. Зеленин считал древнейшей формой и связывал с рогатой кичкой (62). Седлообразный кокошник, широко бытовавший в Грайворонском уезде, который носили с косоклинным сарафаном, называли «головой», потому что кроме кокошника в нем были прилобник, позатыльник, платок, а в XIX в. – и рогатая кичка. Сего-

дня образец такого кокошника хранится в Губкинском краеведческом музее Белгородской области.

Кокошник другого типа имел форму высокой (до 15–17 см) цилиндрической шапки с плоским донышком овальной формы, снаружи обшитой парчой, позументом и бархатом. Он бытовал в однодворческих селах в бассейне рек Ворсклы и Ворсклицы Грайворонского уезда. В селах Мокрая Орловка, Теребрено, Никитское, Почаево, Косилово, Смородино и Дроновка такой кокошник называли «бархатником», потому что заднюю часть его выкладывали бархатом, а перед – парчой, прикрепляя сбоку «пушки» («пуклы») – помпоны из разноцветных шерстяных ниток, а сзади – позатыльник из лент. Под бархатник надевали мягкую шапочку – «сборник». Параллельно с кокошником здесь бытовали и кичка с сорокой, а позднее и платок, повязываемый в форме чалмы. Бархатник носили вместе с сарафаном. В селах однодворцев Белгородского и Корочанского уездов вместе с косоклинным сарафаном носили кокошник, целиком покрытый парчой, с лентами сзади, называемый «чепцом», под который надевали простеганную на вате твердую шапочку – «повойник», украшенный помпонами из шерсти («пучками» или «пуклами»). Кокошник в форме высокой (15 см) цилиндрической шапки, обшитый серебряным позументом, с чуть скошенной задней частью, бытовал в северных районах края. Его носили поверх кокошника, набрасывая мягкое тюлевое покрывало («дымку») с глухой поневой без прошвы и с полосатой юбой.

Мягкие головные уборы: повойник, сборник, «шлык», «чепец», «почепушник», – шили в форме шапочки или чепца из легкой фабричной ткани с завязками сзади. Эти головные уборы, всегда носимые в крае под платком, широко использовались в конце XIX – начале XX в., вытесняя во многих местах более сложный кичкообразный головной убор. Край повойника (или шлычка), который выпускали из-под платка, нередко украшали лентой с нашитыми по ней бусинами, блесками и бисером. Повойник, шлык или сборник зачастую

бытовали одновременно с кичкой, сорокой или кокошником, используемыми как будничные повседневные уборы, тогда как кичкообразный головной убор и кокошник надевали только в праздник. Повойники шили на вате, покрывали бархатом, парчой и позументом и использовали как сороку или кокошник в качестве праздничного головного убора (148).

К мягким головным уборам следует отнести и простейшие формы украинского очипка, который состоял из прямоугольного куска ткани, имевшего впереди разрез, служивший околышем. Сверху надреза и сзади на затылке ткань собирали в сборки. В более усложненной форме околыш выкраивали отдельно, к нему в сборку пришивали верхнюю часть очипка. В конце XIX – начале XX в. вместо очипка иногда повязывали платок из ситца, под который убирали волосы, а сверху надевали верхний платок.

В селах, где преобладала украинская культура, очипком (а иногда чепцом) называли праздничный головной убор, сшитый из парчи, бархата, шелка, украшенный лентами, разноцветными стеклами, камнями, бисером; который мог быть изготовлен и на твердой основе из холста (иногда с подложенной ватой), туго простеганного или проклеенного тестом. Праздничные очипки либо сохраняли покроя мягкого очипка, либо имели форму цилиндрической (низкой или более высокой) шапки с плоским или выпуклым дном, с нередко спускающимися на уши лопастями и с прикрепленными сзади лентами.

Будничные очипки на твердой основе шили из ситца или сатина. Очипок сверху часто повязывали платком, сложенным полосой, (иногда в форме чалмы) или легким полотенцем («серпанкою»), концы которого спускались сзади (168). Встречались очипки, дно которых было изогнуто в форме седла. Очипки обычно носили с плахтой, запаской, юбкой. В конце XIX в. очипок описывается как явление, уходящее из быта вместе с плахтой и запаской, заменяющееся платком и наколкой, сшитой или сколотой из платка, выполнявшей функции шапки.

В некоторых украинских селах Белгородчины ещё сохранился старинный головной убор, называемый «корабликом», который имел вид шапочки с парчовой верхушкой, черным бархатным околышем и двумя вверх торчащими рожками и был схож по форме с седлообразным очипком и кокошником. Так, в слободе Веселой Алексеевского уезда «кораблик» делали из толстой бумаги, обшитой парчой, его дно, прогнутае в середине, возвышалось по краям. В с. Никитское Валуйского уезда кораблики шили в виде меховой шапки с небольшими рогами спереди и сзади. Уже в 90-е г. XIX в. такой головной убор вышел из моды.

В отдельных селах, расположенных в бассейне реки Оскол, бывовал длинный колпак, связанный из белой хлопчатобумажной пряжи, который сначала закатывали и одевали поверх кос, уложенных вокруг головы, таким образом, что закатанная часть оставалась на затылке. Поверх колпака обычно повязывали платок (104). Вязаный женский колпак, так же как и девичий, бытовавший, кстати, в донских казачьих станицах, характерен для восточных славян и был, по-видимому, заимствован ими у соседних народов.

Нами обозначен ареал бытования наиболее древнего «полотенчатого» вида женского головного убора, который был распространен в среде горожан и украинцев приграничья. Во второй половине XIX в. функции полотенца заменил фабричный платок. Праздничная чалмообразная повязка из нарядного платка, отличавшаяся в отдельных районах местными особенностями, в XIX – начале XX в. была распространена среди однодворцев, живших в бассейне Ворсклы и Ворсклицы.

В начале XX в. фабричный платок во многих местностях края стал основным головным убором женщин и девушек, что особенно характерно для украинского населения, старинный традиционный костюм которых изживался быстрее.

3.2. Мужская одежда

Мужской костюм был значительно однообразнее по сравнению с женским, ввиду чего, оказался более подвержен влиянию городской моды.

В XIX – начале XX в. на большей территории края бытовала туникообразная рубаша, основу покроя которой составляло центральное полотнище, перегнутое по утку: на месте сгиба делали разрез ворота, сверху к полотнищу пришивали рукава. Под рукавами центральные полотнища соединялись боковыми полотнищами, перегнутыми по основе, нередко их скашивали сверху. В конце XIX – начале XX в. прямые боковые полотнища часто заменяли косыми клиньями (рис. 27).

Рубахи, которые носили навыпуск, подпоясывая узким поясом, различались по положению разреза ворота, форме и застежке воротника и способу ношения. Так, бытовали рубахи с разрезом ворота на левой стороне груди («косым»), с узким стоячим воротником, застежкой на пуговицы или без воротника.

В украинских селах бытовали рубахи с прямым разрезом ворота и косоворотки, которые заправляли в штаны либо надевали на выпуск; воротник у них был в виде стойки или отложной (застегивался на пуговицы либо завязывался лентой или шнурком, продетым через петли, прометанные около ворота). Последний вид застежки наиболее древний. В среде украинского населения в качестве будничной бытовала традиционная полотняная туникообразная сорочка с прямым разрезом на груди, со стоячим воротником, заправлявшаяся в штаны или носившаяся на выпуск (фото 96-97). В праздник поверх штанов надевали ситцевую рубашу, часто косоворотку. В этом сказывалось городское влияние (поскольку ситцевая рубаша была в то время распространенной одеждой рабочих и ремесленников).

Другой тип рубахи бытовал в русских селах Алексеевского района. Здесь издавна носили рубашу с прямыми поликами,

пришитыми по утку, с прямым разрезом на груди, со сборками у ворота, со стоячим воротником. Такую рубашу кроили из четырех полотнищ со швами посередине груди, на спине и на боках. Она, зафиксированная, в частности, в селе Шопино Белгородского уезда, бытовала преимущественно в районах распространения глухой поневы, расшитой цветной шерстью, и женской рубахи, вышитой черными нитями. Подобный крой рубахи был, по-видимому, в этих районах более древней формой, предшествующей туникообразной косоворотке, которая распространилась здесь только в начале XX в. Такой крой рубахи с прямыми поликами встречался сравнительно редко в других регионах России (рис. 28).

Традиционные мужские штаны восточных славян («порты», «портки», «шаровары») различали по форме и размерам расширяющейся вставки («огузка», «ширинки», «мотни» (укр.), «крэсла» (бел.), соединявшей две штанины («калоши»), а также по их ширине.

На территории исследуемого региона в XIX – начале XX в. носили «порты», «шаровары», скроенные по «русскому» типу, издавна распространенному в большинстве губерний. Эти штаны имели неширокие (17-26 см) калоши, суживающиеся книзу, каждая из которых кроилась из перегнутого по основе полотнища холста (либо другой ткани) длиной до 1 м. Они соединялись двумя длинными, обычно равными собственной длине калоши трапецевидными клиньями (168). В украинских селах носили как домотканые штаны, сшитые по русскому образцу с узкими калошами, соединенными двумя трапецевидными клиньями, так и широкие шаровары, каждая калоша в которых кроилась из двух полотнищ холста, соединенных прямоугольными и ромбовидными вставками, образующими широкую «мотню». Такие штаны в комплексе с рубахой, с разрезом ворота посередине груди носили крестьяне-переселенцы, казаки из восточных и центральных районов Украины. В отдельных селах Валуйского уезда бытовали широкие шаровары на учкуре (поясе) из домотканого полотна

(фото 98). В начале XX в. штаны и брюки прочно вошли в быт деревни края, домотканые же порты служили домашней или нижней одеждой стариков и детей.

Мужские головные уборы Белгородчины имели как общепринятые черты, так и местные. Русские крестьяне ряда сел носили старинный валяный конический колпак с отогнутыми полями, плотно прилегающими к тулье, называемый по-разному: «шлык», «валенка», «ермолка», который был распространен также в XVIII – XIX вв. в Калужской, Псковской, Смоленской и Орловской губерниях, в Белоруссии и на севере Украины.

В XIX – начале XX в. в крае носили шляпу «брыль» с большими или малыми полями из войлока и соломы. В регионе бытовали различной формы зимние шапки: низкие круглые, высокие цилиндрические или суженные сверху, сшитые из сукна или плиса, с околышем из меха. Типично украинской считалась высокая барашковая шапка, которую называли «кучма», и носили в некоторых русских селах. Большой популярностью пользовались зимние шапки с удлиненными наушниками и лопастью сзади («треух», «малахай», «капелюха»), которые в XIX – начале XX в. заменила шапка-ушанка, дожившая до настоящего времени.

В конце XIX – начале XX в. широко распространяются городской картуз, чуть позже кепка, постепенно вытеснившие другие вышеобозначенные головные уборы (124).

3.3. Обувь

Наибольшее распространение в среде сельских жителей Белгородского края имела обувь, сплетенная из древесной коры, веревок, сшитая из кожи и войлока. Употребление того или иного вида обуви всецело зависело от экономического положения крестьян, этнических традиций, сложившихся в исследуемой местности. Более употребимым видом мужской и женской обуви крестьян были лапти – древнейшая обувь, пле-

тенная из древесной коры, также известная северным украинцам, белорусам, западным славянам, народам Прибалтики, некоторым другим европейским народам. На юге исследуемой территории, где было значительное культурное влияние украинцев, лапти носили редко. Недостаток липы нередко вынуждал крестьян покупать готовые изделия или липовые лыки, привозимые с севера. Отсутствие лаптей в украинских селах было одним из ярко выраженных специфических признаков, отличавших одежду местных украинцев от русских.

Нами выявлено, что на Белгородчине преобладал «московский» тип лаптя, выполненный техникой косого плетения, преимущественно из липовых лык, с круглой головкой, с высоким задником и толстыми бортами. Основная область распространения московского типа лаптей – южнорусские и центрально-черноземные губернии. Вместе с продвижением переселенцев из центральных губерний этот тип лаптя распространился на восток, юг и запад.

Как правило, лапти носили с холщовыми, шерстяными и суконными онучами преимущественно белого цвета, которые закреплялись на ноге длинными шнурками (оборами), свитыми из конопля или из льна.

Домашней или рабочей обувью считались плетеные или связанные крючком из пенки или шерсти «чуньи», «ходоки», «башмаки». В некоторых селах вытеснала обувь из кожи («поршни», «постолы», «коты», «чирики»), сшитые из одного куска кожи со швом на носке и пятке, на вздержке из ремня. Этот примитивный тип кожаной обуви, один из древнейших, был известен славянским народам и их соседям.

В конце XIX в. и особенно в начале XX в. большой популярностью пользуется кожаная обувь: сапоги, туфли, – которая считалась праздничной, выходной. Башмаки вытесняют лапти, которые становятся либо только рабочей и зимней обувью, либо обувью бедняков. Степень употребления кожаной обуви, качество ее изготовления в значительной мере определялись экономическим уровнем крестьянских хозяйств.

Наиболее распространенной обувью летом и зимой повсеместно были сапоги с высокими голенищами и пришитой кожаной подошвой. Русские женщины почти не носили сапог, а украинки надевали их и в будни, и в праздники. Распространенной обувью были «коты» – глухие туфли из грубой кожи, похожие на сапоги с обрезанными голенищами. Праздничной обувью крестьянок считались открытые туфли из грубой кожи с небольшим каблучком и железными подковами на подошве, украшенные сверху пистонами, пуговицами, строчкой из разноцветных ниток, имеющие разные названия: «ходоки», «коты», «тухли», в украинском просторечии – «чирики», «черевики». Особой популярностью пользовались черевики в бывших однодворческих селах. Их носили с толстыми вязаными белыми длинными чулками, которые доходили до колена и собирались на ноге в гармошку. В украинских селах черевиками называли открытые туфли и башмаки на шнуровке, закрывающие щиколотку ноги. Под влиянием города в селах края получили распространение ботинки и полусапожки на шнуровке. Повседневной фабричной обувью в 1920-1930-е гг. были валенки, калоши, которые носили, в основном, зажиточные крестьяне.

3.4. Верхняя одежда

Верхняя народная одежда, бытовавшая в крае, многообразна. Она различалась по материалу, покрою, отделке и функциям. Не смотря на то, что верхняя одежда региона не отличалась от одежды других восточнославянских областей, в ней слабо выражены половозрастные различия. Она шилась из дмотканого сукна, холста, овчины позднее из фабричных материалов. В связи с трудностью выделки сукна и овчины, изготовлением этих материалов и шитьем верхней одежды занимались специалисты-кустари, мелкие кустарные производства.

На исследуемой территории преимущественное распространение имела распахная одежда четырех типов.

Первый тип – одежда, производная от туникообразного покроя, которая кроилась из одного полотнища, перегнутого на плечах. К ней относится «шушпан», распространенный на территории бытования поневного комплекса, у щекунцов, а также известный в Рязанской, Тульской и Тамбовской губерниях. По способу соединения передних и заднего полотнищ бытовали два варианта шушпана. В первом варианте центральное полотнище перегибалось на плечах, передняя часть его разрезалась донизу, с боков пришивали по одному прямому полотнищу, согнутому по основе. Покрой этого шушпана был сходен с покроем мужской туникообразной рубахи.

Во втором варианте шушпана к переднему полотнищу, перегнутому на плечах и разрезанному спереди, пришивали рукава и по девять косых клиньев с каждого бока. Такой покррой шушпана признан местным вариантом.

Второй тип верхней одежды кроился из одного (реже двух) заднего прямого и двух передних полотнищ, соединенных между собой швом на плечах. Сбоку между полотнищами вставлялись косые клинья. Эта однобортная одежда, расширяющаяся внизу, запахивалась справа налево. Ее использовали в качестве плаща, надеваемого в непогоду и в дорогу поверх другой одежды.

Халатообразная одежда была широко распространена в быту и имела различные названия: «зипун» (с. Мокрая Орловка, Теребрено), «свита» (в селах с украинской культурой), «чекмень», «хапун» (с. Муром Белгородского уезда).

В третьем типе верхней одежды имелась спинка из цельного полотнища, выкроенная по фигуре, приталенная, со швом на плечах. Ниже талии и на боках изделия вшивались клинья или куски ткани, образующие объемные сборки или складки (клинья, сборки, фалды, кастрецы). Этот тип одежды был широко распространен у всех восточных славян. В конце XIX – начале XX в. в покрое изделия произошли некоторые усовершенствования: на спинке появились вертикальные швы, доходящие до проймы, увеличивалось число клиньев,

сборок и складок в нижней части. Эту одежду с конца XIX в. шили из домотканого сукна и полшерстяной ткани, из фабричных материалов черного, коричневого, серого и нередко белого цвета. Отметим, что одним и тем же термином часто называли разную по покрою верхнюю одежду, что могло свидетельствовать о трансформации одного типа в другой. Для зауженной в талии одежды, как и халатообразной, широко применялись такие названия, как «зипун», «чекмень», «халат», «свита». В западной части региона широко использовались слова «кущина», «кущинка», часто встречавшиеся на Украине. Термином «халат» такой тип одежды называли чаще в селах с бытованием поневого комплекса.

К четвертому типу относится приталенная верхняя двубортная одежда, у которой задние полотнища, а иногда и передние, перерезаны по линии талии, нижняя часть присборена, иногда сшита из клиньев. Её шили из домотканого сукна, чаще из фабричных тканей, на подкладке. Этот тип одежды распространился поздно, во второй половине XIX в., и, по-видимому, был модификацией предыдущих типов. Одежда с подрезной спинкой бытовала в русских и украинских селах, где ее чаще всего называли «корест», «кафтан», «чинарка», «поддевка». Чинаркой и поддевкой обычно называли мужскую верхнюю одежду. В селах Белгородского, Грайворонского, Алексеевского уездов эту одежду по традиции называли зипуном.

В зимнее время наибольшее распространение на Белгородчине имели тулуп и шуба (украинские варианты «кожух», «полшубок»), сшитые из овечьих шкур.

В конце XIX — начале XX в. появляются новые формы одежды («поддевки», «кущины», «кохты», «казачки»), сшитые из фабричных тканей, прямого и приталенного покроя, со вставными клиньями, заложенными в складки на спине, с цветной отделкой по бортам и вороту. Повсюду распространяются распахнутые однобортные, со скошенной спинкой, без застежек кофты на вате или только на подкладке («холодайки», «кохты»), различного покроя пальто, жилеты, сортуки).

Значительная часть вышеобозначенной верхней одежды исчезла из употребления в 1930-е г., а в украинских селах региона значительно раньше. Несмотря на это, в последующие годы XX в. тулупы, шубы, зипуны, кущинки, халаты еще частично использовались в холодное время года.

В целом, региональная специфика костюма проявляется не столько в особенностях кроя, сколько в многообразии типов одежды, декора и собственно названий.

Обратившись к общим стилевым признакам всех комплексов народного костюма, бытовавшего на территории Белгородского края: крою, длине, материалу, декору, функциональному назначению, — можно констатировать, что художественный образ костюма региона предстает как диалектическое, гармоническое единство объективного и субъективного, коллективного и индивидуального, символического и предметно-конкретного, рационального и чувственно-эмоционального, традиционного и преходящего, стереотипного и вариативно-импровизационного.

3.5. Материально-технические основы обеспечения процесса изготовления традиционной народной одежды

Важным средством исторического подхода к исследованию региональной специфики народного костюма является его семиотический анализ, предполагающий исследование материала, кроя, силуэта, колористики, способов и манер ношения и комплектования деталей костюма. Будучи элементом народной художественной культуры, народный костюм края выступает как ее метазнак, возникающий благодаря синтезу многих первичных компонентов, среди которых базисным является материал.

Материал русского народного костюма производился из естественно-природного сырья: меха, кожи, шерсти, льна, конопля, лыка, крапивы и т.д., что было обусловлено, в основном, окружающей природой и социально-хозяйственными формами быта.

Издrevле в крас крестьяне пряли пряжу из различных волокон и изготавливали разнокачественные конопляные, льняные, бумажные, шерстяные ткани. К работе приступали осенью, после окончания уборки урожая, стараясь завершить её к весне, к началу нового сельскохозяйственного цикла.

