

Научный журнал «Костюмология» / Journal of Clothing Science <https://kostumologiya.ru>

2018, №2, Том 3 / 2018, No 2, Vol 3 <https://kostumologiya.ru/issue-2-2018.html>

URL статьи: <https://kostumologiya.ru/PDF/04IVKL218.pdf>

Ссылка для цитирования этой статьи:

Емельянова О.С., Павлова Л.В. Традиции народного костюма в театральном искусстве в России 19 века // Научный журнал «Костюмология», 2018 №2, <https://kostumologiya.ru/PDF/04IVKL218.pdf> (доступ свободный).
Загл. с экрана. Яз. рус., англ.

Емельянова О.С.

МОУ ДОД «Дворец Детского и юношеского творчества», Череповец, Россия
Театр костюма «Ренессанс»
Воспитательница

Павлова Л.В.

МОУ ДОД «Дворец Детского и юношеского творчества», Череповец, Россия
Театр костюма «Ренессанс»
Руководитель
Кандидат педагогических наук, доцент

Традиции народного костюма в театральном искусстве в России 19 века

Аннотация. В работе рассматриваются основные черты истории развития Сценического костюма в России 19 века. Выявлены специфические особенности в костюме Русского Севера, влияющие на образность и рассмотрен процесс создания театрального костюма с использованием традиций костюма. Русского Севера. Авторами делается вывод о том, что народный костюм использовался незначительно в драматическом театре, в оперном театре в конце века применялся уже широко, но без применения стилизаций, трансформаций, в балетном искусстве не использовался.

Ключевые слова: «Золотая игла»; детские театры моды; история костюма; стили в костюме; театральный костюм

Великий 19 век интересен своей неоднозначностью исторических явлений и динамикой эстетических стилей, направлений. Впервые технический прогресс так интенсивно вторгается, меняя привычную картину мира. Для России это период «Золотого века» в поэзии, Отечественная война, Декабристы, начало полемики «западники» и «славянофилы», отмена крепостного права и коммунистический манифест... голод и экономический подъем, убийство Александра II, Таблица химических элементов Д. Менделеева, увиденная им во сне, и это лишь часть отличительных аспектов великого периода.

Калейдоскоп политических и культурных событий отражается на всех внешних стилях, направления и моде 19 век важный период для становления театральных концепций, которые современны и по сей день. Для нашего исследования интерес представляет не только сам театр 19 века, его репертуар, но и развитие сценического костюма.

«Костюм – это внешняя оболочка актера, это нечто неотделимое от его существа, это видимая личина его сценического образа, которая так целостно сливается с ним, чтобы быть неотторжимой...» А.Я. Таиров.

Театральный костюм это составная сценического образа, для зрителя костюм – это материя, форма, одухотворенная смыслом и образом роли.

Объектом нашего исследования является: Развитие Сценического костюма в России.
Предметом исследования: Театральный костюм России 19 века.

В начале 19 века начинается новая эра в художественной культуре Европы, появление буржуазных тенденций порождает конкуренцию в торговле, появление множества новых тканей стало пусковым механизмом к возникновению новых модных проявлений в философии костюма. Вигель, друг Пушкина, говорил, что балы можно смотреть как древние барельефы или этрусские вазы. После военных событий, связанных с Францией, исчезает ампир и уходит классицизм, уступая романтизму свои права. И уже Евгений Онегин «как денди Лондонский одет». В середине века политические и экономические события внутри страны рождает новое направление: реализм, который существует до конца века, соседствуя в последние годы с символизмом и импрессионизмом.

Становление театрального костюма 19 века развивается не столь стремительно как светский костюм, поскольку на него распространяется не столько влияние моды, но законы жанра театра и идеи репертуара. При выборе темы мы старались найти сферу малоизученную и связанную с возможностями наших музейных фондов, поэтому.

Тема нашего исследования Традиции народного костюма в аспекте театрального искусства

Цель исследования: рассмотреть особенности становления театрального костюма, с использованием традиций народного костюма в театральном искусстве России 19 века, определить на практике специфику создания в костюме художественного образа.

