

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/06IVKL218.pdf>

Ссылка для цитирования этой статьи:

Широких А., Сайганова Е.А., Исковских Е.И. Женский русский народный костюм в отечественной живописи XIX века // Научный журнал «Костюмология», 2018 №2, <https://kostumologiya.ru/PDF/06IVKL218.pdf> (доступ свободный). Загл. с экрана. Яз. рус., англ.

Широких Анастасия

МБУДО «Дворец творчества детей и молодежи», Оренбург, Россия
Театр моды «Лора»
Воспитательница

Сайганова Е.А.

МБУДО «Дворец творчества детей и молодежи», Оренбург, Россия
Театр моды «Лора»
Преподаватель

Исковских Е.И.

МБУДО «Дворец творчества детей и молодежи», Оренбург, Россия
Театр моды «Лора»
Преподаватель

Женский русский народный костюм в отечественной живописи XIX века

Аннотация. Авторами отмечается, что богатейшим неисчерпаемым источником творческих находок дизайнеров женской одежды является русский народный костюм. В работе подчеркивается, женский русский народный костюм несет большое количество информации о своей владелице (информационная функция) и тем самым способствует культурному взаимопониманию различных социальных групп, осуществляя передачу художественного и исторического опыта от поколения к поколению. Костюм несет в себе образную характеристику не только отдельного человека, но и нации, народности и даже целой эпохи.

Ключевые слова: «Золотая игла»; детские театры моды; история костюма; стили в костюме; русский народный костюм; живопись России

«Чем пристальнее изучаешь русский народный костюм как произведение искусства, тем больше находишь в нем ценностей, и он становится образной летописью жизни наших предков, которая языком цвета, формы, орнамента раскрывает нам многие сокровенные тайны и законы красоты народного искусства»

М.Н. Мерцалова «Поэзия народного костюма»

Введение

Тенденции современной моды быстротечны. Каждый сезон дизайнеры находят новые идеи, удивляющие потребителя. Где же находятся источники авторского вдохновения, что является генератором свежих идей?

Богатейшим неисчерпаемым источником творческих находок дизайнеров женской одежды является русский народный костюм. Это бесценное неотъемлемое достояние культуры народа, накопленное веками. Без глубокого изучения традиций невозможно прогрессивное развитие любого вида и жанра современного искусства.

Основополагающее значение для выявления значимости народного искусства, органической частью которого является русский народный костюм, имеют исследования ученых-искусствоведов: А.В. Бакушинского, И.Я. Богуславской, Г.К. Вагнера, В.М. Василенко, В.С. Воронова, Н.Т. Климовой, М.В. Крюкова, В.В. Малявина, М.А. Неглинской, М.А. Некрасовой, А.М. Решетова, Т.М. Разиной, В.С. Старикова, Л.П. Сычева, В.Л. Сычева и др. Основные закономерности искусства костюма, его функции и особенности художественного построения были сформулированы и раскрыты Р.М. Кирсановой, Г.С. Масловой, М.Н. Мерцаловой, Ф.М. Пармон и др.

Актуальность. Воспроизводство и трансляция традиционных достоинств женского русского народного костюма неотделимы от их переосмысления и обновления. Творческая трансформация, преобразование первоисточника основанная на его глубоком изучении позволяет адекватнее донести до аудитории вневременное содержание культуры народного костюма. Работа затрагивает не только уже хорошо изученные факты о русском народном костюме, но и раскрывает преемственность его элементов в новых формах одежды.

Цель: изучение отражения женского русского народного костюма в отечественной живописи XIX века. **Задачи исследования:**

- проанализировать специальную литературу и электронные ресурсы о женском русском народном костюме в процессе исторического развития;
- рассмотреть полотна отечественных художников XIX века, отражающие женский русский народный костюм;
- отразить русскую народную традицию в коллекциях современной модной одежды.

Гипотеза: Особенности и разновидности женского русского народного костюма отражены в полотнах отечественных живописцев XIX века.

Объект исследования: женский русский народный костюм.

Предмет исследования: отражение женского русского народного костюма в полотнах отечественных живописцев XIX века.

Практическая значимость. В результате исследования определено положение женского русского народного костюма в современном обществе и раскрыт процесс его трансформации в новые формы костюма.

1. История развития женского русского народного костюма

Русский национальный костюм – сложившийся на протяжении веков традиционный комплекс одежды, обуви и аксессуаров, который использовался русскими людьми в повседневном и праздничном обиходе.

*Пойду ль я во чисто поле –
Под красное солнце,
Под светел месяц,
Под полетные облака,
Стану я во чистом поле
На ровное место,
Облаками облачуся,*

*Небесами покроюся,
На главу свою кладу
Красное солнце,
Подпояшусь светлыми зорями,
Обтычуся частыми звездами,
Что вострыми стрелами – От
всякого злого недуга.*

Так поэтично, иносказательно в заговоре описана одежда русской женщины. Элементы ее костюма, покрой и орнамент, связаны с географической средой и климатическими условиями, хозяйственным укладом и уровнем развития производительных сил, культурными традициями местности и особенностями положения женщины в обществе, ее постоянной привязанностью к хозяйству и семье. А потому костюм на протяжении столетий не оставался неизменным, а развивался вместе с ходом истории, приспосабливаясь под новые условия жизни. Сложна терминология женского русского костюма: однотипные вещи в разных местностях назывались по-разному, и в то же время в разных губерниях одно и то же название прилагалось к различным видам одежды. Женский костюм различался по расцветке и орнаменту не только по губерниям или уездам, но и по отдельным волостям и даже селам.

Русский женский костюм XV-XVII веков сохранял основные части костюма Киевской Руси: большую длину одежды, неотрезной крой; манеру ношения и отделку. Но появился и целый ряд новых особенностей:

- одежда стала распашной и застегивалась у женщин до низа. Вначале это была застежка встык на навесные петли, затем образуется заход верхней правой полы на левую. Эта застежка налево осталась специфической особенностью национальной русской одежды. Такое ее расположение объясняют удобством для русского воина действовать саблей и защищаться от врага;
- значительное расширение декоративных нефункциональных деталей (откидные рукава, каркасные воротники) в одежде знати. Классовое расслоение проявляется и в использовании дорогих тканей, отделки, украшений, количестве одновременно надеваемых одежд.

Основной покроем, приемы украшения, способы ношения одежды в Древней Руси не менялись столетиями и были одинаковыми у разных слоев общества. Различие проявлялось лишь в тканях, отделках, украшениях. Женщины носили прямопokrойную, длиннополую, широкую одежду, скрывавшую естественные формы человеческого тела, с длинными, иногда доходившими до пола рукавами. Принято было одновременно надевать несколько одежд одна на другую, верхнюю – распашную – накидывали на плечи, не вдевая в рукава.

Основой женского русского народного костюма ([приложение 1](#)) была длинная **рубаха**.

В северных и центральных губерниях России с конца XVII века вместе с рубахой носили **сарафан** с поясом или передником. К концу XIX века он бытовал повсеместно.

Этот наряд дополнялся нагрудной короткой одеждой без рукавов – **епанчой** (**епанечкой**).

