

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Владивостокский государственный университет  
экономики и сервиса (ВГУЭС)  
Институт истории, археологии и этнографии народов  
Дальнего Востока ДВО РАН (ИИАЭ НДВ ДВО РАН)

# ИСТОРИЯ КОСТЮМА

Электронное учебное пособие



Владивосток  
2020

УДК 39  
ББК 63.5(2)  
И89

#### Рецензенты

*Н.А. Коноплева*, д-р культурологии, профессор, профессор кафедры дизайна и технологий ВГУЭС;  
*А.Н. Попов*, канд. ист. наук, доцент департамента истории и археологии ШГН ДВФУ, директор  
Учебно-научного музея ДВФУ ШГН

**И89 История костюма** : электронное учебное пособие / О.Н. Данилова, И.С. Жущиховская, Ю.Г. Никитин, Н.А. Клюев ; Владивостокский государственный университет экономики и сервиса ; Электрон. текст. дан. (1 файл: 5,6 МБ). – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2020. – 1 электрон., опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей), 500 МГц; 512 Мб оперативной памяти; видеокарта SVGA, 1280×1024 High Color (32 bit); 5 Мб свободного дискового пространства; операц. система Windows XP и выше; Acrobat Reader, Foxit Reader либо любой другой их аналог.

ISBN 978-5-9736-0542-2

В рамках комплексного подхода рассмотрены вопросы теоретического изучения и практического освоения результатов историко-археологических, этнографических, культурологических и искусствоведческих исследований, посвященных процессам возникновения и функционирования традиционного костюма и орнамента в регионе российского Дальнего Востока. На примере костюмных комплексов народов зарубежной Азии, включая Индию, Китай, Корею, Японию и Монголию, исследуются традиции формирования этнонационального костюма.

Для студентов, обучающихся по направлениям подготовки 54.03.01 Дизайн, профиль Дизайн костюма и 29.03.05 Конструирование изделий легкой промышленности, профиль Технология моды.

*Для подготовки учебного пособия использованы материалы из фондов Музея археологии и этнографии ИИАЭ НДВ ДВО РАН.*

УДК 39  
ББК 63.5(2)

#### Электронное учебное издание

##### Минимальные системные требования:

**Компьютер:** Pentium 3 и выше, 500 МГц; 512 Мб; 5 Мб на жестком диске; видеокарта SVGA, 1280×1024 High Color (32 bit); привод CD-ROM. **Операционная система:** Windows XP/7/8.

© ФГБОУ ВО «Владивостокский государственный университет экономики и сервиса», оформление, 2020

© О.Н. Данилова, И.С. Жущиховская, Ю.Г. Никитин, Н.А. Клюев, текст, 2020

Программное обеспечение: Internet Explorer 8 и выше или другой браузер; Acrobat Reader, Foxit Reader либо любой другой их аналог.

ISBN 978-5-9736-0542-2

Редактор Шкарубо М.А.

Компьютерная верстка Портновой М.А.

Владивостокский государственный университет экономики и сервиса

690014, г. Владивосток, ул. Гоголя, 41 Тел./факс: (423)240-40-54

E-mail: riac@vvsu.ru

Изготовитель CD-ROM: Издательство ВГУЭС,

690014, Владивосток, ул. Гоголя, 41

Подписано к использованию 26 февраля 2020 г.

Объем 5,6 Мб

Тираж 300 (1-20) экз.

Министерство науки и высшего образования  
Российской Федерации

Владивостокский государственный университет  
экономики и сервиса (ВГУЭС)

Институт истории, археологии и этнографии народов  
Дальнего Востока ДВО РАН (ИИАЭ НДВ ДВО РАН)

---

# **ИСТОРИЯ КОСТЮМА**

Электронное учебное пособие

Владивосток  
Издательство ВГУЭС  
2020

УДК 39  
ББК 63.5(2)  
И89

**Рецензенты:** *Н.А. Коноплева*, д-р культурологии, профессор, профессор кафедры дизайна и технологий ВГУЭС;  
*А.Н. Попов*, канд. ист. наук, доцент департамента истории и археологии ШГН ДВФУ, директор Учебно-научного музея ДВФУ ШГН

**И89 История костюма** : электронное учебное пособие / О.Н. Данилова, И.С. Жущиховская, Ю.Г. Никитин, Н.А. Клюев (1 файл: 210 Мб). – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2020. – 1 электрон., опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей), 500 МГц; 512 Мб оперативной памяти; видеокарта SVGA, 1280×1024 High Color (32 bit); 5 Мб свободного дискового пространства; операц. система Windows XP и выше; Acrobat Reader, Foxit Reader либо любой другой их аналог.

ISBN 978-5-9736-0545-2

В рамках комплексного подхода рассмотрены вопросы теоретического изучения и практического освоения результатов историко-археологических, этнографических, культурологических и искусствоведческих исследований, посвященных процессам возникновения и функционирования традиционного костюма и орнамента в регионе российского Дальнего Востока. На примере костюмных комплексов народов зарубежной Азии, включая Индию, Китай, Корею, Японию и Монголию, исследуются традиции формообразования этнонационального костюма.

Для студентов, обучающихся по направлениям подготовки 54.03.01 Дизайн, профиль Дизайн костюма и 29.03.05 Конструирование изделий легкой промышленности, профиль Технология моды.

УДК 39  
ББК 63.5(2)

*Коллектив авторов:*

*Жущиховская И.С.* – д-р ист. наук, ведущий научный сотрудник ИИАЭ НДВ ДВО РАН (тема 1 п. 1.2, подп. 1.2.3);

*Клюев Н.А.* – канд. ист. наук, зам. по науке директора ИИАЭ НДВ ДВО РАН (тема 1 подп. 1.2.3);

*Никитин Ю.Г.* – ст. науч. сотрудник ИИАЭ НДВ ДВО РАН, зав. музеем археологии и этнографии ИИАЭ НДВ ДВО РАН (тема 1 п. 1.3);

*Данилова О.Н.* – канд. техн. наук, доцент кафедры дизайна и технологий ВГУЭС, член Союза дизайнеров РФ (тема 1 п. 1.1, 1.4–1.6, тема 2, 3).

*Для подготовки учебного пособия использованы материалы из фондов Музея археологии и этнографии ИИАЭ НДВ ДВО РАН.*

---

Электронное учебное издание

Минимальные системные требования: Компьютер: Pentium 3 и выше, 500 МГц; 512 Мб оперативной памяти; 5 Мб на жестком диске; видеокарта SVGA, 1280×1024 High Color (32 bit); привод CD-ROM. Операционная система: Windows XP/7/8.

Программное обеспечение: Internet Explorer 8 и выше или другой браузер; Acrobat Reader, Foxit Reader либо любой другой их аналог.

ISBN 978-5-9736-0545-2

© О.Н. Данилова, И.С. Жущиховская, Ю.Г. Никитин, Н.А. Клюев, текст, 2020

© ФГБОУ ВО «Владивостокский государственный университет экономики и сервиса», оформление, 2020

Редактор М.А. Шкарубо

Компьютерная верстка М.А. Портновой

Владивостокский государственный университет экономики и сервиса (ВГУЭС)

690014, г. Владивосток, ул. Гоголя, 41

Тел.: 8(423)240-40-54.

Объем 210 Мб

Подписано к использованию 26 февраля 2020 г.

Тираж 300 (I–25) экз.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

---

---

ВВЕДЕНИЕ .....	5
Тема 1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ КОСТЮМА И ОРНАМЕНТА .....	9
1.1. Основные понятия и терминология .....	9
1.2. Экскурс в историю одежды древнего населения юга Дальнего Востока (по материалам археологии) .....	22
1.2.1. Одежда людей каменного века .....	23
1.2.2. Одежда в эпоху палеометалла .....	34
1.2.3. Детали костюма древних людей по материалам археологических памятников позднего неолита Приморья .....	41
1.3. Экскурс в историю одежды средневекового населения юга Дальнего Востока России .....	44
1.3.1. Одежда народов юга Дальнего Востока России в эпоху раннего Средневековья (с первых веков нашей эры до образования государства Бохай) .....	44
1.3.2. Одежда народов юга Дальнего Востока России в эпоху государства Бохай (VIII–X века н.э.) .....	51
1.3.3. Одежда народов юга Дальнего Востока России в эпоху государства Цзинь (XI–XIII века н.э.) .....	58
1.4. Функционально-эстетические особенности орнамента .....	65
1.5. Геометрическая структура и семантика орнаментальных мотивов .....	85
1.6. Применение элементов математического аппарата для графического анализа криволинейного орнамента .....	91
1.7. Методические рекомендации по выполнению самостоятельной работы .....	104
Контрольные вопросы .....	109
Список рекомендуемой литературы .....	109
Тема 2. ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ НАРОДОВ РОССИЙСКОГО ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА .....	111
2.1. Традиционный костюм тунгусо-маньчжуров .....	111
2.1.1. Композиция традиционного костюма тунгусо-маньчжуров .....	114
2.1.2. Типология традиционного костюма тунгусо-маньчжуров .....	125
2.2. Особенности традиционного костюма айнов .....	138
2.2.1. Материалы для изготовления одежды и обуви .....	141
2.2.2. Традиционный костюм айнов .....	143
2.3. Костюм народов Севера .....	156
2.4. Интерпретация традиционного дальневосточного костюма и орнамента в объектах этно- и экодизайна .....	166
2.5. Методические рекомендации по выполнению самостоятельной работы .....	175
2.5.1. Анализ композиционной структуры традиционного костюма тунгусо-маньчжуров .....	175
2.5.2. Композиционная структура традиционного костюма айнов .....	177
Контрольные вопросы .....	186
Список рекомендуемой литературы .....	186

Тема 3. КОСТЮМ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНОЙ АЗИИ .....	187
3.1. Традиционный текстиль и костюм Индии.....	187
3.2. Женский свадебный индийский костюм.....	208
3.3. Костюм Китая.....	212
3.3.1. Сведения о китайском костюме (по литературным источникам).....	223
3.3.2. Общая характеристика традиционного китайского костюма .....	226
3.3.3. Одежда народов Китая.....	236
3.4. Корейский костюм .....	240
3.4.1. Корейский текстиль .....	255
3.4.2. Современная корейская мода.....	258
3.5. Японский костюм.....	261
3.6. Монгольский костюм.....	279
3.7. Методические рекомендации по выполнению самостоятельно работы .....	303
Контрольные вопросы .....	310
Список рекомендуемой литературы.....	310
 СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	 313

## ВВЕДЕНИЕ

---

---

Дисциплина «История костюма» относится к вариативной части дисциплин профессионального цикла Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлениям подготовки 54.03.01 Дизайн, профиль Дизайн костюма и 29.03.05 Конструирование изделий легкой промышленности, профиль Технология моды. Важнейшей составляющей дисциплины является изучение теоретических источников по учебным и научным публикациям, а также сравнительный анализ методов формообразования традиционного и национального костюма. В рамках изучения дисциплины рассматриваются вопросы гармонизации образно-пластического решения объектов дизайна костюма. Изучение данных вопросов направлено на освоение студентами профессиональных умений и дальнейшую практическую реализацию знаний по истории костюма с учетом свойств различных материалов, на получение практических навыков эстетической оценки готовых композиционных решений, на владение методами и средствами выполнения проектов новых изделий.

Учебное пособие содержит сведения, позволяющие сформировать комплекс знаний о предпроектной профессиональной деятельности бакалавров, включающей процессы эскизирования и макетирования объектов дизайна костюма из различных материалов.

Цель освоения учебной дисциплины «История костюма» состоит в создании системы знаний и развитии аналитических и творческих способностей студентов в области предпроектного исследования традиционного этнонационального костюма.

Задачами дисциплины являются следующие аспекты учебного и творческого процесса:

- изучение существующих в мировой практике видов формообразования и тектонических систем традиционного и этнонационального костюма стран азиатского региона от древнего мира до XXI в.;
- формирование комплексного подхода к анализу функциональной роли костюма и орнамента в жизни общества;
- развитие информационной базы и профессиональных знаний студентов;
- формирование у студентов целостного представления о профессиональной деятельности в области дизайна костюма, включающей решение предпроектных, художественных, стилеобразующих и конструкторско-технологических задач;
- изучение художественно-композиционного построения традиционного и этнонационального костюма как творческого источника при разработке современных моделей одежды;
- приобретение практических навыков эскизирования и макетирования объектов дизайна костюма из различных материалов;
- освоение методов создания художественно-образного решения традиционного и этнонационального костюма из различных материалов.

Теоретические основы курса «История костюма» и практические навыки позволят студентам комплексно и рационально решать искусствоведческие и проектные задачи, связанные с поиском новых методов и средств проектирования костюма как

в процессе учебы, так и в дальнейшей профессиональной деятельности. Освоение дисциплины способствует формированию профессиональных компетенций студента для выполнения задач по основным видам деятельности.

Развитие навыков теоретического анализа причин появления различных видов композиционного решения костюма осуществляется посредством комплексного изучения конструктивно-технологических и декоративных особенностей традиционного и этнонационального костюма. В процессе изучения исторического костюма особая роль отводится практическим разработкам по созданию и апробации авторских объектов проектирования костюма.

Закрепление теоретических знаний и приобретение практических навыков осуществляется в процессе выполнения практических работ, индивидуальных заданий, самостоятельной работы.

В результате изучения дисциплины студенты должны знать основные закономерности формообразования традиционного и этнонационального костюма, понимать и использовать свойства материалов для решения художественных и проектных задач, уметь анализировать конструктивную целесообразность формы в дизайне костюма. Задания практической части курса способствуют формированию у студентов объемно-пространственного и образно-ассоциативного мышления. В курсе данной дисциплины основным направлением подготовки бакалавров является поощрение интерпретации творческих источников и поисков нестандартных решений в дизайне современного костюма, направленных на динамичное развитие творческих способностей студентов применительно к условиям их будущей профессиональной деятельности.

Особенности становления и развития образно-стилевого решения традиционного костюма, текстильного и ювелирного искусства различных наций и народов зависят от ряда географических, общественно-политических и социально-экономических факторов жизни общества. Такие явления общего порядка, как миграция народов, политические связи, экономические сдвиги, мода, неизбежно отражаются на произведениях искусства, кроме того, немаловажно и влияние одних видов искусства на другие. Наиболее тесное взаимовлияние в процессах формо- и стилеобразования характерно для традиционного, народного, национального и современного костюма, ручного и машинного ткачества и текстильного дизайна, объектов архитектуры и авангардного костюма, ювелирных изделий и бижутерии, книжной миниатюры, эскизов сценического и театрального костюма.

На различных стадиях развития общества происходят изменения в социальной жизни, эстетических, научных и философских концепциях данного времени, которые обязательно интерпретируются в образах костюма. Формы костюма всегда развиваются параллельно с развитием общего стиля исторической эпохи и внутри нее, в соответствии с национальными эстетическими воззрениями. В формах, декоре, пропорциях и колористическом решении костюма находят отражение все направления изобразительного искусства и архитектуры, культурные достижения, обычаи, привычки и психология человека, экономические кризисы, войны, события общественной жизни. Торговые или политические связи с давних времен, авторитет той или иной страны, увлечение экзотикой, притягательность новизны были частыми причинами изменения стиля. Так, Восток оказывал влияние и продолжает воздействовать на искусство и дизайн костюма западных стран.

Формообразование костюма основывается на очертаниях человеческого тела. Связь с реальностью и окружающей средой, согласование с природными формами, порой их почти реалистичная имитация или, напротив, яркая стилизация в декоре

характеризуют костюм как элемент искусства, играющий особую роль в развитии художественного стиля. Орнаментальное искусство использует мотивы или элементы, почерпнутые из геометрии, флоры, фауны, из структуры окружающих предметов.

Костюм является частью материальной культуры общества и конкретным воплощением декоративно-прикладного искусства, выполняющим не только эстетическую, но и утилитарную функцию. Утилитарность может рассматриваться узко, применительно к потребностям небольшой группы людей или к определенному промежутку времени. Это относится, например, к произведениям, созданным для царствующих особ или предназначенным для торжеств и церемоний. Они могут также содержать элементы геральдики или иметь символический смысл, что влечет за собой использование строго определенного материала или мотивов декора.

Отражение действительности в костюме предполагает наряду с формированием художественного образа использование определенных элементов условности и знаковой, зачастую имеющих религиозно-мистическую символику. Различные религиозные мировоззрения способствуют проникновению в искусство связанных с ними символических мотивов. В разных странах и в различных стилях в пределах одной страны периодически преобладают те или иные элементы декора костюма, а также создаются комплексные мотивы, что дает основание думать об их самостоятельном возникновении и развитии.