Задачи:

1. Рассмотреть основные черты истории развития Сценического костюма в России 19 века.
2. Выявить специфические особенности в костюме Русского Севера, влияющие на образность.
3. Рассмотреть процесс создания театрального костюма с использованием традиций костюма. Русского Севера.

Гипотеза исследования: Проектирование костюма в народной тематике с использованием традиций Региона будет способствовать развитию интереса к процессу создания выразительного театрального образа.

Содержание работы:

1. Основные факторы развития театрального костюма 19 века в Российском обществе.
2. Атмосфера музея – главный источник творчества театрального художника.
3. Образная стилизация народных традиций Русского Севера в процессе создания театрального костюма.

1. Основные факторы развития театрального костюма 19 века в Российском обществе

На протяжении многовековой истории театрального искусства менялось отношение к костюму актера.

Периоды стабильных архитектурных сооружений для театра в античности сменялись примитивом подмостков Средневековья, в свое время уступивших место королевским придворным барочным театрам с самодовлеющей роскошью...

В процессе развития самого театра кардинально менялись и литературные произведения, которые демонстрировались с подмостков, отражавшие основные идеалы общества. К 19 веку сформировались основные направления в театральном искусстве трагедия, комедии, драма стали полноправными властительницами сцены... Искусство театра драматического подчинялось идеалам в начале века – Классицизма, в середине – Романтизма, а к концу века – Реализма. Сложные процессы и язык этого стиля отразились и на сценическом костюме. Герой на сцене в 19 веке выражал свой характер чаще всего консервативным сценическим костюмом, имеющим историческую или сословную отличительные черты, могли использоваться этнические костюмы.

В том же в 19 веке окончательно завершилась дифференциация в «театральной семье» самостоятельным становится Оперное и Балетное синтетические искусства, которые говорили со зрителем языком Романтизма и Сентиментализма. Отмена крепостного права в России разделила век на два разных периода, которые имеют разные философские концепции и в театральной сфере тоже. Например, у А.С. Пушкина в «Евгении Онегине». Мы видим описание театра, где «...ложи блещут». Такой театр пока говорил европейским усредненным языком. В этот период появление народного костюма или намеков на народность, национальную идею сложно представить. Обратимся к произведению Н.С. Лескова «Тупейный художник», где повествуется еще о крепостных актерам начала 19 века и их «романтическом» репертуаре, о грубом и невежественном понимании помещиком театра. Однако, во второй половине века в России появляются первые научные труды, посвященные театральному искусству, в 1861 выходит в свет «Летопись русского театра» П.Н. Арапова. Театр постепенно становится в центре внимания не только светской, но и общественной жизни. Театр – это место для поиска ответов на вопросы добра и зла. Ведутся горячие споры по монополии императорских театров.

В конце 18-го века 1776 г. в Москве открылся Петровский театр, в наше время известный всему миру как Большой театр. В 1860 в Петербурге появилась еще одна театральная сцена – Мариинский театр. В подчинении двора были еще 2 Петербургских театра Александринский и Михайловский.

В театральном искусстве главными были две фигуры: антрепринер и актер, а режиссеру в этом ряду пока нет места. Театральные постановки, поэтому страдают небрежностью, в них нет единой глубины и композиции, которую придает режиссер. Анализ истории театральных афиш того времени, позволяет нам проанализировать содержание произведений и вкусовых предпочтения публики. Так, 19 век отмечается тем, что в России происходит отход от подражания итальянской опере. Уже, в первой четверти столетия наблюдается движение к Романтизму в русской опере началось повальное увлечение спектаклями сказочно-фантастической национальной тематики.

Например, «Аскольдова могила» 1835 г. на либретто «господина Загоскина» по его одноименному роману, действие происходит в Древней Руси, «Громобой» А.Н. Верстовского. Одним из этих явлений, пользовавшихся большой популярностью, была опера «Днепрпетрвская русалка» (Леста) К. Кавоса героико-романтическое и сентиментальное начало в произведении, включало использование народных песен.