Самым древним сырьем для изготовления одежды было крапивное волокно, подарок Богов. Некоторые народы поддерживают традицию изготовления одежды из крапивы до сих пор. Чтобы соткать за шесть месяцев три холста по 50 м длиной, нужно было проводить за ткацким станком по 12-15 часов в день. Первую нить мать девочки сматывала в клубок и приберегала его до тех пор, пока дочь не станет невестой, когда, при подготовке её к таинству свадьбы, родительница опоясывала своё дитя этой нитью по голому телу. По мнению наших предков, нить самого первого прядения была неприступным оберегом против сглаза и нечисти, которая особенно опасна для новой семьи.

Приданое, которое молодая жена должна была принести в дом мужа, состояло большей частью из одежды и белья, приготовленного собственноручно в течение девичества. В древние времена старшие женщины обучали девочек женской магии, ремеслу, прядению, ткачеству. Древние славяне считали: льняная нить, которой перевязывали («повивали») пуповину младенца, на всю жизнь «прививала» к нему маленькое Божество личной судьбой. Прялка была неразлучной спутницей женщины. Когда осенними и зимними вечерами молодежь собиралась на посиделки, игры, танцы начинали лишь после того, как иссякали принесенные из дому «уроки» (то есть работу выполняли до конца).

Известно издревле, что льняная ткань зимой хорошо согревает, летом дает телу прохладу, охраняет человеческое здоровье, поэтому об урожае льна гадали заранее («белье зимой не сохнет – льны не хороши будут...»), а самый сев, происходивший обычно во второй половине мая, сопровождался священными обрядами, призванными обеспечить добрую

всхожесть и хороший рост льна. Лен, как и хлеб, сеяли исключительно мужчины. Но если лето оказывалось чрезмерно сырым и лен зарастал сорняками, требовалась прополка, которую и осуществляли женщины. Когда у растений бурели головки (что говорило о созревании семян), их выдерживали с корнем. Чтобы отделить семена от волокнистого стебля, корбочки отрывали, топтали, либо молотили тяжелыми и прочными палками. В южных землях лен стлали на влажном лугу и выдерживали в течение 15-20 дней. Делалось это в сентябре или октябре, когда было ещё тепло и часто выпала роса, благоприятствовавшая расслаиванию волокон. У местных жителей сохранились старинные мялки, которые дробили и плющили стебли между двумя деревянными брусками, зачастую ребристыми. Для того, чтобы отделить тонкое, нежное волокно от жесткого (оно шло на пряжу для изготовления мешковины и других тканей, не самых лучших) лен трепали и чесали гребнями. Процесс чесания льна назывался «мыканием». Готовое волокно можно было прикреплять к прялке и прядь.

С коноплей человечество познакомилось раньше, чем со льном. По мнению специалистов, одним из косвенных доказательств тому служит охотное употребление в пищу конопляного масла. Кроме того, некоторые народы, к которым культура волокнистых растений пришла через посредство славян, занимывали у них сначала коноплю, а лен – уже позднее. Дикая конопля встречалась на Белгородчине повсеместно. С древних времен люди обращали внимание на это растение, дающее, подобно льну, и масло, и волокно. Первоначально конопля использовалась для вития веревок и лишь впоследствии стала применяться для изготовления тканей. Ткани из конопли назывались «замашными» или «посконными», и то, и другое – по названию мужских растений конопли. Коноплю, в отличие от льна, убирали («тягали, «дергали») в два приема. Сразу после цветения выбирали мужские растения, а женские оставляли до конца августа в поле – «донашивать» маслянистые семена. Обмолачивали и стлали – мочили (чаще мочили (!) коноплю, как лен; толкли в ступе.

Доступными растительными материалами, легко расщепляемыми на волокна, с давних пор привлекавшими внимание селян, были лыко и рогожа. Первоначально из них делали веревки. Ткань, сделанная из рогожи, использовалась для хозяйственных целей. Одежда из этих тканей была «социально неприемлемой», ибо означала последнюю степень бедности. Единственным допустимым видом одежды из рогожи был плащ от дождя. При появлении новых материалов рогожа была забыта.

Многие авторитетные ученые полагают, что шерстяные ткани появились гораздо раньше льняных или посконных. Первенство шерсти подтверждается традиционным использованием шерстяных ниток для вышивки и приверженностью шерстяным тканям в различных деталях костюма (например, в поневах, юбках, сарафанах, верхней одежде). Шерсть, в основном, была овечья. Наши предки стригли овец пружинными ножницами. До появления ножниц шерсть, по-видимому, собирали во время линьки, вычесывали гребнями, срезали ножами, брили наголо животных. Шерсть чистили от мусора и чесали железными или деревянными гребнями. Кроме овечьей, использовали козью (особенно козий пух), коровью и собачью шерсть. Коровья шерсть шла на изготовление поясов и одеял, а собачью – с древнейших времен и по сей день считают целебной.

Прядение и ткачество были следующим этапом изготовления материала. Для получения нити следовало выдернуть из кудели длинную прядь, скрутить её, чтобы не раскручивалась при малейшем усилии и намотать. Простейший способ кручения нити использовался в древности, посредством прокатывания её между ладонями или на колене. Подобную нить употребляли на тканые половики и подстилки, не требующие особой прочности. Прялка попала в Россию не ранее XVII в., до тех пор славяне пряли на веретене; именно оно являлось главным инструментом в прядении.

Веретена изготавливали из сухого дерева (березы) на то-

карном станке, хорошо известном ещё в Древней Руси. Длина веретена колебалась от 20 до 80 см. Один или оба конца заострялись, получалась характерная форма. На верхнем конце устраивалась «бородка» для завязывания петли. При прядении веретено быстро вращалось, скручивая нить, пряслицо (деталь из металла, служившая маховиком), помогавшее веретену долго и быстро кружиться, что было необходимо для получения равномерной крутки нити. Скрученная нить затем подматывалась на веретено и захлестывалась петелькой на его конце, чтобы не разматывалась и не соскакивала. Пальцы левой руки (большой и указательный), дергающие пряжу, как и пальцы правой руки, занятые веретеном, приходилось всё время смачивать слюной. Чтобы не пересохло во рту (а во время прядения все время пели), пряжа ставила подле себя в мисочке кислые ягоды: клюкву, бруснику, рябину, калину.

Чтобы в совершенстве освоить ткачество, этот сложный технический процесс, необходимо было, во-первых, разделить нити на основу и уток (уток – нить, пропускаемая под прямым углом к нитям основы), во-вторых, разделить сами нити основы на две в зависимости от характера плетения на четные и нечетные, которые можно было разводить под углом друг к другу. Этот угол назывался «зев» и служил для продергивания утка. Наиболее простые и древние виды плетения начинали с «косички». Для тканья узких полос (поясов, тесемок и лент) требовались специальные приспособления. Впоследствии были изобретены ткацкие станки: вертикальные и горизонтальные. Изобретению вертикального станка большинство ученых придает не меньшее значения, чем появлению металлического оружия и морских кораблей (151).

Девочки младших классов сегодня до сих пор играют на переменах в школе в «ниточки»: между растопыренными пальцами рук натягивается шнурок или резинка, двое играющих стараются переставить пальцы так, чтобы получилась наиболее красивая и сложная геометрическая фигура. В этой игре, по нашему мнению, сохранился отголосок древнего

способа плетения, или «дергания» тесьмы. «Дергали» её вдвоем, причем, одна работница держала конец готовой тесьмы и затягивала плетение, а вторая подставляла пальцы, на которые надевали петельки рабочих нитей. Переставляя петли, получали узоры любой конфигурации, на сколько хватало фантазии и количества нитей. За день можно было «надергать» до 4,5 м тесьмы. Узенькую тесьму использовали на «гашники», на «оборы» или для обшивки понев, на петли для пуговиц. Подобный способ плетения известен у финнов, что по мнению ученых, свидетельствует о распространении в нашем крае культуры переселенцев. Действительно, при раскопках в крае найдены фрагменты «дерганных» шнурков и тесемок. Существовали и другие виды плетения, позволявшие получать более широкие полосы тесьмы (на пояс и головную повязку) (рис. 29).

Одним из распространенных видов «настоящего» тканья было тканье на дощечках. Использовались квадратные дощечки, деревянные или костяные, с четырьмя отверстиями – по одному в каждом углу. В отверстия пропускались нити основы; зев был равен длине стороны дощечки. Такие дощечки из кости были найдены при раскопках поселений XI в. Пользоваться дощечками удобно и просто. Для того чтобы поменять местами верхние и нижние нити, достаточно только повернуть дощечку на 90 градусов в ту или иную сторону, при этом сменяется четвертая нить основы. Способ подобного ткачества примитивен, но ученые все равно считают его одним из гениальных изобретений человечества, поскольку это ткачество дает возможность получить широкую полосу ткани. Нити основы и утка бывают различных цветов, дощечки поворачиваются в любую сторону и в каком угодно порядке, нити перекручиваются, создаются почти ничем не ограниченные по сложности узоры. На дощечках наши предки ткали тесьму, пояса, ленты для лямок или отделки одежды (рис. 30). Эти изделия были не только красивы, но и исключительно прочны. В Средние века техника тканья «на дощечках» была

доведена до совершенства. В христианских монастырях изготавливали декоративные ленты из шелка со словами молитв, ими перевязывали драгоценные рукописи.

Способ тканья «на бердечке» (бёрдечко, бёдро – вроде гребня, закрытого с обеих сторон), предназначенном для изготовления не слишком широких лент и полос, подобен выполнению ткани на ткацком станке. Каждая трость бердечка (зубец гребешка) имела поперечное отверстие, половина нитей основы проходила в эти отверстия, половина – между тростями. Качая бердечко вверх и вниз, меняли ткацкий зев и пропускали уток. Первичные ткацкие станки были вертикального исполнения (рис. 31).

«Неткахами» наши предки не были, они, не довольствуясь привозными, ткали свои прекрасные ткани, создавая самые разные переплетения от простого «полотняного» (изолына) до шерстяного (суконного). Древние ткачи знали и умели изготовить даже более сложные переплетения («саржевые», «атласные»).

Следующим этапом технического прогресса стал для славян горизонтальный ткацкий стан, преимущество которого заключалось в сидячем образе работы, перемещении ниток ремизок ногами, стоящими на подножках. По свидетельству ученых, такие станки появились в IX в. Впервые упоминание о профессиональных ткачах встречается в летописях 1216 г. (93). Но вплоть до начала XX в. домашний станок в деревнях края, как свидетельство умения мастеров, не содержал ни одной металлической детали.

Древнерусские горизонтальные станки имели разное количество ниток (ремизок) и управляющих ими подножек. Такие станки можно было заправлять на очень сложный узор. Наши предки знали особую технику тканья – «закладную». Для утка брали нити разных цветов и пропускали их не всю ширину ткани, а лишь в определенных местах там, где должен быть узор. В точке, где узор поворачивал назад, в ткани оставалась едва заметная щелка. Такой прием был из-

вестен с древних времен в Египте, Индии, Китае, им пользовались не только восточные славяне, но и болгары, а также финны Поволжья.

Ещё один способ получения ткани с узором назывался «бранным». Эта техника позволяла украшать ткань своеобразным рельефным узором того же цвета, что и основной фон, или другого (особенно любили наши предки белое с красным). Бранная ткань отчасти похожа на вышитую и, действительно, бранье можно имитировать вышивкой обыкновенной иглой. Бранную полосу ткали отдельно и затем пришивали по подолу рубах, на груди или рукавах. Однако наиболее престижной считалась одежда, бранная ткань для которой была выткана по мерке, и узорные полосы не пришивались, а создавались на своих местах прямо на ткацком станке. Согласно намеченному рисунку, выбирали несколько групп нитей и каждую подвязывали петельками, чтобы легче было вовремя поднять. Такие группы составлялись для нескольких рядов, во всю глубину будущего узора. В дальнейшем, в процессе тканья, после прохождения утка, образовывалось само полотно; не меняя зева основы, нити поднимали за петельки и подкладывали прутики или дощечки (из-за этого бранная техника называлась тканьем на прутиках или досках), образуя дополнительный зев, и уток пропускался ещё раз. Если это был тот же уток, получался рельефный узор, если уток шел цветной нитью, узор становился цветным. Владение этой техникой было признаком мастерства.

Следующий этап работы с материалами включал отбеливание и крашение. Отбеливанию нити подвергались ещё до заправки их в ткацкий станок, готовые же холсты — обязательно. Согласно этнографическим исследованиям технологический процесс выглядел таким образом, готовый холст или нити складывали в котел, заливали горячим щелоком (раствор древесной золы) и оставляли в тёплом месте на целую ночь. Древесная зола использовалась любая, кроме черёмуховой и пород хвойных деревьев, шла в дело даже зола от соломы, например,

от гречишной. Потом отстиранный от золы холст раскатывали на траве на солнечном месте и смачивали водой в течение дня, чтобы лучше «выгорал». Иногда расстилали холсты по сугробам в ясный морозный день. Считалось, что ткани хорошо отбеливает роса, для чего оставляли холсты на всю летнюю ночь, что и служило поводом для ночных бдений и развлечений молодежи: парни и девушки вместе ходили «зорить» холсты. Добиваясь белого цвета, холсты стирали, били по нескольку раз. И, наконец, холст «зорили»: мокрым складывали в бочку, щедро посыпали золой, заливали горячей водой и кипятили, опуская в воду «разожженные» (раскаленные) камни. О подобной технологии повествуют памятники XVI в. По свидетельству Б.А. Рыбакова, ещё в начале XX в. для отбелики холстов в домашних условиях использовалась мука, сыворотка, отруби и даже... навоз (140).

Технология окрашивания тканей располагала всей гаммой красок: ученые составили список более чем полсотни растений, способных дать эти краски. Для получения красного цвета использовали лебеда, сабельник, гречишник, корень лапчатки, зверобой, дерябка, сычужник... «Чермный» же, «червлёный» оттенки красного цвета обязаны своим названиями «червецу» — насекомому, живущему на корнях и листьях некоторых трав. Красную краску давала и обожженная охра, мягкий глинистый железняк нашего края. В желтый цвет изделия красили при помощи купальницы, сурепки, бессмертника, купавки, манжетки, щавеля, череды, ириса, золотарника, коры дикой яблони, листьев березы, вереска, орешника, шелухи лука... Оранжевый цвет давал чистотел, зеленый — плаун, крапива, трилистник, пижма, шишки осины, цветы, листья дикой яблони... Синюю краску получали из коры ясеня, цветов василька и колокольчика, из вайды, птичьей гречихи, ягод черники... Малиновый и фиолетовый цвет давали ягоды ежевики, коричневый — кора ивы, ольхи и крушины, черный — таволга, толокнянка... Краски могли комбинировать, добиваясь различных оттенков, ослабляя или усиливая интенсивность цвета, от темного до светлого.

Наши предки хорошо знали, какие растения лучше окрашивали лен, какие — шерсть. Растворы красок готовили на хлебном квасе, на щелоке, на дубовом «узваре», добавляя ржавое железо, которое укрепляло и усиливало краску. Красили как готовую ткань, так и нитки перед ткачеством для получения пестрых тканей, полосатых, клетчатых, для узорного ткачества.

Вид декоративного оформления ткани — набойка (набойка рисунка на ткань с помощью пропитанной масляной краской деревянной доски — «манеры») — была известна, в основном, в городах; в деревне же она распространения не получила. Только в Новооскольском районе в селах Великомихайловка, Тростенец, Киселевка, деревне Подвислое использовалась набивная хлопчатобумажная ткань ручной набойки, которая изготавливалась вплоть до 20-х г. XX в., в ней узор набивался темно-синим цветом с натуральным красителем индиго.

Важное место в изготовлении костюма имел выбор ткани. В древности слово «полотно» означало только льняную ткань с определенным переплетением — через одну нитку (полотняное). Ткани из льна были очень популярны и имели своеобразную выделку. Среди образцов, добытых археологами, значительно больше шерстяных и полушерстяных, лен с шерстью в утке, поскольку все ткани из льна не сохранились, выгнили в земле. Грубая и толстая посконная ткань носила название «толстина». Это была прочная и плотная ткань, скорее всего конопляная. «Усциной», «узчиной» называли обычное, среднее полотно, из которого делали рубахи, скатерти, полотенца. Более тонкие, тщательно отбеленные полотна носили названия «бель», «тончица», «частина». Это тонкое, с ровным переплетением, хорошо отбеленное полотно. Конопляные ткани («посконные», «замашные», «замашковые»), появившиеся с XVI в. использовались для изготовления одежды: рубах и штанов.

Из шерстяных тканей («власяницы» — грубой (вытканной из волосков), «волосени» (из самой длинной овечьей шерсти)

шили плотную одежду (поневы, сарафаны). Из конского волоса ткали и использовали для изготовления монашеских одежд (власяниц), которые надевали специально ради «умерщвления плоти». Ткани из человеческих волос, известны как ритуальные; в нашем крае использовалась ритуально-магическая вышивка с использованием человеческих волос. Для изготовления верхней одежды для малоимущих использовали «сермьгу» — грубую ткань, неказистую, серенькую (шерстяную ткань, полученную переплетением «через нитку»). С XII в. было известно сукно (веши, сделанные из него, назывались сукняными). Известно несколько способов «валяния» сукна. Самый архаичский вид валяния предполагал следующую технологию: шерстяную ткань типа сермьги раскладывали на широкой доске и поливали понемногу, но непременно горячей водой; двое крепких мужчин устраивались друг против друга возле доски и ногами двигали по ней ткань: то к себе, то от себя. Поверхностные волоски при этом образовывали плотный слой напоподобие тонкого войлока. По мнению Лебедевой Н.И., с XII в. сукно начали валять с помощью ветряных мельниц. В нашем крае предки умело сортировали шерсть, учитывая, какого качества пряжу, ткань собирались изготовить. Сортировка велась уже во время стрижки. Лучшая пряжа получалась из руна с боков и задней части тела животного, покрытых наиболее мягким и нежным подшерстком. В древних могилах найдены остатки понев, вытканых в технике бранья. В позднее время, когда началось размывание традиционной культуры, бранные полосы стали изготавливать отдельно (и даже покупать на стороне) и пришивать к подолу, в древности же подобное «святотатство» было недопустимо. В полушерстяных поневных тканях растительные и шерстяные нити чередуются как в основе, так и в утке.

Шелковые ткани у наших предков были исключительно привозными, в основном византийскими. Стоили они очень дорого, поэтому шелковые одежды носили только богатые люди. Простой народ использовал наиболее дешевые (одно-

тонные) сорта шелка для праздничных нарядов, для украшения «очелей», «позатыльников» головных уборов.

Наши предки знали и бумажные ткани (хлопчатобумажные): «зенденъ», «зендянца». Известно множество названий ткани по цвету; так, «пестрядь», «пестрина» – ткань, имевшая сочетания разноцветных ниток в основе и утке. Разновидности крашенных тканей, «крашенины»: «бель», «багрец», «зелень», «синота», «червленица» («червень», «червь»), – до сих пор можно услышать в говоре местных жителей. Но были и иные слова для обозначения цвета, нередко образные и красивые: «смурый» (темно-серый), «померклый» (темный, черный), «срений» (бело-серый), «зекрый» (зелено-голубой, бирюзовый), «пелесый» (темный, бурый), «плавый» (желтоватый), «половый» (беловатый, изжелта-белый), откуда и произошло, кстати этническое название «половцы» (светловолосый народ), «редрый» (рыжий, краповатый), «смаглый» (темный, от «смага» – жар, пламя)... Наверняка все эти народные названия тканей и цвета употреблялись на ярмарках и в быту, когда шла речь о тканях.

Таким образом, формировавшиеся веками способы изготовления тканей и их обработки позволяли не только обеспечить материальную базу изготовления костюма, но и отразить социально-экономическое и семейное положение человека, его религиозные, космологические, эстетические и этнические представления, воплотившиеся в костюме как в самоценности.