Широко известны примеры, когда религиозность использовалась для государственного регулирования общественных отношений, типа жилища, формы одежды, набора обязательных обрядов и ритуалов, которым отводилась важная роль в соответствии со статусом сословного положения человека. Религиозные представления – один из наиболее устойчивых элементов духовной культуры, однако религиозность и вера в мистическую силу утрачиваются, когда люди воспринимают следование традициям как верность заветам предков, укладу общественных или семейных отношений, форме коллективного общения и удовлетворения эмоционально-эстетических потребностей.

В результате длительных исторических и социальных процессов на территории центральной и восточной части азиатского континента возникла уникальная материальная и духовная культура, которая вызывает особый интерес и в нашей стране. Становление национального костюма у народов зарубежной Азии проходило в рамках сложного этнического процесса одновременно с формированием всего комплекса материальной культуры. Наиболее древние в регионе индийская и китайская цивилизации сохранили устойчивость национальных культурных явлений, что объясняется уважением к наследию прошлого и важной ролью ритуалов и символов, связанных с традиционным мировоззрением.

Индийская культура и религия отличаются преемственностью развития в течение нескольких тысячелетий. Однако проникновение иноземных племен и народов, а вместе с ними и новых культурных явлений и религиозных систем на территорию Индии существенным образом модифицировало местные обычаи и традиции: появляются разнообразные формы костюма в зависимости от длительности и устойчивости распространения того или иного этнического пласта, а также от степени соответствия новой одежды местным условиям. Потоки переселенцев наводнили Индию, и с появлением мусульман этнический фактор в отношении одежды постепенно заменяется религиозным.

Традиционное декоративно-прикладное искусство Китая представляет в этом аспекте особый интерес, так как оно насыщено религиозной и космогонической символикой, его влияние широко сказалось на искусстве различных стран мира.

Особенно заметно влияние Китая на формирование искусства ближайших стран – Японии, Кореи и Монголии. Вместе с тем китайская культура с самых отдаленных времен также испытывала влияние соседних народов и сумела творчески их интерпретировать, обогатив тем самым собственные художественно-эстетические идеальные образы и приемы их изображения.

Изучение истории формирования традиционного или национального костюма, анализ особенностей кроя и декора требуют знания материальной и духовной культуры народов в целом. Учебное пособие включает сведения о развитии исторических и социальных изменений общественного строя зарубежных стран Азии, о влиянии эстетического идеала на формирование творческого подхода к созданию комплексов национального костюма. На примере археологических экспонатов, шедевров живописи и архитектуры, этнографических и литературных источников рассмотрены наиболее характерные для Азиатского региона комплексы одежды, обуви, головных уборов и аксессуаров, основополагающие приемы конструирования предметов костюма и детали кроя элементов одежды.

Определение глубокого смысла символики декора, рациональности кроя и закономерной гармонии составных частей композиции традиционного и этнонационального костюма служит постоянным и неиссякаемым творческим источником для развития мировой культуры.

# Тема 1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ КОСТЮМА И ОРНАМЕНТА

---

---

## 1.1. Основные понятия и терминология

Мировая культура располагает достаточно обширными коллекциями артефактов и материалов по изобразительному, прикладному и орнаментальному искусству, направленных на гармонизацию отношений человека с окружающей действительностью. Археологические и этнографические памятники служат творческим источником для дизайнерской деятельности, реконструкции или стилизации новых объектов, осмысленного воспроизводства архетипического художественного образа. Для успешного решения творческих задач и совершенствования дизайнерских технологий необходимы комплексные экспериментальные исследования и теоретические обобщения достижений в этой области, в том числе принципов формообразования и стилового единства материальных объектов разных исторических эпох.

В истории искусства, костюма, в теории дизайна и культурологии понятие артефакта имеет развернутое многоаспектное толкование. В историческом контексте артефакт действует в прошлом, в настоящем и проецируется в будущее, обеспечивая первоначальное единство материального и символического в человеческом познании. Методология создания и изучения артефактов позволяет воспроизводить системную интегрированность ряда свойств артефактов в случае распределения их познавательного потенциала между объектами разной природы.

Наиболее древними артефактами принято считать керамические и текстильные изделия, приведённые в соответствие с потребностями человека. Артефактам присуща определенная форма – морфологическая и объемно-пространственная структурная организация объекта, возникающая в результате содержательного преобразования материала. Форма живет как в пространстве, так и во времени восприятия и несет в себе ценностно-ориентированную информацию. Уже в древности артефакты были выполнены из целенаправленно отобранных природных материалов, которые подвергались технологической обработке. *Тектонические свойства материалов* – комплексное понятие, объединяющее функциональное соответствие художественно-эстетических характеристик и физико-механических свойств материала, в том числе, способность материала к формообразованию и различного рода деформациям. Сохранившиеся фрагменты этих изделий, как правило, декорированы или орнаментированы, что даёт основание проводить изучение закономерностей и особенностей формообразования орнамента в историческом аспекте с учётом хронологических и территориальных рамок.

В культурно-исторических исследованиях процесс выявления типовых признаков артефактов, характеризующих наиболее архаичные и устойчивые социально-эстетические предпочтения общества, приводит учёных к использованию понятия архетипа. Для обозначения первичных схем образов в 1920-е годы швейцарский психоаналитик Карл Густав Юнг (Jung) впервые применил этот термин и разработал теорию архетипов коллективного бессознательного. Общеизвестные архетипические образы выражают исторический и индивидуальный опыт людей, определяют единообразие, целостность, закономерность восприятия и понимания окружающей действительности.

вительности. В последнее время понятие *архетип* употребляется для описания универсальных этнических мифологических сюжетов, архаичных типологических форм и инвариантных пластических образов. Архетип демонстрирует примеры относительной устойчивости формы и содержания артефакта, включая модификации конструкции и декора, вариативность стилизации, упрощения и обобщения. Композиционные схемы архетипических представлений (мировое дерево, солярный символ и т.д.) в различных культурах обретают новое содержание. Возможность изучения группы орнаментальных геометрических фигур, восходящих к одному источнику – «прототипу», С.В. Иванов рассматривает как основание для определения более древних мотивов и отделения их от более поздних [48].

Костюм представляет собой часть материальной культуры общества и служит конкретным воплощением декоративно-прикладного искусства, выполняющим не только эстетическую, но и утилитарную функцию. Утилитарность может рассматриваться узко, применительно к потребностям небольшой группы людей или к определенному промежутку времени. Это относится, например, к произведениям, созданным для царствующих особ или предназначенным для торжеств и церемоний. Они могут также содержать элементы геральдики или иметь символический смысл, что влечет за собой использование строго определенного материала или мотивов декора.

Отражение действительности в костюме предполагает наряду с формированием художественного образа использование определенных элементов условности и знаковости, зачастую имеющих религиозно-мистическую символику. Различные религиозные мировоззрения способствуют проникновению в искусство связанных с ними символических мотивов. В разных странах и в различных стилях в пределах одной страны периодически преобладают те или иные элементы декора костюма, а также создаются комплексные мотивы, что дает основание думать об их самостоятельном возникновении и развитии.

Широко известны примеры, когда религиозность использовалась для государственного регулирования общественных отношений, типа жилища, формы одежды, набора обязательных обрядов и ритуалов, которым отводилась важная роль в соответствии со статусом сословного положения человека. Религиозные представления – один из наиболее устойчивых элементов духовной культуры, однако религиозность и вера в мистическую силу утрачиваются, когда люди воспринимают следование традициям как верность заветам предков, укладу общественных или семейных отношений, форме коллективного общения и удовлетворения эмоционально-эстетических потребностей.

Изучение истории формирования традиционного или национального костюма, анализ особенностей кроя и декора требуют знания материальной и духовной культуры народов в целом. Факторы формообразования костюма – жизненные условия и обстоятельства, оказывающие влияние на форму, включая силуэт и конструкцию, цветовую гамму, орнаментацию, стилеобразование. Комплекс внешних факторов формообразования костюма понимается как синтез ряда социально-экономических, функциональных, деятельностных, инженерно-технических и других сложно взаимодействующих аспектов образа жизни. Одним из существенных аспектов истории костюма является типология как научный метод расчленения систем объектов на составляющие и их группировки с помощью обобщенной модели или типа. Типовые решения композиции костюма выступали раньше как каноны.

Определение глубокого смысла символики декора, рациональности кроя и закономерной гармонии составных частей композиции традиционного национального

костюма способствует развитию мировой культуры, представляет особый интерес для специалистов в области проектирования и изготовления моделей современного костюма, изделий декоративно-прикладного искусства.

Понятие «орнамент» (от лат. *ornamentum* – украшение) не имеет строгой формулировки, его содержание постоянно дополняется новыми смысловыми значениями. Так, в «Толковом словаре» Даля подчёркивается лишь одна из основных функций орнамента – «украшение, прикраса, особенно в зодчестве». Аналогичное значение приводится в английских словарях: *ornament* – «украшение», *ornamental* – «служащий украшением, декоративный». Термин *decoration* – «украшение, праздничное убранство» – наиболее близок по смыслу к понятию «орнамент», но в русском языке значение декора как «внешнего убранства» противопоставляется конструкции, структуре, внутреннему устройству. Английское слово «*pattern*» также широко используется в специальной литературе для обозначения рисунка, узора, а также украшения узором, выполнения по образцу, шаблону, копированию. Именно в глагольной форме употребления слова «*pattern*» раскрывается основной признак орнамента, а именно – повторяемость неизменных элементов.

«Энциклопедический словарь» Брокгауза и Ефрона (1890–1907 гг.) расширяет и дополняет определение понятия «орнамент» сведениями о композиционных признаках и вариантах техники исполнения орнамента. Подчёркиваются плоскостной характер орнамента или его невысокий рельеф, колористические особенности – «одноцветное или иллюминированное красками изображение», назначение в архитектуре – украшение «различных частей зданий» и «в художественно-промышленных производствах». В случае, когда углубления рельефного орнамента заполняются каким-либо материалом (например, стекловидным сплавом в эмали), отличным от фона (деревянная или металлическая инкрустация), орнаментальная композиция приобретает свойства плоского орнамента. Из самого назначения орнамента вытекают главные требования, которым он должен удовлетворять: необходимо, чтобы он не имел самостоятельного значения, был «подчинён украшаемому им предмету, сколь возможно более соответствовал ему по стилю и величине, согласовывался с его материалом, не затемнял собою его общей формы и расчленений, а только скрывал их наготу, уничтожал их монотонность и через то возвышал эстетическое достоинство предмета».

В «Словаре русского языка» С.И. Ожегова определение орнамента содержит элементы классификационных признаков, орнамент приводится в двух значениях: 1) «живописное, графическое или скульптурное украшение из сочетания геометрических, растительных или животных элементов»; 2) «в музыке: украшение мелодий» [123]. В музыкальном искусстве также широко используется термин «орнаментика», обозначающий «способы украшения мелодий». К нему же относится совокупность элементов орнамента исторического художественного стиля. Орнаментальность явлений культуры проявляется в их ритмической структуре и закономерностях пространственного построения.

При определении содержания понятия «орнамент» употребляются термины, характеризующие принципы гармонизации артефактов и стилизации изображений. Композиция орнамента представляет собой ритмически упорядоченные элементы. Орнамент предназначен для украшения различных предметов, архитектурных сооружений, произведений пластических и прикладных искусств, в первобытной культуре различных народов – раскраска, татуировка человеческого тела. Орнамент связан с поверхностью, которую он украшает и зрительно организует. Как правило, он выявляет или акцентирует тектонику предмета, на который нанесён. Орнамент

оперирует отвлечёнными формами, стилизованными реальными мотивами. К числу определяющих формальных особенностей орнамента относится декоративная плоскостная стилизация, выявляющая конструктивную логику предмета.

Орнаментальное искусство в историческом развитии отображает мыслительную и творческую деятельность человека, его физиологические особенности, выраженные в эмоциональной и психомоторной сфере. Известный французский этнограф и философ, основоположник структурного метода в этнографии Клод Леви-Строс поставил вопрос о необходимости разграничения путей возникновения физических, биологических и социальных групп, составляющих мир человека: «являются ли названия животных и растений, обряды и верования пережитками ранее существовавшей тотемической системы, либо являются следствием логико-эстетической тенденции человеческого мышления» [92].

В орнаменте проявляется архаичный синкретизм средств выражения человеческих мыслей и чувств. При этом наблюдается действительное многообразие семантических форм орнаментальных изображений. Размышляя о роли предметного мира в жизни человека, И.А. Розенсон предполагает, что изначально мышление было глубоко символическим и, соответственно, вещь в человеческом обиходе не столько играла роль утилитарную, сколько несла на себе проекцию символических значений [151]. Общественная интеграция людей вокруг определённых культурных ценностей приводит к восприятию вещи как части образа целого, отражающей традиции, эстетические ценности, материалы и формы окружающего мира. Орнаментальное искусство является практически универсальным языком описания явлений окружающей среды. Существенными признаками в характеристике символическости графических образов служат техника и последовательность нанесения орнаментальных изображений, поскольку рассматриваются как моторное отражение действительности. Геометрические преобразования, обобщение и стилизация реальных объектов могут оказывать адекватными явлениями окружающего мира. Таким образом, орнамент выступает полноценным информационным источником в изучении когнитивных особенностей мышления человека на различных этапах исторического развития.

Различные теории происхождения орнамента (орнамент как письмо; магическая функция; предохранительная функция; кодирование информации; происхождение орнамента от счётных знаков; изображение космогонических символов; биологические теории и др.) свидетельствуют о том, что внимание исследователей сосредоточивалось главным образом на генезисе орнаментального искусства. Специфический эйдетический тип мышления орнаменталиста основан на духовной предрасположенности индивида и наиболее ярко проявляется у детей и подростков, заключается в способности «вхождения» в отображаемый мир предметов. Феноменологическим явлением в этой системе мышления оказывается эйдетическая редукция – способность к стилизованному образному выражению «мирового существования». Путем эйдетической редукции из поля зрения исключаются все относящиеся к предмету иллюзорные, внешние характеристики, а объектом внимания становится лишь сущность предмета. Образы, рождённые непосредственным видением мира, идентичны крайним абстракциям рационального мышления. Происходит смыкание интуиции и логики, переплетение эмоционального и интеллектуального механизмов психики.

Современные исследователи рассматривают орнамент как систему образительных или отвлечённых художественных мотивов, придающую архитектурный порядок реальной поверхности и не требующую включения в иную пространственную, временную и духовную среду. В связи с этим к особенностям орнаментального искусства относится преобладание математических принципов ритмиче-

ской организации структуры над изобразительными сюжетами. В орнаментальных композициях, мотивы которых обладают признаками изобразительности и пространственной трактовки, элементы орнамента, тем не менее, строго подчинены законам его общей плоскостной структуры, их реальные связи введены в систему доминирующих абстрактно-ритмических соотношений.

Важным аспектом в разграничении понятий является рассмотрение орнамента как средства художественной организации поверхностей различных предметов, в отличие от технического приёма выявления фактуры, органически присущей самому материалу и заложенной в его материальной структуре. В сопоставлении с фактурой хорошо видна автономность орнамента, в какой-то степени обособленного от материальной основы вещи, сохраняющего собственную образную идею, свой закон ритмического построения. Вместе с тем мелкоряпортный орнамент может создавать впечатление негладкой фактурной поверхности, например, в ткацких переплетениях. Здесь решающее значение имеют его внешние связи, образность восприятия, а не внутренний ритмический характер орнамента. В понятие «текстильный орнамент» авторы В.Я. Береснёва и Н.В. Романова вкладывают возможность изучения орнамента с позиций формально-геометрических возможностей его композиции, структуры ткани с бесконечно повторяющимся раппортом. Особое значение отводится формированию мыслительных способностей в текстильной практике. Непосредственную связь с обозначением структуры текстильных переплетений имеют понятия «псевдоорнамент» или «технический орнамент», которые широко используются в археологической практике. «Ложнотекстильные» отриски рогожи, тканей или других материалов на глиняных изделиях придают поверхности характерную фактурность, однако исследователи не считают орнаментом фактуру, в большинстве случаев имеющую механическое происхождение и обусловленную технологией получения керамической посуды [8].

Историческая наука внесла существенные дополнения в определение сути понятия «орнамент», расширив аспекты восприятия и назначения орнаментальных и декоративных изображений на артефактах различных археологических эпох и этнических групп. Реалистические или стилизованные графические изображения действительности, выполненные при помощи геометрических знаков, серии штрихов, линий и точек, объединённых в законченную композицию, известны со времён палеолита и в древности могли приобретать значение орнаментального семантического образа. Приёмы исследования орнамента как исторического источника сформулированы С.В. Ивановым и проводятся по следующим направлениям: распространение орнаментальных элементов; сравнительное изучение орнамента; исследование эндогенных (у отдельных народов) и экзогенных процессов (изменения орнамента под воздействием внешних факторов); изучение локальных вариантов орнамента, соответствующих историческим общностям [48].