Важными и значительными национальными музыкальными явлениями периода второй половины 19 века, безусловно считаются, оперы М.И. Глинки (1804-1854), «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила», опера А.П. Бородина «Князь Игорь», А.И. Даргомыжский «Русалка», М.П. Мусорский «Борис Годунов» (1874). Это был апофеоз национальной идеи в оперном искусстве и высокой музыке. Сложные внешние процессы становления театральной жизни отразились и на концепции сценического костюма. Вышеперечисленные произведения позволяют отметить, что народность ярко выражена в театральных произведениях оперного, но не балетного искусства. Развитие балетного искусства имеет другую динамику. Например, известно, что «гардероб» царицы Елизаветы использовался для балетного театра. При Елизавете Петровне все женские партии превосходно исполняли юноши. Интересно, что при Павле I были изданы особые правила, чтобы на сцене не было ни одного мужчины, а мужские роли (партии) доставались женщинам. При Екатерине II балет приобрел еще большую популярность. По случаю коронации при дворе был дан бал-балет, где принимали участие знатнейшие вельможи.

Русский балет 19 века развивается совместно и в начале неразрывно с театральным искусством. А.А. Бахрушин пишет, что по театральным законам того времени, независимо от жанра пьесы каждый акт должен заканчиваться танцем». Национальное своеобразие балета так же сформировалось в 19 веке, поскольку настоящий переворот в балетной музыке произвел П.И. Чайковский, который внес глубокое образное содержание, и по сей день непревзойденную, выразительность, обращается в своей музыке к народности лишь отдаленно, опосредованно (в опере Евгений Онегин). Его великолепный «Русский танец» в «Щелкунчике» предполагает легкий намек на народный костюм танцоров.

Театральный костюм конца 19 века еще в преддверии бума национальной идеи в балетном искусстве. «За пределами традиционной истории костюма остаются знаковые значения, которые подчинялись, неписанным сословным правилам. Актеру или современному режиссеру при интерпретации классического литературного произведения вовсе не следует воспроизводить мельчайшие подробности старого быта». А.С. Даргомыжский, присутствовавший на представлении своей оперы «Русалка» был возмущен «искажением» народной иди в костюмах. Герои напоминали античных персонажей. В театральных же правилах драматического театра середины и конца 19 века присутствовала невероятная жизненная правда, которая диктовала неукоснительно соблюдать тонкости реального исторического костюма. Можно с уверенностью сказать, что театральный костюм 19 века еще не знал стилизации и трансформации, которая появилась в 20-м веке. Так, например, персонаж Юлия Павловна Тулыгина из пьесы А.Н. Островского, по словам Р.М. Кирсановой не могла венчаться в вуали с флердоранжем. В Пьесе Чайка А.П. Чехов дает ремарку, как следует быть одетому, когда впервые посещаешь дом высокопоставленного лица.

Однако, с народными образами и их костюмами дело обстоит несколько сложнее: портные в создании немногочисленных театральных костюмов, посвященных народной тематике, не могли использовать тот материал (ткань), который был основой для народного костюма в силу разных причин главной из которых является сословное предубеждение перед «примитивностью» народной одежды, которую не следует демонстрировать на величественных сценах «царского театра». Кстати, «царская ложа» всегда, находится в непосредственной близости к авансцене. Не только народный костюм, но и Древнерусская живопись (иконопись, византийский стиль в фресках) и народно-декоративно-прикладное искусство в период 19 века незаслуженно считаются неразвитым, непросвещенным проявлением дремучести народа.

Ткани модных магазинов того времени разделяла огромная пропасть с народной сферой даже в названиях цветов. Сложно представить рубаху цвета «Бедр испуганной нимфы» или «Наваринского» цвета кафтан.