Заключение

Подводя итоги проведенного анализа, мы констатируем, что традиционный народный костюм Белгородского региона формировался на протяжении ряда веков под воздействием этнических, природно-климатических, социально-бытовых и хозяйственных факторов, что нашло яркое отражение в его характерных чертах: функциональности, конструктивности, декоративности, комплексности.

Ввиду этого исследование проводилось в срезе культурологического анализа, начиная с установления природы костюма, его исторического места в культуре, семиотики и типологии, в современном аспекте трансформации одежды в социум. Структурный и функциональный анализ позволил проследить процесс формообразования элементов народного костюма, выявить систему закономерностей этого процесса, исторический – выявить основные закономерности генезиса и эволюции костюма.

В работе отмечена взаимосвязь народного костюма со многими сферами бытия. Проблемы костюма междисциплинальны, тесно связаны с антропологией, социологией, психологией, информационными процессами, этикой, эстетикой, философией и культурологией, ввиду чего костюм рассматривается в двух аспектах: как вещь, созданная с чисто практическими целями, – для защиты от зноя и холода, дождя и ветра, и как символ, дающий представление о человеке и обществе. Мы полагаем, что народный костюм, в какой мере он ни был бы описан и изучен, всегда был единством духовного и материального, в котором «дух и предметы однородны, дух повторяется в предметах, предметы повторяются в духе» (В.Ф. Одоевский) в контексте святого триединства веры, науки и искусства. Задача современной науки – объяснить диалектическую природу костюма как носителя духовности и, одновременно, художественного образа.

Бесспорно, что традиционный народный костюм края является уникальным памятником материальной и духовной

культуры нации, человечества, определенной эпохи. Это обосновано тем, что в его создании и формировании принимали участие славянские племена, этнические и сословные группы населения, все без исключения социальные слои общества, каждый из которых имел свою определенную точку отсчета включения в эту деятельность. Ввиду этого русский народный костюм выступает выразителем и носителем личных, классовых, национальных и общечеловеческих значений, сформированных под воздействием определенных исторических, социально-экономических, природно-климатических, культурно-бытовых предпосылок и факторов. И в этом культурологическом, художественно-творческом процессе народ является объектом и субъектом, создателем, хранителем и продолжателем этого целостного этнокультурного явления, продолжающего сегодня жить в первозданном и трансформированном виде благодаря таланту и художественному созиданию Человека.

Следует подчеркнуть, что во все времена народный костюм олицетворял идею сохранения национальной самобытности, выступая как средство диалогического общения прошлого, настоящего и будущего. «У русских, — пишет М.Г. Рабинович, — сохранивших в течение веков государственную самостоятельность, национальные черты в костюме феодальной верхушки были выражены вплоть до петровских реформ» (123, 256). Рассуждая о народном костюме как знаке сословной принадлежности, П.Г. Богатырев отмечает, что в России «богатые купцы иногда миллионеры, носили преимущественно «полумужицкий» костюм, чтобы показать этим, что свой костюм, указывающий на их сословное положение, они носят с чувством превосходства и не хотят уподобляться часто более бедным в сравнении с ними чиновникам и дворянам» (12, 320). Н.И. Лебедева и Г.С. Маслова отмечали, что в костюмах мещан и купечества долго сохранялись черты, общие с крестьянской одеждой. В середине XIX в. «русский наряд» — сарафан и кокошник — носился во многих городах. У горожан,

особенно у наиболее богатых, он отличался от крестьянского дорогим материалом, драгоценными украшениями.

В традиционной культуре многовариантный народный костюм, сохранявшийся и в памяти носителей народных традиций, и в образцах народного творчества, произведениях классического искусства, стал отражением целостной картины гармоничного мира, уникальной полифункциональной системой духовно-правственных и эстетических ценностей, результатом многовековой эволюции народного творчества. Не случайна серьезность подхода лучших людей России: И.А. Бунина, В.М. Васнецова, М.А. Волошина, А.С. Грибоедова, С.А. Есенина, Б.К. Зайцева, К.И. Коровина, Б.М. Кустодиева, Н.С. Лескова, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, Ф.И. Шаляпина, И.С. Шмелева, М.А. Шолохова, — к проблеме освоения национальных традиций в одежде.

На основании осуществленного анализа есть основание утверждать, что характерной особенностью русской крестьянской культуры края являлось одновременное бытование нескольких костюмных комплексов, сложившихся в разное время. Этнографы выделяют четыре комплекса женской одежды на территории современной Белгородской области: с поневой, с сарафаном, с юбкой-андараком, парочка (кофта с юбкой). Первые три комплекса были основными и бытовали на большинстве территорий Белгородско-Воронежского и Белгородско-Курского регионов. Комплекс «парочка» имел распространение в Белгородско-Оскольском регионе. Распространенные комплексы являлись своего рода стандартом, которого придерживались русские, жившие в той или иной местности.

Костюмы, бытовавшие в разных уездах, часто обладали ярко выраженными местными чертами, которые проявлялись в манере ношения и комплектования костюма, в колористическом строе, композиции, покрое и характере украшений. Особенно большое количество локальных вариантов прослеживается в южнорусском комплексах одежды с поневой и са-

рафаном, где они проявляются даже на уровне села. Мужской же костюм был унифицирован, однако также имел свои региональные варианты, которые как бы ни отличались друг от друга, никогда не выходили за рамки основных комплексов русского национального костюма. Различия одежды для детей, взрослых, стариков, холостых парней и девушек, женатых и замужних, вдовых и солдаток, старых дев сохранялись на всей территории России.

Устойчивость основных типов одежды, их вариативность внутри комплексов, включение в костюм заимствованных предметов одежды, воздействие европейской моды на народный костюм – все это нашло свое отражение и в лексике. Фонд терминов народной одежды, как свидетельствует глоссарий, разнообразен и обширен.

Рассматривая костюм как образно-знаковую систему, нами осуществлен семиотический анализ традиционного народного костюма в аспекте его материала, кроя, силуэта, колористики, орнаментики, способов ношения и комплектования деталей костюма, культивируемых этносом ритуальных и обрядовых действий, что позволило расшифровать информацию, закодированную в нем, и подойти к рассмотрению предмета анализа как ценностно-многофункционального феномена практической и духовной деятельности народа, как выразителя его интересов и потребностей, стереотипов восприятия и мышления, ценностных и эмоциональных структур в системе соотношения коллективного и индивидуального, родового и социального, национального и общечеловеческого. Обладая сложными социокультурными функциями, выражая сопричастность человека к какому-либо общезначимому событию, народная одежда всегда имела обереговое, защитное и престижное значения.

Именно гармоничный синтез духовной и материальной жизни способствовал формированию целостного художественного ансамбля русского народного костюма, построенного на закономерном ритме линий, плоскостей и объемов, на со-

ответствии конструкций и декоративного строя, на единстве утилитарных и эстетических достоинств. Это обусловлено тем, что народный костюм – это плод коллективного труда многих поколений, подчеркивающий социокультурную функцию одежды, позволяющей включить человека в пространство социума.

Процесс создания русского народного костюма – это и эстетическое преобразование жизненного опыта в художественные образы, осуществляемое талантом и творческим мастерством народа с помощью воображения сквозь призму мировоззрения на крепкой основе традиции. Типология и стилистика в русском народном костюме проявляется в его способности делать человека красивым, а также в удобстве, экономичности и целесообразности, в творческом раскрытии возможностей и особенностей материалов, в гармоничности колористики и рациональности конструкций, в красоте силуэта, в декоративном и эстетическом великолепии, в глубине идейно-художественного содержания и его широком положительном общечеловеческом значении. В будничном комплексе народной одежды преобладают утилитарные функции, в праздничном – символизирующем единство духовной жизни личности и коллектива – эстетические функции.

Часто ошибочно полагали, что русский народ был забит и унижен, мотивируя это чрезвычайной бедностью быта, скудостью менталитета. Однако убедиться в ошибочности таких взглядов достаточно просто, стоит лишь хоть раз надеть или увидеть народный костюм, отразивший духовно-нравственное и материальное богатство наших предков, чтобы сразу же ощутить его энергетическую силу, почувствовать национальную гордость, высокую причастность земле «оттич и дедич», из которой словно прорастает из земли сам дух южнорусского традиционного костюма, в котором зримо оживают любимейшие для каждого русского человека образы Древа жизни, Дома, Дороги, Солнца, Неба, Воды, Земли-матушки и самого Человека.

Окружающая природная среда и общественные отноше-

ния обусловили контекст народной культуры, в которой существовал русский народный костюм: философия, политика, мораль, религия, предшествующая художественная традиция, быт, нравы, обычаи, образ жизни, деятельность людей. Являясь неотъемлемой частью обрядового синкретизма, включавшего наряду с ним зачатки различных видов художественной деятельности (песню, танец, инструментальную музыку, игры, произведения словесно-поэтического творчества, ритуально-бытовую атрибутику), традиционный народный костюм края как вид искусства также синкретичен. Утилитарное в народном костюме, как и в обряде в целом, проникнуто эстетическим, а философское, религиозное, моральное представлено как эстетические ценности. Для нас вполне очевидно, что при реконструкции смыслового содержания народного костюма необходимо привлекать разнообразные и взаимообусловленные этнографические материалы по мифологии, празднично-обрядовой культуре, фольклору.

Русский народный костюм как концентрированное выражение общественной практики обладает познавательной, воспитательной, а главное – эстетической функцией, которая пронизывает эти и все другие функции (эмотивная, познавательно-эвристическая, этическая, компенсаторная, гедонистическая). В совокупности самобытных устойчивых идейно-художественных принципов, в единстве природного и народного, коллективного и индивидуального, народный костюм, в целом, концентрированно выражает русский национальный характер и систему народных эстетических представлений. Чем самобытнее национальное видение, тем больше оно несет в себе неповторимой общезначимой информации и опыта отношений. Именно в этом заключается важнейшее условие художественности и общемирового значения русского народного костюма.

Развитие современных образов одежды на основе традиционных материальных памятников транслируется в мировое культурное пространство посредством Международных и

Всероссийских выставок, которые и определяют художественный облик вещей, их востребованность и вневременный потенциал. Философия современной одежды, в итоге, проявляется в гармонии внешнего образа и внутреннего содержания как констатация вековых народных устоев: «Красота внутри нас, одежда не самоценна».

Таким образом, народный костюм Белгородчины представляет собой целостный художественный ансамбль, несущий определенное образное содержание, обусловленное назначением и сложившимися традициями. Построенный в закономерном ритме линий, плоскостей и объемов, на соответствии фактуры и пластики ткани, на организующей роли декора и цвета, на органичной связи утилитарных и художественных достоинств, традиционный костюм региона являет нам феноменальный образец универсальной системы знаний, ценностей, норм и образцов материальной и художественной жизнедеятельности народа.

Безусловно, многое в народной одежде можно объяснить этническими, историческими, экономическими, социальными и другими причинами. Но совсем другие критерии нужны для понимания внутреннего мира людей старшего поколения, создавших уникальный «мегаобраз» национального костюма, преисполненного своего истинного значения – служить человеку, радовать и преображать его самого и окружающий мир; а ныне ставшего Символом русского народа.

В современном социокультурном пространстве, в условиях интенсивного информационного взаимодействия, благодаря межкультурным влияниям, взаимопроникновению, а значит – обогащению национальных культур, происходит активная фольклоризация многих сфер человеческой деятельности, что проявляется в образовательной и социокультурной политике, в классическом искусстве (живопись, кинематограф, литература, театр, музыка), в создании констант духовной и материальной культуры, одной из которых и является русский народный костюм.

Библиографический список

1. Амброз А.К. Раннеземледельческий культовый символ // СА. – 1965. – №3. – С. 14-27.
2. Арнольдов А.И. Путь к храму культуры. – М.: Издательский дом «Грааль», 2000. – 108 с.
3. Артюх А.Ф., Космина Т.В. Этнические символы в материальной культуре украинцев // СЭ. – 1989. – № 6. – С. 46-54.
4. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Т.1-3. – М., 2002. – 768 с.
5. Бакланова Т.И. Народная художественная культура в универсальной гуманитарной образовательной системе // Народная художественная культура России: Перспективы развития и подготовки кадров. – М., 1994.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1994. – С. 292.
7. Белицер В.Н. Народная одежда мордвы. – М., 1972. – 46 с.
8. Беловинский Л.В. История русской материальной культуры. Учебное пособие. – М., Из-во МГУК, 1995. – 108 с.
9. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 Т. – М., 1994.
10. Вилибин И. Несколько слов о русской одежде в XVI и XVII вв. // Старые годы. – 1909. – № 7/9. – С. 440-456.
11. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – 544 с.
12. Богатырев П.Г. Функции национального костюма Моравской Словакии // Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – С. 320.
13. Боголей Д.И. Очерки из истории колонизации степной окраины Московского государства. – М., 1987.
14. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М., 1995.
15. Богуславская И.Я. Русская народная вышивка. – М., 1973. – 151 с.
16. Боров Ю.Б. Эстетика. – М., 1988. – 399 с.
17. Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А. Энциклопедический словарь. – М., 2003. – 667 с.
18. Брун В., Тильке М. Россия XVI-XVII вв. // Брун В., Тильке М. История костюма от древности до Нового времени / Пер. с нем Г.А. Светличной. – М., 1995. – 215 с.
19. Булгаков Г.И. Схематический обзор Курского края в культурно-историческом отношении. – Курск, 1925.
20. Бунин И.А. Избранное. – М., 1984. – С. 14.
21. Буровик К.А. Родословная вещей. – М.: Знание, 1995. – 224 с.
22. Буслаев Ф.И. Древнерусская борода // Буслаев Ф.И. Древнерусская литература и искусство. – СПб., 1861. – Т.2. – 235 с.
23. Василенко В.М. Народное искусство // Избранные труды о народном творчестве X-XX веков. – М., 1974.
24. Веселовский Г.М. Остроужск и его уезд. – Воронеж, 1867.
25. Воронов В.С. О крестьянском искусстве: Избр. труды. – М., 1972. – С. 38.
26. Гаген-Торн Н.И. Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы // Советская этнография. – 1933. – № 5. – 88 с. – С. 34.
27. Ганцкая О.А., Лебедева Н.И., Парникова А.С. Материальная культура сельского населения южновеликорусских областей (XIX – нач. XX вв.) // Материалы и исследования по этнографии русского населения Европейской части СССР. – М., 1960. – 71 с.
28. Гачев Г.Д. Наука и национальные культуры: Гуманитарный комментарий к естествознанию. – Ростов н/Д: РГУ, 1993. – 320 с.
29. Гиляровская Н. Русский исторический костюм в изобразительном искусстве и на сцене // Русский исторический костюм для сцены. – М., Л.: Искусство, 1945. – 140 с.
30. Гмызина Э.В. Цвет в культуре Древней Руси: Слово и образ: Автореф. дисс... к.ф.н. – Ярославль, 2000.
31. Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Избр. соч. в 2-х Т. – М.: Художественная литература, 1994. – Т. 2. – С. 55, 122.
32. Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством // Гоголь Н.В. Избр. соч. в 2-х Т. – М.: Художественная литература, 1994. – Т. 2. – С. 221.
33. Гоголь Н.В. Сорочинская ярмарка // Гоголь Н.В. Избр. соч. в 2-х Т. – М.: Художественная литература, 1994. – Т. 2. – С. 74.
34. Горина Г.С. Народные традиции в моделировании одежды. – М., 1974. – 183 с. – С. 85.

35. Горожанина С.В., Зайцева Л.М. Русский народный свадебный костюм (Из собрания Сергиево-Посадского Государственного историко-художественного музея-заповедника). – М., 2003. – 110 с.
36. Городцов В.А. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ. – 1926. – Вып. 1.
37. Горький М. Повести и рассказы. – М.: Худож. лит-ра, 1987. – С. 30, 95.
38. Гринкова Н.П. Височные украшения в русском народном женском костюме // Сб. МАЭ. – 1955. – Т. 16. – С. 24-40.
39. Гриценко В.П. Культура как знаково-семиотическая система: Автореф. дисс... к.ф.н. – М., 2000.
40. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – М.: Рольф, 2001. – 560 с.
41. Гусев В.Е. Русская народная художественная культура: Теоретические очерки. – СПб., 1993.
42. Давыдова В.В. Костюм как феномен культуры: Автореф. дисс... к.филос.н. – СПб., 2002.
43. Давыдова С.А. Очерки кружевной промышленности в России. – СПб., 1913. – 166 с.
44. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1980. – 555 с.
45. Демин В.Н. Тайны русского народа: В поисках истоков Руси. – М., 2000. – 560 с.
46. Динцес Л.А. О методе изучения и планирования экспозиции народного искусства в Государственном Русском музее. – Сообщение Гос. Музея. – М., 1976. – С. 138.
47. Домострой / Сост., вступ. ст., пер. и коммент. В.В. Колесова. – М., 1990. – С. 147.
48. Древняя одежда народов Восточной Европы (Материалы к историко-этнографическому атласу) / Отв. ред. М.Т. Рабинович. – М., 1986. – 271 с.
49. Дьяков И. Константиноградский округ Полтавской губернии // Журнал Министерства государственного имущества. – 1859. – № 3.
50. Ефимова Л.В., Белогорская Р.М. Русская вышивка и кружево. Собрание ГИМ. – М., 1985. – 255 с.
51. Жабрева А. Русский костюм: Библиографический указатель

- книг и статей на русс. яз. // Кунсткамера: Этнографические тетради. – СПб., 1993. – 319 с.
52. Жиров М.С. Региональные особенности традиционной художественной культуры Белгородчины в системе учебно-воспитательного процесса колледжа культуры и искусств: Дисс... канд. пед. наук. – М., 1996. – 311 с.
 53. Жиров М.С. Народная художественная культура Белгородчины: Учебное пособие. – Белгород, 2000. – 267 с.
 54. Жиров М.С. Региональная система сохранения и развития традиций народной художественной культуры: Учебное пособие. – Белгород, 2003. – 310 с.
 55. Жиров М.С. Фольклорные традиции села Мощёное Яковлевского района. – Белгород, 1998. – 88 с.
 56. Жиров М.С., Жирова О.Я. Традиции народной художественной культуры Прохоровского района. – Белгород, 2001. – 154 с.
 57. Жиров М.С., Жирова О.Я. Традиционные праздники и обряды Белгородчины: Учебное пособие. – Белгород, 2001. – 162 с.
 58. Забелин И.Е. Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. – М., 1915. – Т.1-2. – 900 с.
 59. Забылин М. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. – М., 1980. – 606 с.
 60. Зайцев В. Такая изменчивая мода. – М., 1983. – 30 с.
 61. Захаржевская Р.В. Костюм для сцены. – М., 1974. – 170 с.
 62. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. – М., 1991.
 63. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. – М., 1963.
 64. Иванов В.И. Бороды и межи. – М., 1916. – 418 с.
 65. Исенко С.П. Этнокостомология в контексте современной культуры: Дисс...д. культурологии. – М., 1999. – 373 с.
 66. Исенко С.П. Русский народный костюм и его сценическое воплощение: Учеб. пособие для вузов культуры и искусств. – М., 1999. – 144 с.
 67. Исенко С.П. Эстетика русского народного костюма и его сценическое воплощение: Автореф. дисс... к. искусств. – М., 1993.
 68. Калашникова Н.М. Народный костюм. – М., 2002. – 374 с.
 69. Калашникова Н.М. Народный костюм в контексте традиций российской культуры: Автореф. дисс... к. искусств. – СПб., 2002.