Основополагающим аспектом изучения и систематизации орнамента принято считать выделение типовых, наиболее устойчивых элементов и проведение классификации орнаментальных мотивов. При этом наиболее распространённым представлением классификационных признаков является обобщённое словесное описание изобразительных мотивов орнамента. В том случае, если классификация производится не только по внешним признакам, но и по существу изучаемых структур, нередко обнаруживаются неожиданные логические и геометрические связи: преобразования симметрии, характеризующие статику или динамику; закономерности модульной организации; проявления раппортности (линейная или сетчатая структура, масштабность и т.д.).

Основными классификационными признаками орнамента исследователи традиционно считают ассоциативность и символичность изобразительных элементов, связанных с существующими в окружающем мире объектами (антропоморфный, животный, растительный, астральный, солярный, предметный, тератологический орнамент).

Особое место в развитии содержания понятия орнамента занимают современные теоретические положения о происхождении и развитии его в качестве информационно-знаковой системы. Сочетания простых геометрических прямолинейных и криволинейных элементов, образующих рисунок или последовательность рисунков в древних наскальных изображениях, в орнаменте артефактов из различных материалов, имеют, как полагают учёные, символическое значение. Подобные линейно-графические культовые символы являются переходной формой от простейшего пиктографического письма к идеографическому [48]. Элементы дальневосточного орнамента, который археологи обнаруживают на керамических артефактах, на петроглифах с. Сикачи-Аляна, состоят из символических культовых знаков. Возможно, что в Приморье, в Хабаровском крае и в близлежащих территориях была своя исконная, коренная графическая символика, зародившаяся в период матриархата. В современной этнической орнаментике и в народной памяти сохраняются отголоски их смыслового значения. По мнению Ю.Я. Герчука, знаковый характер имеет аллегорическая орнаментальная композиция, в которой орнамент оказывается на грани повествования, изображение тех или иных образов требует расшифровки заложенной идеи при помощи определённых понятий и символов [24].

При сопоставлении определений орнамента, основанных на синтезе различных функций его проявления, обнаруживаются эволюционные социально-исторические изменения, проступающие во времени. К формальным характеристикам орнамента В. Береснёва относит архитектурные (строение), семантические (содержание изображения), синтаксические (организация пространства и организация плоскости, несущей орнаментальное изображение), семиотические (логическая основа образов) признаки. Изучение в орнаменте только декоративных свойств упускает рассмотрение вопроса о реализации времени в образах орнамента, об определении его онтологических характеристик.

Реконструкция и моделирование социальных реалий прошлого, образа жизни творца артефактов представляется принципиально важным шагом в сторону переосмысления целей исторического познания и осмысления социального опыта прошлого. Совокупность представлений, господствующих в данную эпоху в культуре по поводу мироустройства, формирует стиль мышления и стиль в искусстве. Совокупность проявлений орнамента в сочетании с материалом и формой предмета в определённом ритмическом строе образует декор, обладающий конкретными стилевыми признаками. Постоянная устойчивая художественно-пластическая однородность материальных предметов формирует определённый стиль и характеризует культуру в целом. Стиль выражает конструктивные особенности художественного творчества и совокупность художественно-выразительных средств, приёмов организации формы, обусловленных воплощённым в ней содержанием. Стилевая целостность орнамента определяется гибкостью канонического приёма композиции и единством многообразия, основанных на закономерностях симметрических преобразований. В соответствии с общественными и эстетическими нормами эпохи и в целях достижения смыслового или декоративного акцента происходит формализация пластических элементов. Стиль является культурной моделью выразительных средств, ограниченных определёнными технологическими возможностями и особенностями материалов, совокупность которых соответствует представлениям об эстетике и гармонии пред-

метного мира, созданного руками человека. Смена тенденций формообразования в предметном творчестве происходит в соответствии с изменяющимися представлениями о мире и трансформацией его идеальной (мыслительной) модели.

Исторические закономерности развития стиля как метода деятельности характеризуют определённую стадийность проявления его особенностей:

- демократичное и конструктивное оформление предметов (А.П. Окладников – «гладкостенная» керамика, Г.И. Андреев – «штамповая» керамика);
- зарождение декоративности (А.П. Окладников – керамика с орнаментом «амурская плетёнка», керамика с прочерченными и резными узорами);
- предельная орнаментация, разрушающая конструктивные основы предмета (керамика с декором в виде крупноразпортовых сюжетных композиций) [125].

Характерные «верёвочные» структурные отпечатки, образующие декоративные орнаментальные поверхности на керамических изделиях Японских и Курильских островов со времён верхнего палеолита (15–10 тыс. лет до н.э.), послужили основанием для выделения культуры дзёмон и её многообразных стилевых проявлений. Японские и отечественные учёные высоко оценивают значение феномена зарождения этой керамики и рассматривают неолитическую и энеолитическую историю страны (10 тыс. лет до н.э. – 300 лет до н.э.) именно с периода дзёмон. Сосуды дзёмон выполнены без гончарного круга, разнообразны по форме, с декором, отражающим совокупность представлений о пространстве, вселенной и её свойствах, о смысле окружающей действительности. В керамике дзёмон прослеживается непрерывная преемственность и детальная разработка регионального традиционного художественного стиля, обусловленного использованием определённых приёмов формообразования и техники декорирования материалов.

Орнамент как средство художественной организации поверхностей различных предметов проявляется в синтезе и тесном взаимодействии с искусством гармонизации окружающей среды, предметного мира, произведений прикладного искусства. Гармония и порядок окружающего мира отражаются в объектах дизайна и произведениях искусства, которые, в свою очередь, развиваются на примерах многообразного проявления реалистической основы. Орнамент выражает определённый смысл и эмоциональное содержание художественного стиля, придаёт завершенность соотношениям формы и функции предмета с окружающей средой. Ведущими признаками орнаментального творчества является акцентирование наиболее значимой части поверхности, обозначение ориентиров в практическом использовании предмета, создание направленности ритмического движения, согласование пропорций и масштаба частей целого, что позволяет выделить орнамент в особую сферу деятельности по созданию пространственных объектов. В них запечатлеваются ход образа мыслей и моторика движения рук художника, техника нанесения штриха или мазка, пластичность графической линии, взаимодействие ритмической структурной идеи с материалами и технологией. В орнаментальном искусстве отображение и преобразование реалистичной природы происходят в соответствии с определёнными особенностями знаково-символического мышления, в подчинении идеальному, возвышающему порядку. «Идеализм», как утверждает И.П. Меркулов, берет своё начало со времён формирования архаического мировосприятия и образного мышления [102].

Структурность орнаментальной композиции – доминирующий признак, поэтому стилизация и геометризация изобразительного источника, преобразование его в элемент орнамента могут привести к деформации мотива до полной неузнаваемости первоначального образа. Ю.Я. Герчук отмечает, что в природе орнамента лежит эстетическая потребность человека подчинять ритмической, симметричной, плоскост-

ной схеме реальный мир, и в длительном историческом времени не представляется возможным установить эволюцию орнамента от изобразительной конкретности к абстрактной системе символов и знаков. В орнаментальном искусстве изобразительный или знаковый мотив может трансформироваться в абстрактный, имеющий значение в контексте конкретной композиционной структуры. Выявление структурных связей, сходства между ассоциативными образами и прототипами имеет сакральную, мистическую или мифологическую смысловую нагрузку, которая в традиционном сознании присуща сверхъестественной силе природы [24]. Воспроизведение структур внешнего мира в деятельности человека, преобразование объёмных объектов в плоскостные происходит на основе когнитивных особенностей пространственно-образного мышления человека. Сущность процесса познания при этом заключается в изучении гармонии характерных признаков и свойств основных, второстепенных и соподчинённых элементов системы, установления взаимосвязей внутри неё как единого целого. Современные исследования физиологических и психологических основ процесса визуального восприятия цельного объекта и наблюдения законов организации его структуры сводятся к принципу визуальной энтропии, где симметрия занимает важное место на протяжении всей истории развития культуры и формирования орнамента. В раннем орнаментальном искусстве, после интуитивного и эмпирического наблюдения моделей природы, человек пришёл к формированию непосредственного неметрического построения орнамента по принципу максимальной простоты. Одним из фундаментальных законов организации естественных структур является принцип симметрии, в свою очередь, природа является основным неисчерпаемым ресурсом идей в течение всей истории орнаментального искусства. Визуальное восприятие орнамента и его дальнейшее сохранение в памяти в виде обобщённого образа, опуская детали, базируется на запоминании закона организации структуры и преобразований симметрии.

Выяснение происхождения мотивов, знакового и магического смысла древнего орнамента помогает проникнуть в художественный мир графических образов и символов мирового порядка, меняющихся или остающихся неизменными с развитием человечества. Выбор орнаментального мотива сопровождается изучением источников для извлечения гармонии или применения законов гармонизации. Первоначальный архаичный орнамент стал специфичным видом визуального сообщения и сформировался на основе соответствия между формой и её символическим значением. Наиболее распространёнными источниками происхождения мотивов для орнаментальной композиции являются природные формы, закономерности их ритмического развития и роста, геометрия структуры. Для природных объектов характерны симметричные результаты развития, когда под влиянием силы тяготения происходит повторение однотипных формообразующих единиц. Космические тела и микроорганизмы, взвешенные в воздухе или в воде, обладают сферической формой, когда при любом повороте относительно центра фигура совпадает сама с собой. Все организмы, для которых направление силы тяжести является решающим, например, растущие в прикреплённом состоянии, имеют ось симметрии, при этом повороты возможны вокруг вертикальной оси. Для животных, передвигающихся в воздухе или по земле, важным оказывается направление движения животного в плоскости зеркальной симметрии, которая определяется векторами силы тяжести и направления движения. В случае асимметричного развития тела естественным для животного стало бы не прямолинейное, а круговое движение. Исследователь симметрии живых организмов В.Б. Касинов считает, что смысл биологической симметрии с точки зрения геометрических операций состоит в универсальности технологических процессов,

которые использует природа. В решении задачи, связанной с необходимостью обрабатывать вещества, используются три технологических принципа: принцип конвейера (параллельный перенос); принцип карусели или колеса (поворот); принцип клише или штамп (отражение). Отражение – наиболее часто встречающаяся в природе разновидность симметрии. Повороты реализуются разнообразно и в полном объёме, включая асимметричные формы развития живых существ, имеющие направленную ритмичность в ходе эволюции живой материи.

Своеобразие и рациональность внешней формы жизни с химической точки зрения отражают молекулярную организацию и минимальные энергетические затраты при условии упорядоченности структур и реакций. Асимметричные молекулы наиболее пригодны для зарождения элементов самоорганизации и в наилучшей мере удовлетворяют требованиям кодирования, хранения и передачи информации. Вещества, построенные из таких молекул, имеют преимущество в естественном отборе, выживают, не разлагаются, усложняются, копируют друг друга, что в конечном итоге приводит к возникновению жизни. Асимметрия является одним из факторов приспособляемости живых организмов, помогающих им в борьбе за существование.

Две асимметричные фигуры, будучи зеркальными изображениями друг друга, например, правая и левая руки человека, называются энантиоморфными. Энантиоморфизм выражает возможность появления зеркально-симметричных модификаций формы. Асимметрия и энантиоморфизм типичны для живых организмов на всех уровнях развития, от сине-зелёных водорослей, живших ещё 3 млрд лет назад, до человека. Все инструменты с древнейших времен изготавливались для праворуких, что подтверждается раскопками стоянок древних людей. Марко Поло рассказывал, что жители Индонезии предназначали левую руку только для «низкого употребления».

Природная целесообразность изучалась экспериментально во многих культурах, очевидно, эстетическая привлекательность симметричных форм заключается в закономерностях их развития. Пифагорейцы предпочитали вместо термина «симметрия» пользоваться в том же смысле термином «гармония»: «...бог – это единство, мир – множество и состоит из противоположностей. То, что приводит противоположности к единству и создаёт всё в космосе, есть гармония. Гармония является божественной и заключается в числовых отношениях...». Первоначальное понятие о геометрической симметрии как о гармонии пропорций, соразмерности с течением времени приобрело универсальный характер и было осознано как всеобщая идея инвариантности относительно некоторых преобразований. Симметрия является едва ли не единственным общепризнанным критерием красоты как в науке, так и в искусстве. Сферы восприятия и выражения закономерностей во многих областях науки и искусства опираются на симметрию, кроме того, принципы симметрии могут служить для унификации и объединения обширного круга знаний. При изучении внешней формы и внутренней структуры кристаллов симметрия выступала не только как удобная математическая схема, но и как адекватный законам природы методический аппарат. Операции симметрии имеют особое значение именно как причины, поскольку вызываемые ими эффекты полностью предсказуемы, а сама симметрия ввиду её широкой применимости становится ценным объектом исследования.

Н.И. Смолина рассматривает симметрию как древний, аналогичный разумной жизни принцип порядка, который наследуется творческим сознанием, как универсальный код, с помощью которого информация внешнего мира транслируется в искусственно создаваемую среду и снова декодируется при её восприятии [162].

Условия для появления орнамента определяет мера подчинения принципу визуальной энтропии, универсальному природному принципу экономии, максимальной визуальной простоты построения и максимальной симметрии. Принцип максимальной симметрии лежит в основе применения метода десимметризации. Значения десимметрии и асимметрии математик И.Д. Аюбян рассматривает как положительно определяемое свойство, но не только как отсутствие симметрии [2].

Орнамент представляет собой не только сложную художественно-тектоническую систему, но и геометрическую структуру, образованную упорядоченным размещением в двух- или трёхмерном пространстве многократно повторяющихся элементов. Воплощение идей, доминирующих в художественном сознании, реализуется в построении канонических схем композиции, которые необходимо возможно более адекватным образом выявить и систематизировать. Любой неограниченно повторяющийся узор обладает элементом симметрии третьего типа: повторяемостью в пространстве через определённое расстояние. Симметрия трансляции, или параллельного переноса, порождает отражение в двух параллельных зеркалах или повороты вокруг осей симметрии 2-го порядка. Трансляция в одном направлении порождает одномерный орнамент – бордюр. Линейный бордюр применяется для ограничения или разделений поверхностей с различным художественным качеством. Линейный орнамент может строиться не только вдоль прямой оси, но и по ломаной или различным способом изогнутой линии, которая является осью переноса.

Трансляцию можно комбинировать с отражением или поворотом, при этом возникают новые операции симметрии. В орнаменте нередко встречается симметрия подобия, когда идентичные по форме элементы не равны по размеру: они могут образовывать нарастающие или убывающие ряды, заполнять поверхность расходящимися из одной точки и увеличивающимися по мере удаления от неё подобными фигурами. Понятие подобия было введено пифагорейцами в процессе познания вещей и обнаружения логоса, т.е. определённого отношения чисел, характерного для каждой вещи, например, для построения аналогичных прямоугольных треугольников со сторонами 3:4:5. Орнамент, построенный на принципе подобия, создаёт ощущение бесконечного разрастания, развития и роста форм, движения из исходной точки. Сетчато-раппортные орнаментальные структуры появляются в результате имитации природных моделей, к которым относятся, например, соты.

Интерес к пространственной организации геометрических и пластических форм нашёл отражение и в неолитических украшениях с симметричными рисунками, и в религиозных обычаях древних, и в первых философских системах зарождающейся науки. Мегалитическое искусство не было декоративным – изображения, которые впоследствии стали элементами орнамента, украшением, декором, выражали определённый смысл и являлись своего рода идеограммой, записью идей в виде формулы-символа. Основу древней культуры составляет «сакральная геометрия», выведенная из наблюдений самой природы и присущих ей пропорций. Геометрия как визуальное выражение закона пропорций имела священное происхождение. В практике сакральной геометрии различные типы универсального движения представлены формами и символами, которые в их сочетании отражают взаимодействие созидательных сил.

В IX в. до н.э. древнекитайские философы придавали большое значение геометрии различных фигур, и особым почётом у них пользовался круг как идеальная фигура, поэтому небо – жилище богов – должно иметь форму круга. В античные времена круг считался символом совершенства – эфирного, небесного. Труды Аристотеля, величайшего авторитета древности, показывают это со всей очевидностью: низменная земная,

плотская материя устремляется по прямой линии к центру мироздания (земле), тогда как небесная материя движется вокруг земли по вечным кругам. Это движение не требует никакой энергии, никаких усилий. Парменид высказал гипотезу о шарообразности Земли, исходя только из признания симметричной, а, следовательно, совершенной формы сферы. Последователь Парменида Эмпедокл считал Вселенную сферой – воплощением гармонии и покоя. Сферос – огромный однородный шар, порождение двух противоположных стихий – Любви и Вражды. Первая стихия соединяет, вторая – разъединяет. Их гармония – симметрия – приводит к устойчивому равновесию мира – Сфероса. Преобладание одной или другой стихии – асимметрия – приводит к циклическому ходу мирового процесса. Идею симметрии использовали и атомисты – Левкипп и Демокрит. Наиболее совершенные творения мира, такие, как огонь, ум, божества и другие, состоят из атомов совершенной симметричной формы – шаров.