Из перечисленных ситуаций, аксессуаров, в театральные книги предлагаются такие, которые связаны с жизнью только привилегированного сословия. В списке форм костюмов можно заметить некоторые «народные нотки»: кафтан, сарафан, армяк. Но это становится возможным в драматическом театре, второй половины века, который с успехом тиражирует пьесы А.Н. Островского. Для царской же оперной сцены изготавливались костюмы (необходимые для создания художественного образа, например, оперы «Борис Годунов») с большой степенью вариативности, для материала костюма могли использовать церковную ткань или подлинный «допетровский» костюм 16-17 вв. ведь для создания многолюдных, выразительных эпических сцен в оперном театре необходимо было использовать богатство народного костюма, декорированный с парчовым шитьем, мехом, кружевом.

Выводы: Народный костюм использовался незначительно в драматическом театре, в оперном театре в конце века применялся уже широко, но без применения стилизаций, трансформаций, в балетном искусстве не использовался.

Интересно, что эскизы и костюмы Мариинского, Большого театров к великим операм появляются в 20 веке. На этот период приходится рассвет театрального костюма В. Васнецова к опере «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова, В. Татлина (1913), М.И. Глинки «Жизнь за царя», К. Коровин «Борис Годунов», знаменитые «русские сезоны» Дягилева.

К опере «князь Игорь», которые выглядят как ювелирные произведения, созданы И.А. Билибиным (1929) и выполнены уже в 20 веке (1934), Ф. Феодоровский выполнил Эскизы к опере «Иван Сусанин» И так, каждый из перечисленных оперных спектаклей 19 века требует изучения определенного исторического периода. Разница в стиле костюма между «Князем Игорем» и «Жизнью за царя», но рамки нашего исследования не могут включить рассмотрение этих подробностей.

Поэтому стоит рассмотреть общий пройденный путь от изучения «артефакта» в первоисточнике до создания сценического образа.

2. Атмосфера музея – главный источник творчества театрального художника

Тема нашего исследования посвящена использованию в театральном костюме русского народного костюма, поэтому рассмотрим некоторые особенности, которые существовали в самом арт-объекте – подлинном костюме. Посещение этнографического музея и есть своеобразное посещение театра. Уникальность знаковой и семантической системы народного костюма является текстом, информацией- синкретичным культурным пространством.

Обратимся к особенностям региональной народной культуры Вологодского края, которую мы можем наблюдать, посетив краеведческий музей. Нашим студийцам театра костюма «Ренессанс» представилась возможность экскурсии. По отзывам всем понравилось словесное описание экскурсоводом крестьянской одежды, которую носили на гулянье: «ситцевки «аглицкие» (так называли сарафаны) – у тех, кто помоложе, а у тех, кто постарше – «тканинки», «кашемировки», из украшений – «гайтаны» и «янтари» во всю грудь. «Цироцьки» на ногах». Так же, трогательно было описание вечерних посиделок конца 19 в.: «Не было электричества и даже керосиновой лампы, свечи тоже дороги. На "вечеринах" девушки сидели при лучине. В «белые ночи» на улице могли вышивать, сидя на крыльце. Одна какая-нибудь то и дело поправляет огонь, вставляет новую лучину. Подруги в полутьме сидят по лавкам тихо беседуют и шьют, вышивают, иногда сидят и маленькие, слушая сказки или «перегудки»