В южных губерниях России замужние женщины носили **рубаху** с косыми поликами – вставками на плечах, клетчатую шерстяную **понёву**, **передник**, переходящий на спину, иногда и с рукавами. Дополнялся наряд **навершником** – наплечной одеждой без застежки. Девушки до замужества могли ходить в одних нарядных рубахах, подпоясанных узеньким пояском, концы которого украшались по-разному.

Верхней накладной одеждой состоятельных женщин был длинный шелковый **летник**, застёгивавшийся до горла, с длинными рукавами с вошвами (золотым шитьём и жемчугом) и с пристегнутым воротом (ожерельем).

Верхней выходной женской одеждой был длинный суконный **опашень**, с частыми пуговицами, украшенный по краям шёлковым или золотым шитьем. Всё это покрывалось **душегреями** или **телогреями**, **шугаями (бугаями)** и **шубами**.

Во времена Ивана Грозного богатые женщины носили по три платья, надевая одно на другое. Ношение одного платья приравнялось к непристойности и бесчестию. Одежда боярыни могла весить 15-20 килограммов.

Важной частью костюма был головной убор ([приложение 2](#)). По нему можно было узнать о женщине ее возраст, семейное положение, социальный слой, количество детей. Голову девушек в будни украшала **лента-повязка (подвязка)**, а в праздники – **коруна**. На конце длинной косы – **косник** из бисера. Девицы носили **венцы**, **платки**, но и имели право ходить простоволосыми.

Замужние женщины прятали волосы под **кокошник**, ставший символом русского национального костюма. Поверх кокошников часто носили платок, называемый **убрус**.

Со сменой властителей России, менялось и отношение к русскому костюму. Петр I был озабочен искоренением привычки носить русское платье, а более чем через 60 лет моду на него при дворе ввела Екатерина II. Павел I вновь отменил «русское» платье, а Николай I, его внук, вновь сделал его обязательным при дворе. В альбоме «Придворных дамских нарядов», высочайше утверждённых его императорским величеством Николаем Павловичем в 1834 году, утверждён не только наряд в зависимости от занимаемой должности, но и орнамент шитья ([приложение 3](#)).

Александр III ввёл традицию проведения в Зимнем дворце бала-маскарада в русском стиле, куда все приглашённые должны были являться только в русском платье по моде XVII века. Костюмы для бала создавались по максимально достоверным эскизам художника Сергея Сергеевича Соломко.

После революции 1917 года многие русские аристократки взяли с собой в изгнание маскарадные кокошники и платья в русском стиле. Во-первых, на память об утерянной родине, во-вторых, часто кокошники были расшиты драгоценными камнями, которые можно было со временем продать. Так в Европу в начале XX века пришла мода на все русское, в том числе на костюмированные балы «а ля русс» в поддержку русской иммиграции. Кокошник жнее стал одним из самых популярных свадебных головных уборов 1920-х.

В советское время особую роль в сохранении традиций женского русского народного костюма играл Государственный хореографический ансамбль танца «Берёзка», сценические костюмы которого воплотили в себя все идеи предшествующих веков, и костюмеры-сказочники отечественных киностудий ([приложение 4](#)).

2. Женский русский народный костюм в живописи XIX века

Благодаря живописному наследию русских мастеров можно представить и пиры, и свадебные обряды, и быт наших предков. Художники XIX века с любовью передали дух ушедшего времени. На полотнах К.П. Брюллова, Ф.О. Будкина, В.М. Васнецова, А.Г. Венецианова, А.И. Корзухина, К.А. Коровина, Н.В. Нестерова, П.Н. Орлова, В.И. Сурикова, В.Е. Феклистова словно остановилось время, сохранив красоту русского народного костюма ([приложение 5](#)).

Одним из самых известных и талантливых русских живописцев второй половины XIX века, воспевшим в своих полотнах русскую старину, является **Константин Егорович Маковский** ([приложение 6](#)). В начале 1870-х годов он увлёкся идеями народничества и начал собирать народные костюмы, роскошные, богато расшитые бисером и драгоценными камнями. Некоторым из костюмов уже тогда было несколько сотен лет. Чтобы написать их, художник специально нанимал моделей, особое внимание уделял причёске и т. п.¹

В творчестве К.Е. Маковского родился особый жанровый подвид: головки боярышень. Чернобровые, с длинными опущенными ресницами, меланхоличные или задорные, в кокошниках разной формы, с бантами, серьгами, ожерельями – они составили целую галерею русских красавиц. Его картины настолько точны в воспроизведении обстановки того времени, что способны заменить десятки учебников.

Талантливый русский художник **Сергей Сергеевич Соломко** воспел Русь. На многочисленных акварелях автора героини предстают в нарядных кокошниках, роскошных накидках, богато украшенных платьях и душегреях ([приложение 7](#)). Он не «заимствовал» костюмы в музеях, как это делали исторические живописцы, а сам разрабатывал оригинальные расцветки, порой слегка изменяя фасоны, и в результате получались совершенно новые, «эксклюзивные» костюмы, не имевшие аналогов. По многочисленным акварелям художника можно составить целую энциклопедию русской национальной одежды.

Костюм на полотнах великих мастеров так же «разговорчив», как лицо человека. Чаще всего под кистью художников рождались образы боярышень, царевен, девушек знатного происхождения. Их богато украшенные наряды всегда вызывали восхищение и не раз поражали великолепием иностранцев. И всё же создано немало полотен, на которых со скрупулезностью изображали простых женщин, девушек и девочек в народных костюмах.

Любуясь несказанной красотой костюма, который ткали, шили, украшали и носили русские женщины и запечатлели на своих полотнах художники, испытываешь искреннюю благодарность. Благодарность безымянным мастерицам прошлых времен, которые из поколения в поколение, из века в век создавали, шлифовали и несли нам, в будущее, неповторимую красоту, свое искусство, ставшее гордостью национальной культуры, название которому – русский народный костюм.

3. «Русский стиль» в современной моде

Великолепием женского русского народного костюма восхищаются дизайнеры всего мира.

В начале XX века в Париже французский дизайнер одежды **Поль Пуаре** был представил коллекцию, где в каждой модели звучат русские народные мотивы ([приложение 8](#)). Даже своих детей он одел в рубашки-косоворотки, а жене сшил костюм, напоминающий армяк.

В 1920-х годах популярность приобрели платья, расписанные анилиновыми красителями в стиле русского лубка.

¹ «Маковский молча снял с меня шапочку и вытащил шпильки из моей прически. Волосы рассыпались по плечам. Оглядев меня, Маковский стал заплетать косу, и я удивилась, как ловко он это делает. Покончив с косой, достал из венецианского резного шкафчика великолепный голубой штофный боярский сарафан с самоцветными пуговицами и голубую повязку с жемчужными поднизями. По-прежнему молча, он повел меня к венецианскому граненому трюмо, накинул на меня сарафан поверх платья и надел мне на голову повязку. Ни слова не говоря, он поворачивал меня то так, то этак. И смотря то на меня, то в зеркало, шурил глаза...» (Из воспоминаний писательницы Е. Фортунато).