70. Каминская Н.М. История костюма. – М., 1977. – 128 с.
71. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1997. – С. 41.
72. Карагодин М.И. Белгородский край в древности. – Воронеж, 1982.
73. Карамзин Н.М. История государства Российского: В 4 т. – М., 1988.
74. Каргин А.С. Народная художественная культура. – М., 1997. – 288 с.
75. Касавин И.Т. Познание в мире традиций. – М., 1990. – С. 66.
76. Каплан Н.И. Народное узорное ткачество и вышивка на юге Воронежской области // Сб. тр. / НИИХП. – М., 1966. – 76 с.
77. Киреевский П.В. Новые материалы из архива // Литературное наследие. – М., 1968.
78. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре (Опыт энциклопедии). – М., 1995. – 383 с.
79. Кирсанова Р.М. «Розовая ксандрейка и драдедамовый платок»: Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века. – М., 1989. – 286 с.
80. Козлова Т.В. Обувь и костюм. – М., 1967. – 192 с.
81. Коммиссаржевский Ф.Ф. История костюма. – Минск, 1998. – 491 с.
82. Козлова Т.В. Культура современного костюма. – М., 1987. – 159 с.
83. Козлова Т.В. Основы теории проектирования костюма: Учебник для вузов. – М., 1998. – С. 6-14.
84. Кончаловская Н.П. Наша древняя столица. – М., 1953. – С. 10.
85. Костомаров Н.И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа (Утварь, одежда, ища и питье, здоровье и болезни, нравы, обряды, прием гостей). – М., 1993. – 399 с.
86. Крестьянская одежда населения европейской России (XIX – XX в.): Определитель. – М., 1971. – 364 с.
87. Кулабухова М.А. Древнеславянская мифология: Учебное пособие. – Белгород, 2002. – 168 с.
88. Куфтин Б.А. Материальная культура русской Мещеры. Ч.1.: Женская одежда: рубаха, понева, сарафан. – М., 1926. – 144 с.

89. Лажечников И.И. Избр. В 2-х т. – М.: Худож. лит.-ра, Т.1. – С. 13, 20.
90. Ламанова Н.П. Русская мода // Красная нива. – 1923. – № 30. – С. 32.
91. Лебедева Н.И. Вопросы этнологического изучения южных уездов Рязанской и Тульской губерний (бассейн Дона). – М., 1929. – С. 46-54.
92. Лебедева Н.И. Научные труды. – Рязань, 1996. – 191 с.
93. Лебедева А.А. Народные знания славян // Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры. – М., 1987. – С. 483-488.
94. Лесков Н.С. Повести и рассказы. – Львов, 1986. – С. 17.
95. Липс Ю. Происхождение вещей. – М., 1954.
96. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. – С. 64.
97. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1997. – С. 335.
98. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Вып. 284. – С. 144-164.
99. Мавродин В.В. Очерки истории СССР: Древнерусское государство. – М., 1956.
100. Малыхин П. Быт крестьян Воронежской губернии. – СПб., 1853.
101. Мамин-Сибиряк Д.Н. Приваловские миллионы. – Роман в 5-ти частях. – М.: Худож. лит.-ра, 1989. – Ч.1. – С. 20.
102. Маринко Т.Г. Эстетический анализ костюма как продукта дизайнерской деятельности: Автореф. дисс... к. философ. н. – М., 1982. – 23 с.
103. Маслова Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. – М., 1984. – 215 с.
104. Маслова Г.С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX вв. // Восточнославянский этнографический сборник. – М., 1956. – С. 543-757.
105. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. – М., 1978. – 206 с.
106. Маслова Г.С. Одежда // Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры. – М., 1987. – С. 259-291.

107. Машкин А.С. Быт крестьян Курской губернии Обоянского уезда: Этнограф. Сб. – Вып. 5. – СПб., 1862.
108. Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. – М., 1988. – 244 с.
109. Медведева В.Н. Аннотация к пластинке «На Серединой улице». – М., 1986.
110. Миллер А.А. Элементы «неба» на вещественных памятниках // Из истории докапиталистических формаций. – Л., 1933.
111. Народные мастера. Традиции, школы. Вып. 1: Под ред. М.А. Некрасовой. – М.: Изобраз. Искусство, 1985. – С. 296.
112. Некрасова М.А. Проблема ансамбля в декоративном искусстве // Искусство ансамбля / Под ред. М.А. Некрасовой. – М., 1988. – С. 13-42.
113. Некрасова М.А. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. – М., 1992.
114. Некрасов Н.А. Кому на Руси жить хорошо: Избранное. – М.: Худож. лит.-ра, ч.1, гл.1. – С. 394.
115. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1981. – 924 с.
116. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. – М., 1994. – 280 с.
117. Плетнева С.А. Половцы. – М., 1990. – С. 93, 190, 197.
118. Пономарев П.Д. Народный костюм Воронежской губернии. – Воронеж, 1994. – 23 с.
119. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989.
120. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. – Л., 1963.
121. Пушкин А.С. Собр. соч. в 3-х Т. – М., 1989. – Т. 1. – С. 40, 671; Т. 2. – С. 631; Т. 3 – С. 243.
122. Рабинович М.Г. Одежда, пища, утварь // Рабинович М.Г. О древней Москве: Очерки материальной культуры и быта горожан XI – XVI вв. – М., 1964. – 320 с.
123. Рабинович М.Г. Заключение // Древняя одежда народов Восточной Европы. – М., 1986. – С. 256.
124. Работнова И.П. Русская народная одежда. – М., 1964. – 75 с.
125. Работнова И.П., Яковлева Б.Я. Русская народная вышивка. – М., 1957. – 160 с.
126. Работнова И.П. Русское народное кружево. – М., 1956. –

113 с.

127. Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. – М.: Худож. литература, 1989. – 295 с.
128. Рапацкая Л.А. Художественная культура Древней Руси. – М., 1995.
129. Резниченко Е.А. Гуманизация картины мира в культуре конца XX века: Автореф. дисс... к. филос. н. – М., 2000.
130. Рекомендации о сохранении фольклора // Международные нормативные акты ЮНЕСКО. – М., 1993. – С. 495-499.
131. Русские: Историко-этнографический атлас: Земледелие. Крестьянское жилище. Одежда (середина XIX – начала XX в.) / Под ред. Р.И. Аванесова и др. – М., 1967. – 360 с.
132. Русские // Народы европейской части СССР / Т. 1 – М., 1964. – С. 119-571.
133. Русские: Историко-этнографический атлас: Земледелие. Крестьянское жилище. Одежда (середина XIX – начала XX в.) / Под ред. Р.И. Аванесова и др. – М., 1967. – 360 с.
134. Русский народный костюм: Альбом / Сост. Л. Ефимова. – М., 1989. – 312 с.
135. Русский народный костюм 1750-1917 гг. / Под ред. В. Рындина. Вып. 1. – М., 1960. – С. 21.
136. Русский традиционный костюм: Иллюстрир. энцикл. / Авт.-сост. Н. Соснина, И. Шангина. – СПб., 1998. – 400 с.
137. Русские шали: Сб. / Авт.-сост. Г.А. Макаровская. – М., 1986. – 182 с.
138. Рыбаков Б.А. Поляне и северяне. – М., 1944, т. 6-7.
139. Рыбаков Б.А. Происхождение и семантика ромбического орнамента // Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Сборник трудов. – М., 1972. – Вып. 5. – С. 127.
140. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – Л., 1987. – С. 469.
141. Рыбаков Б.А. Макрокосм в микрокосме народного искусства // ДИ СССР, 1975. – № 3. – С. 31-33.
142. Савванитов П. Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора, в азбучном порядке расположенное. – СПб., 1896. – 184 с.
143. Савелова Е.В. Миф в современной образовательной парадигме: Автореф. дисс... к. филос. н. – Владивосток, 1997.

144. Салтыков А.Б. Использование народных традиций в развитии прикладного искусства. Самое близкое искусство. – М., 1968. – С. 130.
145. Сахаров И.П. Народные праздники и обычаи. – М., 1991.
146. Снегирев И.Н. Русские народные праздники и суеверия. – Вып. 1-4, 1839.
147. Соболевский А.И. Русский народ как этнографическое целое. – Харьков, 1907.
148. Станюкович И.Б. Женский старинный головной убор // СТТ. – 1983. – С. 27-29.
149. Стасов В.В. Русский орнамент: Шитье, ткани, кружева. – Вып. 1 – СПб., 1872. – 26 с. – С. 16.
150. Степанюк Л.И. Творческая целостность празднично-обрядовой культуры: Автореф. дисс... к. филос. н. – М., 1999.
151. Семенова М. Мы славяне! – СПб., 1997. – 560 с.
152. Современная энциклопедия. Мода и стиль. – М., 2002. – 480 с.
153. Темерин С.М. Русское народное искусство узорного ткачества // Дисс... к. и. н. – М., 1956. – С. 84.
154. Терешенко А.В. Быт русского народа. – М., 2001. – 507 с.
155. Тиль Э. История костюма. – М., 1971.
156. Толстой Н.И. Из географии славянских слов // Толстой Н.И. Избран. труды. – М., 1997. – Т. 1.
157. Толстых В.И. Мода как социальный феномен. – М., 1973. – 288 с.
158. Третьяков П.Н. Восточнославянские племена. – М., 1953, С. 242.
159. Тургенев И.С. Записки охотника: Повести и рассказы. – М.: Худож. литература, 1979. – С. 97.
160. Халанский М.Г. Народные говоры Курской губернии // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – СПб, 1904. – Т. XXV.
161. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. (Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева). – М., 1964-1973.
162. Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983.
163. Флоренский П.А. Иконостаc // Флоренский П.А. Полн. собр. соч. – Париж, 1985. – Т. 1. – С. 273.

164. Фондовые материалы кафедры народного хора Белгородского государственного института культуры за 1994-2004 годы.
165. Фрэйзер Дж. Золотая ветвь. Вып. 3: «Умиравшие и воскресающие Боги растительности». – М., 1928.
166. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. – Л., 1986. – С. 21.
167. Чижилова Л.Н. Русско-украинское пограничье. История и судьбы традиционнo-бытовой культуры. – М., 1988. – 256 с.
168. Чижилова Л.Н. Традиционная женская одежда русских в Белгородской области / Институт этнографии // Ролевые исследования 1977 года. – М., 1979. – С. 9.
169. Чичеров В.И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI-XIX в.
170. Шабельская Н. Материалы и технические приемы в древнерусском шитье. Вопросы реставрации // «Сборник центральных реставрационных мастерских». – М., 1926. – С. 113-124.
171. Шейн П.В. Великорус в своих песнях, обрядах, сказках, легендах и т.п. – СПб. – 1898. – Т. 1. – Вып. 1.
172. Шпет Г.Н. Введение в этническую психологию. – СПб., 1996.
173. Шпикалова Т.Я. Изобразительное искусство. Основы народного и декоративно-прикладного искусства: Учебно-наглядное пособие для 1-2 класса. – М., 1996.
174. Шульгина А.Н., Томилина Л.П. Советы костюмера. – М: Профиздат, 1968. – 152 с.
175. Щуров В.М. Южнорусская песенная традиция. – М.: Сов. композитор, 1987. – 320 с.
176. Щуров В.М. Песни Усердской стороны. – М., 1995. – 360 с.
177. Этнознаковые функции культуры. – М., 1991.
178. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., 1991.
179. Яковенко М.Т. Карагод // Живая старина, 1995. – №3. – С. 37.
180. Якунина Л.И. Русское шитье жемчугом. – М., 1955. – 158 с.

Адамашка (дамашка) — сорт камки, которая первоначально привозилась в Европу из Дамаска (не линяет; узор мелок; тонка); использовалась для не слишком нарядных одежд.

Ажурная вышивка — прозрачная, со сквозным узором геометрического или растительного характера. Является разновидностью народной вышивки, украшавшей женские рубахи. Основана на сочетании простых и сложных мережек.

Азям (араб.) — мужская верхняя одежда с узкими рукавами до колен, со сборками сзади, с пуговицами и петлями для застегивания, известная с XVI века. Русские переняли эту одежду от татар.

Аксамит (оксамит) — плотная узорчатая, ворсистая, как бархат, с пряденой золотной или серебряной нитью ткань с травами и разводами. Создается при помощи петелек из золотной нити.

Аксессуары (франц.) — дополнения к костюму, придающие ему законченный вид (в народном костюме: головной убор, сумка-лакомник, пояс, нагрудные и наспинные украшения).

Александрийка — красная хлопчатобумажная ткань в белую, желтую, синюю полоску.

Алтабас — ткань на золотной или серебряной основе с серебряными или золотыми узорами. Она привозилась с Востока, употреблялась на платья, зипуны, вошвы для летников, на телогреи, шапочные верхи, рукава, башмаки.

Амулет (оберег) — предмет, носимый на теле с целью предохранения от болезней, несчастия и прочих напастей.

Андарак (укр., белорус.) — поясная одежда (юбка) из шерстяной домотканины, с вертикальными полосами, с преобладанием красного цвета, собрана в сборку или заложена в складки, на поясе; имела распространение среди однодворцев.

Ансамбль (франц.) — взаимная согласованность, стройное единство частей; комплект одежды, костюм, который

создан по единому художественному замыслу. Состоит из нескольких частей (одежда, обувь, головной убор, украшения). Для ансамбля характерна многослойность, обязательность ношения всех его составляющих.

Антропоморфный орнамент — узор, в котором использованы стилизованные изображения человеческих фигур.

Аппликация (франц.) — способ накладки, нашивания разноцветной ткани или другого материала на основную ткань.

Армяк — верхняя мужская распахная, халатообразная одежда из толстой домотканины (армячины), без застежки, с глубоким запахом налево, с большим отложным воротником, с клиньями в боках, с кушаком. В развернутом виде представлял почти полный круг. Обычно надевался в дорогу, в ненастье, поверх зипуна или поддевки.

Атлас (араб.) — плотная шелковая ткань атласного переплетения с гладкой блестящей лицевой поверхностью; был китайский, турецкий, немецкий, кизил-башкирский; однотонный, разноцветный, золотный, аксамитенный.

Байка — мягкая ворсовая ткань из шерстяного или хлопчатобумажного волокна, применялась в XIX веке в разных социальных группах, разные сорта ее были различны по технологии изготовления.

Бархат — ворсовая ткань с плотным, почти вертикальным ворсом из натурального шелка или искусственного волокна. Имел разновидности: калмыцкий, кизил — башкирский, литовский, немецкий, турецкий; косматый, петельчатый, с тиснением, махровый.

Батист (франц.) — полупрозрачная хлопчатобумажная, льняная или шелковая ткань полотняного переплетения из туго скрученных нитей, особенность ее фактуры заключается в том, что толщина основы и утка при использовании любого сырья должны быть одинаковыми.

Башлык (тюрк.) — головной убор в виде съёмного капюшона с двумя длинными концами, украшенный кистями на

восточный лад, которые можно было обматывать вокруг шеи. Изготавливался из сукна белого, позднее черного цвета.

Бекеша (венгер.) – короткая верхняя мужская одежда (кафтан) на вате с меховым воротником, в талию, со сборами и разрезом сзади. Использовалась в зимнее время.

Белая гладь – род вышивки, состоящей из рельефных швов, выполненных белыми нитками, с рядами крупных стежков, дополненных сетками, узелками и стягами.

Бисер (араб.) – маленькие стеклянные (бесцветные и окрашенные) или металлические зерна, круглые, многогранные, имеющие сквозное отверстие для продевания нитки. Использовался для вышивки костюмов, головных уборов, изготовления нагрудных украшений: гайтанов, грибатов.

Бить (плющенко) – старинное название плоской тончайшей металлической (серебряной и золотой) нити, используемой для вышивки одежды и головных уборов.

Блестки – маленькие тонкие металлические кружочки с дырочками в центре (поетки), употреблялись для украшения как самостоятельно, так и в сочетании с золотой вышивкой; в старину блестки делали из латуни по особой технологии.

Бокан – пурпурная краска, добываемая из червца (кошенили).

Бранная ткань – способ изготовления узорной ткани, при котором отдельные нити основы выбирают вручную, дощечки с уточной нитью пропускают в перебранную основу.

Сапог – собранная в складку оборка, украшающая рукава женских рубаш. Бытовали съемные, надеваемые по большим праздникам.

Брыль (укр.) – соломенная шляпа ручного плетения из стеблей пшеницы или ржи. Предварительно плели полосы, из которых сшивали верхнюю часть (тулью) и поля; головной убор бытовал в селах с украинской культурой.

Бурнастый – рыже-бурый цвет.

Бухарка – разновидность праздничного расписного платка с кистями.

Бязь – хлопчатобумажная прочная ткань, привозимая из Хивы и Бухары.

Валенки – теплые зимние сапоги, сваленные из овечьей шерсти.

Венец (рус.) – девичий головной убор, изготавливаемый из бумажных, восковых цветов.

Верботы (фарботы) – кружевная коклюшечная вставка на рукавах рубахи или платке.

Верхошов – разновидность шва в вышивке; глухой односторонний свободный шов, односторонняя гладь. Выполняется по предварительно нанесенному рисунку плотными стежками, полностью покрывающими нужные места узора по лицевой стороне, закрепляясь с изнанки мелкими стежками по краю рисунка; сочетается с косой стежкой и тамбуром.

Вошва – кусок ткани, обычно другого цвета, фактуры, украсивший рукава женских рубаш, вшиваемый как отделка или украшение в народный костюм.

Вырезание (укр.) – тип украинской вышивки, при котором в сочетании с мережкой по разряженной ткани вышивали белыми льняными нитками сложный узор с солярными знаками, создающий имитацию.

Вышивка золотными и серебряными нитями – вид вышивки, выполненный шелковыми и льняными нитями, обвитыми узкой золотой или серебряной полосой, или нитками в виде тонкой проволоки из драгоценных металлов (особенностью вышивки является шов «вприкреп», «в раскол»).

Газ – ткань из шелка или тонко скрученного хлопка (толщина нити не ниже 120-го номера пряжи); переплетение: две нити основы переплетаются с одной нитью утка.

Гайтан (татар.) – шнурок, тесьма, нагрудное или наспинное украшение из длинных, плоских цепочек, из цветного бисера, надевавшееся на шею и петлей спускавшееся спереди либо сзади.

Галун – плотная лента или тесьма шириной 5-60 мм из х/б пряжи, химических нитей, шелка и металлических нитей.

Глазет (разновидность парчи) – плотная ткань различного переплетения с шелковой, позднее хлопчатобумажной или шерстяной основой и металлическим утком. Основными потребителями ее были купечество и духовенство.

Галуи (франц.) – золотая или серебряная тесьма, шнур; широко использовали в декоре народного костюма.

Гашник – в XIX – начале XX вв. такое название имел пояс (шнур), продернутый в верхнюю часть штанов для закрепления их на талии.

Геометрический орнамент – разновидность орнамента, ограниченная геометрическими элементами (стилизованная и упрощаемая геометрическим фигурам).

Голошейка – рубаха без воротника.

Гороховый – цветообозначение, серо- или грязно-желтый цвет.

Гофре (франц.) – устойчивые параллельные складки на деталях одежды, сохраняющие длительное время свою форму за счет особой технологии запаривания их горячим хлебом.

Грибатка (рус.) – шейное нагрудное украшение в виде тесьмы, обшитое шелковой и металлической нитями, декорированное своеобразными розетками (соляными знаками), выполненными вышивкой по картону разноцветными шерстяными нитками по определенному цветовому сочетанию характерных для данной местности цветов, а также украшенное пуговицами, бисером, стеклярусом.

Грогрон – гладкокрашеный шелк наивысшего качества из коконов шелкопряда. Самая дорогая шелковая ткань XIX века.

Гролетур – в начале XVIII века так называлась однотонная (без узора) шелковая ткань репсового переплетения.

Декор – совокупность украшающих сооружений или предмет орнаментальных или изобразительных элементов.

Дерга (укр.) – поясная одежда в виде прямоугольной формы шерстяного куска домотканщины, которой оборачивали женскую фигуру и укрепляли на талии с помощью пояса.

Дикий – цветообозначение, предполагающее естественный цвет пряжи, не подвергнутой отбеливанию и крашению.

Долгорукавки – рубахи с рукавами длиной до 2 метров.

Домотканщина – льняной, конопляный материал, изготовленный в домашних условиях ручным способом на горизонтальном ткацком станке. Из нее шили народную одежду.

Дороги – шелковая ткань, полосатая или клетчатая, иногда с золотыми, серебряными и шелковыми «деревцами» и «травками».

Драдедам – одно из самых дешевых видов сукна в XIX веке, полотняного переплетения с ворсом. Использовался малоимущими слоями населения.

Дранка – кусок полотна.