частушки коротенькие. Когда приходили парни, то примечали, кто с кем садится. Если парень садится рядом на лавку и девушка не убрала подол платья, то это выражение и обоюдной симпатии и равносильно «обручению», «помолвке» и уже дальше дело за сватами...». Таким образом, учащиеся, прослушивая в записях сказки, песни в такой колоритной обстановке, создающей атмосферу погружения в другой мир, не остаются равнодушными. Далее, в подобных фольклорных экскурсиях студийцы особенно отмечали колорит праздника "Русская свадьба". Главный персонаж и действующее лицо невеста в свадебной «скруте» (название нарядной свадебной женской одежды) представляла с подругами перед гостями праздника. Учащиеся увидели выразительные образы костюмированных персонажей. Во вступительной беседе студийцам пояснили, что выражение «окручивать невесту» означало одевать ее к венчанию. Это была очень важная традиция, и участвовали в этом все подруги невесты, но «окручивали – облачали в скруту» не менее пяти девушек. Свадебный костюм: расшитую рубаху, сарафан или штоф, рукава, епаничку, коруну, расшитую жемчугом, гайтанные бусы – надевали лишь на несколько часов. Невеста «в наряде» даже не садилась за стол, после «показа» гостям и благословления снова меняли наряд и выводили ее в другом нарядном костюме, символизирующим новый жизненный этап, к праздничному столу. Студийцы отмечали, что невесту можно отличить по так называемому «честному колпаку», финно-угорскому головному убору, который девушка надевала при сватовстве и носила до венчания, и яркому поясу. Подростки, знакомясь с уникальным северорусским свадебным костюмом – «скрутой» как с культурным текстом, узнавали, что в его форме, силуэте, цвете и декоре орнаментов тканых поясов и головных уборов заложена уникальная информация. Учащиеся имели возможность получить обширные представления, о том, что тканые пояса были важным элементом праздничной и свадебной одежды. Студийцы отмечали, что пояс в народном костюме – сложная культурная информация, поэтому и является композиционным центром костюма. У подростков складывалось свое представление о назначении этого предмета, они высказывали мнение о том, что это был «своеобразный паспорт», что пояс имел эстетическое и практическое значение для каждого человека, кроме того, на нем «записывали символами предсказания судьбы». В последующих устных суждениях подростки отмечали, что им становились понятны такие выражения, как «распоясаться», «бить баклуши». Так, например, они отвечали: «Пояс украшается гроздьями кистей, которые назывались – «баклуши». И на праздничных посиделках девушки и юноши, «от нечего делать», постукивали кистями пояса о ладони. Поэтому и в наше время, когда человек ничем не занят, то говорят, что он бьет баклуши». Подростки получали знания о том, что пояса ткали только из лучшей шерсти, поскольку это был символ жизненного пути человека. «Подпоясать живот» – означало начать жизненный путь. «На фоне полос пояса гарусом вышивались ряды женских фигурок, так называемых «Великоустюжских ефимок», такие пояса были оберегами – подарками. Учащиеся не только получали новые знания, но и активно включались в поиск дополнительной информации об особенностях костюма так, например, они выяснили, что первый пояс человек приобретал после своего рождения, его ткала мать и помещала в колыбель, желая лучшей доли, своему ребенку (г. Тотьма), затем второй пояс дарила невеста своему суженному, также молодуха получала «поясок» в подарок после свадьбы, так образно она «привязывалась» к своему супругу (г. Великий Устюг). Пояс развязывали на роженице, что символизировало освобождение от бремени, после чего его раскладывали на полу для того, чтобы она перешагнула через него, как бы переходя в новый жизненный этап – в материнство. Пояс сопровождал человека всю жизнь, его привязывали к узде лошади, на которой человека провожали в последний путь (Харовский р-н). Проходя эту ступень учебно-творческого процесса, учащиеся выполняли эскизы поясов, в которых учитывалось, что вытканые яркие ритмичные полосы олицетворяют периоды жизни человека, а украшающие его концы большие кисти, так называемые «баклуши», могли «рассказать» о сословии и месте рождения владельца. Студийцы понимали, так же, что пояс это произведение искусства, в декоративной композиции которого должны отражаться художественно-

эстетические особенности цветовой гармонии, пропорции, ритм и т. д. Подобные экскурсии наполняют, питают не творческое воображение. Привлекая выразительной красотой и духовной глубиной всех участников. Мы отмечали, что подростки активно стремились к зарисовкам, к преобразованию полученной информации в эскизах. Вывод: Народный Костюм – культурный текст и содержит в себе информацию ментальности народа, видимая простота является духовной глубиной.