Особая заслуга в становлении бытового костюма принадлежит **Надежде Петровне Ламановой** – подлинному художнику по костюму, российскому и советскому модельеру, ее еще называли русской Коко Шанель. Ламанова, сотрудничая с Мухиной, представляет новые варианты видения одежды современной советской женщины, основанные на национальном костюме ([приложение 8](#)). Платья из кустарных тканей, 1925 г. участвовали во Всемирной выставке декоративного искусства в Париже. Эта коллекция получила Золотую медаль.

Начиная с 60-х годов в коллекциях **Вячеслава Зайцева** постоянно присутствуют народные мотивы. Увлечение народным костюмом со временем переросло в постоянную глубокую любовь. На протяжении десяти лет, когда творчество В. Зайцева получило уже всеобщее признание и за рубежом, художник часто обращается к любимым мотивам народного искусства ([приложение 8](#)).

Русская культура внесла в мировую моду вышивку цветными нитями, бисером, камнями, золотом и лентами. Неповторимыми и уникальными чертами русского национального стиля являются кружево, тесьма, мережка. Типичный образец русского стиля – лоскутная одежда (пэчворк). Многие дизайнеры в своих работах используют ткани в стиле посадских шерстяных шалей, оренбургские пуховые платки. Они дают основу для воплощения дизайнерской мысли в современной одежде.

Влияние национального костюма на моду неоспоримо, год за годом мы встречаем его на подиумах по всему миру. В русской народной одежде нашли отражения душа народа и его представление о прекрасном. Используемые элементы становятся все более стилизованы, но от этого они не теряют притягательности, потому что в народном искусстве спрятано то глубокое единство человека и природы, которое помогает людям творить поистине вечное, всегда нужное всем искусство.

Вдохновением для создания коллекции известного российского дизайнера головных уборов **Константина Гайдая** и знаменитого английского ювелирного бренда Stephen Webster послужили русский народный костюм и традиционные головные уборы ([приложение 8](#)).

С культурой России и ее эстетическим наследием связана одежда в российском стиле крупнейших брендов и Домов моды, таких как **П. Карден, К. Диор, Гуччи, Кензо, М. Прада, М. Арора и др.** Модельеры различных домов моды **И. Сен-Лоран, Карл Лагерфельд, Валентино и др.** создают потрясающие коллекции, используя «русский стиль».

Даже начинающие модельеры в своем творчестве обращаются к народным традициям, черпая из них огромную силу ([приложение 8](#)).

4. «... Там русский дух»

Великий русский художник XIX века **Михаил Александрович Врубель** находил источник вдохновения в русском былинном эпосе, национальной фольклорной традиции. Опираясь на миф, легенду, былинку, художник не иллюстрировал их, но создавал свой собственный поэтический мир, красочный и напряженный, полный торжествующей красоты и вместе с тем тревожной таинственности, мир сказочных героев с их земной тоской и человеческим страданием.

Надежда Ивановна Забела, известная певица и муза художника, внесла во внутренний мир Врубеля не только обаяние женской прелести. В его сердце еще больше вошла музыка. Искусство Врубеля и творчество Забелы были нерушимо связаны между собой незримыми, но прочными нитями. Дарование Забелы формировалось при самом непосредственном участии Врубеля.

Надежда Ивановна создала незабываемый образ Царевны-Лебеди в опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Премьера музыкальной драмы, которая вдохновила Врубеля, состоялась в Частной опере С.И. Мамонтова 21 декабря 1900 года. Врубель создал эскизы для декораций и костюмов, а партию Царевны-Лебеди пела его жена Надежда Забела-Врубель ([приложение 9](#)).

знаком этого успеха послужила и открытка, выпущенная после бенефиса, – фотография Забелы в роли Царевны-Лебеди ([приложение 9](#)). Эта открытка и явилась толчком к появлению нового произведения Врубеля – картины «Царевна-Лебедь» ([приложение 9](#)).

Художник часто писал портреты жены, но в данном случае портретного нет. Царевна с полотна Врубеля таинственна и загадочна, лицо её печально. Огромные глаза Царевны-Лебеди полны печали, тревоги и словно предчувствия беды. Тонкий изящный нос, узкие губы, тонкая изящная кисть руки и бледная аристократическая кожа подчеркивают хрупкость и женственность девушки.

Огромный золотой кокошник с мерцающими драгоценными камнями венчает хрупкую голову сказочной царевны, а невесомая белая ткань с широкой серебряной каймой прикрывает ее длинные темные волосы, заплетенные в тугую косу.

Тихий трепет исходит от картины, на которой падают алые отсветы закатного солнца на морскую рябь, прозрачную воздушную вуаль и огромные белоснежные крылья. Царевна занимает всю композицию картины. Ее наряд – белый с оттенками серебра, настолько легкими, что они почти незаметны. Причем цвет платья и крыльев не мягкий и жизнерадостный, а кристаллический с оттенками голубого – такой поразительно холодный.

На заднем плане полотна по левую сторону – огни чудо-острова. Волны бьются о его скалы, словно заманивая к себе. Невозможно разглядеть дома и княжеский замок, поскольку на картине лишь блики красного, оранжевого и желтого – единственные светлые пятна во всей композиции. Они символизируют жизнь, а еще – страсть, которую скрывает взгляд Царевны. Остров омывают воды глубокого синего моря, настолько темного, что кажется, будто оно вот-вот «закипит, поднимет вой», слившись с темно-синим, багровым и мрачным небом. Узенькая полоска света вдали словно говорит о том, что есть в облике Лебеди нечто человеческое – она смогла полюбить.

Гордая и нежная душевность сказочной девушки-птицы, верность и твердость истинной любви, могущество и вечная сила добра соединены в чудесный образ, дивный своей немеркнущей свежестью и особенной величавой красотой, свойственной народным сказкам.

Весь задний план холста наполнен сгущающимися сумерками. Это прощание ночи и дня, самое таинственное время суток. Сумеречная темнота накрывает чудный остров, морскую гладь и саму Царевну.

Начинается та самая загадка – превращение. Через долю секунды белоснежные крылья станут морской пеной, а само превращение кажется бесконечным.

Загадочный и манящий образ Царевны-Лебеди стал своеобразным гимном женскому образу эпохи модернизма – иррациональному, почти бесплотному, ускользающему и предвещающему некие перемены.

Работа была куплена меценатом С. Морозовым, а затем по его завещанию попала в Третьяковскую галерею. Два подробных эскиза к картине хранятся в Государственном Русском музее в Петербурге.

Картина «Царевна-Лебедь» вдохновила многих творческих людей на создание своих произведений ([приложение 9](#)). Особенно ее любил Александр Блок. Фотография с картины

висела всегда у него в кабинете в Шахматове. Ею навеяно большое стихотворение с подзаголовком «Врубелю».

Заключение

Народный женский костюм в живописи русских художников сохранился так, как он не может сохраниться в музеях. В музее костюмы настоящие, но люди их могут видеть редко, и в музее их никто не носит, костюмы живут отдельно от людей. А для костюма это большая потеря.