Особенности развития живых организмов связаны с отклонением от прямолинейности формообразования. Учёные установили тот факт, что криволинейная и спиральная плоскости симметрии встречаются у организмов с конической, закрученной или цилиндрической формой. Термин «криволинейные формы» ввёл в научный оборот геолог и палеонтолог академик Д.В. Наливкин в 1925 г. Принято считать, что криволинейная и прямолинейная симметрии – разные случаи проявления одной пространственной закономерности. Математик А.В. Шубников в 60-е гг. XX в. разрабатывал проблему симметрии подобия. Изменение форм выражается усложнением, изгибанием элементов симметрии. Дойдя до некоторого геометрического предела, изгибание не может существовать без разрыва сплошности, что вызывает вымирание.

Визуальным представлением природного роста живых организмов и эволюционного хода жизни является спираль. Спираль – один из архетипических динамических символов в искусстве, который в природе встречается в виде раковин, цветов или плодов. Существует немало живых организмов, на примере формы которых прослеживается их спиралевидное развитие. Чем древнее моллюск, тем проще его симметрия: по спирали растут раковины моллюсков *Nautilus* sp., *Cinctina*, *Stephanocercushumphryi*, *Argonauta* (рис. 1.1).

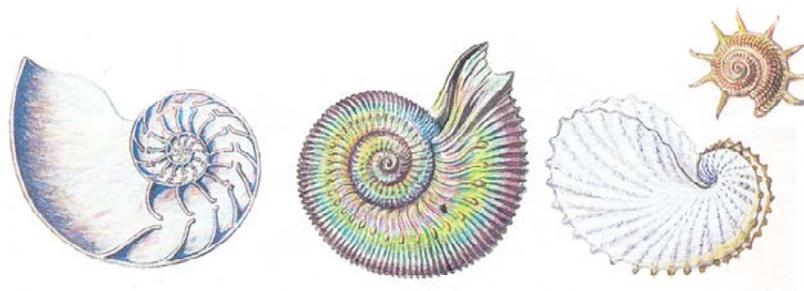


Рис. 1.1. Раковины моллюсков, имеющие форму логарифмической спирали

Форму спирали можно обнаружить в таких явлениях, как волны и спирально закрученные туманности. Возможно, что наблюдение за живыми организмами вывело форму спирали в орнамент, а сама она – внешнее, графическое выражение математических закономерностей, нашедших подтверждение в живой природе. Исследователям известно множество природных объектов, выказывающих поразительную склонность либо к числам «ряда Фибоначчи», либо к пятилучевым формам симметрии, либо к логарифмической спирали. Особым вниманием древних пользовались

растения, поворачивающие венчик цветка вслед за солнцем: поскольку человеку не дано прямо смотреть на солнце без риска ослепнуть, это свойство особенно поража-ло как свидетельство некоей «божественной привилегии», дарованной, по мнению алхимиков, некоторым растениям. Почётное место среди них занимал подсолнеч-ник, латинское название которого «гелиотроп» означает «солнцеподобный». Самым замечательным в нём оказалось расположение семян на точках пересечения двух рядов логарифмической спирали, идущих от центра: один ряд – по часовой, другой – против часовой стрелки. Числа спиралей в обоих рядах не равны, но всегда являются последовательными числами «рядов Фибоначчи» – типа 21 и 34, 55 и 89 и т.д.

Сходство с биоформами животного и растительного происхождения имеет гео-метрическая плоская кривая – логарифмическая спираль. В чугуновых решётках и оградах используется растительный орнамент, структурной основой которого явля-ется спираль, приближённая к логарифмической. Радиус поворота при движении по спирали непрерывно возрастает, расстояние между витками равномерно увеличива-ется и определяется коэффициентом роста.



а



б



в



г

Рис. 1.2. Симметрия в структуре папоротника: а, г – расположение листьев на стебле; б, в – спираль роста листьев папоротника

Спиральный рост молодых побегов папоротника привлекает внимание ритмической упорядоченностью и необычностью формы (рис. 1.2). Папоротник, его виды и подвиды – японский королевский папоротник (*Osmundajaponica* Thunb.), восточный и северный папоротник-орляк (*Pteridium aquilinum* (L.) Kuhn, *latiusculum*) упоминается в работах японского учёного Тацуо Кобаяси как растение, которое на Японских островах широко употреблялось в пищу, начиная с периода дзёмон. Вполне вероятно, что спиральная структура формы листьев этих растений послужила прообразом элементов декора и криволинейного орнамента неолитической керамики Японских островов. Структурная организованность природных форм приближается к математической правильности и служит излюбленным источником орнаментальных композиций.

Основными признаками орнамента принято считать декоративность, преобладание принципов ритмической организации над собственно изобразительными, стремление к архитектурному порядку, обобщению и стилизации натуральных мотивов. Самые простые орнаментальные формы встречаются на глиняных сосудах и орудиях, дошедших от доисторической эпохи: это ломаные прямые и всевозможные кривые линии, образующие полосы, зигзаги или взаимно пересекающиеся волнообразные кривые, круги, спирали и прочее. К числу простейших элементов геометрического орнамента принадлежат также треугольники, квадраты, ромбы, многоугольники, меандры, окружности, синусоиды, циклоиды, волюты и пр., сочетания которых дают несчётное множество комбинаций.

Попытки вводить в линейный орнамент изображения стилизованных фигур животных способствуют выявлению композиционного центра или доминанты композиции. К этой группе орнаментальных мотивов относятся изображения млекопитающих, птиц, рыб, пресмыкающихся, насекомых, моллюсков и т.д. Они представлены неисчерпаемым изобилием форм, линия моделирует ускорение или замедление движения за счёт неравномерной кривизны и пластических изгибов осей аффинной симметрии. Динамика создаётся асимметрией мотива, его соподчинённостью структуре композиции. Зеркально симметричные мотивы зооморфного орнамента уравновешивают противоположно направленное движение форм. Типология традиционного спирально-ленточного орнамента коренных народов Нижнего Амура отличается строго симметричным криволинейно-геометрическим характером орнамента.

Орнамент воспринимается одномоментно, в определённо направленной динамичной последовательности, что вносит важный для восприятия орнаментальной структуры момент ожидания ритмического повтора, полной или частичной предсказуемости закономерного появления элементов орнаментальной композиции. Ритмичность движений мотивов линейного или геометрического орнамента, соразмерность его частей являются определяющими признаками орнаментальной композиции, однако в орнаментальном искусстве часто встречаются отклонения от метрически строгого порядка. В частности, это замечание относится к произведениям традиционного декоративно-прикладного искусства: симметрия частей орнамента может быть приблизительной, симметрично расположенные мотивы – не одинаковыми по цвету. Вместо математического равенства возникает приближённое приравнение одного элемента к другому, их взаимозаменяемость, эквивалентность в пределах общей упорядоченности, при этом мера и характер свободы интерпретации структуры могут быть различными. Ю.Я. Герчук полагает, что такого рода отступления от строгой метричности являются сильным выразительным средством орнаментального искусства, активным элементом художественного образа. Построение орнаментальной композиции, повторяющей и в то же время трансформирующей схемы и приёмы традиционного мастерства становится результатом определённого выбора, свободного варьирования, проявлением творческой воли [24].

Орнаментальные мотивы, являющиеся стилизованным изображением животных, представлены неисчерпаемым изобилием форм, которые способствуют выявлению композиционного центра или доминанты композиции. К этой группе орнаментальных мотивов относятся изображения млекопитающих, птиц, рыб, пресмыкающихся, насекомых, моллюсков и т.д. Неравномерная кривая линия моделирует ускорение или замедление движения.

Антропоморфные изображения в орнаменте используются, как правило, в сюжетных орнаментальных композициях и подчиняются общей композиции. В большинстве случаев орнаментальные формы животного мира имеют упрощённое

обобщённое изображение, часто в сочетании с мифическими элементами. Наряду с антропологическими фигурами, птицами, бабочками в орнаменте появились небывалые крылатые драконы.

Орнаментальные композиции образуются посредством определённого закономерного (симметричного, ритмического и т.д.) расположения мотивов. Сочетания различных признаков мотивов орнамента (геометрического вида, семантики, символики, стилизации и пр.) создают определённый орнаментальный стиль или синтез разных стилей. Каждую эпоху или стиль характеризуют геометрические проблемы построения орнаментов и способ их выполнения в орнаментальном искусстве. Розеточный орнамент выражает отношение между вертикалью и горизонталью; основа бордюров – естественные модели и явления, имеющие периодический характер в природе (смена дня и ночи, новолуния, прилив и отлив, времена года). Первоначальную роль бордюров и первых календарей подтверждают их названия, сохранившиеся в примитивном искусстве.

Композиционное формообразование в дизайне костюма – процесс структурной организации элементов композиции, средства и методы которых соотносятся с задачей привнесения в объект гармонии между ним и человеком. Объектами композиционного формообразования являются визуальная, антропометрическая и материальная структура объекта.

Экологическое формообразование реализует принципы проектирования объектов дизайна с позиций достижения гармонического равновесия в процессе взаимодействия жизни и деятельности человека с живой природой. Экологический дизайн (экодизайн) рассматривается как область комплексной дизайнерской деятельности, стремящейся к реализации в проектируемых объектах идеи сближения природной среды и культурных артефактов, что вызывает необходимость учета ценностей, достигнутых предшествующими поколениями людей в сфере взаимоотношений человека и природы.

Наряду с рассмотренными выше терминами и понятиями используются следующие определения: *дальневосточный орнамент* как совокупность исторически сложившихся, относительно устойчивых признаков, средств и приёмов художественного выражения орнамента; *орнаментальный мотив* относится к выраженному графическими средствами и завершённому элементу орнаментальной композиции; *орнаментика* употребляется в широком смысле как система декорирования артефактов; *структура орнаментальной композиции* включает различные принципы организации линейно- и сетчато-раппортной композиции с ритмическим повтором орнаментальных мотивов, т.е. собственно орнамент, а также замкнутые монокомпозиции и комбинированный орнамент.

## **1.2. Экскурс в историю одежды древнего населения юга Дальнего Востока (по материалам археологии)**

Археология как наука, занимающаяся изучением далекого прошлого по остаткам материальной культуры, дает нам интересные и разнообразные свидетельства развития технологии изготовления одежды – одного из самых необходимых предметов повседневной жизни человека. По данным археологических исследований в разных районах мира известно, что костюм в том или ином виде, с определенными деталями и элементами, имеет очень давнюю историю, корни которой уходят еще в эпоху верхнего палеолита, а, возможно, и в более раннее время.

Мы не знаем точно, как выглядела одежда людей верхнего палеолита, живших в ледниковый период, но можем утверждать, что основными материалами для нее служили кожа и мех. Это сырье было повсеместно доступным для первобытного человека, чьим важнейшим занятием являлась охота. Костюм дополнялся такими элементами, как бусы, подвески и браслеты из камня, кости и раковин. Однако далекие прошлые украшения имели не столько декоративное, сколько статусное значение, служили своего рода маркерами того места, которое занимал человек в своем коллективе [43; 177].

История развития костюма в древности неотделима от освоения технологии работы с волокнами растительного и животного происхождения. Материалы археологии определенно указывают на то, что уже в эпоху верхнего палеолита люди научились изготавливать плетеные изделия и вить веревки из растительного сырья [213, с. 49–73]. Затем, в эпоху неолита, человек овладел принципами получения при помощи определенных инструментов простейшего текстильного полотна из специально обработанного волокна. Древнейший текстиль был грубым и примитивным, однако быстро стал незаменимым для изготовления удобной, легкой и практичной одежды. В различных природно-климатических и культурных ареалах складывались свои технологические традиции и навыки работы с растительным и животным сырьем, конструирования и шитья одежды.

С течением времени и развитием общества, усложнением социально-экономических отношений, техническим прогрессом развивалась технология изготовления одежды, менялся ее внешний вид. Этот элемент материальной культуры становился все более значимым. Особую роль костюм – в широком смысле этого термина – начинает играть в стратифицированных обществах со сложной социальной структурой. Качество сырья и материалов для изготовления одежды, ее покрой и отделка, характер аксессуаров различались у представителей разных слоев социума. Археологические материалы, относящиеся ко времени существования древних государств, позволяют представить, как выглядел костюм в его деталях. Скульптурные изображения, цветные фрески, разнообразные ювелирные изделия, сохранившиеся фрагменты тканей и частей одежды – все это складывается в достаточно яркую и выразительную картину [139; 189].

В результате многолетних археологических исследований на юге Дальнего Востока России получены обширные и информативные материалы по истории населения этого региона, начиная с глубокой древности до эпохи средневековых государств VII–XIII в. В частности, мы располагаем вещественными доказательствами развития одежды и способов ее изготовления в разные культурно-исторические периоды. Наш обзор основан на материалах коллекций Музея археологии и этнографии Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН (далее – ИИАЭ ДВО РАН).

### **1.2.1. Одежда людей каменного века**

*Эпоха позднего палеолита.* Как показывают данные археологии, люди начали заселять юг Дальнего Востока, а именно регион современного Приморья, около 30 000–25 000 лет назад, в конце эпохи позднего, или верхнего, палеолита (древнего каменного века). В то время здесь, как и в большинстве других районов Евразии, климат был холодным, с длительной и суровой зимой и коротким прохладным летом. В таких условиях, конечно, требовалась теплая прочная одежда из натуральных материалов – меха и кожи. В позднем палеолите основой жизнеобеспечения и главным занятием людей, живших на юге Дальнего Востока, являлась охота. Каменные

наконечники копий и дротиков, ножи – характерные находки на местах обитания людей того далекого времени [216]. Охота была своего рода безотходным производством: мясо животных шло в пищу, а шкуры использовались для изготовления одежды, кость шла на различные поделки. Сами предметы одежды, как и изделия из кости, не сохранились в культурных слоях почвы, относящихся к верхнему палеолиту. Однако имеются находки каменных скребков и проколов для обработки шкур животных (рис. 1.3). Возможно, были известны костяные иглы и шилья. В качестве нитей могли использоваться обработанные специальным образом волокна сухожилий животных.



Рис. 1.3. Каменный скребок для обработки шкур. В натуральную величину. Поселение Устиновка-3 в Приморье (экспонат Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Представляется вполне вероятным, что позднепалеолитические обитатели юга Дальнего Востока умели вить веревки и изготавливать плетеные изделия из доступного им растительного сырья. По результатам археологических исследований памятников возраста около 30 000 лет в восточной Европе, на территории современной Чехии, известно, что человек того времени не только владел мастерством плетения, но и, как полагают исследователи, даже освоил принцип текстильного переплетения волокон. Об этом свидетельствуют находки небольших плоских фрагментов слабообожженной глины с сохранившимися на ней отпечатками, напоминающими текстильную структуру [212]. Возможно, это фрагменты обмазанного глиной пола древних жилищ, а оттиски оставлены циновками, брошенными на еще сырую пластичную поверхность.

Самые ранние археологические свидетельства того, что древнее население юга Дальнего Востока было знакомо с технологией плетения и витья из растительных волокон, относятся ко времени приблизительно 14 000 лет назад. На стоянках людей этого времени в Приамурье и Приморье обнаружены фрагменты древнейшей керамической посуды с отпечатками плетения и веревочного витья (рис. 1.4–1.5).



Рис. 1.4. Фрагмент керамического сосуда с оттисками витой (веревочной?) структуры. Поселение Громатуха. Приамурье [45, с. 33–34]



Рис. 1.5. Фрагмент керамического сосуда с оттисками сетчатой структуры. В натуральную величину. Поселение Черниговка-1. Приморье [Там же, с. 36]

Основываясь на результатах экспериментальных исследований (рис. 1.6) и этнографических наблюдений, с большой долей вероятности можно предполагать, что эти отпечатки являются следами плетеных или веревочных емкостей, которые служили своего рода шаблонами для лепки глиняных сосудов. Также для формовки изделий из пластичной массы могли использоваться специальные лопаточки, обмотанные шнуром или веревкой [Там же, с. 24–46]. Результаты археологических исследований на соседних территориях Китая также дают свидетельства об изготовлении древнейшей глиняной посуды с помощью веревочных и плетеных шаблонов либо лопаточек, обмотанных веревочкой [44].



Рис. 1.6. Плетеная форма-шаблон (слева) и изготовленные с ее помощью глиняные емкости [45, с. 44]

Таким образом, нет сомнений в том, что к началу эпохи неолита древние обитатели юга Дальнего Востока достаточно широко практиковали методы плетения и витья для изготовления различных изделий: бытовой утвари и, вероятно, такой важной составляющей костюма, как обувь. О том, что люди позднего палеолита умели изготавливать плетеную обувь, говорят находки из пещерных стоянок Северной Америки возраста около 10 000 лет. В одной из пещер обнаружены около сотни прекрасно сохранившихся сандалий, сплетенных из растительного сырья [213, с. 62–63; 71].