Душегрея (рус.) – короткая, утепленная плечевая одежда, без рукавов и воротника, на лямках с глубокой проймой. В костюмном комплексе с андараком была обязательным элементом.

Дымка – тонкая, прозрачная шелковая ткань, используемая как головной убор в свадебном обряде на юге России.

Епанечка – разновидность душегреи, входившая в состав праздничного костюма, имела распространение в северных губерниях.

Жилет (франц.) – верхняя мужская, а позднее и женская одежда различных конструкций без рукавов.

Завеска – фартук.

Запaska (укр.) – женская поясная одежда украинок в виде двух самостоятельных кусков ткани прямоугольной формы, которые закреплялись на талии спереди и сзади с помощью пояса.

Затрапез (устар.) – дешевая грубоватая льняная или пенковая ткань с полосой, в основном – синей. Названа по фамилии купца Затрапезнова, на мануфактуре которого ее выпускали в Ярославле.

Заушники – шерстяные или бисерные кисти, спускающиеся около ушей от головного убора.

Зендень — шелковая ткань.

Зипун — верхняя мужская и женская распашная одежда из сукна домотканого изготовления, сермяги; серого и коричневого цвета; до колен или ниже; в талию; со сборками по бокам; с узкими длинными рукавами; с небольшим стоячим воротником; на крючках или пуговицах из кожаных узелков.

Зуфь — шерстяная ткань разных цветов (кафтаны, однопрядки).

Знак — близкое по содержанию символу, не имеет никакого внешнего сходства с изображаемым объектом, а только обозначает или заменяет.

Золотарки — мастерицы, владеющие шитьем золотными нитками.

Зооморфный орнамент (стиль) (от греч. «животное» и «форма») — то же, что звериный, темой которого является животный мир.

Индиго (от греч.) — известный с глубокой древности темно-синий природный краситель, который добывали из индиговых растений, широко применяли для кубового крашения льна в синий цвет. Из-за недостаточно высокой прочности окраски индиго был вытеснен другими кубовыми красителями.

Казакин — мужской кафтанчик или полукафтан со сборками со стороны спинки, со стоячим воротником, с застежкой на крючках.

Калита — мужская кожаная сумка, носившаяся на поясе для мелочей.

Калолка — пола поневы «в подтык».

Камка — тонкая шелковая одноцветная ткань с однотонными ткаными узорами и разводами. Отличительной особенностью ее было сочетание блестящего узора и матового фона (кафтаны, шубы, кушаки, штаны, на подпашки кафтанов, фезей, зипунов, телогрей).

Камлот (араб.) — в XIX веке шерстяная и хлопчатобумажная ткань. Дорогие сорта ткали из верблюжьей или ангорской шерсти с примесью шелка, дававшей рыхлое, мягкое

полотно.

Канитель (франц.) — тонкая, свитая в спираль металлическая (обычно золотая или серебряная) нить для вышивания, для кружева, пуговиц, названная так из-за трудоемкости изготовления.

Капелюха — меховая шапка.

Картуз — мужской головной убор с козырьком из особой картузной ткани (пеньковое волокно).

Кармин (франц.) — ярко-красный краситель, добываемый из насекомого кошенили.

Кафтан (татар.) — верхняя длинная мужская одежда; известна на Руси с XVI века.

Кацавейка — утепленная просторная короткая кофта. В XIX веке носили только пожилые люди и простолюдины.

Корсетка, корсетка (укр.) — женская безрукавка, нагрудная одежда, изготавливаемая из шерстяных и сатиновых тканей, распространенная в селах с украинской культурой. В зависимости от местности варьировался крой, пропорции и способы декора изделия.

Киндяк — бумажная набойчатая ткань, используемая как подкладка.

Кисея — очень тонкая, полупрозрачная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, цветная, узорчатая или покрытая вышивкой.

Китайка (сорт тафты) — шелковая гладкокрашенная ткань полотняного переплетения, используемая для шитья сарафанов и мужских рубаш, ввозимая в допетровские времена из Китая. В XIX в. китайка — плотная хлопчатобумажная ткань синего, красного цвета без орнамента.

Кичка, кика — старинный русский головной убор замужней женщины, который полостью скрывал волосы, вместе с «сорокой» и «позатыльнем». Кичка была составной частью сложной конструкции головного убора, могла быть также и самостоятельным головным убором.

Кишень — карман.

Козырь – высокий стоячий воротник (из атласа, бархата, объяри; вышивался золотом и серебром, жемчугом и камнями), предмет щегольства (отсюда выражение – «ходить козырем»), закрывавший весь затылок.

Кожух (укр.) – верхняя зимняя распашная одежда из овечьих шкур, сшитых мехом внутрь, не покрытая тканью (нагольная). По конструкции: прямые, расширенные и приталенные.

Кокошник, кукошник – головной убор, в котором твердая основа гармонично сочетается с декором. Его разнообразие зависело от костюмных комплексов и мест бытования.

Коломянка – полосатая шерстяная домотканина, используемая для изготовления поневы, запаски, мужской одежды.

Конопля (посконь) – однолетнее мужское лубоволокнистое растение, созревает раньше, чем женское, и содержит больше волокна. Культурная или посевная конопля выращивается для получения волокна, грубое волокно, извлекаемое из стеблей конопли, называют пенькой, которая идет на изготовление тканей, различных видов парусины. На Белгородчине известна значительно раньше, чем лен.

Косник, накосник – треугольная подвеска, одним углом прикрепленная на кончик девичьей косы, украшенная бусами, кистями, блестящими.

Косицы – перья селезня для головного убора.

Косоворотка (рус.) – поздний тип мужской рубахи с воротником-стойкой, втачным рукавом и асимметричной застежкой. Появилась в период монголо-татарского нашествия.

Кострицы – пушки из шлемки.

Кострыка – жесткая кора льна, конопли, годная для пряжи; крапива.

Коты – женская утепленная обувь из кожи крупного рогатого скота, с украшением цветной строчкой по периметру, металлическими гвоздями по заднику, с петелькой на заднике для завязывания шнура вокруг ноги, с наборным каблуком и подковами из цветного металла, чаще из меди.

Котфа – то же, что шугай, телогрея; устаревшее название короткой женской одежды типа куртки, стеганной на вате, с декоративной отделкой тесьмой и строчками, верх из сатина; в некоторых селах до сих пор в ходу у старушек.

Крашенная – грубая ткань домашнего производства, крашенная природными красителями.

Кошуля – заячья или овчинная шуба, покрытая крашеиной или недорогой тканью. Ее носили мужчины и женщины.

Кудель – пучок шерсти, приготовленный для прядения.

Кумач (кумашная) (араб.), – плотная бухарская хлопчатобумажная ткань, первоначально синего, желтого, красного цветов, впоследствии только красного. Употреблялась как отделка для декора деталей костюма (оплечья), низа мужской рубахи, краев рушников.

Кубелек – костюмный комплекс казачек, длинная распашная одежда без рукавов, типа платья, с декором, поясом; появился под влиянием костюма народов Кавказа.

Курпечатый мех – овчина, мерлушка.

Кушак (тюрк.) – пояс, неотъемлемая часть любого мужского и женского костюмов. Технология изготовления: тканые, плетеные, вязанные.

Куцанок, кудына – зимняя верхняя одежда из овчины.

Кросна – домашний ткацкий стан.

Лазоревый – светло-синий цвет.

Лапти – сплетенный из лыка или бересты древний вид обуви, имел различные виды плетения. На Белгородчине ботвали «московские» лапти.

Ластовица – четырехугольная или треугольная вставка под мышками для соединения рукава со станом рубахи из ткани контрастного цвета (красного, с мелким рисунком или без него), играла важную функциональную роль, обеспечивала свободу движения, декоративность, несла обереговую символику.

Льняные ткани – вырабатывались в домашних условиях

из пряжи. После реформ Петра I появились ткацкие фабрики по производству полотна льна. С тех пор льняные ткани России заняли прочное место на мировом рынке.

Люстрин – шерстяная или полушерстяная ткань.

Малахай – теплая мужская шапка на меху с наушниками, с помощью которых можно защитить от холода щеки, лоб, затылок. В комплексе костюма юга России заимствована у народов башкир, мордвы.

Манжета (франц.) – деталь, оформляющая низ рукава рубахи, может быть притачной, цельнокроеной, с основными частями рукава, съемной (на юге России).

Маренго – цвет серый.

Материя – ткань.

Махры – богато орнаментированные полосы ткани, крепившиеся при помощи пояса для украшения спины.

Меандр (по названию реки в Малой Азии) – распространенный геометрический орнамент в виде линии, ломанной под прямым углом. Широко использовался в искусстве Древней Греции, в отделке одежды, при оформлении и украшении краев, каймы (в местностях с украинской культурой, по границам вышивки крестом; в мужской рубаше этот орнамент заканчивал композицию вышивки).

Мережка – вышивальные строчные, сквозные швы, образованные простейшими строчками, выполненными по ткани, разряженной выдергиванием нитей; выполняются нитями посредством закрепления – собирания, стягивания в пучки остатков разряженных нитей; различают простые мережки («кисточки», «столбики», «жучок», «раскол»), более сложные («настилом»).

Миткаль (перс.) – хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения из толстых нитей неотбеленной, отбеленной или гладкоокрашенной пряжи (после отбеливания – коленкор, после ферментации – ситец, после окраски – кумач).

Монисто – женское шейно-нагрудное украшение, составленное из монетообразных подвесок, бисерного плетения

с орнаментом и традиционной гаммой цвета в плетении, шириной от 5 до 12 см.

Мотив (немец., франц.) – вариация какой-либо темы, находящейся в непрерывном развитии, изменение движения. Часто используется для характеристики орнамента.

Мочестник (мыкальник) – кузовок, куда складывали веретена с натянутыми нитками.

Мотовило – палка для наматывания пряжи с развилкой на одном конце и перекладиной на другом.

Муаре (муар) – ткань полотняного переплетения с термической обработкой в виде волны.

Муслин – тонкая ткань полотняного переплетения.

Мурмолка – высокая шапка с полоскою, к голове расширяющейся тульею, из алтабаса, бархата или парчи, с мехового лопастью в виде отворотов, которые впереди пристегивались к тулье в двух местах пуговицами с петлями, украшались жемчугом или белым дорогим пером.

Мухояр – пестротканая ткань из льна с примесью шерсти, реже хлопка, пряжа окрашивалась перед ткачеством, ткань использовалась для одежды простых людей.

Мыка – щетка для чесания льна.

Мыть – стирать белье.

Набивная ткань – ткань, поверхность которой украшена печатным рисунком. Первоначально набивную ткань вырабатывали ручным способом при помощи манер – плоских досок с рельефными узорами двух видов: для фона и для рисунка; использовались масляные краски.

Набойка – получение цветных рисунков на ткани ручным способом, с помощью форм набойных досок.

Набор – вышивальный глухой двусторонний счетный шов, выполняется мелкими стежками скорого шитья «вперед иголку» (в одном направлении) вдоль нитей основы то с лицевой, то с изнаночной стороны. Узоры создают горизонтальными и вертикальными рядами из плотно прилегающих друг к другу стежков, создавая узорочье, характерное для по-

пневного костюма, шов сочетается с росписью, счетной гладью, тамбуром.

Навершник — нагрудник, принадлежность старинной одежды прямого покроя, надевается через голову, чаще всего из шерстяной ткани, реже из холста. Орнаментирован бейками, яркой вышивкой.

На вырост — одежда с запасом для роста.

Нагольный — сшитый из шкур, кожей наружу и непокрытый тканью (тулуп, шуба).

Нагрудник — тип передника, повязанного выше груди, бытовал в сарафанном комплексе как праздничный.

Намитка (наметка) — полотенчатый головной убор из льна, реже конопли, в виде прямоугольного полотнища (длина — 5 м, ширина — 0,5 м), концы которого украшали тканым орнаментом; носили вместе с другими головными уборами (например, очинком) замужние женщины, в основном, украинки.

Нанка (от назв. китайского г. Нанкин) — прочная хлопковая ткань, как правило, буровато-желтого цвета, использовалась на изготовление верха одежды после предварительной окраски в черный цвет.

Народная одежда — одежда, отражающая специфику и характерные особенности культуры определенного этноса.

Настил — разновидность вышивального шва. Различают плотный настил и настил по сборкам.

Новина — 1) небеленая холстина; 2) зерно нового урожая.

Обвозка — узкая вышивка по низу изделия.

Обвязка — девичий головной убор.

Оберег (амулет, талисман) — предмет, обладающий, по суеверным представлениям, способностью оберегать владельца от разных бедствий. Чаще всего это нательные кресты, образки.

Оборы — веревка или ремешок, с помощью которых русские, украинцы, белорусы закрепляли лапти на ногах.

Обрядить — одеть.

Обьярь — плотная шелковая волнистая ткань с золотыми и серебряными струями, с разными узорами репсового переплетения, могла быть с тканым узором.

Овчинна — овчинная шкура.

Ожерелок — женское шейное украшение, низанное из рубленого перламутра и цветного стекла или бисера.

Онуци (онуци) — полоса холста, в зимнее время — из шерсти, которой оборачивали ноги перед надеванием лаптей или сапог. Бытовали у восточных славян (русских, украинцев, белорусов).

Оплечье — орнаментированная деталь одежды на уровне плеча.

Опростоволоситься — 1) снять головной убор, 2) попасть впросяк.

Орнамент (лат.) — узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов, является важным признаком принадлежности произведения к определенному времени и эпохе. По характеру композиции орнамент может быть ленточным, центрическим, окаймляющим, геральдическим и пр. По мотивам орнамент делится на геометрический, растительный, зооморфный, антропоморфный, полиморфный.

Орнитоморфный орнамент (греч. «птица»; «форма», «вид», «облик») — разновидность изобразительного, звериного, зооморфного или тератологического орнамента, основным мотивом которого являются птицы.

Остатетный покрасный — тонкие шерстяные платки с яркими цветами на красном и черном фоне.

Очипок (укр.) — шапкообразный головной убор, полностью покрывавший волосы замужней женщины. Существовали твердые и мягкие «очипки».

Очкур (укр.) — название кушака, пояса, удерживающего штаны.

Паволока — очень тонкая шелковая или хлопчатобумажная ткань.

Палевый (франц.) — бледно-желтый, соломенный цвет.

Парочка — девичий и женский комплекс, пришедший в деревню в конце XIX века из города; хлопчатобумажная, иногда плисовая кофта с юбкой, жакет с юбкой.

Парча — ткань сложной текстуры, которую вырабатывали из шелковых и металлических нитей — серебряных и золотых.

Перевязка, повязка, лента — девичий головной убор, часть народного костюма — полоска из позумента, парчи, золотной вышивки с завязками.

Перетьки — тканый узор (гладкие цветные полосы).

Перлы — жемчужные ожерелья.

Пестрядь — ткань домашней выработки, лен, шерсть, пенька и др., полотняного переплетения, с рисунком из клетки и полосы. Обязательно присутствие белой нити или в основе, или в утке.

Пике — плотная шелковая или хлопчатобумажная ткань в рубчик саржевого переплетения.

Платошек — платочек.

Плесть — вязать.

Плис — разновидность хлопчатобумажного бархата с высоким ворсом, используемая для декоративной отделки народного костюма.

Повойник (от сл. повивать) — старинный русский полотенчатый головной убор замужних женщин; повязывали поверх мягкой шапочки из ткани, с круглым или овальным донышком, околышем и завязками сзади. Обычно повойник носили в будни.

Повивать — сменять головной убор невесты на головной убор женщины.

Повязальник — особым способом повязанный на голове невесты платок.

Повязник — фартук.

Поддевка — полукафтан или безрукавный кафтанчик, надеваемый под верхнюю одежду.

Подзорник — орнаментированная узором и кружевами по краю простыня.

Поднизь — бахрома, сетка из бисерных или жемчужных нитей, спускающихся на лоб и виски; часть старинного женского головного убора «сороки».

Подмиткальная юбка — нижняя юбка, отороченная по низу кружевами.

Подповязка — пояс, кушак.

Подстава — нижняя часть рубахи.

Подзатыльник — деталь к праздничной сороке.

Позумент — отделочная ткань в виде ленты, тесьмы, выполненная на шерстяной или шелковой основе с металлическим утком (серебро, золото).

Покосницы — специальные рубахи для трудовых праздников.

Покромка — праздничный женский пояс.

Полики — прямые или косые плечевые вставки в русской народной одежде, соединяющие полочку и спинку рубахи по линии плеча.

Полотнушко — белый платочек из домоткани.

Полотняное переплетение — простейшее и наиболее распространенное ткацкое переплетение нитей, когда с каждой нитью основы переплетается нить утка. Лицевая и изнаночная стороны одинаковы. При полотняном переплетении получается жесткая, но прочная и плотная ткань.

Полу... — в названии тканей (полушерсть, полушелк) означает, что в состав сырья входят материалы, не характерные для дорогих сортов шерсти, шелка, бархата и т.д.

Полукрест — вышивальный шов, разновидность шва «крест». Выполняется косыми стежками, направленными в одну сторону и плотно прилегающими друг к другу. Полукрест сочетается с золотным шитьем и блестками (на головных уборах «сороках») и другими швами.

Понева, панева — один из древнейших элементов народного костюма замужних женщин южных и центральных районов России. Понева — поясная одежда в клетку (имеющая множество вариантов исполнения), выполненная из домотка-

ной шерстяной ткани «волосени», в зависимости от места бытования имевшая свои орнаментальные, колористические и конструктивные особенности.

Поплин (франц.) — двухсторонняя одноцветная и узорчатая ткань полотняного переплетения, дорогие сорта которой изготавливались на шелковой основе (органзин) и шерстяного утка.

Порты, портки — то же, что штаны.

Портянки — куски ткани для обматывания ног; носят вместо или поверх носков со специальной обувью (лапти, сапоги).

Поршни — древнейший вид кожаной обуви, изготавливаемой из одного куска шкуры, в верхней части которой делали ряд отверстий для протягивания узкой полоски — завязки, стягивающей обувь по размеру ноги.

Посконь — ткань полотняного переплетения из конопляного волокна, производилась только в домашних хозяйствах и использовалась в качестве добавок к другому сырью, например, льняному (коломянка).

Постолы — обувь из куска сыромятной кожи, который обтягивал ступню и закреплялся шнурком. Известны у украинцев, белорусов.

Почепушник — свадебный головной убор.

Плетеньки — завязки для кос.

Поярчатые — связанные из мягкой шерсти ягнят (изделие).

Простушки — темные поневы без узоров, лишь отороченные по подолу узким пояском или обшитые тканью, для пожилых женщин.

Прошва — полоса, вшитая между деталями изделия (в поневе между полотнищами).

Прутики — ожерелье из бисера.

Прядево — пряжа.

Прюнель — плотная и тонкая ткань саржевого переплетения из шелка, шерсти и хлопка, использовавшаяся для изго-

товления мужской и женской обуви.

Прядево — пряжа.

Пушки — шарики из гусяного пуха, деталь головного убора.

Пюсовый — красно-бурый цвет, имеющий несколько оттенков.

Роспись — вышивальный шов; прием двустороннего шитья. Выполняется короткими стежками одинаковой величины, заполняющимися узорами в виде клеток, шашек, диагональных линий, сочетается со счетной гладью, набором.

Рубаха — основная часть женского и мужского комплекса народного костюма, изготавливаемая из домотканого полотна. Имела разновидности кроя, отделки и назначения.

Рыбцовый платок — разновидность праздничного платка.

Ряднушко — плотное самотканое полотно.

Сапоги — обувь с высокими голенищами, закрывающими часть стопы и голень. На Руси сапоги известны с древних времен. Шили сапоги из сафьяна, юфти, бархата, атласа, украшали золотным шитьем. Каблуки подбивали коваными гвоздями и подковами.

Сарафан (саян) — тип плечевой одежды без рукавов, надеваемый поверх рубахи. Известны различные типы сарафанов.

Свита — старинная верхняя распашная мужская и женская одежда в виде длинного просторного кафтана без воротника, с застежкой на крючки; известна у украинцев и белорусов.

Связка (сквозка) — шов, соединяющий два полонища.