В сюжетах картин костюмы всего лишь изображены. Это образы. Но они изображены вместе с людьми, поэтому костюмы живут в картинах. Их образы живут там так же, как и образы людей.

В работе рассмотрены шедевры отечественной живописи XIX века, отражающие женский русский народный костюм. С этой целью подобраны репродукции картин русских художников, на которых изображены женщины в народной одежде, детально рассмотрен русский народный женский костюм, его элементы и символика.

На полотнах многих живописцев XIX века остановилось время. Художники сохранили красоту женского русского народного костюма и дали нам возможность почувствовать связь с нашими предками, с их пониманием себя и мира.

По результатам исследования можно сделать следующие выводы:

- женский русский народный костюм несет большое количество информации о своей владелице (информационная функция) и тем самым способствует культурному взаимопониманию различных социальных групп, осуществляя передачу художественного и исторического опыта от поколения к поколению;
- костюм несет в себе образную характеристику не только отдельного человека, но и нации, народности и даже целой эпохи;
- красота русского народного костюма доставляет людям радость, пробуждает в них художников, учит чувствовать и понимать красоту, творить сообразно ее законам;
- русские художники XIX века изображали народный женский костюм с соблюдением исторической точности, стараясь передать его невероятную красоту и красоту духа тех женщин, которые его носили. Наиболее ярко и точно передана красота костюма в работах С.С. Соломки и К.Е. Маковского;
- традиции женского русского народного костюма широко используются дизайнерами и модельерами при создании современной одежды. Они не копируют народный костюм, а берут от него богатство колористических сочетаний, разнообразие орнаментальных мотивов, выразительность геометрического строя. Образы русских красавиц с портретов художников выступают в качестве источника вдохновения для людей творческих профессий.

Тема отражения женского русского народного костюма в отечественной живописи XIX века очень интересна и практически неисчерпаема. Серьёзного изучения требует анализ деталей костюма, головных уборов и украшений как в целом, так и в творческом наследии конкретных художников. Цель работы достигнута, все поставленные задачи решены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева А.Ю. Русский народный костюм. Путешествие с севера на юг. – СПб: Паритет, 2005.
2. Беловинский Л.В. История русской материальной культуры: учебное пособие. – М.: Издательство МГУК, 1995.
3. Исенко С.П. Русский народный костюм и его сценическое воплощение. – М.: Изд-во МГУК, 2002.
4. Казиева М. Сказка в русской живописи. – М.: Белый город, 2006.
5. Каминская Н.М. История костюма. – М.: Легкая индустрия, 1977. – 128 с.
6. Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и дрададемовый платок: Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века. – М.: Книга, 1989. – 119 с.
7. Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма. – М.: Молодая гвардия, 1988.
8. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественноконструкторский источник творчества. – М., 1994.
9. Работнова И.П. Русская народная одежда. – М.: Легкая индустрия, 1964.
10. Русская народная одежда / Под ред. Г.А. Храмцова. – М.: Изобразительное искусство, 1974.
11. Соснина Н., Шангина И. Русский традиционный костюм. – СПб.: Искусство, 1998. – 400 с.
12. Кокошники входят в моду. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.spletnik.ru/blogs/moda/130713_kokoshniki-vkhodyat-v-modu. Дата обращения: 27.01.2018.
13. Русский костюм в живописи Константина Маковского. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/5023615/post234759381>. Дата обращения: 27.01.2018.
14. Мода и русский национальный костюм. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/va-sss-a/post356002119/>. Дата обращения: 27.01.2018.

Приложение 1

Основные элементы традиционного женского русского народного костюма [5]

Основой женского костюма была длинная **рубаха**. Рубахи были на любой случай: венчальная, свадебная, моленная, убивальница (девушка носила ее перед свадьбой в знак прощания с девственностью), покосная, праздничная, будничная, смертянка и т. п.

Рубахи шились из белого льняного или конопляного полотна, линобатиста и кисеи, щедро расшитыми тамбурным швом белыми нитями, шелковые рубахи – из сарафанных тканей. Рубаха состояла из стана и рукавов, деталей, нередко разных по качеству, цвету ткани и отделке. Рубаху украшали оторочкой или вышивкой, оберегавшей женщину от «сглаза». Особенно украшались ворот, оплечья, грудь, подол – места возможных «входов» злых сил. Иногда рубаху расшивали жемчугом. Считалось, чем богаче украшена рубаха, тем счастливее и удачливее ее владелица, а касаясь земли подолом, женщина получала жизненные силы от нее, и, в свою очередь, вышивки с символикой плодородия давали силы земле.

Рубахи, в которых женщины косили, назывались **сенокосицы**. Их носили без сарафана. Знатные женщины имели верхние рубахи – **горничные**. Горничные рубахи шили из яркой шелковой ткани, часто красного цвета. Эти рубахи имели длинные узкие рукава с прорезом для рук и назывались **долгорукавными**. Длина рукавов могла достигать 8-10 локтей. Их собирали в складки на руках. Рубахи подпоясывали. Носили их дома, но не при гостях. Одежда южных губерний России имела свои отличительные особенности.

Девушки до замужества могли ходить в одних нарядных рубахах, подпоясанных узеньким пояском, концы которого украшались по-разному.

Замужние женщины носили рубаху с косыми **поликами** – прямоугольными или клиновидными вставками на плечах.

Сарафан – платье без рукавов или высокая юбка на лямках. Его носили вместе с рубахой, поясом, передником с конца XVII века, хотя термин «сарафан» известен значительно раньше, он упоминается в письменных документах XVI-XVII веков. Существует пять типов сарафана:

- глухой косоклиный, с проймами, называвшийся в некоторых губерниях шушуном и сукманом; он бытовал в Новгородской, Олонецкой, Псковской, Рязанской, Тульской, Воронежской, Курской губерниях и был старинным типом сарафана, постепенно заменявшимся другими;
- косоклиный распашной или с зашитым швом спереди, с проймами или на лямках, распространенный почти исключительно в Северо-Восточной России, Поволжье, Приуралье, Московской, Владимирской, Костромской, Ярославской, реже в Вологодской и Архангельской губерниях; в Ярославской и Тверской губерниях он известен под названием ферьязь, в Тверской и Московской – саян, а также кумашник;
- прямой сарафан с лямками, известный также как круглый или московский;
- прямой отрезной с лифом и лямками или вырезными проймами, происходивший от андарака, носившегося с лифом-шнуровкой; распространен в Псковской, Смоленской, Орловской, Вологодской губерниях и в Сибири;
- сарафан на кокетке, с вырезными проймами и разрезом спереди до талии, застегивавшимся на пуговицы. [2]

Сарафан одевали поверх рубахи, украшали спереди узорной полосой, тесьмой, гайтаном, серебряным кружевом, узорными пуговицами. Сарафан обязательно, строго по обычаю, подпоясывался.

Сарафаны XVIII – первой половины XIX века по покрою относятся к типу «косоклиньных распашных». По бокам прямых полотнищ вставлены косые клинья, спереди – разрез, вдоль которого застежка на пуговицах. На плечах сарафан удерживался широкими лямками из шелковых узорных парчовых тканей производства отечественных мануфактур. Такие сарафаны из шелковых и парчовых тканей, расшитые золотом и серебром, галунами и кружевом, были праздничной женской одеждой в северных и центральных губерниях России. Народный вкус характеризуют яркие крупные букеты цветов, сочные краски узора.