3. Образная стилизация народных традиций Русского Севера в процессе создания театрального костюма (практическая часть)

Итак, отметим, что именно Сарафан, наиболее распространенный вид одежды, использовавшийся, как отправная образная точка для сценического костюма. Сарафан-имеет иранское, персидское происхождение, а по словам А. Скаткова в работе «Архитектоника и реконструкция сарафана» – его предком была древняя одежда – «Ферязь» или «Сарапа» – буквальный перевод «одетый с ног до головы». Первоначально такой вид одежды выполнялся с рукавами, отметим, что это мужской архаичный костюм свободного покроя не претерпел изменения и остался на протяжении веков в первозданном виде. В России сарафан является частью Северного комплекса, а впервые упоминание о такой одежде встречается в Никоновской летописи 1376 года, но со времен Петра традиционный сарафан стали считать одеждой простолюдинок и купеческих дочерей. Хотя известно, и что царицы предпочитали такую одежду в качестве домашнего платья. Русские сарафаны имели большое разнообразие – Косоклиный сарафан, штоф, «глухарь», «горбун» и др. Они не должны были подчёркивать линии женской фигуры. «Буденные» сарафаны шили из шерсти, окрашивали в черный цвет, подшивали красной тесьмой, так же, сарафан шили из набойки, а позднее из домотканой пестряди. Городские и деревенские из центральных губерний, обычно покупали дорогой материал – парчу, китайку, шерстяной гарус. Для большинства сохранившихся дорогих, праздничных цветных сарафанов с 18-19 вв. традиционно используется не кустарная «Лазаревская ткань» села Фряново. С 19 века повсеместно стали продавать недорогие окрашенные ткани, фабричного производства. Украшались сарафаны по подолу и по линии застёжки узорными лентами, тесьмой, кружевом, галунами золочеными. Лента на подоле появляется лишь в 19 веке. Особую роль в украшении сарафанов играли пуговицы, они порой достигали размеров куриного яйца, а пришивали их чаще всего пуговица на шнур и «вразбег», увеличивая расстояние к низу. Сарафан надевался на длинную рубаху. Она была одной из наиболее нарядных частей женского костюма. Особенно пышно украшали ворот, грудь, широкую пройму, подол и рукава. Рукав делался длинным, на 8-10 локтей длиннее рубахах он собирался в складки у запястья. в описаниях иностранцев 17 в. отмечается, что рубашки носят со всех сторон затканые золотом... Орнаментирование вышивкой и ткачеством рубахи упоминается в Слове о полку Игореве. В плаче Ярославна хотела бы полететь кукушкой и смочить в Дунае – «бе брян рукав» (рукав украшен браным тканым орнаментом). Магическая сила в рукавах Василисы Прекрасной поэтически описана в сказке про лягушку-царевну. Обряд на пире брать женщине чашу через закрытый, спущенный рукав сохраняется до 19 века Архангельская, Вологодская губернии хранили обряд ношения «долгорукавок с прорезями «окошками». Эту особенность женского костюма часто используют художники И.Е. Репин, В.М. Васнецов, И.Я. Билибин и др. для своих живописных и декоративных произведений. Собственно эти произведения и являлись эскизами к сценическим Костюмам театра конца 19 века, и частично 20-века.

Удивительная «Образность» народного костюма, по словам М.Н. Мерцаловой в книге «Поэзия народного костюма» отличает его осмысленным консерватизмом от светского. В начале своей книги автор отмечает, что народный костюм неотделим от песни. Так же, он

неотделим от праздника, от архитектуры и природы края. Орнаментика отдельная большая сфера в костюме. М.Н. Мецалова далее в своей книге отмечает «колдовскую силу» русского народного костюма, которую она называет также «Летописью жизни наших предков». К этой сфере народного костюма обратятся в 20-м веке художники и декораторы Модерна и Серебряного века. Орнамент – знаковая система сохранения уникальной информации живет наравне с письменностью. Орнамент мог быть растительным, геометрическим, зооморфным или смешанным. Считалось, что орнамент наряду с красным цветом обладает охранительным воздействием, поэтому и размещался он в тех местах, где заканчивалась одежда. В то же время, окружая руку символами, человек хотел увеличить её силу и ловкость. Этнографическая точность не часто соблюдается в создании театрального костюма. Но стоит отметить уникальность Орнамента Северного края.