Синель — пряденая нить с мелким поперечным ворсом.

Сермяга — грубое неокрашенное сукно, используемое для изготовления верхней одежды.

Серпянка — редкая, неплотная ткань из льняной пряжи.

Сибирка — длинный двубортный сюртук, отрезной по линии талии, с небольшим отложным воротником и отворотами.

Ситец — хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения из отбеленной пряжи. Родина ситца — Бенгалия (Индия).

Смурый — темно-серый цвет (маренго).

Сольферино — оттенки красного цвета, связанные с битвой при Сольферио в 1859 г.

Сорока — часть головного убора замужней женщины юга России, надевавшаяся поверх кики. Сорока была многосоставной и имела «очелье» (вышитую часть), боковые части с завязками («крылья», «хвост» и заднюю часть).

Стеклирус — удлиненной формы стеклянные трубочки для декора головных уборов, костюма и изготовления нагрудных украшений.

Стиль — исторически сложившаяся устойчивая целостность или общность образной системы, средств художественной выразительности и приемов.

Сукно — шерстяная ткань полотняного переплетения с последующим валянием и отделкой.

Счетная вышивка — вышивка, выполненная по счету нитей, связанная со структурой ткани полотняного переплетения.

Тамбур (франц.) — вышивальный шов. Выполняется по предварительно нанесенному контуру стежками в виде петель, соединенных между собой в виде цепочки.

Тарлатан — хлопчатобумажная полупрозрачная ткань полотняного переплетения, типа кисси.

Тафта — шелковая ткань, а позднее и хлопчатобумажная из туго скрученных нитей основы и утка полотняного переплетения, одноцветная, узорчатая; покрывалась вышивкой.

Твет — головной убор невесты из восковых цветов.

Творчество — деятельность, результатом которой является создание новых духовных и материальных ценностей.

Телогрейка — женская одежда в виде теплой кофты на вате, с длинными рукавами, с застежкой на пуговицах.

Терно — шерстяная ткань саржевого переплетения из вы-

сокакачественной пряжи, названной по имени владельца парижской фабрики (1833 г.). Платки и шали из этой ткани были очень популярны в России в первой половине XIX в.

Тератологический стиль — вариант звериного стиля, изображение фантастических и реальных стилизованных зверей в орнаменте.

Торговина — покупная ткань.

Традиция — исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, навыки, правила, художественные достижения прошлого, используемые и осваиваемые для достижения целей, стоящих перед современным искусством.

Треух — головной убор, старинная теплая шапка с опускающимися наушниками и задней частью.

Трунцал, струнцал — растянутая канитель; шелковая нить, обвитая канителью. Используется для вышивки и низанья.

Тулуп (тюрк.) — длинная распахная, не покрытая сукном меховая одежда, не отрезная по талии, с высоким воротником; изготавливалась из овчины белого, черного цвета. Размеры тулупа позволяли носить его поверх другой верхней одежды. Тулуп надевали, отправляясь в дальнюю дорогу.

Тюни-чуни — лапти из конопляных веревок.

У двенадцатку — тонкий вид полотна.

Узчина — узкий холст.

Укладывать — украшать лентами нижнюю часть сарафана.

Уплеточек — лента, вплетаемая в косу.

Уряжать — одевать свадебный наряд.

Утирка — повседневное домотканое полотенце.

Уток — поперечная нить на ткани.

Фалбалы — оборки.

Фартук (польск.) — то же, что и передник, используется как деталь народного костюма, имеет местные особенности и разновидности.

Фриз — один из дешевых видов сукна, грубая шерстяная ткань со слегка выующимся ворсом.

Хавки – плетеная обувь.

Хвартук – фартук.

Хвалды – оборки.

Ходоки – связанные из шерсти тапочки, обшитые кожей.

Холст – узкий, в зависимости от ширины ткацкого станка (36-38 см или 38-52 см), грубый дмотканый материал полотняного переплетения из льняного волокна.

Чекмень (тюркс.) – старинная мужская верхняя одежда из сукна, наподобие кафтана, в талию, со сборами сзади, подвязывалась пестрым поясом, бытовала у казаков.

Чепец – головной убор пожилой женщины.

Чехлы – наборенные ленты на манжетах рукавов женской рубахи.

Чирики – башмаки из тонкой кожи.

Чоботы – сапоги.

Чуйка – суконный кафтан без воротника, с V – образным вырезом горловины, с глубоким запахом полы, по краю рукавов – полоска меха или ткани. Имела распространение среди крестьян и купечества.

Чуни – лапти из пеньковой веревки.

Чухрать – перебирать пряжу.

Цевки – катушки.

Шалон (франц.) – легкая шерстяная ткань, выработанная двусторонним саржевым переплетением.

Шаль – квадратный или прямоугольный двухсторонний платок очень большого размера, из разнообразных шерстяных и шелковых тканей.

Швачка – швея.

Шине – ткань, орнамент которой создается предварительным нанесением рисунка на основу до переплетения с утком, в результате чего появляется размытость контура изображения. Такой прием известен на Востоке в абровых тканях.

Ширинка – старинный русский головной убор в виде дмотканого полотна, отделанного вышивкой; короткое сва-

дебное полотенце, которое невеста в день свадьбы дарила жениху.

Пленка – тонкая овечья шерсть.

Штиблеты – в XIX в. плотно облегающая ногу обувь из сукна или полотна на пуговицах.

Шлык – старинный головной убор русских замужних крестьянок, род повойника.

Штоф (нем.) – плотная шелковая гладкокрашенная ткань со сложным тканым переплетением. Плотность достигалась за счет скрученных из нескольких нитей основы и утка, зачастую с металлической нитью.

Шушпан – старинная крестьянская мужская и женская одежда в виде свободного холщового кафтана, с отделкой вышивкой гарусом или строчками красного цвета.

Шушун – старинная распашная короткая с алыми вставками-«щитками» женская одежда, которую надевали поверх рубахи к поневе.

Юфть – толстая кожа комбинированного дубления из шкур крупного рогатого скота, используемая для изготовления сапог.



Жиров Михаил Семенович

Доктор педагогических наук, профессор кафедры культурологии и теологии Белгородского государственного университета, академик Международной академии наук педагогического образования, заслуженный работник культуры Российской Федерации



Сфера интересов: народная художественная культура (песенная, хореографическая, инструментальная, празднично-обрядовая, устное поэтическое творчество, народная одежда); этнография, фольклористика, социально-культурная деятельность, культурно-досуговая деятельность.

Автор ряда крупных учебных пособий по народной художественной культуре Белгородчины, региональной системе ее сохранения и развития; автор и разработчик преемственной многоуровневой системы этнохудожественного образования по типу «дошкольные – образовательные – социально-досуговые учреждения – детский художественно-эстетический центр – колледж культуры и искусств – вуз»; автор проекта государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования специальности 05 30 06 «Народный хор», член Учебно-методического объединения высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области народной художественной культуры, социально-культурной деятельности и информационных ресурсов.



Жирова Ольга Яковлевна
*Кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой
народного хора Белгородского государственного
института культуры и искусств, заслуженный работник
культуры Российской Федерации*

Сфера интересов: фольклор (песенный, хореографический, празднично-обрядовый, инструментальный); фольклористика, этнография, русское народное музыкальное творчество.

Автор ряда научных, научно-творческих работ по региональной специфике традиций празднично-обрядовой культуры Белгородчины, ее многочисленных локусов; один из разработчиков государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования специализации 05 03 06 «Народный хор»; автор учебных программ, учебно-методических пособий, нотированных репертуарных сборников для многоуровневой преемственной системы этнохудожественного образования в регионе по типу «дошкольные – образовательные – культурно-досуговые учреждения – детский художественно-эстетический центр – колледж культуры и искусств – вуз»; руководитель кафедральной научно-творческой лаборатории «Музыкально-обрядовый фольклор Белгородчины».

С 1987 г. – бессменный хормейстер народного ансамбля песни и танца «Везелица» БГИКИ, лауреата международных фестивалей, дипломанта областной премии «Молодость Белгородчины», обладателя Гран-при областных и Всероссийского фестивалей «Студенческая весна».



Митрягина Тамара Алексеевна

Старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного творчества и дизайна Белгородского государственного института культуры и искусств

Сфера интересов: история и теория культуры, этнография, русский народный костюм, художественное моделирование и дизайн костюма.

С 1994 г. работает над проблемой реконструкции русского народного костюма в его этнографическом виде. Автор ряда статей по реализации задач трансляции традиционного костюма в современный социум. В течение последних трех лет активно сотрудничает с Всероссийской творческой лабораторией «Русский костюм на рубеже эпох», функционирующей в рамках фестивального движения. Результатом этой работы стали интересные находки автора в области современного моделирования костюма на основе русских (местных) традиций, отмеченные высокими наградами и специальными призами на региональных, Всероссийских и Международных смотрах-конкурсах.

ПРИЛОЖЕНИЯ



Фото 1
Праздничные костюмные комплексы края



Фото 2
Образцы костюмных комплексов региона

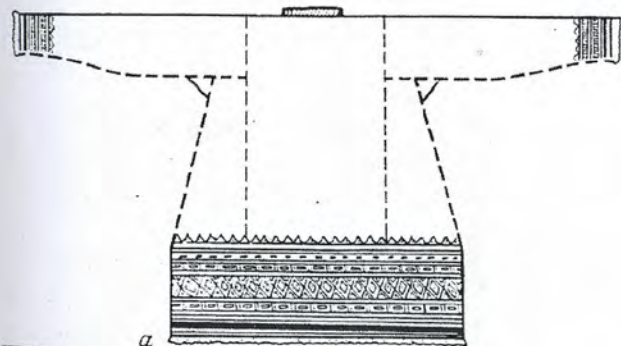
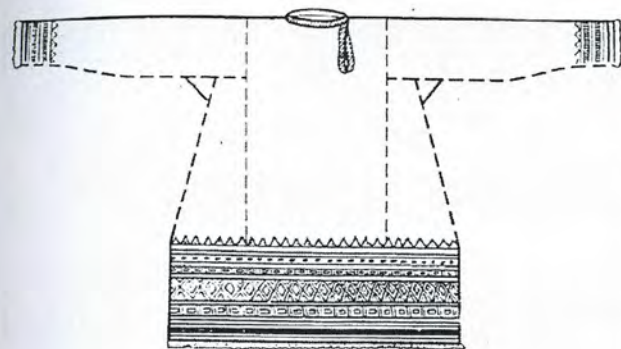


Рис. 1
Мужская рубашка типа «косоворотка»



Фото 3
Свадебный мужской пояс с «бумбарой»
(село Шарановка Новооскольского района)



Фото 4
Мужской пояс с махрами-кисточками



Разновидности праздничных поясов



Фото 5
Образец праздничного пояса

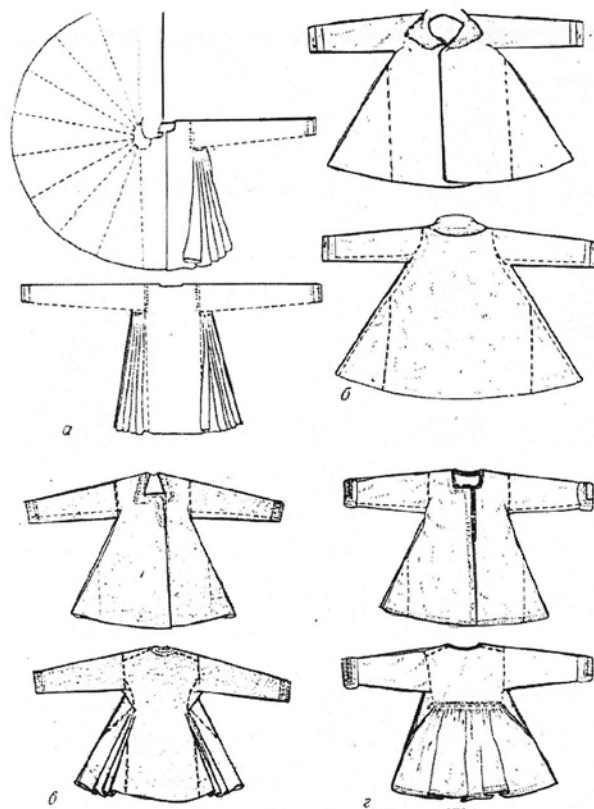


Рис. 2

Типы верхней одежды (конец XIX – начало XX века)
а – шуппан туникообразный, б – халатообразный,
в, г – зипуны

Мужские головные уборы

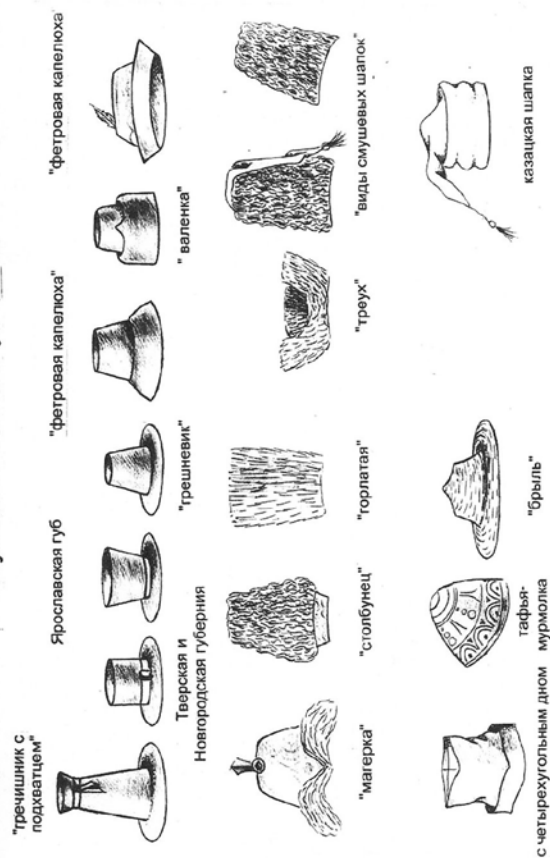


Рис. 3



Фото 6
Мужская грибатка



Фото 7
Праздничный поневный комплекс



Фото 8
Праздничный женский наряд (поневный комплекс, с андараком)
Красногвардейского района



Фото 9
Сарафанные комплексы Белгородско-Курского региона



Фото 10
Комплекс женского наряда «парочка»
(село Глуховка Алексеевского района)



Фото 11
Женская рубаша туникообразного кроя



Фото 12
Праздничная женская рубаша Белгородско-Оскольского региона



Фото 13
Девичья рубаша Губкинского района



Фото 14
Девичья рубаха Шебекинского района



Женская рубаха-«малоросска» Белгородского района



Фото 15
Женская рубаха Губкинского района



Фото 16

Фрагмент орнамента рукава женской рубашки Чернянского района



Фото 17

Образцы орнамента женских рубаш
(село Щетиновка Белгородского района)



Фото 18

Образец орнамента «в две гребенки»
(село Камызино Красненского района)



Фото 19
Орнамент «в три гребенки»



Фото 20
Праздничная рубашка Красненского района



Фото 21
Орнамент с «золотым ремнем»



Фото 22
Праздничный женский наряд
(село Прудки Красногвардейского района)



Фото 23
Праздничные женские наряды
Алексеевского и Красногвардейского районов
(с. Подсерединое, с. Прудки)



Фото 24

Праздничный наряд «молодайки» Алексеевского района



Фото 25

Поневный комплекс
(село Иловка Алексеевского района)



Фото 26
Образцы вышивки понев



Фото 27
Образцы орнаментов понев



Фрагменты понев Белгородско-
Воронежского региона
Вышивка (набор, счетная гладь
п/ш, ш/п)
Низ обработан шленкой

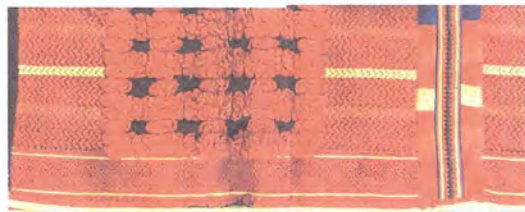


Фото 28



Фото 29

Фрагмент вышивки понев «у гатыря глазки»
(село Иловка Алексеевского района)



Фото 30

Поневные комплексы молодых женщин



Фото 31
Праздничный наряд молодежи
(село Камызино Красненского района)



Фото 32
Юбка-андарак
(село Больше-Быково Красногвардейского района)



Фото 33

Образец орнамента «завески» Красненского района»



Фото 34

Образец вышивки «завески»
(село Малиновка Красногвардейского района)



Фото 35
Образцы «завесок»
(село Боровое Новооскольского района)



Фото 36
Фрагмент подпояски-покромки Белгородско-Воронежского
района



Фото 37
Образец головного убора девушки



Фото 38
Образец головного убора
(село Шаталовка Старооскольского района)



Фото 39
Свадебный девичий наряд
(село Афанасьевка Алексеевского района)



Фото 40
Образцы девичих сарафанов
(село Афанасьевка Алексеевского района)



Фото 41
Образец головного убора-«сороки»
(село Афанасьевка Алексеевского района)



Фото 42
Образцы сорок Алексеевского и Красногвардейского районов



Фото 43
Образец сороки с низкой «челушкой»
(село Малиновка Красногвардейского района)



Фото 44
Элементы женского головного убора села Белый Колодезь
Вейделевского района
(кичка, сорочка)

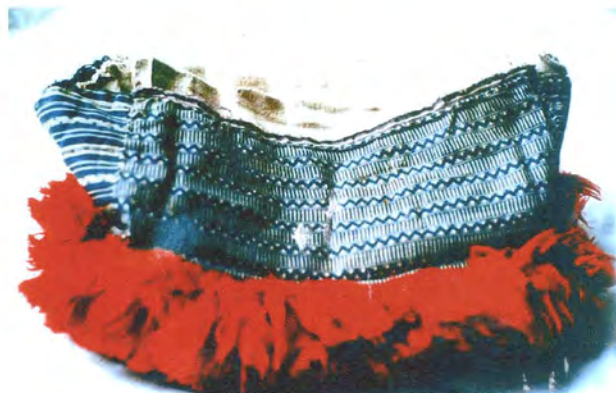


Фото 45

Детали женского головного убора села Белый Колодезь
(налобник, позатыльник)



Фото 46

Праздничные платки («печатный», «бурашный»)



Фото 47

Образцы платков («валенный», шерстяные подшалки)



Фото 48

Образцы праздничных платков («загранишный», «рыщевый»)



Фото 49
Головные уборы-платки
(«тищенный» старческий, «хранцузский с бумбарой»)



Фото 50
Платок «стурецкай»



Фото 51
На Серединской улице
(село Подсерднее Алексеевского района)



Фото 52
Разновидности женской расшивной одежды
(«кохта», «холодайка»)



Фото 53
Образец «саяна» Белгородско-Курского региона



Фото 54
Женский сарафанный комплекс
(села Теребreno Красноярского района)



Фото 55
Образец отделки и орнамента сарафана



Фото 56

Типы сарафанных комплексов края



Фото 57

Образец отделки праздничного сарафана
(село Доброе Грайворонского района)



Фото 58

Фрагмент орнамента юбки-поневы Грайворонского района



Фото 59
Образец юбки-поневы
(село Теребрено Красноярского района)



Фото 60
Образцы высокой «завески»
(село Новенькое Ивнянского района)



Фото 61
Праздничная «завеска»
(село Выезжее Ивнянского района)



Фото 62
Головной убор «бархатник»
(село Доброе Грайворонского района)



Фото 63
Образец головного убора – «бархатника»
(село Никитское Борисовского района)