Крестьянки среднего достатка шили сарафаны из гладкокрашенных тканей домашнего производства. Наиболее распространенными были синие сарафаны из льняных или хлопчатобумажных тканей – китайки. Их покроем повторял покрой шелковых косоклиньных распашных сарафанов с пуговицами. Шелковые сарафаны украшались отделками из дорогих материалов: золочеными зубчатыми галунами из бити, канители со вставками цветной фольги, металлическим плетеным кружевом. Резные позолоченные фигурные пуговицы со вставками горного хрусталя, стразов, закрепленные на плетеных золотых шнурках с воздушными петлями, дополняли богатый декор сарафанов. Расположение декора отвечало традиции окаймлять все края одежды и линии разрезов. Декор подчеркивал также конструктивные особенности одежды.

В более позднее время все полотнища сарафана сшивались, а спереди по центру нашивали ряд пуговиц (ложная застежка). Центральный шов отделяли шелковыми узорными лентами светлых оттенков. Наиболее часто встречаются ленты с узором стилизованной головки репейника. В нераспашных сарафанах полосы декора пускали и по краю подола.

Наряду с синим сарафаном широко бытовал в XIX веке и красный. Считалось, что красный сарафан должен быть непременно свадебным. Невеста в день свадьбы могла надеть красный сарафан, но это не было правилом. Красные сарафаны шили распашными, с боковыми клиньями. Складки по бокам и спине, образованные за счет кроя, никогда не мялись. С изнанки сарафан был подложен на подкладку из более дешевой ткани – подкладка-то и «держит» форму сарафана.

В Вологодской и Архангельской губерниях были широко распространены сарафаны из набивных тканей двухцветной окраски. На синем фоне тонкими линиями проступал узор в виде несложных геометрических фигур, растительных побегов, птиц, взлетающих с поднятыми крыльями, и даже корон. Узоры наносили на белый холст с помощью резервирующего состава. Холст опускали в раствор с краской индиго, после крашения его просушивали. Получали дивной красоты ткань с белым рисунком по синему полю. Такие ткани именовали «кубовыми».

Однотонный – как правило, черный – шерстяной сарафан из домотканой материи носили девушки в Воронежской губернии.

Постепенно сарафан стал проникать и в южные губернии России, вытеснив оттуда понёву.

Понёва (или «понява» – термин общеславянский и первоначально означал «кусочек ткани», «полотенце», «пелена», «завеса») – традиционная шерстяная юбка из домотканого полотна, состоящая из 2-3 полотнищ, завязывающихся на поясе. Она бывает распашная, а бывает сшитыми в разрезы клиньями ткани.

Понёвы как непременная часть женской одежды были распространены в южных губерниях России. Одевали понёву замужние женщины и девушки, достигшие возраста

невесты. Различались повседневные понёвы, отделанные только лишь домотканой тесьмой по подолу, и праздничные, украшенные со всем мастерством и великолепием.

Передник был важной частью женского костюма, оберегом. Он оберегал живот, считавшийся символом продолжения рода и основой жизни. Он украшался образами земли и воды (ромбами, волнистыми линиями, деревом жизни, птицами).

Передник праздничного костюма нес в себе идею «паспорта» женщины. Замужество означало создание новой семьи и на переднике отображалось орнаментальным рядом «древо», рождение мальчиков обозначалось рядом «коней», рождение девочек – рядом «птичек». Смерть какого-либо члена семьи обозначалась изображением древа жизни «наискосок» вершинами, направленными к западу, к закату. Явное, имеющее место в жизни, располагалось на переднике ближе к подолу. Тайное, желаемое – ближе к сердцу. Иногда передник переходил на спину и даже мог иметь рукава.

Душегрея (навершник) – нагрудная женская одежда в виде короткого, до талии, плаща без рукавов и воротника. Широкое распространение получила на Руси в XVII веке. Не имели пуговиц, завязывались на шее длинными шёлковыми лентами. Отдельвались душегреи позументом, жемчугом, вышивкой шёлком. Часто носились на бретельках.

По холодным дням надевали **душегрею** с длинными рукавами, с трубчатыми складками на спине. Покрой душегреи заимствован из городского костюма. Праздничную душегрею шили из бархата или шелковой золотной ткани (парчи).

Короткую **душегрею** носили все слои населения, но для крестьян она была праздничной одеждой. На душегрею был похож **шугай** и его разновидность без рукавов **бугай**.

Епанча, епанечка (др.-русс. япончица) завезена с арабского Востока. Это нагрудная женская одежда в виде короткого, до талии, плаща без рукавов. На русском севере она шилась из шёлка или парчи, украшалась кружевом из золотных нитей, металлической бахромой. В Сибири она изготавливалась из меха белки, куниц или соболя. Епанча не имела пуговиц, завязывалась на шее длинными шёлковыми лентами.

Епанечка отличалась от душегреи наличием воротника.

Летник – верхняя накладная глухая одежда прямого покроя, расширенная за счет боковых клиньев до 4 м внизу. Особенностью летника были широкие колоколообразные рукава, сшитые от проймы только до локтя. Далее они свободно свисали до пола остроугольными полотнищами ткани. Внизу их украшали **вошвами** – треугольными кусками атласа или бархата, расшитыми золотом, жемчугом, металлическими бляхами, шелком. Летник застёгивался до горла и имел пристегнутый ворот (ожерелье). К вороту тоже пришивали вошвы, которые спускались на грудь. Летник украшали также бобровым ожерельем-воротником. Мех для ожерелий подкрашивали обычно в черный цвет, чтобы подчеркнуть белизну и румянец лица.

Носили летник в основном состоятельные женщины поверх белой или красной рубашки с пристегнутыми к рукавам вышитыми запястьями.

Опашень – верхняя выходная женская одежда с частыми пуговицами, украшенный по краям шёлковым или золотым шитьем, причём длинные рукава опашня висели, а руки продевались в особые разрезы; всё это покрывалось душегреями или телогреями и шубами.

Телогрея по силуэту, форме деталей, тканям напоминала шубку, но являлась распашной одеждой с пуговицами или завязками. Телогреи, если надевались через голову, назывались накладными.

Ткани

Основными тканями были: посконные и льняные, сукно, шелковые и бархат. Киндяк – подкладочная ткань. Одежда знати изготовлялась из дорогих привозных тканей: тафта, камка (куфтырь), парча (алтабас и аксамит), бархат (обычный, рытый, золотный), дороги, объярь (муар с золотым или серебряным узором), атлас, коноват, куршит, кутня (бухарская полушерстяная ткань). Хлопчатобумажные ткани (китайка, миткаль), сатынь (позже сатин), кумач. Пестрядь – ткань из разноцветных ниток (полушелковая или холстина).