Например, символика вышивки чекан, которой украшали концы полотенец «жениховы платы», выполнена в технике «Настильной глади» и, как известно, напоминает женский силуэт с поднятыми руками, это и утицы, павы, свастики (удивительно созвучен Индийским мотивам). В ритуальной традиции главный материал лен, который рвали руками не резали ножницами сшивался белой нитью, как путь в другой мир, только швом «вперед иголкой», узлов не делали, а рубаха не имела пуговиц, а лишь тесемки. Помимо обряда погребения специальная домотканой одежда, украшенная белым орнаментом на Русском Севере, а именно в Вологодской и Архангельской губерниях использовалась и в свадебных рубахах-исподках. По обилию узора с подвенечными рубахами могли соперничать только рубахи-сенокосцы и рубахи-подольницы. Эти рубахи надевали без сарафана, о с поясом.

Исследуя, особенности освоения традиций народного костюма в аспекте театрального костюма, предложим описание собственного опыта. Студийцы театра костюма «Ренессанс» Дворца творчества им. А.А. Алексеевой на празднике «Святки» в студии «Матица» и впервые познакомились материалами фольклорных экспедиций в этнографическом музее, наши студийцы отмечали, что мелодика песен подруг и «сговоренки» в напевах похожа на птичьи голоса, это удивительно точно передает общее впечатление об образе. В своих сочинениях подростки писали: «Песни девушек, как горестные крики чаек», «слова песни не все понятны, но чувствуется особое настроение». При поиске аналогий и ассоциативных представлений студийцы находили сходство вышеназванной «сговоренки» с образом печальной Снегурочки, героини сказок Великого Устюга, Вологодского края, и персонажем одноименной оперы Римского-Корсакого. По сюжету сказки, девушка знала о своей печальной участи, но покорно смирилась, растаяла и пролилась дождем на родные луга и поля. пожертвовав собой, ради весны. и в народном костюме «просватанной» девушки лейтмотивом звучит эта грустная тема, отраженная в цветовой гамме: здесь есть сочетания белого цвета – цвета снега, символа смерти и красного – цвета начала новой жизни. На занятии учитель обратила внимание учащихся на то, что Снегурочка, отражена в картинах и эскизах известных художников (например, иллюстрации, выполненные Н. Рерихом к спектаклю-балету «Весна Священная»). У подростков появлялось стремление «рассказать» о другой Снегурочке, связанной с местным фольклором родного края, подарившей своему родному краю весну, обновление, жизнь. Это послужило переходом к «Поиску средств выражения замысла». На занятиях в Центре «развития ремесел» подростки выполняли орнамент для костюма Снегурочки, мотивами к которому послужили традиционные символы Северного края архаичной Мезенской росписи. Используя способы и приемы стилизации, мы разрабатывали в эскизах и стилизовали собственные мотивы для декорирования костюмов (для воплощения своего замысла, студийцы выбрали технику художественного коллажа). Персонаж и его переживания, включались подростками в сюжетную линию, становясь более понятными подросткам, в контексте сказки, рассказа. Учащиеся активно сочиняли сюжеты для будущего спектакля, продумывали в

театрализованных репетициях движения и жесты героев и выполняли зарисовки, эскизы костюмов-образов Снегурочки и ее подруг.

Рамки данного исследования не позволили нам вместить собранный на протяжении 2006-2015 и освоенный в творчестве материал о традициях и культуре «Русского Севера», демонстрирующий особенность головных уборов и поясов народного костюма Северного Вологодского края.

Вывод: народный костюм является, как часть народной ментальности бесконечным источником для профессионального и для детского творчества.

Народный костюм предполагает погружение в театральное пространство «проживания», «сопереживания». Народный театр это не замерший экспонат, а тоже определенный своеобразный синкретичный театр. Поэтому изучение костюма это включение в театральную среду.

ЛИТЕРАТУРА

1. А.В. Быков Народный костюм» 1981 г.
2. Кирсанова «Сценический костюм и публика в России 19 века» 2000 г.
3. С.В. Жарникова. Золотая нить. с. 130-140. Вологда 2003 г.
4. М.Н. Мерцалова «Поэзия народного костюма» 1978 г.