Технологии плетения и витья достаточно просты, их базовый принцип заключается в целенаправленном создании определенной структуры из ритмически повторяющихся элементов. Вариации самих элементов и их сочетаний, переплетений обуславливают разнообразие витых веревочных, шнуровых и плетеных структур. Выразительный пример этого разнообразия дают материалы из археологических памятников неолитической культуры дзёмон на Японском архипелаге. По отпечаткам на стенках керамических сосудов исследователи диагностировали десятки вариантов шнуровых и веревочных структур, многие из которых имели достаточно сложный рисунок [217].

#### *Эпоха неолита*

Начало эпохи неолита (нового каменного века) в большинстве районов Евразии связано с феноменом глобального потепления, резкими климатическими измене-

ниями в интервале 13 000–10 000 лет назад, вызвавшими изменения в характере ландшафтов, составе растительного и животного мира. Следствием этих природных процессов были столь же кардинальные изменения в хозяйстве, образе жизни, материальной культуре людей. Среди важнейших инноваций эпохи неолита – появление земледелия и животноводства, широкое распространение технологии изготовления керамической посуды, развитие ткачества. Можно говорить определенно, что технология производства текстиля самым тесным образом была связана с древнейшими технологиями плетения и витья из растительных волокон. Вместе с тем ткачество формировалось и развивалось как особое специализированное производство, с набором определенных технологических навыков и инструментов. В очень редких случаях в культурном слое неолитических поселений и могильников сохраняются фрагменты тканей, части одежды. Это прямые свидетельства существования ткачества: такие находки позволяют определить вид сырья для изготовления ткани, реконструировать характер переплетения нитей, выявить другие интересные особенности [215; 26; 188, с. 7–26].

Прямым свидетельством существования ткачества служат отпечатки текстильной структуры на керамических сосудах из поселений эпохи неолита. Такие отпечатки иногда удается обнаружить на донышках. Вероятно, это результат того, что изделие, сформованное из пластичной глинистой массы, помещалось для последующей сушки на «коврик» из ткани. В других случаях отпечатки ткани присутствуют на стенках керамических емкостей, как правило, это следы специальных текстильных форм-шаблонов для изготовления глиняной посуды. Диагностика текстильных оттисков на поверхности древних керамических изделий представляет собой особое направление археологических исследований [25; 26].

Однако гораздо чаще в качестве археологических маркеров знакомства с технологией ткачества служат так называемые пряслица – грузики для прядильного веретена. Можно полагать, что веретено как приспособление для прядения нитей из растительного или животного волокна появилось именно в эпоху неолита. Грузики-утяжелители для удержания веретена в вертикальном положении в процессе его вращения чаще всего были керамическими, т.е. делались из глины, и затем обжигались. Они имеют округлую в сечении форму и отверстие в центре для насадки на веретено. Керамические пряслица, несмотря на свою функциональную роль, обычно украшались орнаментом из прочерченных линий или ямок. Предположительно, декор на пряслицах имел определенный знаковый смысл, в частности, был связан с солярной символикой [76; 179].

Памятники эпохи неолита на юге Дальнего Востока содержат материалы, свидетельствующие о развитии технологий плетения, витья, ткачества. Мы также располагаем данными об отдельных деталях древнего костюма.

#### *Технологии и материалы*

Жилище-поселение в пещере Чертовы Ворота (восточное Приморье) возраста около 6500–7000 лет уникально тем, что здесь сохранились карбонизированные фрагменты рыболовных и охотничьих сетей, циновок, веревок, жгутов из растительных волокон (рис. 1.7–1.8). Карбонизация органических материалов – результат воздействия пожара, от которого когда-то погибло само жилище. Для обитателей пещеры (скорее всего членов одной семьи) изделия, изготовленные с помощью плетения и витья, являлись необходимыми предметами повседневной жизни [116].



*a*

*б*



*в*

Рис. 1.7. Карбонизированные фрагменты сети и плетеной циновки:  
*a* – карбонизированные фрагменты сети; *б* – карбонизированные фрагменты;  
*в* – карбонизированные фрагменты сети и плетеной циновки

Специалисты, исследовавшие материалы из пещерного поселения, установили, что плетеные и витые изделия изготовлены из скрученных и нескрученных пучков волокон, так называемых пасм. Некоторые схемы плетения интерпретируются как образцы древнейшего, примитивного текстиля [27]. Предположительно для операции плетения применялись простейшие приспособления станочного типа (рис. 1.8).

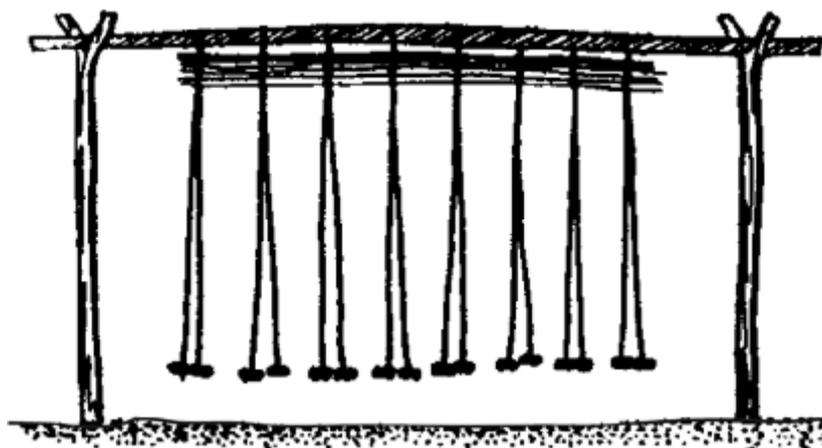


Рис. 1.8. Прimitивный станок для плетения. Реконструкция [27, с. 209]

Было определено, что для изготовления витых и плетеных изделий обитатели пещерного поселения использовали осоку – растение, имеющее длиноволокнистую структуру стеблей и в изобилии встречающееся на юге Дальнего Востока [220].

Найдены костяные инструменты, которые могли применяться для вязания, плетения, шитья и других операций, связанных с изготовлением одежды из растительных волокон, кожи. Это острия типа шильев длиной 10,0–16,0 см и более, также тонкие иглы с ушком, сделанные из птичьих косточек (рис. 1.9).



Рис. 1.9. Костяные иглы (57, 58) и острия (59, 60). Поселение в пещере Чертовы Ворота. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Технология изготовления текстильного полотна из специально выработанных нитей становится известна на более позднем этапе эпохи неолита. На неолитических поселениях Приморья возраста около 4000–3500 лет в большом количестве присутствуют керамические пряслица – грузики для прядильного веретена [13; 17]. Пряслица делались из глины, украшались разнообразными узорами и обжигались вместе с посудой. Очень легко изготовить пряслице биконической формы: для этого в течение 2–3 минут надо прокатывать комочек пластичной глины между ладонями, затем в центре изделия проделать сквозное отверстие для насаживания на веретено. Биконические пряслица часто встречаются на неолитических поселениях. Известны пряслица линзовидной и конусовидной в сечении форм. Керамические пряслица отличаются разнообразием декоративного оформления: узоры в виде концентрических кругов, радиальных лучей из прочерченных линий или ямок, спиралевидный и сетчатый орнамент, «розетки», напоминающие лепестки цветка, и др. Диаметр пряслиц колеблется от 3,0 до 6,0 см (рис. 1.10).

Редкой и очень ценной находкой на археологических памятниках юга Дальнего Востока являются донышки керамических сосудов с отпечатками ткани. Серия таких донышек известна из поселения Валентин-перешеек на восточном побережье Приморья. На этом поселении найдено также большое количество керамических пряслиц – 53 экземпляра. Характер ячеистых текстильных отпечатков на донышках позволяет определить полотняный тип переплетения (рис. 1.11). Ткань была достаточно грубой. Для изготовления текстильного полотна использовалось, по-видимому, дикорастущее волокнистое растительное сырье: крапива, конопля, кора ивы, осока и др. Эти растения были хорошо известны людям эпохи неолита, которые в основном занимались охотой, собирательством и рыболовством. Мы не знаем, как выглядели сами ткацкие приспособления для получения полотна. Скорее всего, они были деревянными и не сохранились в культурных слоях почвы.



Рис. 1.10. Керамические пряслица. Поселение Валентин-перешеек. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)



Рис. 1.11. Поселение Валентин-перешеек. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН):  
*а* – керамическое пряслице; *б* – дно керамического сосуда с отпечатками ткани

Говоря о материалах, из которых человек эпохи неолита мог изготавливать одежду, нельзя забывать и о возможности использования для этих целей рыбьей кожи. В этот период в связи с глобальным потеплением, поднятием уровня моря, расширением речной и озерной сети повсеместно в разных районах Евразии стал активно развиваться рыбный промысел. Выразительные свидетельства тому присутствуют на древних поселениях юга Дальнего Востока – в долине Амура, в Приморье. Не случайно в пещере Чертовы Ворота, находящейся в долине таежной речки и всего в 30 км от морского побережья, найдены обрывки сетей, костяные остроги, изделия из морских раковин. Люди были знакомы с морскими и речными ресурсами и использовали их. О том, что рыболовство, морское и речное собирательство были важной составляющей жизни, косвенно свидетельствует орнамент на керамических сосудах из пещерного поселения. Глиняные емкости часто украшались штампованным узором в виде сетки (рис. 1.12). Узор в виде чешуи, который также встречается на керамической посуде, – это уже прямая аналогия с рыбьей кожей [116, с. 122–147].



Рис. 1.12. Сетчатый орнамент на керамике. Поселение в пещере Чертовы Ворота. Приморье (экспонат Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Сосуды с подобным орнаментальным декором также характерны для археологических памятников неолитической кондонской культуры на Нижнем Амуре, основу жизнеобеспечения которой составляло рыболовство [125]. Как известно, рыбный промысел был основным видом хозяйственной деятельности у коренных народов Приамурья, что

нашло отражение в их costume и декоративно-прикладном искусстве. Одним из наиболее ярких элементов традиционной материальной культуры жителей Приамурья является одежда из рыбьей кожи [59]. Так что представляется вполне вероятным, что неолитические охотники и рыболовы юга Дальнего Востока освоили технологию обработки кожи определенных видов рыб для изготовления одежды и обуви.

### *Костюм*

Можно предполагать, что покрой одежды в неолитическую эпоху был очень простым. И, скорее всего, мужской костюм в этом смысле мало отличался от женского платья. Одежда тех времен должна была быть максимально удобной, не сковывающей движения, так как ее обладатели, независимо от пола, вели активный образ жизни. Мужчины занимались охотничьим и рыболовным промыслом, женщины – собирательством и различными хозяйственными работами. Археологические материалы эпохи неолита на юге Дальнего Востока свидетельствуют об отсутствии социальной стратификации общества. Соответственно, нет оснований полагать, что одежда у разных людей существенно различалась по качеству ткани, отделке, покрою и т.п.

Однако, несмотря на очевидную простоту повседневного платья, оно дополнялось своеобразными аксессуарами – украшениями из камня, кости и раковин. Обширная коллекция таких украшений происходит из упомянутого выше поселения в пещере Чертовы Ворота. В пещерном жилище были обнаружены несколько скелетов – останки людей, погибших, судя по всему, в результате пожара [116]. Около костяков найдены украшения, которые обитатели пещеры носили при жизни, и заготовки декоративных изделий, свидетельствующие о том, что они изготавливались здесь же, на месте.

*Украшения для шейно-грудной зоны.* Наиболее представительна группа украшений, которые, вероятно, предназначались для ношения на шее и груди. Популярны были подвески разных видов и форм из камня, кости, раковин. Эффектно и вполне современно выглядят удлинненные подвески из халцедона, кварца, опала, длиной 4,0–8,0 мм. Их поверхность тщательно отшлифована, что выявляет природный рисунок камня. На одном, более узком, конце просверлено отверстие, в которое продевался кожаный или плетеный шнурок. Такие одиночные подвески носили, скорее всего, на шее (рис. 1.13).



Рис. 1.13. Поселение в пещере Чертовы Ворота. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН): *а* – подвеска из шлифованного камня; *б* – подвеска из кости

Уникальным изделием является подвеска из резной шлифованной кости – кабаньего клыка (рис. 1.136). Изделие длиной 22 см имеет изящный дизайн, что свидетельствует о несомненном мастерстве и художественном вкусе человека, изготовившего ее. На узком конце – отверстие для крепления к шнуру. Исследователи полагают, что подвеска представляет стилизованное изображение кита-нарвала. Морские млекопитающие были известны жителям пещеры, находящейся недалеко от побережья.

В пещерном жилище найдена серия небольших изящных подвесок из кости в форме лепестка (рис. 1.14). Все они одинакового размера. Из таких подвесок могли состоять ожерелья.



Рис. 1.14. Поселение в пещере Чертовы Ворота. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН): *а* – подвеска из кости; *б* – подвеска из раковины

Вероятно, деталями ожерелий были также подвески в виде небольшого плоского овала, длиной около 4,0 см, вырезанные из раковины со слоем перламутра на поверхности, с просверленным в центре отверстием (рис. 1.146).

Интересными декоративными изделиями являются довольно крупные костяные цилиндрические бусины, которые также можно было носить как подвеску, продернув в отверстие шнур, либо составлять из них ожерелья (рис. 1.15). Особенность бусин – спиралевидная желобчатая резьба, опоясывающая «тело» бусины. Черный цвет украшений объясняется карбонизацией кости во время пожара в жилище.



Рис. 1.15. Костяные бусины со спиралевидной резьбой. Поселение в пещере Чертовы Ворота. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

*Головные украшения.* К таким украшениям можно отнести вырезанные из поделочного камня и тщательно отшлифованные кольца со сквозной прорезью (рис. 1.16). Кольца могли служить серьгами, которые крепились к уху при помощи прорези.



Рис. 1.16. Кольцо-серьга из камня. Поселение в пещере Чертовы Ворота. Приморье (экспонат Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

*Украшения для рук.* В пещерном жилище найдены браслеты из крупных створок раковин морских двустворчатых моллюсков *Anadara broughtoni* и *Patinopecten yes-soensis*. Эти виды моллюсков обитают в прибрежных водах юга Дальнего Востока. Средняя часть раковины вырезалась, и оставшееся «кольцо» можно было носить на запястье как браслет. Подобные браслеты из створок раковин были также «в моде» у неолитического населения морского побережья на крайнем юге Дальнего Востока [144, с. 12].

### 1.2.2. Одежда в эпоху палеометалла

На рубеже 1–2-го тысячелетий до нашей эры в жизни древнего населения юга Дальнего Востока произошли существенные изменения, связанные с появлением первых изделий из металла – бронзы и железа, распространением знаний о металлообработке, развитием производящих отраслей хозяйства – земледелия и домашнего животноводства наряду с сохранением традиционных охотничьего и рыболовного промыслов, собирательства. Новые прогрессивные технологии производства орудий труда и жизнеобеспечения начали постепенно завоевывать прочные позиции.

По результатам археологических исследований мы знаем, что обитатели юга Дальнего Востока в эпоху палеометалла проживали в поселках на морском побережье и в долинах рек. Раскопки древних жилищ и могильников позволяют представить различные аспекты материальной и духовной культуры людей того времени. В частности, мы располагаем некоторыми свидетельствами, касающимися технологии изготовления одежды и ее внешнего вида.

#### *Технологии и материалы*

В эпоху палеометалла широко практиковались технологии вязания, витья, плетения и ткачества. На поселениях морского побережья самой необходимой вещью были сети для ловли рыбы. Одной из самых многочисленных археологических находок являются грузила из каменных галек, которые привязывались к сетям. Сами

сети не сохранились, однако можно предполагать, что они изготавливались из прочных и грубых волокон, чтобы удерживать вес грузил. Инструментами для вязания сетей могли служить костяные острия длиной 10,0–15,0 см (рис. 1.17а). Такие острия в большом количестве встречаются на прибрежных памятниках янковской археологической культуры. Кажется вполне вероятным, что с помощью технологии вязания, освоенной еще в предшествующие эпохи, могли изготавливать и предметы одежды. Вязаные вещи были особенно удобны для жаркой погоды или для длительного пребывания зимой в жилищах, обогреваемых внутренними очагами и плохо проветриваемых. Для изготовления такой одежды могли использоваться костяные инструменты типа спиц, шильев (рис. 1.17б).



Рис. 1.17. Поселение Чапаево. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН): *а* – костяное острие (для вязания сетей?); *б* – костяное острие (шило?)