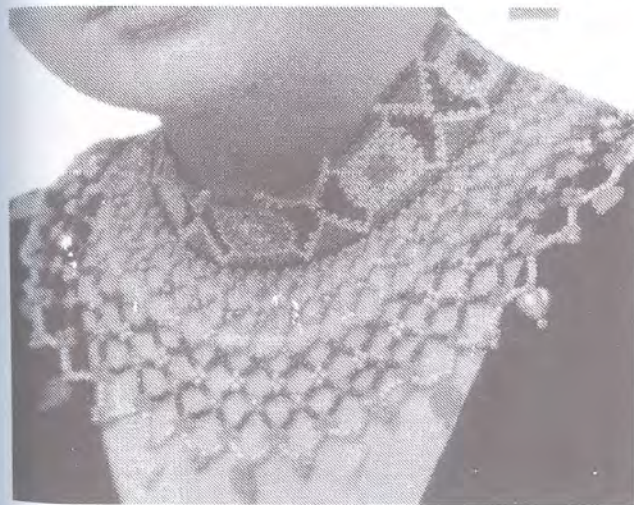


Фото 64
Шейно-нагрудное украшение



Рис. 4
Шейно-нагрудное украшение



Рис. 5



Рис. 6

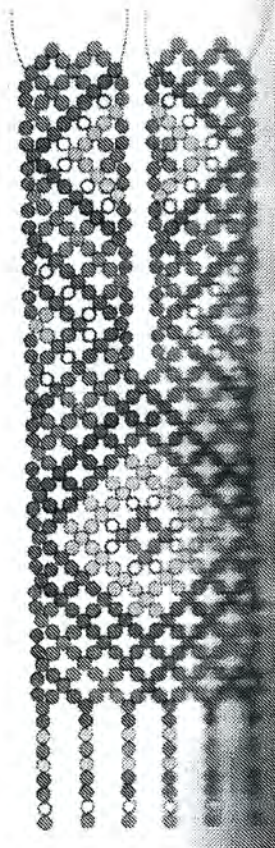
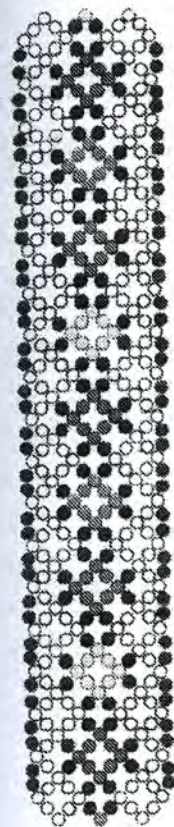


Рис. 7

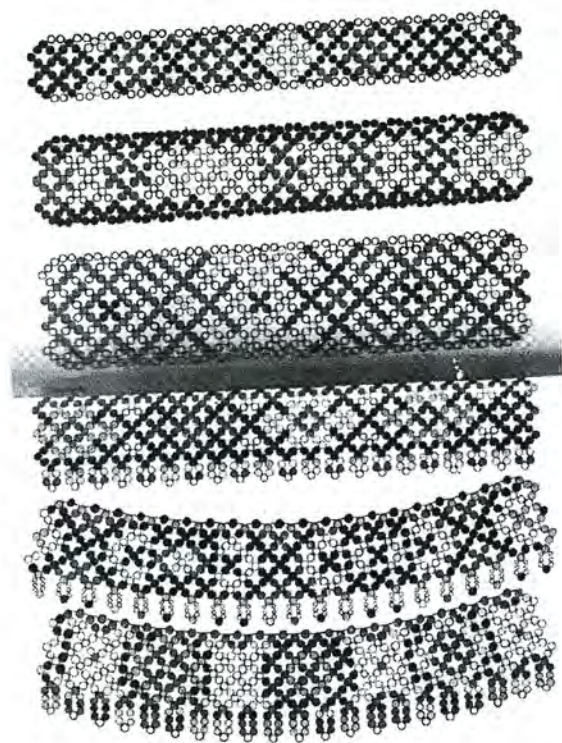


Рис. 8

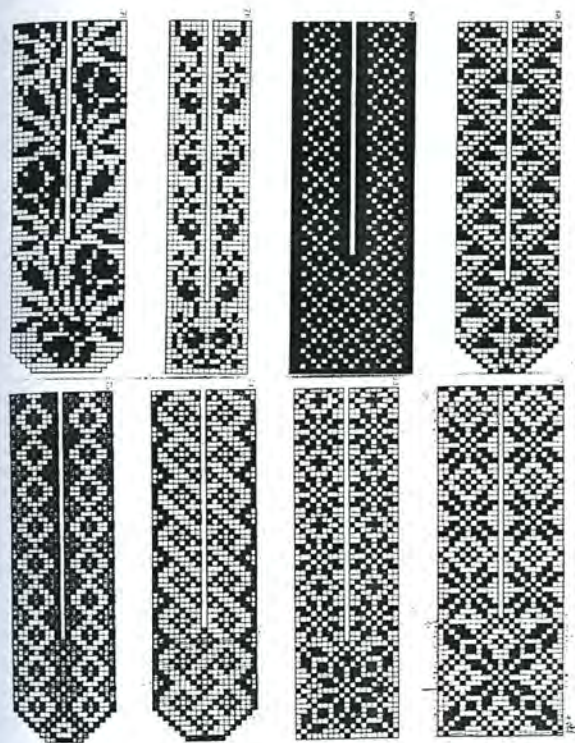


Рис. 9

Схема 1

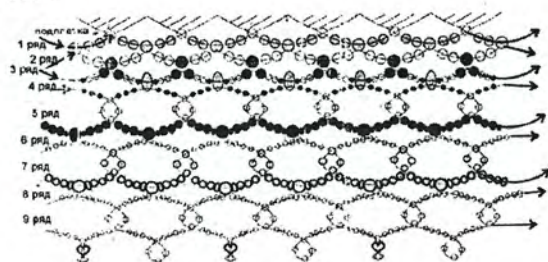
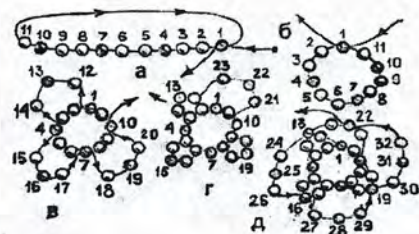


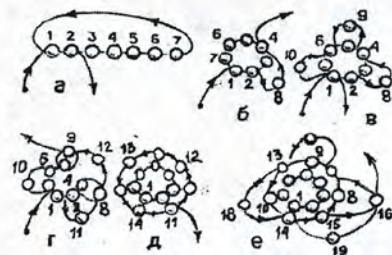
Схема 1

ШНУРЫ

1



2



3



Схема 2

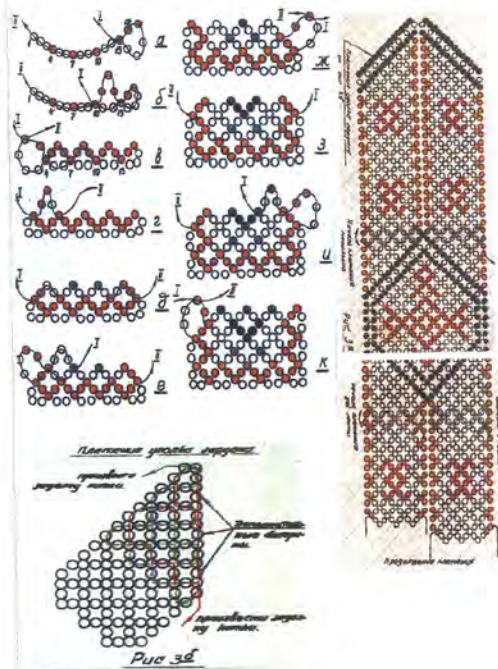
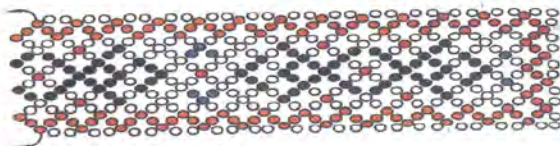


Схема 3

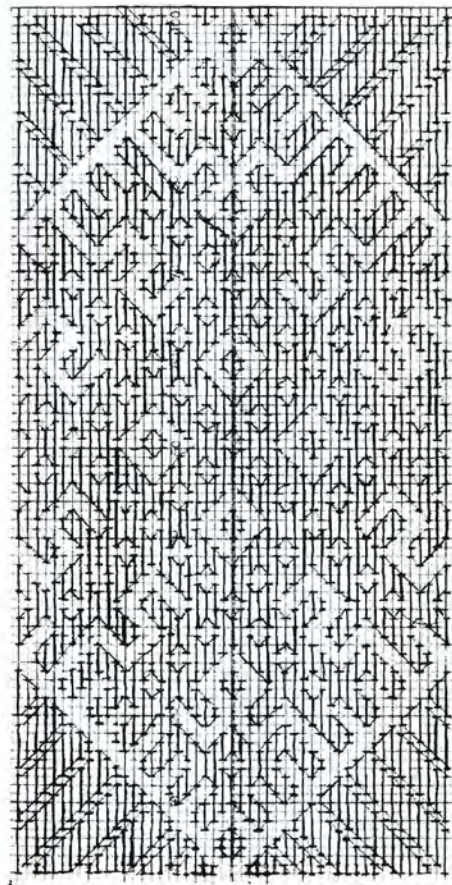


Схема 4

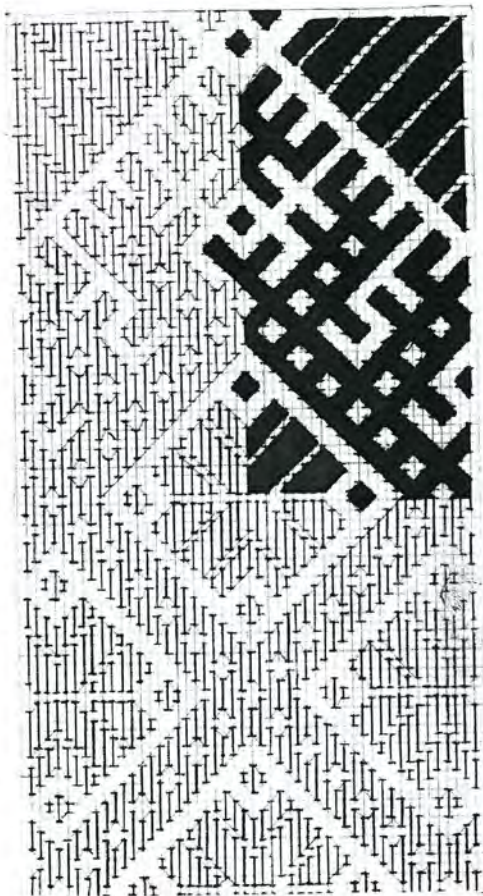


Схема 5

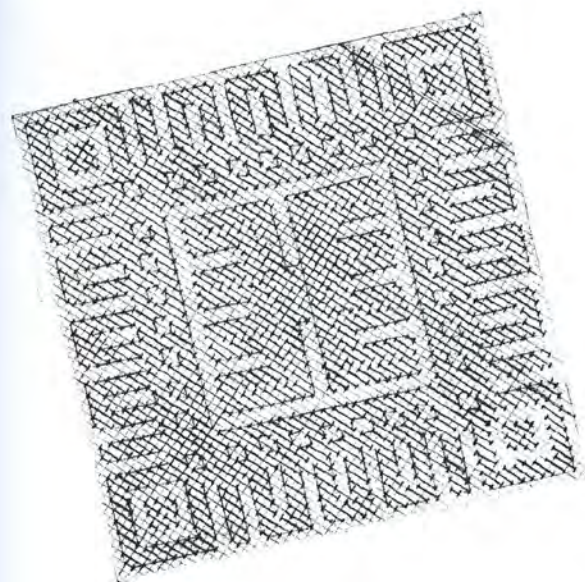


Схема 6



Схема 7

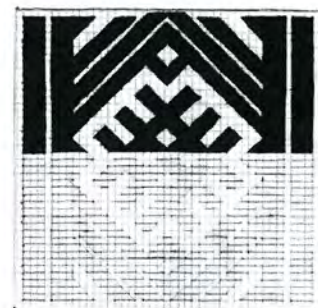


Схема 8



Фото 65
Нагрудная одежда «душегрейка»



Фото 66
Нагрудная женская одежда «корсет»
(село Бутово Яковлевского района)



Фото 67
Праздничная одежда «куцина»
(село Смородино Грайворонского района)



Фото 68
Праздничный женский «синяк»
(село Смородино Грайворонского района)



Фото 69

Меховой «кожух»
(село Вереенниково Красненского района)



Фото 70

Комплекс женской верхней одежды
(село Шараповка Новооскольского района)



Фото 71

Женский праздничный комплекс «парочка»
(село Белый Колодезь Вейделевского района)



Фото 72
Традиционный юбочный комплект
(село Долгое Вейделевского района)



Фото 73
Праздничный юбочный комплект
(село Щетиновка Белгородского района)

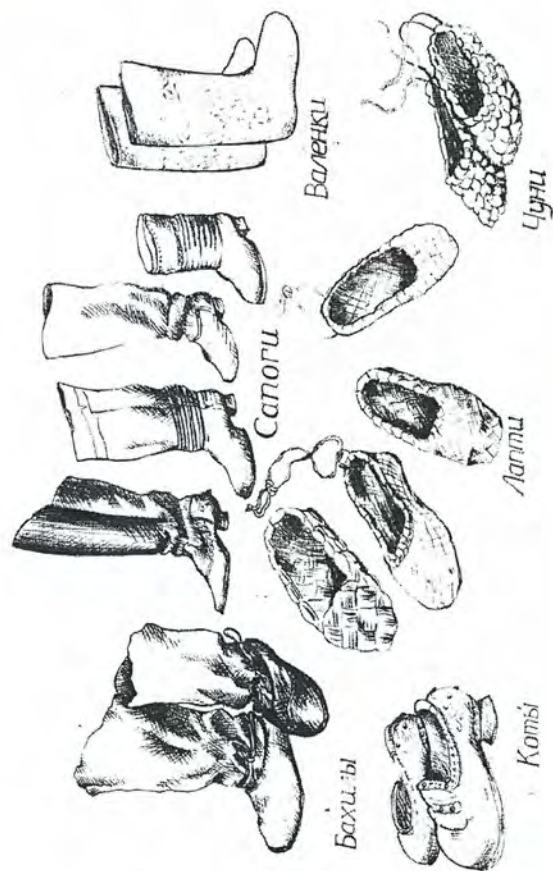


Рис. 10
Разновидности традиционной обуви края



Фото 74
Традиционный вид повседневной обуви (лапти)

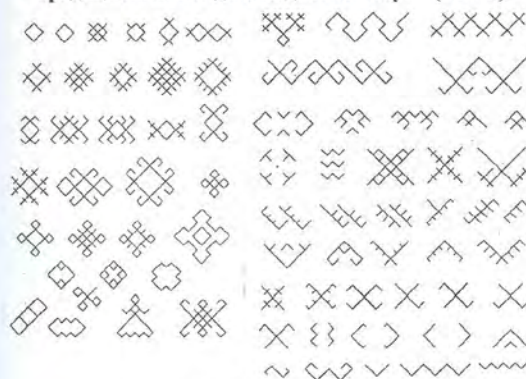


Схема орнамента



Фото 75
Фрагмент декора женской праздничной рубахи



Фото 76
Фрагмент декора оплечья рубахи



Фото 77
Фрагмент декора оплечья рубахи



Фото 78
Фрагмент традиционной вышивки



Фото 79
Образец декора праздничной рубахи

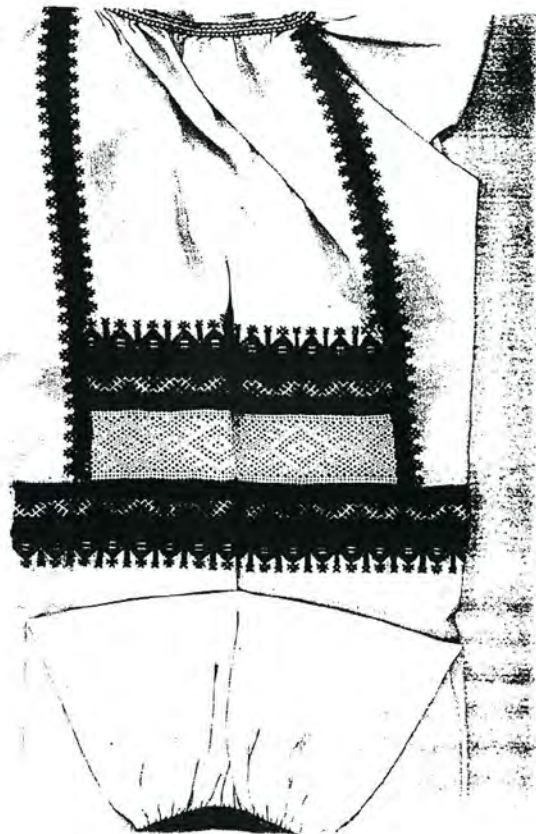


Фото 80
Мотив орнамента оплечья рубахи

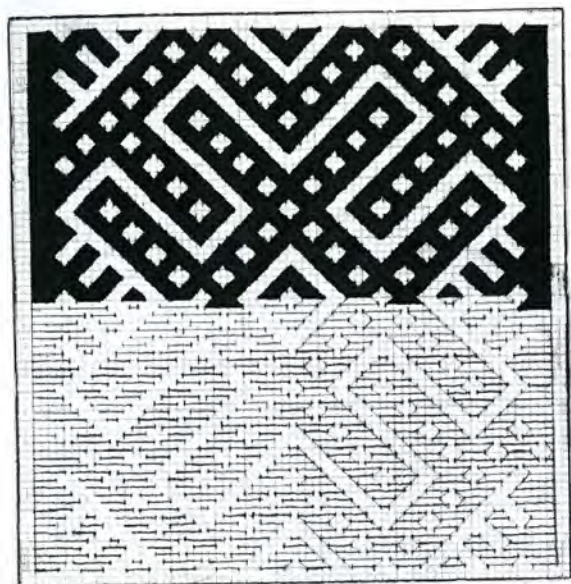


Схема 9
Мотив вышивки рубахи

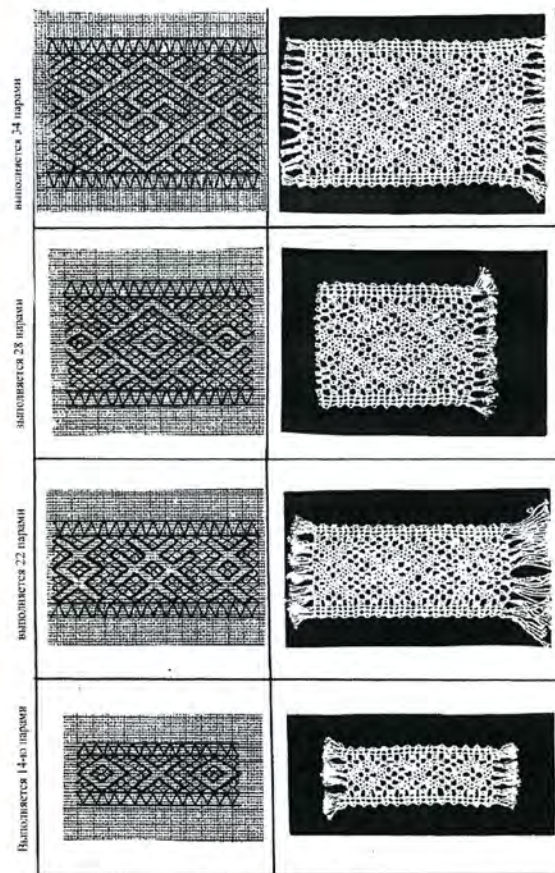


Схема 10
Разновидности кружева



Фото 81
Обряд «повивания» невесты



Фото 82
Праздничный наряд «повитой» невесты



Фото 83



Фото 84
Варианты авторских работ



Фото 85
Дизайнерские «находки» студентов БГИКИ



Фото 86
Работы студентов и преподавателей БелГИК



Фото 87
Варианты современного моделирования



Фото 88
Традиция и новаторство



Фото 89
Спортивный стиль костюмных комплексов



Фото 90
Традиция и современность



Фото 91
Романтический стиль костюмных комплексов

РУБАХА

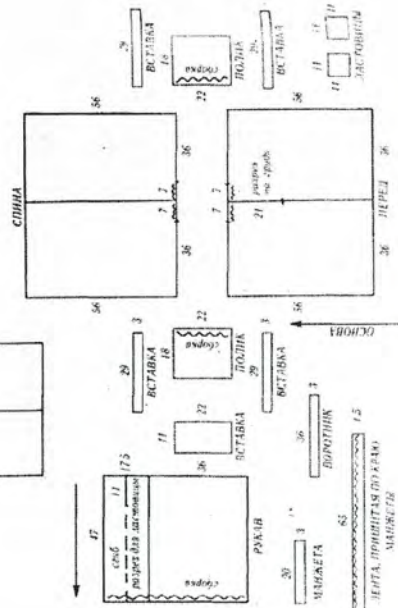
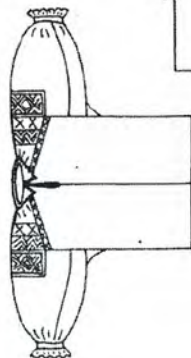
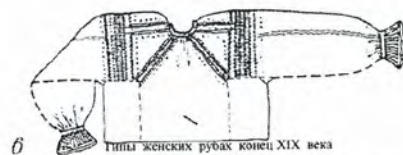
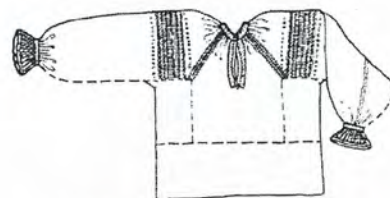
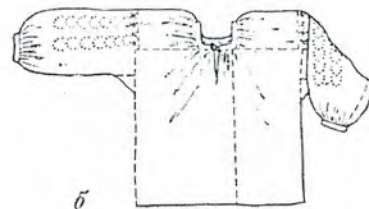
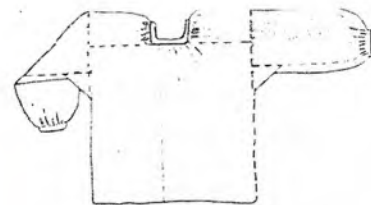