Цвета одежды

Применялись ткани ярких цветов: зелёные, малиновые, лиловые, голубые, розовые и пестрые. Чаще всего: белые, синие и красные. Позже появились ткани чёрного цвета. Чёрный цвет стал считаться траурным под европейским влиянием и во многих регионах утвердился лишь в конце XIX или начале XX века.

Украшения

Гайтан – плетеная бисерная тесьма длиной 50-70 см, заканчивался бахромой, медальоном или крестом.

Ожерелье (ожерелок, подгорлок) представляло собой узкую полоску кумача с плотно нашитым бисером и перламутровыми пуговицами.

Носили также дутые стеклянные **бусы**, разнообразные дутые медные **серьги с привесками** из цветных бусинок, разноцветной шерсти и т. п., а также **пушки** – ушные украшения в виде шариков из гусяного белого пуха или заячьей шкурки, закреплявшиеся на висках.

Вышивка

Мастерицы-золотошвей Руси XVI-XVII веков вложили огромную долю своего таланта и труда в становление замечательного искусства, в создание национальных традиций, которые получили развитие в народном искусстве последующих эпох.

Широкое производство шелковых и парчовых тканей в Древней Руси налажено не было, и вышивальщицы, соперничая с ткачами, воспроизводили не только узоры, но и фактуру тканей. Торговые связи России познакомили русских мастериц с богатством мирового текстильного искусства. На самых ранних этапах – это был византийский пласт, затем, в XV-XVII веках – Турция, Персия, Италия, Испания. В мастерских цариц и знатных бояр русские вышивальщицы постоянно видели иноземные узорные ткани, из которых шились одежды.

Золотой и серебряной нитью шили по бархату или шелку швом «в прикреп». Металлическая нить представляла собой тоненькую узкую ленточку, плотно навитую на шелковую пить (ее и назвали пряденым золотом или серебром). Нить рядами укладывали на поверхности, а затем в определенном порядке прикрепляли шелковой или льняной нитью-прикрепой. Ритм прикрепа нитей создавал на поверхности шитья геометрические узоры. Искусные мастерицы знали множество таких узоров; их поэтично называли «денежка», «ягодка», «перышки», «рядки» и другие.

К пряденому золоту и серебру в шитье добавляли канитель (нить в виде спирали), бить (в виде плоской ленточки), волоченное золото и серебро (в виде тонкой проволоки), плетеные шнуры, блестки, а также граненые стекла в металлических гнездах, сверленные самоцветы,

жемчуг или драгоценные камни. В узорах шитья изображались растительные мотивы, птицы, единороги, барсы, сцены соколиной охоты. В традиционных образах русского народного искусства заключались идеи добра, света, весны.

Большое впечатление на русских золотошвей производили узоры иноземных тканей, широко бытовавших в России в XVI-XVII веках. Тюльпаны, опахала, решетки, гвоздики и плоды переносили с восточных и западных тканей и органично включали в строй русского травного орнамента.

Для каждого центра золотошвейного мастерства имелись излюбленные формы цветущих кустов в вазонах в виде букетов или пышного дерева. Орнамент располагался свободным узором или сплошь закрывал фон.

Во второй половине XVII века в узорах золотошвей также копировали поверхность ювелирного изделия. Ткань сплошь зашивали металлической нитью, оставляя лишь контуры узоров, или шили высоким швом по настилу, имитируя «чеканное» дело. Узоры и швы в таких случаях получали специальные названия: «шитье на чеканное дело», «литой шов», «кованый шов» и другие. Цветная нить прикрепы, красиво выделявшаяся на золотом или серебряном фоне, напоминала эмалевые «нацветы».

В конце XVI-XVII веке пряженое золото и серебро обильно применялось и в лицевом (от слова «клик») сюжетном шитье. Узор рисовал художник «травник», художник-«словописец» прорисовывал «слова» – тексты молитв, названия сюжетов и вкладные надписи. Вышивальщица подбирала ткани, цвета нитей, обдумывала способ вышивки. И хотя лицевое шитье было своего рода коллективным творчеством, в конечном итоге труд вышивальщицы, ее талант и мастерство определяли художественное достоинство произведения. В лицевом шитье искусство русской вышивки достигло своих вершин.

Приложение 2

Головной убор – важная часть женского русского народного костюма

Головной убор – очень важная часть костюма. По нему в старину, как по паспорту, можно было многое узнать о женщине: ее возраст, семейное положение, социальный слой, количество детей.

Голову девушек в будни украшала **лента-повязка (подвязка)**, а в праздники – **коруна**. На конце длинной косы – **косник** из бисера. Девицы носили **венцы, платки**, но и имели право ходить простоволосыми.

Повязка (перевязка, налобник) – ленточный головной убор (известен уже в X веке) – обхватывала лоб и скреплялась на затылке узлом. Повязки носили девицы из небогатых сословий. Их надевали чаще всего по праздникам и даже на свадьбу (вместо венца). Девичьи повязки шились в виде прямой полосы ткани, обшитой металлическим галуном в один или несколько рядов, и украшены по очелью объемным орнаментом, выполненным в технике «сажение по бели» и расшитым жемчугом, стразами, бусами, жемчугом, бисером, стеклярусом, золотом и драгоценными камнями. Край очелья обрамлен узорной поднизью в виде фестонов. При надевании повязка принимает форму усеченного кверху конуса за счет плотного картона, подложенного под центральную часть повязки. Завязывается повязка тесьмой, продетой в прошитые с изнанки петли. К краям пришиты длинные муаровые или штофные ленты, украшенные золотой бахромой. Тесьма завязывалась под косой, а ленты ее прикрывают. В самом нарядном варианте костюма девушки подтыкали еще одну ленту, к которой прикалывали шелковый бант другого цвета, спускающийся к концам подола сарафана. Замужние женщины также могли использовать повязки, но надевали их на покрытую голову.

В будни женщина надевала **подубрусник** или **повойник (волосник)**, представлявший собой небольшую шапочку-сетку из тонкой ткани. Он состоял из dna и околыша со шнуровкой вокруг головы, с помощью которой шапочка туго завязывалась сзади. Повойник украшали жемчугом, камнями, нашивая их на область лба. Эту нашивку берегли и передавали от матери к дочери, перешивая на новый головной убор.

Коруна – праздничный девичий головной убор, твёрдый венец в виде выпуклого обруча с прорезным узором. Название, безусловно, происходит от слова «корона». Украшалась золотным шитьём и бисером, а также жемчугом в технике «сажение по бели». Сплошная или прорезная, с жемчугом или перламутром, фольгой или канителью она имела особенности в каждой местности.

Замужние женщины прятали волосы под **кокошник** (от слова «кокошь» – петух, кика или кичка, сорока). Кокошник представляет собой головной убор в виде опахала, округлого щита вокруг головы или гребеня из простёганного или проклеенного холста или толстой бумаги, металлической ленты или венца, пришитых к небольшой простёганной шапочке (волосник) из шёлка, атласа, бархата, парчи, позумента или кумача.

Головной убор в народных представлениях был связан с небом. Сверху кокошник украшали орнаментом с символами солнца, звезд, дерева, птиц, искусственными или живыми цветами, парчой, позументом, бисером, бусами, речным жемчугом, золотыми нитями, фольгой, стеклом, у богатых – драгоценными камнями. Нити жемчуга и височные украшения символизировали дождевые струи.