На всех поселениях эпохи палеометалла присутствуют в значительном количестве керамические пряслица, что указывает на широкое распространение ткачества. Стоит отметить различие пряслиц по внешнему виду и размерам у представителей разных этнокультурных групп или общностей. Так, на памятниках (поселениях) одной из этих групп, которую мы условно называем «янковская археологическая культура», пряслица имеют в сечении форму усеченного конуса или сегмента. Есть пряслица с «шейкой», напоминающие катушку, разрезанную поперек. Иногда встречаются пряслица прямоугольной в сечении формы. Диаметр пряслиц в основном 4,0–5,0 см. Большинство из них декорированы на выпуклой стороне узором

в виде радиально расходящихся от центра прочерченных линий и мелких ямок (рис. 1.18). Более редкие варианты декора – звездчатый узор и concentрические круги.

Пряслица другой культурной общности, которую мы обозначаем как «кроуновскую археологическую культуру», имеют определенный стандарт формы. Они в большинстве случаев прямоугольные в сечении. Часто встречаются довольно массивные пряслица, диаметром до 6,0–6,5 см (рис. 1.19). Они более тяжелые, чем пряслица янковской культуры, и обычно не имеют декора.



Рис. 1.18. Керамические пряслица. Из поселений янковской культуры. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)



Рис. 1.19. Керамическое пряслице. Поселение кроуновской культуры Киевка. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Археологические раскопки на одном из поселений кроуновской культуры (поселение Киевка Лазовского района Приморского края) показали, что керамические пряслица были обязательной принадлежностью бытового инвентаря в каждом жилище. Очевидно, ткачество являлось одним из основных домашних занятий, находившихся в ведении женщин наряду с плетением корзин, изготовлением глиняной посуды и др.

Остатки тканей, плетеных или вязаных изделий не сохранились в культурных слоях эпохи палеометалла. Поэтому мы не знаем точно, какие сырьевые материалы использовались для их изготовления. По-видимому, в данный период, так же как и в предшествующее время, основным сырьем служили волокна растительного происхождения. Осока, крапива, конопля – все эти растения были хорошо известны и повсеместно доступны. Однако можно предположить, что в рассматриваемое

время древнее население юга Дальнего Востока уже было знакомо и с волокнистым сырьем животного происхождения. Как установлено, основными домашними животными у представителей янковской и кроуновской археологических культур были свинья и собака. Их кости в значительном количестве обнаружены при раскопах древних поселений [27, с. 153; 15, с. 45]. Вполне вероятно, собачья шерсть служила сырьем для получения волокна и нитей.

Очень интересными артефактами, вероятно, связанными с процессом ткачества, являются плоские керамические прямоугольники со средними параметрами 7,0×5,0×0,3–0,5 см, со сквозными отверстиями по углам. Они найдены на некоторых поселениях кроуновской культуры. Исследователи интерпретируют данные предметы как ткацкие «дощечки», детали ткацкого станка [15, с. 38–39]. Такая точка зрения представляется правомерной: подобные «дощечки» (иначе – ткацкие бердышки) из дерева или иных легких и достаточно прочных материалов являются деталями архаичного, или традиционного, ткацкого станка, известного по материалам археологии и этнографии многих районов мира.



Рис. 1.20. Костяная игла.  
Поселение Чапаево  
(экспонат Музея  
археологии и этнографии ИИАЭ  
ДВО РАН)

В процессе шитья одежды из тканей использовались костяные иглы (рис. 1.20). Находки тонких иглолок с ушком, длиной 4,0–10,0 см, известны на памятниках янковской культуры [27, с. 82].

В эпоху палеометалла на юге Дальнего Востока не использовались какие-либо металлические инструменты для изготовления одежды – ножницы, иглы, шилья. У населения этого региона металл был еще большей редкостью, и местная металлообработка находилась на начальной стадии развития. Железные орудия, которые в небольшом количестве археологи находят на поселениях I-го тысячелетия до нашей эры и начала нашей эры, представлены топорами, ножами, наконечниками стрел. Широкое распространение разнообразного бытового металлического инструментария связано с последующими культурно-историческими эпохами.

### *Костюм*

То, что мы знаем о костюме людей, живших на юге Дальнего Востока в эпоху палеометалла, относится, главным образом, к его аксессуарам. В культурных слоях древних поселений и могильников сохранились предметы, которые можно рассматривать как декоративные или декоративно-символические элементы костюма. Это бусы и подвески из поделочного камня, изделия из кости. Интересно, что украшения характерны в основном для памятников янковской археологической культуры. На поселениях кроуновской культуры их число очень незначительно. Данный факт может указывать на культурные различия в традициях оформления костюма и иметь более глубокую подоплеку – разное отношение к украшениям и элементам декора, их символике и значению.

Рассмотрим комплекс аксессуаров костюма людей янковской культуры.

Украшения для шейно-грудной зоны представлены, в основном, крупными бусинами из зеленокаменных пород, изготовленными по определенному образцу. Как украшение бусины встречаются наиболее часто, однако в целом на памятниках

янковской культуры их найдено не так уж много – около 80 экземпляров. Они характеризуются правильной цилиндрической, или трубчатой, формой с просверленным каналом внутри. Длина бусин – от 2,0 до 7,0 см, в единичных случаях до 10 см, диаметр колеблется в пределах 0,5–1,5 см. Поверхность бусин тщательно отшлифована (рис. 1.21).



Рис. 1.21. Бусины из зеленокаменных пород. Поселение янковской культуры Малая Подушечка. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Бусины выглядят эффектно, прежде всего, благодаря красивому цвету. Зеленокаменные породы – общее название группы горных пород, которые в своем химическом составе содержат элементы, обуславливающие окраску зеленой гаммы. Оттенки могут быть различны – серо-зеленый, голубовато-зеленый, травянисто-зеленый и др.

Интересно, что в большинстве случаев зеленые цилиндрические бусины найдены в погребениях людей, в зоне грудины или шейного отдела. По исследованным материалам можно заключить, что в костюме погребенного главным и, может быть, самым ценным украшением была одиночная бусина, выполнявшая роль подвески на шее или груди. Очень редко при погребенном присутствуют две бусины. Вероятно, и в костюме живых людей бусины использовались аналогичным образом. Нет свидетельств того, что из бусин собирались целые ожерелья.

Цилиндрические бусины из зеленокаменных пород были очень популярны в этот же период времени (1-е тысячелетие до нашей эры) у жителей соседнего Корейского полуострова. На поселениях и в погребениях эти изделия многочисленны. На некоторых поселениях даже обнаружены мастерские по их изготовлению. Сырьем служила редкая порода камня – голубовато-зеленый амазонит. Судя по материалам погребений, из цилиндрических бусин составлялись роскошные ожерелья в несколько рядов. Количество бусин в них иногда превышает сотню [223, с. 131–155]. Археологические памятники Корейского полуострова этого времени представляют общество с более развитым уровнем экономики и социальной структуры по сравнению с обществом, соотносимым с янковской культурой юга Дальнего Востока. Вполне возможно, что зеленокаменные украшения янковской культуры были своего рода отголоском «моды» и стиля населения более южных районов.

Другой вид украшений из памятников янковской археологической культуры – крупные плоские шлифованные диски из желтого халцедона с отверстием в центре (рис. 1.22). Эти изделия встречаются значительно реже, чем зеленые цилиндрические бусины, однако обнаружены также в основном в погребениях. Возможно, яркие халцедоновые диски служили подвесками или использовались в качестве серег.



Рис. 1.22. Шлифованные диски из халцедона. Поселение Малая Подушечка. Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Очень редким видом украшений являются крупные кольца из поделочного камня, обработанные шлифовкой (рис. 1.23). По форме и размеру изделий нельзя сказать ничего определенного об их месте в структуре костюма. Они могли служить подвесками или нашиваться на ткань.



Рис. 1.23. Кольцо из камня. Поселение Малая Подушечка. Приморье (экспонат Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Уникальные изделия – орнаментированные пластины-нашивки, изготовленные из лопаточных костей животного, возможно, служили деталями костюма. Две таких пластины были найдены в захоронении на поселении Чапаево [27, с. 81]. Длина изделий – 20,0 и 16,0 см. Выпуклые стороны отшлифованы и покрыты резным геометрическим узором. По краям пластин имеются отверстия для крепления к какой-то основе типа плотной ткани или кожи (рис. 1.24). Мы не можем определенно сказать, выполняли ли какую-то функциональную роль костяные пластины, если они служили деталям костюма. Возможно, они нашивались на одежду с целью создания своего рода панцирной защитной конструкции. Эпоха палеометалла – это время, когда военные столкновения в той или иной степени уже становились частью жизни людей. Необходимость защиты от стрел не только с каменными, но и с железными наконечниками могла стать стимулом изобретения специальных приспособлений – прообраза военной одежды более поздних культурно-исторических периодов.



Рис. 1.24. Костяная пластина-нашивка. Поселение Чапаево. Приморье (экспонат Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Интересные свидетельства о деталях костюма, имевших функциональное и, возможно, декоративное назначение, получены в результате раскопок некоторых археологических памятников эпохи палеометалла. Речь идет о пуговицах. В конце 2-го – начале 1-го тысячелетий до нашей эры регион Дальнего Востока испытывал на себе влияние культурных импульсов из континентальных, глубинных районов Евразии. В первую очередь, это касалось распространения технологических знаний и навыков металлообработки и самих металлических изделий. Одна из самых известных категорий древних бронзовых артефактов – полушаровидные или дисковидные односторонне-выпуклые «бляшки», на вогнутой стороне которых есть «ушки» или «петелька» для крепления. Происхождение этих изделий, которые вполне могли выполнять функцию пуговиц на одежде, связано с хорошо известной карасукской культурой, или культурной общностью, бронзового века Южной Сибири и соседних районов Центральной Азии, Западной Сибири [88]. Бляшки-пуговицы получили широкое распространение в восточных районах Евразии в результате миграций населения, трансляции технологий и стилистических образов. Безусловно, они имели не только утилитарное, но и престижное значение, поскольку были изготовлены из ценного и достаточно редкого в те времена материала – бронзы. Эта форма (рис. 1.25) оказалась весьма устойчива и консервативна: впервые появившись во 2-м тысячелетии до нашей эры, она пережила многие века и сохранилась в материальной культуре населения эпохи раннесредневековых государств второй половины 1-го тысячелетия нашей эры.

На территории Приморья наиболее ранние бронзовые бляшки-пуговицы найдены на поселении эпохи палеометалла Синий Гай, возраст которого определяется

рубежом 2–1-го тысячелетий до нашей эры [14]. Отлично сохранившийся экземпляр подобной пуговицы обнаружен на одном из памятников янковской культуры [6, с. 115].

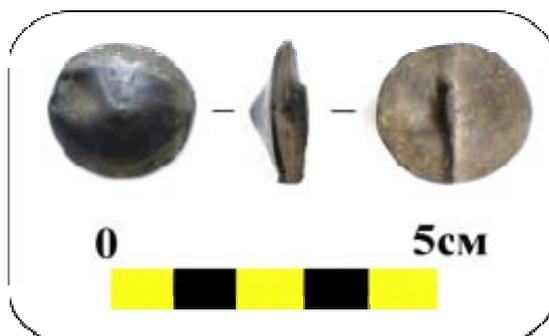


Рис. 1.25. Бронзовая бляшка-пуговица. Поселение Синие Скалы. Приморье (экспонат Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Таким образом, рассмотренные материалы свидетельствуют о том, что уже в глубокой древности, задолго до образования первых государств, население, жившее на юге Дальнего Востока, освоило технологии работы с волокнистыми материалами растительного и животного происхождения, изготовления витых и плетеных изделий, развивало навыки ткачества и шитья одежды. Сложилась и определенные представления о костюме, в котором функциональность, утилитарность сочетались с декоративно-символическим оформлением и смыслом. Страницы дальнейшей истории технологий изготовления одежды и костюма открываются уже по материалам археологических исследований культур и памятников 1-го – начала 2-го тысячелетий нашей эры.

### **1.2.3. Детали костюма древних людей по материалам археологических памятников позднего неолита Приморья**

Археологические памятники позднего неолита, возраст которых около 4–3,5 тысяч лет, содержат материалы, уточняющие наши представления о деталях костюма древних людей (Клюев, 1998; Клюев и др., 2003; Дорофеева и др., 2017).

На поселении Новоселище-4, недалеко от оз. Ханка, было найдено уникальное антропоморфное изображение – личина или маска – на небольшом односторонне-выпуклом керамическом диске (рис. 1.26). Черты лица стилизованы и очень выразительны. Интересной деталью является узкий валик вокруг лица, очень напоминающий оторочку или опушку головного убора. Это пока единственное археологическое свидетельство того, как могли выглядеть головные уборы первобытных жителей Приморья (во фронтальной проекции). Возможно, это меховая шапка, плотно прилегающая к голове и защищающая от зимних морозов. Такой головной убор был особенно удобен на охоте. По материалам этнографии известно, что небольшие меховые или кожаные шапочки были обязательным элементом одежды удэгейцев и нанайцев (История и культура нанайцев, с. 116–117; История и культура удэгейцев, с. 46–48).



Рис. 1.26. Керамическая личина. Приморье. Эпоха неолита. Памятник Новоселище-4



Рис. 1.27. Кольцо из шлифованного камня.  
Приморье. Эпоха неолита.  
Памятник Водопадное-7

Костюм древних людей невозможно представить без украшений, имевших в те далекие времена не столько декоративное, сколько статусное или магическое значение. Особую популярность получили изделия в виде плоского диска с отверстием посередине или кольца. Они изготовлялись из поделочных камней, напоминающих нефрит, и из обычных пород камня. Например, на неолитическом поселении Водопадное-7, расположенном в восточном Приморье, найдены каменные шлифованные кольца – целые изделия и фрагменты (рис. 1.27).

На поселении Шекляево-7, которое находится в лесном районе центрального Приморья, в культурном слое неолитического времени найдены украшения в виде плоских дисков различного диаметра с концентрическим отверстием (рис. 1.28). На рисунке 1.28б представлен плоский диск в виде кольца с отверстием в центре.



а



б

Рис. 1.28. Украшения из камня. Приморье. Эпоха неолита. Памятник Шекляево-7

Кольца и плоские диски с отверстием, которые можно трактовать как солярный символ – традиционные формы украшений для региона юга Дальнего Востока. Они часто используются в национальном костюме коренных народов – нанайцев, удэгейцев. Например, у удэгейцев диск с отверстием служит деталью женских серег, нашивается в виде аппликации на шаманскую или праздничную одежду (История и культура удэгейцев, с. 50–53).

Иногда на археологических памятниках встречаются украшения, необычные по форме и материалу. Такова, например, асимметричная изогнутая подвеска из мягкого камня серебристого цвета, похожего на тальковую породу – она также найдена на поселении Шекляево-7 (рис. 1.29). Изделие по форме напоминает магатама – подвеску в виде запятой. Украшения такого типа известны с эпохи неолита в разных районах Восточной Азии – на Японских островах, на Корейском полуострове.

Другим необычным украшением из поселения Шекляево-7 является подвеска или нашивка на одежду, изготовленная из камня в форме двух соединенных вместе плоских дисков с отверстиями. Форма этого артефакта напоминает цифру «8» (рис. 1.30).



Рис. 1.29. Подвеска из камня. Приморье. Эпоха неолита. Памятник Шекляево-7



Рис. 1.30. Подвеска или нашивка на одежду, изготовлена из камня. Приморье. Эпоха неолита. Памятник Шекляево-7

Для Приморья такой археологический артефакт уникален, но подобные изделия известны на памятниках неолита в северо-восточном Китае. Возможно, находка из Шекляево-7 свидетельствует о культурных контактах между древним населением соседних регионов, об общих традициях в украшении одежды.

### **1.3. Экскурс в историю одежды средневекового населения юга Дальнего Востока России**

История развития костюма в эпоху Средневековья на юге Дальнего Востока неразрывно связана с историей костюма в Восточной Азии в 1-2 тысячелетия нашей эры. Во время образования первых государств Восточной Азии, в первую очередь Китая, сложился центр восточной цивилизации, влияние которого на территории всей Восточной Азии сказалось и на периферийных территориях этого центра, что, безусловно, не могло не отразиться на истории костюма. К уже сложившимся представлениям о костюме в догосударственную эпоху, когда основой одежды являлась именно функциональность, добавляется сильнейший социальный фактор в виде определённых и достаточно жёстких канонов одежды у различных этнических и социальных групп. Следует отметить международный характер этих канонов, основы которых соблюдались практически на всей территории Восточной Азии, от юга Дальнего Востока России на севере до Вьетнама на юге и от Монголии на западе до Японии на востоке. В значительной степени это объясняется многочисленными этническими контактами самых разных форм, распространёнными на территории Северо-Восточного Китая, Приморья, Приамурья и севере Корейского полуострова в эпоху Средневековья [49, с. 53]. Это миграции, связанные с завоеваниями и переселениями, дипломатические связи, которые часто включали в себя торговые, политические, культурные контакты, осуществлявшиеся в форме посольств между племенами, государственными образованиями, международная торговля, даннические отношения, войны с целью грабежа соседних народов, религиозный и идеологический обмен [Там же].