Рис. 13

Образец кроя рубахи с прямыми поликами



Типы женских рубах конец XIX века

Рис. 14

Типы женских рубах (конец XIX века)

б – рубаша с прямыми поликами
в – рубаша с косыми поликами

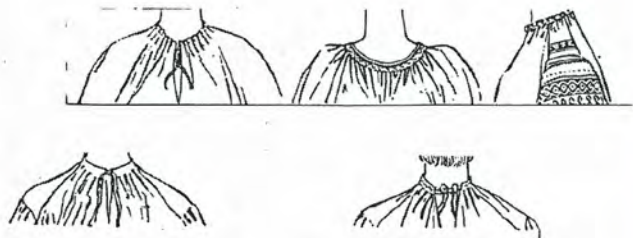


Рис. 15
Варианты оформления горловины рубаш



Фото 92
Праздничный костюмный комплекс
(село Новая Деревня Белгородского района)

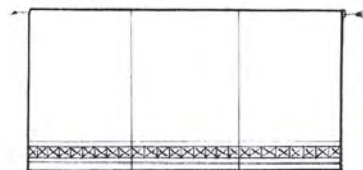
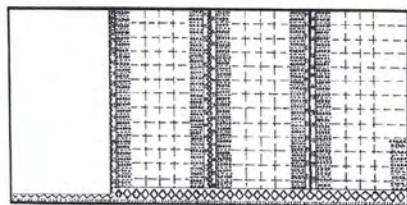


Рис. 16
Поясная женская одежда

ПОНЕВА

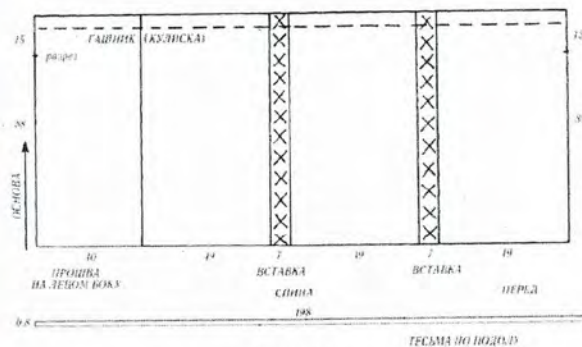


Рис. 17
Крой женской поясной одежды



Рис. 18
Вариант женской поясной одежды



Рис. 19
Образец женской поясной одежды

а



б



Рис. 20
Образец традиционной юбки



Фото 93
Образец ношения юбки «в подтык»
(село Шаталовка Старооскольского района)



Рис. 21
Образцы кроя сарафанов

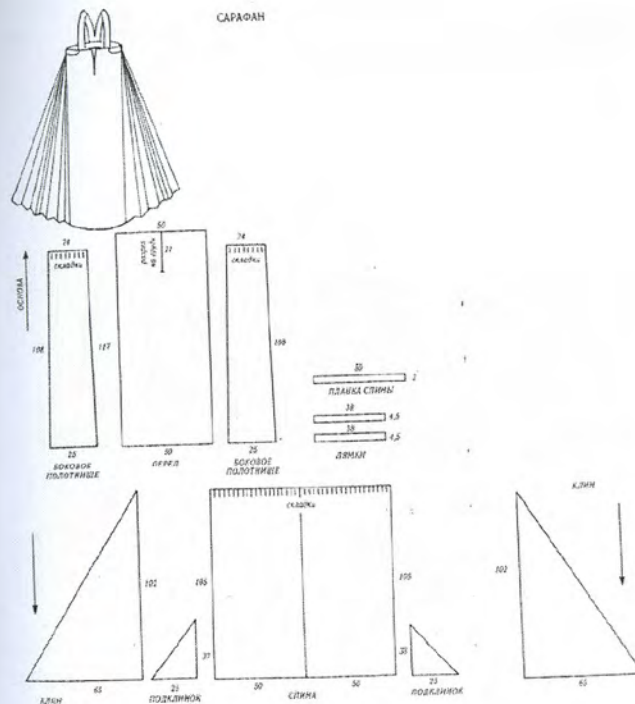


Рис. 22
Образец кроя сарафана

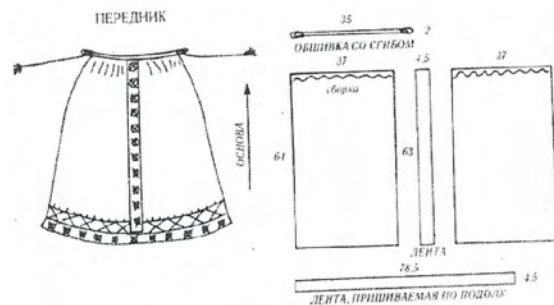
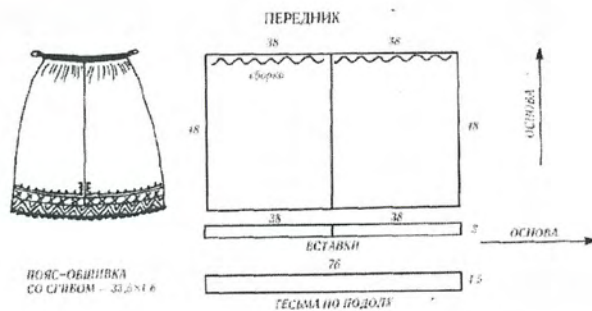


Рис. 23
Образец кроя передника



Фото 94
Образец праздничного передника
(село Богатое Ивнянского района)



Фото 95

Разновидности праздничных «завесок»
(село Хомутцы Ивнянского района)

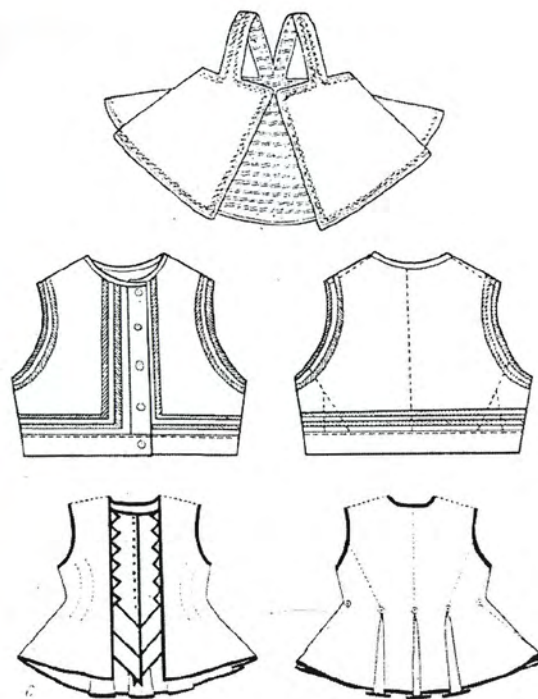


Рис. 24

Разновидности легкой нагрудной женской одежды



Чертеж выкройки

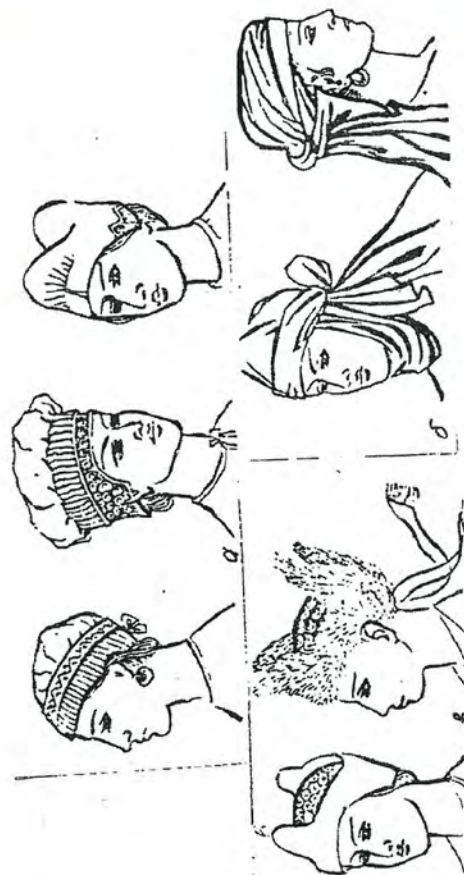


Рис. 25
Разновидности местных головных уборов

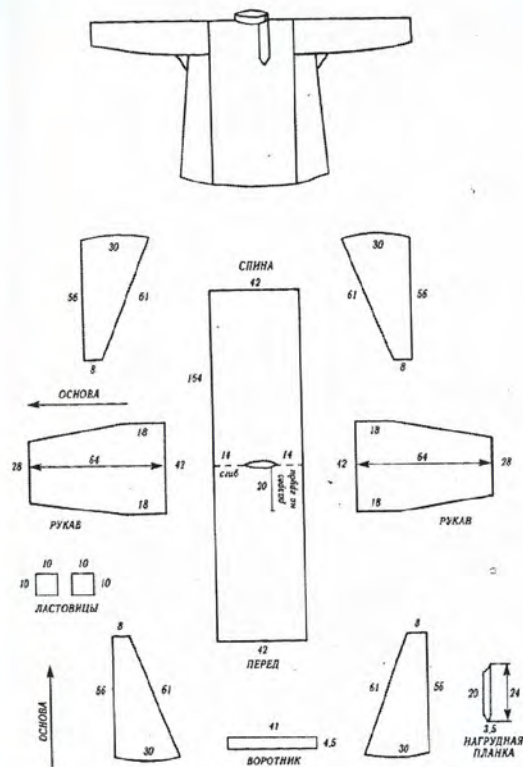
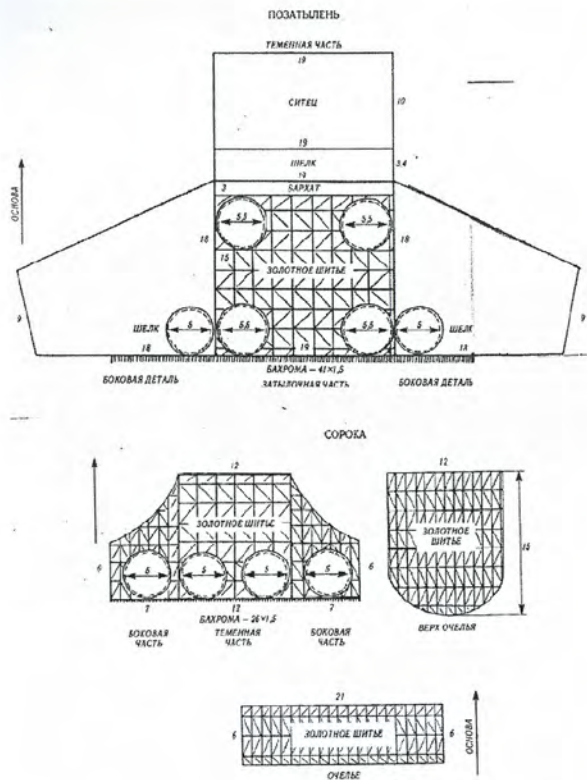
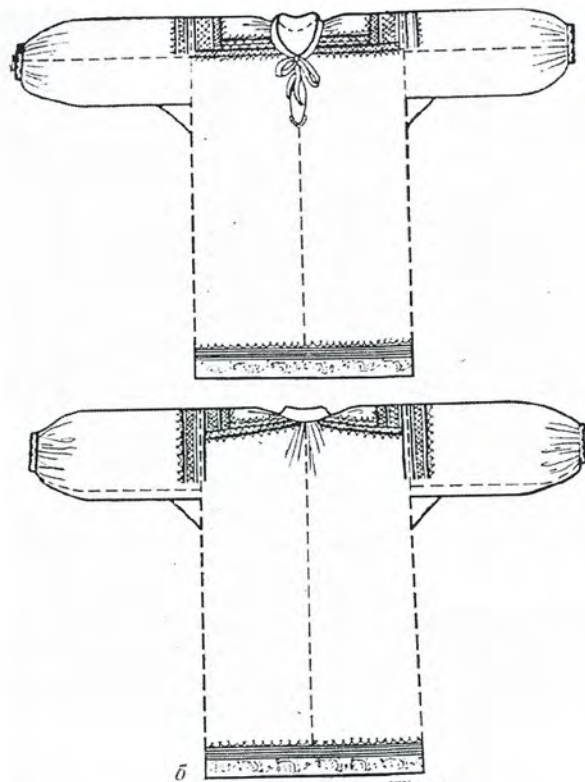




Фото 96
Разновидности мужских рубах
Белгородско-Оскольского региона



Фото 97
Образец орнамента мужской рубахи

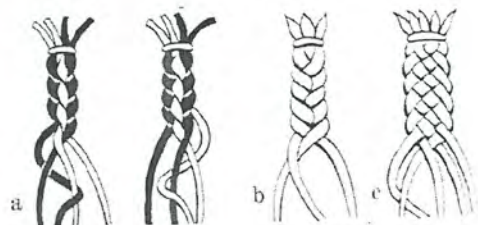


Типы мужских рубах конца XIX века
б – рубаха с прямыми полами

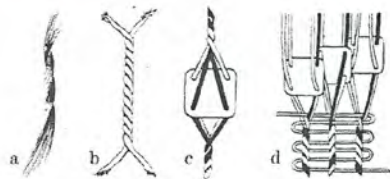
Рис. 28
Мужская рубаха с прямыми полами



Фото 98
Образец мужских шаровар
(село Шелаево Валуйского района)



- а. Плетение из четырех лент
 б. Плетущая форма плетения — «коса» из трех лент
 в. Условная форма плетения — «коса» из трех лент



- а. Сплетение лент
 б. Сплетение лент
 в. Сплетение лент при плетении «косы»
 г. Плетение «косы» из лент

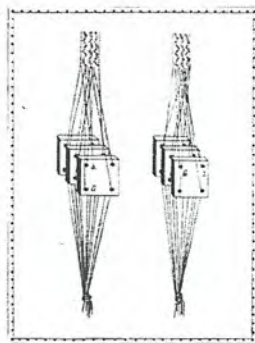
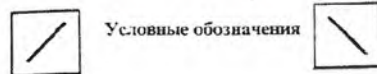


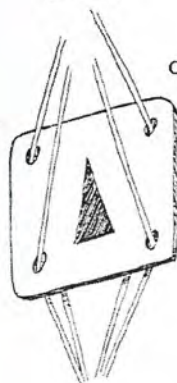
Рис. 29
Виды плетения

Заправка дощечек



Условные обозначения

Способ заправки



I способ



II способ



Рис. 30
Тканье на дощечках

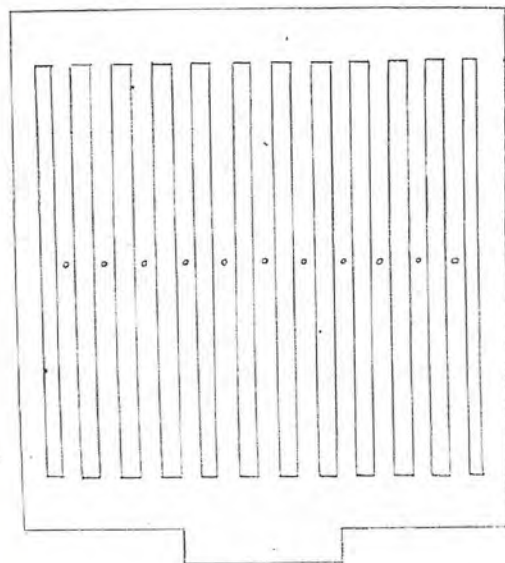
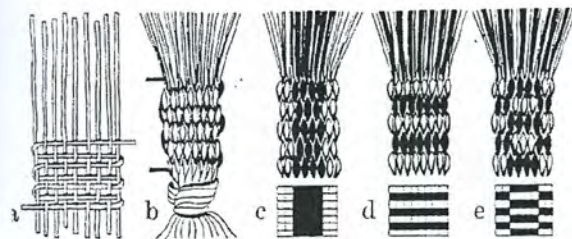
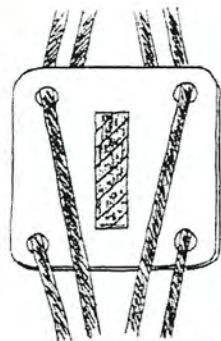
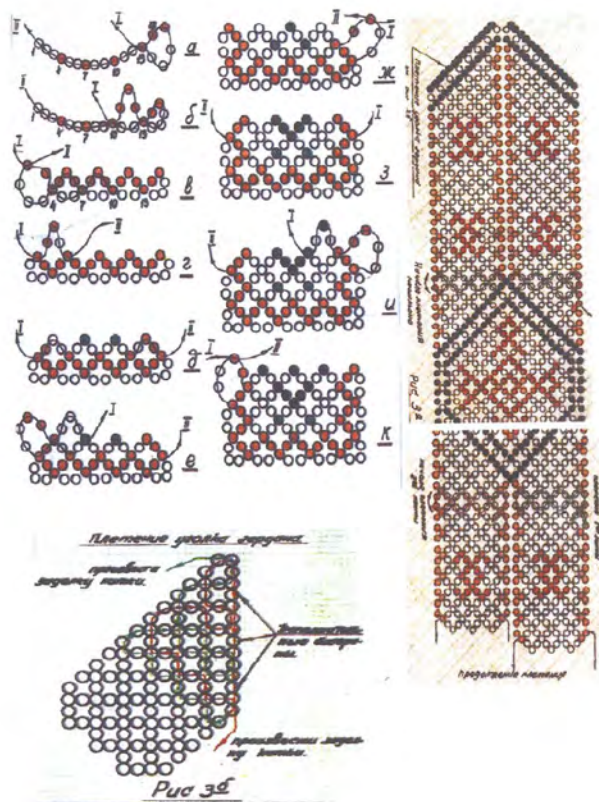


Рис. 31
Способ тканья «на бердечке»



Схемы бисероплетения



Жиров Михаил Семенович
Жирова Ольга Яковлевна
Митрягина Тамара Алексеевна

*Традиционный народный костюм Белгородчины:
история и современность*

Учебное пособие

Редактор: М.А. Кулабухова
Компьютерный набор и верстка: Е.М. Жиров, О.В. Логвинова

Подписано в печать 21.08.05 г.

Усл. п.л. 23,5. Тираж 500 экз.

Заказ № 113

ООО ИПЦ «ПОЛИТЕРРА»
Т. 340-594, 89103601499