Конструкция кокошника состоит из трех частей: лобной части и двух клинов. При сшивании они образуют нечто, напоминающее шапочку. Лобная часть усилена картонной прокладкой. Кокошник посажен на подкладку из ситцевой ткани.

По конструкции выделялось несколько видов кокошников:

- Однорогий кокошник. Обычно имели бисерную или жемчужную поднизь-сетку, которая прикреплялась к очелью и закрывала лоб почти до бровей. Были распространены в центральных губерниях Европейской России – Владимирской, Костромской, Нижегородской, Московской, Ярославской, – а также в губерниях, примыкающих к ним: Вологодской, Казанской, Симбирской, Пермской, Вятской.

- Двурогий кокошник – кокошник, мягкий сзади с высоким твердым очельем в форме равнобедренного треугольника или полумесяца с опущенными вниз к плечам острыми или слегка закругленными концами. Размах очелья мог достигать порой 60 см.

- Кокошник, сшитый в виде конуса с удлиненной передней частью. Украшались золотошвейной вышивкой или твердыми «шишками», сплошь унизанными жемчугом, располагавшимися по очелью. Шишки, согласно архаическим поверьям, олицетворяли культ плодородия.

- Кокошник в виде шапочек с высоким очельем и плоским округлым верхом, украшенными золотошвейной вышивкой.

- В виде цилиндрической шапки с плоским дном. Имели небольшие лопасти, прикрывавшие уши, позатыльник – полосу ткани на твердой основе, пришитую сзади, и поднизь – жемчужную или бисерную сетку, спускавшуюся на лоб до бровей или слегка приподнимавшуюся над ним. Платок закалывался под подбородком или, перекрещиваясь под ним, завязывался сзади на шее. Были распространены в северо-западных губерниях России: Олонецкой, Тверской, Новгородской. Кокошники первого и второго типа были известны и в Сибири, привезенные переселенцами.

- Однодворческий кокошник, получивший своё название по месту бытования у однодворцев Орловской, Тамбовской, Воронежской, Курской, Пензенской губерний, был близок к этому типу. Не имел пришитых лопастей, позатыльника и поднизю; изготавливался обычно из позумента, надевался на кичку. Его носили с налобником в виде узкой орнаментированной полоски ткани, завязывавшейся вокруг головы, позатыльником, закреплявшимся на шнурках на затылке. Вокруг кокошника, по его очелью, повязывался сложенный лентой платок, концы которого спускались на спину или закреплялись на темени, перекрещиваясь на затылке.

- С плоским овальным верхом, выступом над лбом, лопастями над ушами и пришитым сзади твердым прямоугольным позатыльником. Был распространен в Каргопольском уезде Олонецкой губернии, на северо-востоке Новгородской.

- Двухгребенчатый, или седлообразный «шеломок» – с высоким округлым околышем и верхом в форме седла с немного поднятой передней частью и более высоким задним гребнем. Надевался обычно с налобником – узкой полоской орнаментированной ткани, завязывавшейся вокруг головы, позатыльником – прямоугольным куском ткани на твердой основе, а также платком, сложенным в виде полосы и укладывавшимся по очелью. Концы платка спускались на спину или, перекрещиваясь на затылке, затыкались с боков. Были распространены в Курской губернии, западных уездах Орловской губернии и в русских селах Харьковской губернии.

Были кокошники в виде цилиндрической шапки с конусообразным дном, с плоским овальным верхом, выступом над лбом, лопастями над ушами и пришитым сзади твердым прямоугольным позатыльником. Позатыльник – это ткань на твердой основе, уложенная сзади, чтобы прикрывать волосы на затылке, а, соответственно, налобник – расшитая полоска, которая закрывала лоб, кончики ушей и виски.

Поверх кокошника набрасывали фату из тонкой узорчатой ткани, кисею, расшитую золото-серебряной нитью.

Такой головной убор входил в свадебный наряд, когда лицо новобрачной целиком закрывали платком.

Кокошник использовался как праздничный головной убор, вплоть до конца XIX века, а в некоторых сёлах его одевали невесты ещё в 20-е годы XX века.

В другие праздничные дни на кокошник набрасывали шелковые платки или платок, называемый убрус. Его закалывали под подбородком или свободно отпускали на плечи с пришитыми по краю золотными галунами и кружевом. В XVIII веке излюбленным орнаментальным мотивом золотного шитья становится букет, перевязанный бантом, и вазы. Его размещали и на головных уборах, и в углах платка. Кокошник стал символом русского национального костюма.

Белоснежный **платок** с золотым узором крестьянки носили по праздникам, надевая его поверх жемчужного кокошника, тщательно расправляя угол платка. Чтобы сохранить угол хорошо расправленным, в некоторых губерниях под платок сзади подкладывали специальную дощечку. Во время гулянья – на ярком солнце, или при мерцающем свете свечей узор платка горел золотом на белом упругом полотне.

Во второй половине XIX века выделяется производство кумачовых тканей. Кумач – хлопчатобумажная ткань ярко-красного оттенка. Чтобы получить подобный цвет, необходимо было особо подготовить ткань, используя масляные протравы. Такая ткань не линяла и не выгорала. Во Владимирской губернии купцы Барановы наладили выпуск кумачовых ситцев и платков, поставляя их в центральные и южные районы России.

Нарядный кумачовый платок прекрасно сочетался с красной вышивкой рубахи, с пестрой клетчатой поневой или синим кубовым сарафаном. По красному фону узоры набивались желтой, синей, зеленой красками. В «барановских» платках русский цветочный орнамент соседствовал с восточным орнаментом «огурцов» или «бобов».

Рясны – металлические височные подвески, крепившиеся к головному убору. Подвески эти спускались по сторонам лица (до груди или даже до пояса) и служили или самостоятельным украшением, или драгоценными лентами для подвешивания колтов.

Колты – височные кольца округлой либо спиралевидной формы, которые либо крепились к ряснам, либо непосредственно к головному убору.

Височные кольца имели обереговое предназначение. В зависимости от достатка и положения женщины в семье, носили одно или несколько височных колец, украшенных обережными знаками. Также «наушниками» служили шарики из пуха, которые назывались «пушками».

Приложение 3

Альбом придворных дамских нарядов

Николай I в 1834 году издал указ об их форменном платье, вдохновившись при его создании русским костюмом.

Платья эти придворные дамы в обязательном порядке носили вплоть до 1917 г. Император утверждал не только сам наряд, но и орнамент шитья.

Девушкам был положен головной убор в виде кокошника с фатой и распашное платье с длинными рукавами «а-ля бояр». Цвет ткани зависел от иерархии службы.

Фрейлинам великих княгинь полагался красный «сарафан» с белой нижней юбкой и белый кокошник.

Статс-дамам и камер-фрейлинам полагался зелёный сарафан с золотой вышивкой, с белой юбкой и красно-золотой узорчатый кокошник. Наставницы великих княжон должны были носить синий сарафан и золотой кокошник с узором по нижнему краю.