#### **1.3.1. Одежда народов юга Дальнего Востока России в эпоху раннего Средневековья (с первых веков нашей эры до образования государства Бохай)**

##### *Информация из письменных источников*

Китайская историография традиционно описывает как предков маньчжур народы, обитавшие на огромной территории от плоскогорья Чанбайшань на юге до реки Амур на севере: племена Илоу, Сушэнь, Уцзи, Мохэ и Чжурчжэней. Употребляемое в китайских письменных источниках понятие «дуньши», которым китайцы называли племена Илоу, Уцзи и Мохэ, первоначально означало «восточные варвары», но затем трансформировалось в «воинственные люди (племена), обитающие на Востоке от Китая».

Самые первые упоминания о племенах, проживающих на юге Дальнего Востока в эпоху Средневековья, содержатся в таких древнекитайских письменных источниках, как «Истории Поздней» (Хань Хоу Хань-шу), «Записи о Трёх Царствах» (Саньго-чжи). (Здесь и далее приводятся перевод и анализ описаний А.В. ПолUTOва с комментариями на основе древних и средневековых письменных памятников Китая, Кореи и Японии.)

В «Записи о Трёх Царствах (История Вэй)» (Т. 30) приведено описание ухуань, сяньби, восточных племён «И» (извлечение об Илоу), впервые появляется информация о том, как выглядели и во что одевались люди, проживавшие на территории юга Дальнего Востока России [140]. «Илоу [название народа, проживавшего на современной территории Северо-Восточной Маньчжурии, Приморского и Хабаровского края в эпоху раннего Средневековья на рубеже эр] обитают в тысяче с лишним ли к северо-востоку от Фуюй [название народа, проживавшего в эпоху раннего Средневековья в бассейнах рек Сунгари и Муданьцзян], примыкают к Великому морю, на юге соприкасаются с северными Воцзюй [народ, проживавший в эпоху раннего Средневековья в Восточной Маньчжурии и на юге Приморского края, по мнению большинства археологов и историков, носители «кроуновской культуры»]... в этих землях много крутых обрывистых гор... люди обликом походят на Фуюй, но язык отличен... есть пять злаков, коровы, лошади, пеньковое полотно...люди в большинстве смелые и сильные...» [140, с. 37]. В обиходе [знают] толк в разведении свиней, питаются их мясом, одеваются в их кожи...зимой намазывают тело свиным жиром толщиной несколько фэнь [древнекитайская мера длины, составляла в эту эпоху 2,42 мм] для защиты от мороза и ветра [можно предположить, что толщина наносившегося на лицо и тело топлёного сала составляла более 3 мм]. Летом, как правило, ходят нагишом, прикрывают тело спереди и сзади полотном шириною один чи [древнекитайская мера длины составляла в эту эпоху 23,1 см]...добывают красный драгоценный камень, хорошие соболиные меха, ныне их называют Илоуские соболя [Там же, с. 38].

Еще одним народом этого времени являются племена сушеней, основными источниками сведений о которых являлись горнолесная среда обитания, набедренные повязки (передники), жилища-землянки, полуземлянки и шалаши, охота на пушного зверя, свиноводство, что было издревле присуще племенам, обитавшим на пространстве между Чанбайшанем и Амуром [142, с. 252]. В «Истории Цзинь» (гл. 97, описание №67, иноземцы на востоке, на западе, на юге и на севере [извлечение о роде сушэнь]) пишется: «...нет коров и овец, разводят много свиней, едят их мясо, одежда из их кожи... сучат [растительное] волокно для ткани...есть дерево, называемое лочан... это дерево родит кору, из которой делают одежду...в обиходе все завязывают волосы узлом...чтобы прикрыть тело спереди и сзади оборачиваются передником, шириной в один чи с небольшим» [Там же, с. 254–255] «В обиходе все завязывают волосы узлом (дословный перевод: а) завязывать узлом волосы (в пучок), узел (пучок) волос; б) причёска племён восточных «И» и северных «Ди»; в) в переносном значении – варвары, варварский). Желаящий вступить в брак мужчина украшает перьями голову женщины. [Если] женщина согласна, то по обычаю оставляет [их себе в знак согласия] выйти замуж, только после этого [происходит] церемония брака [в древней и средневековой Корее подобный узел был известен как ччокччи – производное от ччокччида – уложить (собрать) волосы в узел (пук)]» [Там же, с. 256].

Более поздние свидетельства уже касаются племён, известных под названием уцзи-мохэ. В VI-VII вв. насчитывалось несколько десятков племён мохэ, находившихся на разных уровнях развития, но занимавших территорию от долины р. Сунгари на юго-западе до низовьев Амура на северо-востоке. Основными видами хозяйственной деятельности этих племён были животноводство, охота, земледелие. Часть мохэ подчинялись корейскому государству Когурё, другая часть была подвластна тюркам. В тоже время мохэ совершали довольно редкие даннические посольства в Китай. Одним из главных направлений этих посольств было экономическое – обмен

ценностями. Китайский император получал дань в виде мехов, лекарственных растений и различных редкостей. В ответ мохэ получали ремесленную продукцию развитого государства, которой у них не было – шелка, роскошные одежды и другие ценности [49, с. 54]. Посольства Уцзи-Мохэ были многочисленными и, как свидетельствуют «Вэй-шу» и «Бэй-ши», иногда насчитывали до пятисот человек. Путь до императорских столиц был трудным и опасным, посольство везло с собой ценные товары для дани и обмена, которые в дороге нужно было защищать, а на рынках с выгодой обменять [142, с. 193–194]. Составители китайских хроник «Вэй-шу», «Бэй-ши» и «Суй-шу» указали, что посольства привезли ко двору «местные товары», а в описаниях Уцзи–Мохэ отмечается, что они промышляют охотой и добывают много соболя и другого пушного зверя. Известно, что на столичных рынках Уцзи–Мохэ заключали торговые сделки с местными и иноземными купцами.

В китайских источниках содержатся довольно скудные описания мохэ-уцзи. Так, в «Истории Вэй» (гл. 100, описание 88, извлечение об уцзи): «...замужние женщины, как правило, носят полотняные юбки, мужчины носят халаты из свиной кожи... на голове крепят хвост тигра, леопарда...» [Там же, с. 212]. В «Истории Северных династий» добавлено, что «...мужчины на голове крепят хвост леопарда как символ воинской доблести», а в «Истории Суй» сообщается, что «...замужние женщины носят полотняное платье, а мужчины – одежду из свиных и собачьих шкур», также добавлено, что «военный вождь Дудэцзи вместе со своим племенем пришёл и покорились ... принял с радостью обычаи Срединного государства, испросил себе одеяние чиновника, головной убор и пояс. Император похвалил его, пожаловал ему одеяние из парчи и узорчатого шелка [Там же, с. 220–221]. Таким образом, у мохэ международный торговый обмен приобретает форму данничества, когда в обмен на привозимую «дань» прибывавшие ко двору империи (Суй, Тан и др.) посольства племенных группировок получали эквивалентное количество подарков. Такие даннические отношения с соседними государствами вели к тому, что вожди племенных группировок сосредоточивали в своих руках собираемые со всех племён товары для отправки в качестве дани и получаемые в обмен на них «дары» [49, с. 58].

#### *Информация из археологических источников*

Археологические материалы, полученные при исследовании памятников Уцзи-Мохэ в Северо-Восточной Маньчжурии, Приморье и Приамурье, представляют сведения только об отдельных деталях одежды Мохэ-Уцзи, сохранившихся при изучении остатков мохэских поселений и могильников, представленных украшениями и предметами поясного набора. Как правило, большинство сохранившихся деталей костюма Мохэ-Уцзи были получены при исследовании древних могил, куда помещался специально подобранный набор предметов, необходимых покойному в загробной жизни. Следует отметить, что помещённые вместе с покойником вещи, также (не всегда, но часто) убивались, т.е. ломались, рвались, посуда разбивалась или портилась. Особенно важной частью погребального инвентаря наряду с оружием и доспехами был пояс, который отражал не только социальный статус погребённого, но и его принадлежность к различным профессиональным группам (вождям, воинам, охотникам, ремесленникам). Пояс в эпоху Средневековья являлся важной составной частью костюма ещё и потому, что все, что было необходимо его владельцу, подвешивалось с помощью специальных ремешков, шнурков, цепочек именно к нему. В Приморье остатки поясного набора были выявлены при раскопках

нескольких мохэских могильников, расположенных в различных районах края (рис. 1.31–1.32). Справа внизу на рис. 1.31 видны бляхи, под которыми сохранилась основа пояса, выполненная из толстой свиной кожи. В отверстиях блях из поясного набора можно разглядеть тонкий шнурок из конопли, которым бляхи привязывались к кожаной основе пояса (рис. 1.32). Бляхи от поясного набора «тюркского типа», представленные на рис. 1.33, выполнены из бронзы, некоторые из них покрыты золотой или серебром.



Рис. 1.31. Детали мохэского поясного набора так называемого «амурского типа», найденные в Роцинском могильнике в Красноармейском районе Приморского края (экспонаты Музея Археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

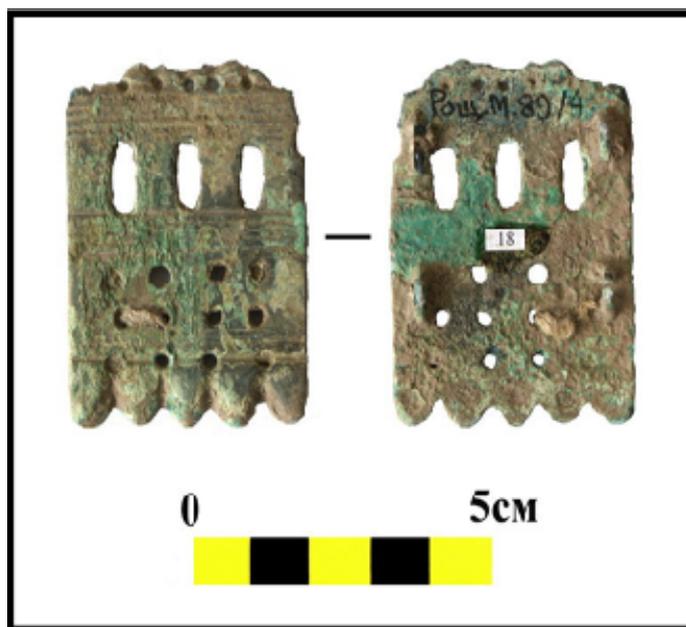


Рис. 1.32. Бляхи от поясного набора из Роцинского могильника (экспонаты Музея археологии Института истории ДВО РАН)



Рис. 1.33. Бляхи от поясного набора «тюркского типа», обнаруженные при исследовании Корсаковского могильника в Хабаровском крае Хабаровска [99]

Подобные бляхи были широко распространены по всей территории Евразии от Тихого океана до Восточной (и даже Центральной) Европы [74, с. 354].

Ещё одним видом истинно мохэских украшений являются серьги, которые обнаруживаются как в мужских, так и в женских погребениях. В настоящее время известны две разновидности таких украшений – амурского и мохэского типа (рис. 1.34).



Рис. 1.34. Комбинированные серьги «мохэского» типа, составленные из серебряного кольца и нефритового диска. Найдены при исследовании Корсаковского могильника в Хабаровском крае [99] (экспонаты Музея археологии Института археологии и этнографии СО РАН в Новосибирске)

Точно такие же украшения находят при раскопках [раннесредневековых, т.е. 6–10 вв. н.э.] памятников, а иногда также более раннего или более позднего времени на территории Приморского края (рис. 1.35).



Рис. 1.35. Серьги «амурского» типа. Две левых из золота, правая из бронзы. Обнаружены при раскопках могильника Чесноково в Пади Прибрежной Амурской области, недалеко от Благовещенска [11] (экспонаты Музея Амурского государственного университета)

Довольно распространённым видом украшений, часто встречающихся в мохэ-ских погребениях, являются кольца, браслеты и головные шпильки, изготовленные как из серебра, так и бронзы. Встречаются эти артефакты как в женских, так и в мужских погребениях. Большинство шпилек находят, как правило, в женских могилах, они имеют единое устройство: два стержня, соединённые наверху массивной перемычкой. Тонкие стержни шпильки вставлялись в просверленные насквозь отверстия в навершиях (рис. 1.36–1.37).



Рис. 1.36. Серебряные кольца из Корсаковского могильника около г. Хабаровска [99] (экспонаты Музея археологии Института археологии и этнографии СО РАН в Новосибирске)

Подобные украшения были широко распространены по всей территории Восточной Азии на протяжении 1–2 тысячелетия н.э. Следует отметить, что, судя по месту их расположения в могилах, эти кольца могли использоваться несколькими различными способами: как составные части серьги, в качестве нашивки на головной убор или одежду.



Рис. 1.37. Покрытые позолотой бронзовые шпильки из Корсаковского могильника [99] (экспонаты Музея археологии Института археологии и этнографии СО РАН в Новосибирске)

Одним из самых распространённых аксессуаров мохэского костюма были каменные бусы, изготовленные из красного или красно-коричневого сердолика – разновидности агата (халцедона). Китайские письменные источники сообщают, что земли *Узи-Мохэ* славились своим красным агатом, который с глубокой древности высоко ценился в Китае и был одним из Семи сокровищ буддизма. Богатые месторождения этого камня до сих пор располагаются на севере провинции Хэйлунцзян (КНР) и в Приморском крае России (рис. 1.38).

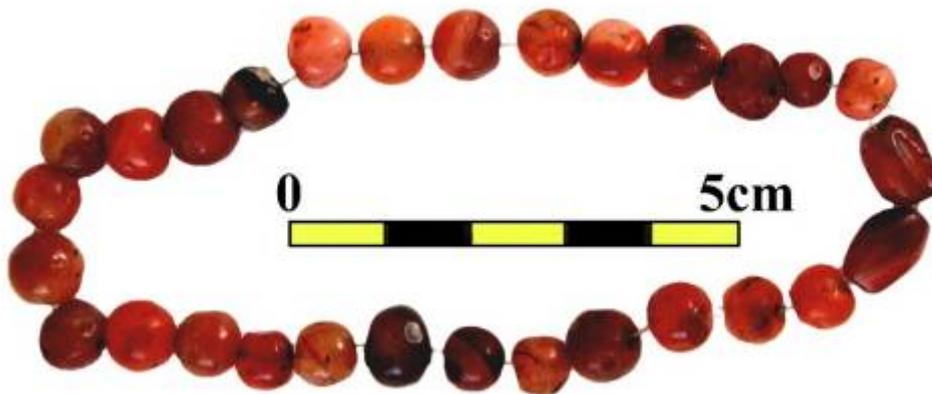


Рис. 1.38. Сердоликовые бусы из мохэских погребений могильника Чернятино 5 в Октябрьском районе Приморского края (экспонаты Музея археологии Института истории ДВО РАН)

Отдельные бусины различной формы и размеров могли использовать в качестве составной части серьги, как нашивку на головной убор или одежду. Следует отметить, что традиция использования красного агата для украшений сохранялась здесь с глубокой древности до позднего Средневековья.

#### *Костюм*

Знания о костюме Уцзи-Мохэ (судя по всему подобный костюм был и у сусень, и илоу), почерпнутые из письменных источников и дополненные археологическими материалами, могут дать примерное представление об одежде мохэцев. Безусловно, существовала разница между костюмом верхнего сословия, к которым относились военные вожди, старейшины и заслуженные воины, и простого воина или охотника. Благодаря собранному письменным и археологическим материалам можно представить себе одежду простолюдина данного периода. Летом полотняная повязка для мужчин, вместо головного убора – узел волос, для женщин также полотняная юбка или платье, но нет сведений о верхней части костюма, кроме выше рассмотренных аксессуаров. Зимой, вероятно, штаны, шуба и обувь из свиной кожи и собачьего меха, у тех, кто побогаче, – из собольего. На голове меховая шапка. Можно только представить, каким образом могла выглядеть одежда, сочетающая традиционные одежды с полученными, например, от китайского императора (рис. 1.39).