Фрейлины императрицы должны были появляться в красном сарафане с белой юбкой, золотым шитьём и резным золотым кокошником-диадемой. Фрейлины великих княгинь должны были появляться при дворе тоже в красном «сарафане», но с белым или серебряным шитьём и таким же кокошником-диадемой. Фрейлины великих княжон получили синий «сарафан» с золотой вышивкой и золотым узорчатым кокошником.



Гофмейстерины при фрейлинах получили малиновый сарафан с золотым шитьём, рубашки с рукавами буфф и золотым кокошником. Дамам, приезжающим ко двору, позволялось иметь платья различных цветов, любого покроя и с различными узорами, кроме тех, что носили придворные дамы. Все дамы без мужей должны были иметь повойник или

кокошник произвольного цвета с белым вуалем, а девицам – повязку также произвольного цвета и так же с вуалем.



Приложение 4

Государственный хореографический ансамбль танца «Берёзка»



Женский русский костюм в советских сказках



Приложение 5

Женский русский народный костюм в работах отечественных живописцев XIX века



А.Г. Венецианов. Портрет жены художника М. Венециановой в русском наряде (1828)



П.Н. Орлов. Портрет неизвестной в придворном русском платье (1835)



К.П. Брюллов. Гадающая Светлана (1836)



К.П. Брюллов. Гадающая Светлана (1836)



Ф.О. Будкин. Девушка перед зеркалом (1848)



В.Е. Феклистов. Приготовление невесты к венцу (1848)



В.М. Максимов. Сборы на гулянье (1869)



Г.С. Седов. Мещанка в старинном русском костюме (1871)



А.И. Стрелковский. У колодца (1878)



И.Е. Репин. Портрет С.Ф. Мамонтовой (1879)



Н.Е. Рачков. Девочка с ягодами (1879)



В.Т. Тимофеев. Девочка с ягодами (1879)



П.П. Чистяков. Боярышня. (Аннушка) (1870-е)



В.М. Васнецов. Боярышня (Портрет В.С. Мамонтовой) (1884)



М.В. Нестеров. Девушка в кокошнике. Портрет М.И. Нестеровой (1885)



К.А. Корвин. Северная идиллия (1886)



К.Б. Вениг. Кормилица пришла навестить своего больного ребёнка»



Н.Н. Харламов. Русская девушка (1888)



Н.В. Неврев. Василиса Мелентьевна и Иван Грозный (1880-е)



А.Н. Новоскольцев. Светлана (1880-е)



С.А. Виноградов. Крестьянка. Этюд (1890)



В.И. Суриков. Портрет молодой женщины в кокошнике (1892)



А.И. Корзухин. Шутка (1894)



Ф.И. Журавлев. Боярышня (1896)

Приложение 6

Русский народный костюм в полотнах К.Е. Маковского



Боярыня у окна (1885)



Головка девочки (1889)



Портрет молодой женщины в русском костюме (1880-е)



Боярышня (1880-е)



Девочка с кувшином (1880-е)



Девушка в жемчужном ожерелье



Боярышня (1890)



Боярышня (1897)



Боярышня (1900-е)



Боярышня у окна (с прялкой) (1890-е)



Боярыня (1890-ые)



У околицы (1890-ые)



Портрет княгини
Зинаиды Юсуповой в
кокошнике (1900-е)



Боярышня (1890-е)



Русская красавица
в русском костюме
(1890-е)



Чарка меду (1890-е)



Русская красавица
(1900-е)



Девушка в венке



Боярышня с подносом



Боярышня



Русская красавица
(Боярышня)



Портрет девушки в
русском костюме



Боярышня



Боярышня

Приложение 7

Русский народный костюм в акварелях С.С. Соломко

Талантливый русский художник **Сергей Сергеевич Соломко** воспел Русь в своих акварелях. Он работал для журналов, издательств и театров, для Императорского фарфорового завода, создавал миниатюры для ювелирной фирмы Фаберже, иллюстрировал произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя. По его рисункам были выпущены серии открыток: женские головки в русских уборах различных эпох, серия «Москва в XVII столетии», цикл исторических аллегорий: «Век Великого Петра», «Век Фелицы», «Эпоха императрицы Марии», картины боярской жизни.



Забава Путятишина



Апраксия Королевшина



Разговор



Василиса Микулишина



В русском головном уборе



Встреча



Шутник



Светлячок



Привет



Гордая



Вопрос



Объяснение в любви

Приложение 8

Платья из коллекции Поля Пуаре «Казань»



Платья из коллекции Надежды Петровны Ламановой



Костюмы из коллекции Вячеслава Зайцева «Истоки»



Коллекция головных уборов Константина Гайдая



Кокешники Оли Поляковой



Приложение 9

Образ «Царевны-Лебеди» М.А. Врубеля как источник вдохновения



Н.И. Забела Врубель, 1897



Забела Врубель в costume Царевны Лебедь



М.А. Врубель Царевна Лебедь (1900)

Юрий Терлович

*Кто это выдумал? – Дальний утес
Сине лиловые краски...
Кто оперенье в дар преподнес Этой царевне из сказки?

Где этот призрачный образ рожден?
Где эти выси и шири?
Кто ты? Откуда? Загадка и сон
С пристальным взглядом Эсфири...

Дальние сосны закат золотит...
Тихо! Царевну не троньте! Кажется миг... и она улетит
В щелочку на горизонте.*

ВРУБЕЛЬ. ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ

Андрей Белянин

<i>Царевна-Лебедь... Опускаю руки И чувствую безумное желанье, Как пред иконой, преклонить Колени... Мои мечты, души бурлящей муки И сердца сбой, неровное дыханье Сквозь образы бесовских Наваждений, Как облака, облитые закатом, В волшебной раме Камышей прибрежных Как серебро, Как молоко, Как снег... И хлам забот уносится куда-то: Я вижу крыльев трепетную нежность И этот взгляд Из-под смущенных век. Царевна-Лебедь, не молчи, молю! Кто втиснул в кисти дивное искусство, Заставив хаос Красок бессловесных</i>	<i>Твердить: – Люблю... Люблю... Люблю?! До святости возвысив это чувство, Что рухнуло лавиной отвесной, Заставив обожженный горем разум Из ничего на холст явить нам Чудо! В которое и сам не вправе верить: То из былин или славянских сказок, Из тьмы веков, А может, ниоткуда? И вдохновенье можно ли измерить? ...Мне кажется, ты дышишь. И дыханье Плывет печальной ласкою на плечи Далекого и близкого сюжета, Как первое любовное признание, Что душу так томит И сердце лечит. Ты только не молчи... Но нет ответа. Царевна-Лебедь!</i>
---	--

Царевна-лебедь. Аугусте Абельюнайте для Numéro



Коллекция свадебных платьев «Царевна-Лебедь» от бренда Papilio



Джон Гальяно «a-la Rus»



Коллекция дизайнера Agnieszka Osipa



«Царевна-Лебедь» из коллекций Zuhair Murad, Кати Бурак и Алисы Максимовой



Эскизы коллекции по теме исследовательской работы