Рис. 1.39. Реконструкция парадного пояса мохэ из экспозиции Хабаровского музея археологии. Фото Ю.М. Васильева из архива музея

### **1.3.2. Одежда народов юга Дальнего Востока России в эпоху государства Бохай (VIII–X века н.э.)**

Ко времени образования государства Бохай мохэ имели большой опыт военно-политического, экономического и культурного общения с центрами цивилизации в Китае и Корее. Государство Бохай имело отношения со всеми окружающими его государствами и народами. Как и в предыдущую эпоху, товарообмен между Бохаем и Тан, Бохаем и Японией приобретал форму данничества, но в гораздо более интенсивном виде. Наиболее полно освещены в летописях отношения Бохая с соседними государствами: Танской империей, Японией и корейским государством Силла. Летописи отмечают очень теплые отношения между Бохаем и Тан почти на всем про-

тяжении его истории. Танский Китай оказал большое влияние на культуру Бохая в различных областях. В значительной степени это влияние передавалось через обучение в Китае сыновей бохайской аристократии, включая детей правителей, через обмены посольствами и торговлю. Подобные по интенсивности отношения были у Бохая с Японией. С 727 по 919 г. было направлено 3 бохайских посольства в Японию и 13 японских посольств в Бохай. В отдельных бохайских посольствах насчитывалось более тысячи человек, а японскому правителю поступали жалобы на то, что бохайские посланники торгуют на улицах и рынках столицы, а «дань» составляет незначительное количество того, что они привезли с собой [49, с. 56-57].

Очень важными источниками информации по истории одежды и развитию костюма этого периода выступают не столько материалы археологии, которые дают представление об аксессуарах, отдельных элементах или деталях костюма, сколько информация, содержащаяся в различных письменных источниках, отдельных рисунках и сюжетах на фресках погребальных сооружений, детально изображённых погребальных статуэтках и сохранившихся (иногда в более поздних копиях) рисунках на шёлковых тканях.

#### *Информация из письменных источников*

Китайские и японские письменные памятники содержат в себе материалы о 139 бохайских посольствах в Танскую империю и 34 бохайских посольствах в Японию, привозивших к императорским дворам в качестве дани разнообразные товары, описание и анализ которых во многом позволяет получить важные сведения о хозяйственной и торговой деятельности государства Бохай. В описании государства Бохай китайский историк Хуан Шэньфу приводит составленный по китайским летописям и историческим сочинениям список бохайской дани: «ястреб-тетеревятник, сокол-сапсан, лошади, *шкура чёрного медведя, шкура бурого медведя, шкура тигра, шкуралеопарда, шкурка соболя, шкура морского леопарда, белый заяц*, кефаль-лобан, серебряный карась, китовый глаз, женьшень, кедровые орехи, белый аконит, морская капуста, мёд, *тонкое полотно «хуанмин»*, золотые и серебряные изображения Будды, агатовая чаша, огненный нефрит, камень шелеста ветра между соснами, агатовый ларец, пурпурная фарфоровая чаша, черепаховая винная чаша» [140, с. 278].

Шкуры хищных, пушных и морских зверей составляли важную часть бохайской дани танским и японским императорам. В «Цэфуюаньгуй» есть упоминание о том, что в 926 г. бохайский посол преподнёс в дар императору одну или несколько шкур тигра. В «Продолжении Анналов Японии» и «Истории царствований трёх императоров Японии» сообщается, что в 740 и 872 гг. бохайские посольства привозили к императорскому двору *семь шкур тигра и шесть шкур леопарда*, которые были важными элементами одежды, доспехов, оружия и конской сбруи высших военачальников и гражданских чиновников.

Бохайские шкуры и меха пользовались в Японии такой огромной популярностью, что в целях упорядочить оборот мехов был принят «указ о запрете мехов»: «Чиновникам пятого ранга и выше допускается использовать шкуры тигра. Что касается шкур леопарда, то они дозволены чиновникам в должности императорского советника четвёртого старшего ранга нижней ступени и выше или же чиновникам третьего старшего и младшего ранга, не являющимися императорскими советниками. Во всех остальных случаях это не допускается, если нет разрешения. Одежания из собольих мехов допускается носить чиновникам в должности императорского советника четвёртого ранга и выше. Чепраки из медвежьих шкур допускаются чинов-

никам пятого ранга и выше» [Цит. по: 140, с. 284]. Приведенные сведения в значительной степени относятся и к бохайским чиновникам, так как в Японии и Бохае вся государственная структура была выстроена по образу и подобию Танской империи. Высоко ценились в Японии и соболиные меха, хотя в «Продолжении Анналов Японии» зафиксирован только один эпизод, когда в 728 г. японскому императору преподнесли в дар от бохайского короля *триста соболиных шкурок*. Одежания из соболиных шкур или же отороченные соболиным мехом в обществе того времени выполняли важные социально-различительные функции. Бохайские послы возили соболиные шкурки и в Китай, так в 909 г. бохайский посол преподнес в дар китайскому императору шкурки соболя, а в 925 г. бохайское посольство привезло в дар императору Чжуан-цзун одно одеяло и шесть тюфяков из шкурок соболя [Цит. по: 142, с. 282]. Вышеприведённые сведения говорят о существовании в Бохае высокопрофессионального скорняжного дела.

О кожевенном ремесле в государстве Бохай можно судить по тому, что в 925 г. бохайский посол преподнёс в дар императору Чжуан-цзун «сапоги для верховой езды» или же «сапоги к парадному одеянию». В «Истории государства Бохай» приводятся сведения, что «бохайцы были искусны в сапожном деле...эти сапоги из кожи назывались *амбока*, значение этого названия точно неизвестно, но можно предположить, что оно означает удобные для ношения в вечернее и ночное время». Одновременно с сапогами посол преподнёс *кожаные доспехи*. Все говорит о существовании в Бохае развитого кожевенного дела, правда, остаётся дискуссионным вопрос о том, какие шкуры использовались для изготовления кожаных изделий – конские или коровьи.

В источниках есть сведения об использовании бохайцами дорогостоящих шелковых тканей, производства корейского государства Силла [Цит. по: 142, с. 278], которые пользовались большим спросом у высших бохайских сословий, и нехватка собственной продукции компенсировалась за счёт ввоза сырья и готовых изделий из других стран. Так, в «Повествовании о Бохае», «Синь тан шу» сообщается о системе рангов чиновников, соответствующей рангам одежде и некоторым регалиях. Так, *чиновники высших трех рангов носили фиолетовую одежду*, имели дощечки для записи указаний из слоновой кости и золотые бирки в виде рыбок. *Чиновники четвертого и пятого рангов носили темно-красную одежду*, имели дощечки из слоновой кости и серебряные бирки-рыбки. *У чиновников 6–7 рангов одежда была светло-красная, у чиновников 8 ранга – зелёная*. Все они имели деревянные дощечки для записи указаний [207] Здесь не указано, из каких тканей должна быть сшита одежда чиновников, но можно предполагать, что из разного вида шелка. Известно, что в 925 г. бохайский посол преподнёс китайскому императору качественную *ткань, выработанную полотняным переплетением*, при котором лицевая сторона и изнанка получаются одинаковыми [142, с. 279]. Можно полагать, что здесь сообщается об одежде высшего качества из *крапивной или конопляной пряжи* бохайского производства, что косвенным образом подтверждается находками на бохайских памятниках Приморья [157, с. 116].

#### *Информация из археологических источников*

В настоящее время известно несколько изображений, по которым можно судить об одежаниях бохайского высшего сословия. Так, на фреске из могилы танского принца Чжан Хуай (Сиань, 711 г.) есть изображение иностранных послов при дворе китайского императора (рис. 1.40). Предполагается, что крайний справа – посланник Бохая. На рисунке хорошо видны детали зимнего мужского костюма, состоящего из теплых меховых штанов, теплого халата и накидки (шубы), вероятно, из соболиного меха. На голове шапка с меховой оторочкой. Можно хорошо разглядеть узкий пояс.



Рис. 1.40. Фреска из могилы танского принца Чжан Хуай с изображением иностранных послов при дворе китайского императора

На статуэтках (рис. 1.41) хорошо видны отдельные детали свободно ниспадающей одежды с широкими рукавами, можно разглядеть изображение пояса, а также головную повязку у женщины и шапочку с завязками у мужчины.



Рис. 1.41. Изображение мужчины и женщины. Погребальные глазурованные статуэтки из могилы №10 на царском кладбище Лунхай у Средней столицы Бохая

Рисунок с изображением мужского головного убора процарапан на глиняной тушечнице, найденной на при раскопках Верхней столицы Бохая (рис. 1.42).



Рис. 1.42. Изображение мужского головного убора типа «путоу» с завязками

На статуэтках (рис. 1.43) можно разглядеть запахнутый справа налево довольно свободный халат, с поясом и широким воротником.

На рисунке 1.44 представлено каменное изображение Будды, найденное на Краскинском городище. Это изображение является частью горельефа.



Рис. 1.43. Бронзовая буддийская статуэтка, найденная на Краскинском городище (экспонат Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)



Рис. 1.44. Каменное изображение Будды. Краскинское городище  
(экспонат Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

*Аксессуары археологических раскопок бохайских памятников*

Аксессуары бохайского костюма схожи по типу с мохэскими, но дизайн и материалы во многих случаях используются уже другие (рис. 1.45–1.47). Дизайн бронзового оконечника типичен для киданьских поясных украшений.

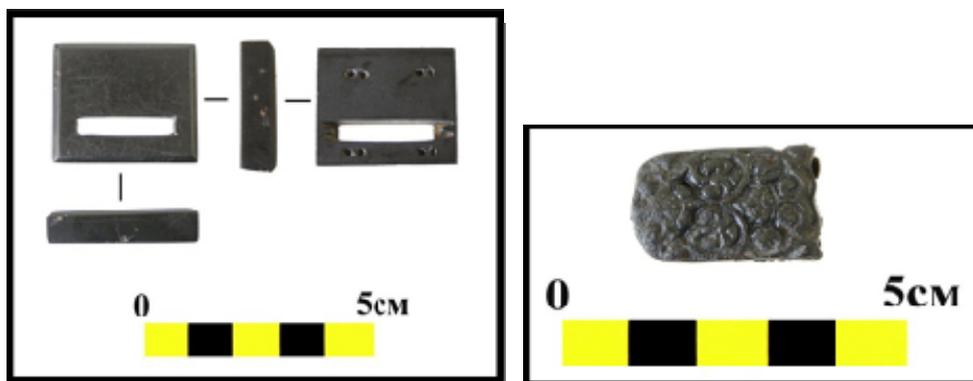


Рис. 1.45. Каменная поясная бляха и бронзовый оконечник пояса, найденные на Краскинском городище (экспонат Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)



Рис. 1.46. Слева – навершие бохайской бронзовой позолоченной шпильки для волос; справа – реконструкция такой шпильки уже с железными стерженьками, которые вставляются в бронзовое навершие. Найдено на Краскинском городище (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)



Рис. 1.47. Стекланные бусы, нефритовые диски и серебряные кольца (украшения и серьги) из бохайских погребений могильника Чернятино 5 в Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

### 1.3.3. Одежда народов юга Дальнего Востока России в эпоху государства Цзинь (XI–XIII века н.э.)

В X–XI вв. бывшая бохайская территория заселяется более северными мохэскими племенами хэйшуй, к этому времени получившими название чжурчжэни. Ядро чжурчжэньской государственности составил племенной союз во главе с родом Ваньянь, а к началу XII в. бывшие отдельные мохэские племена оказываются в составе чжурчжэньского государства Цзинь (1115–1234 гг.). В начале XIII века часть чжурчжэней во главе с военачальником Пусаном Ванну переселяется на территорию Приморья, где начинает строить укрепленные города, чтобы противостоять монголам. Археологические исследования чжурчжэньских городов и поселений, проводимые на территории Приморского края, дали большое количество различных предметов: аксессуары одежды, пояса, украшения из металла, камня, стекла. Кроме того, до нас дошли разного типа изображения чжурчжэней, по которым мы можем судить о том, как они одевались и чем себя украшали. Есть достаточно много информации об одежде чжурчжэней и в письменных источниках.

#### *Информация из письменных источников*

М.В. Воробьев приводит сведения о торговле чжурчжэней с соседними государствами, где перечисляются различные виды товаров, в том числе *различные виды тканей, среди которых шелк, парча и грубые полотняные ткани*. Также *торговали шерстью, нитками, мехами и кожами* [22, с. 99–100]. В свою очередь *покупали пояса, одежду, различные виды дорогих тканей: цветной шелк, парчу*. Ткачество было одним из важнейших видов чжурчжэньского ремесла. К моменту своего завоевания Китая чжурчжэни хорошо освоили *производство тканей из льна и конопли*. Однако в Китае они столкнулись с развитым государственным и домашним ткачеством. Попав в северный Китай, чжурчжэни окунулись в «море шелка», ведь в то время китайцы производили несколько видов плотного и тонкого шелка, так что простые виды шелка могли использоваться простыми людьми [Цит. по: 22, с. 245].

В источниках приводятся сведения об одежде чжурчжэней раннего периода: *«Из пышных мехов делают шубы. Не входят в помещение, не сняв их... по обычаям цзиньцы любят одеваться в белое. Косы свисают на плечи, свисают золотые кольца*. Оставшиеся на голове волосы сзади завязывают *цветным шнуром... женщины укладывают косы в пучок и не носят головного убора. Богатые весной и летом в большинстве своем носят платье из пеньковой ткани и грубого шелка. Осенью и зимой носят шубы из меха... Бедные весной и летом носят платье из полотна, а осенью и зимой одежды из шкур коровы, лошади, свиньи, барана, кошки, собаки* [Цит. по: 22, с. 30].

В источниках приводится следующая информация: *«...ткани для платья хорошие, платье (халат) короткое, застегивается на левую сторону»*. Приводятся сведения и об обуви: *здесь есть трава, называется ула, она тонкая, продолговатая, мягкая и теплая, её употребляют на подстилку в кожаных сапогах* [Там же, с. 32]. После завоевания чжурчжэнями Китая и переселения туда массы чжурчжэней началось смешение двух типов одеяний и их взаимоизменение. Однако широкие слои чжурчжэней продолжали носить типичные для них прически, головные уборы и верхнюю одежду с левым запахом [Там же, с. 93–96].

#### *Информация из археологических источников*

Приведенные выше письменные источники свидетельствуют о наличии в Цзинь примитивного товарного производства, которое контролировалось государством.

Вместе с тем археологические исследования на чжурчжэньских памятниках в Приморье показывают, что повсеместно существовало и домашнее (кустарное) производство одежды, обуви, украшений, а также необходимых для этого инструментов. Так, например, на Шайгинском и Ананьевском городищах в Приморье были обнаружены жилища ремесленников, специализирующихся в той или иной области. Также почти в каждом раскопанном жилище мы находили различные инструменты для домашнего производства (рис. 1.48–1.51).



Рис. 1.48. Различные типы ножниц, в том числе портняжные, универсальные и, вероятно, маникюрные, найденные на Шайгинском городище в Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)



Рис. 1.49. Железные игла и игольница, найденные на Шайгинском городище Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)



Рис. 1.50. Каменные и глиняные пряслица (маховички для веретена), найденные на Шайгинском городище в Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

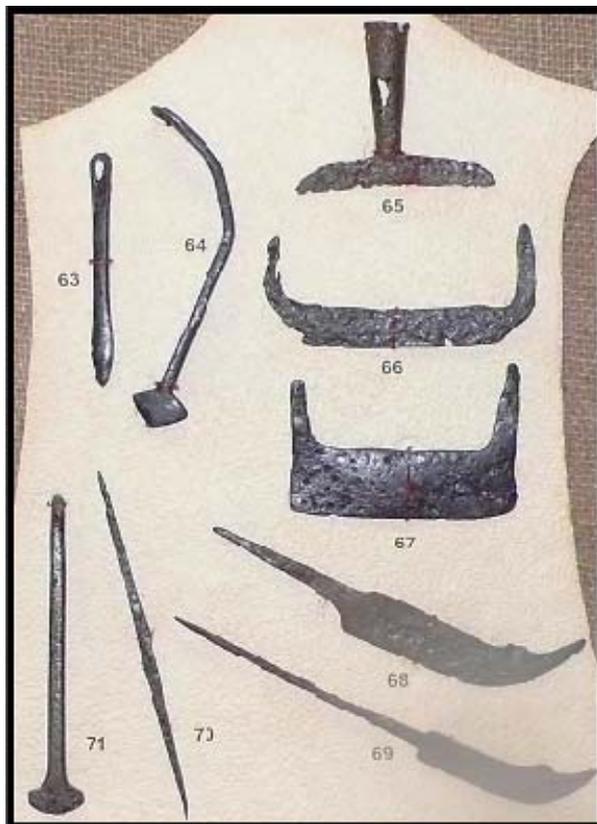


Рис. 1.51. Инструменты для выделки кожи, найденные на Шайгинском городище в Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Материалы раскопок на чжурчжэньских археологических памятниках, где были обнаружены миниатюрные бронзовые мужские фигурки, позволяют представить нами несколько традиционных видов одежды, состоящей из шароваров на помочях, рубахи с длинными рукавами, стянутыми на запястьях манжетами. Другой костюм состоял из халата, надеваемого поверх широких штанов, с большим количеством бантов и лент. Есть изображение костюма воина: штаны, фартук (защитный?), куртка с широкими рукавами и панцирными пластинами на спине [32, с. 122–124] (рис. 1.52–1.53).

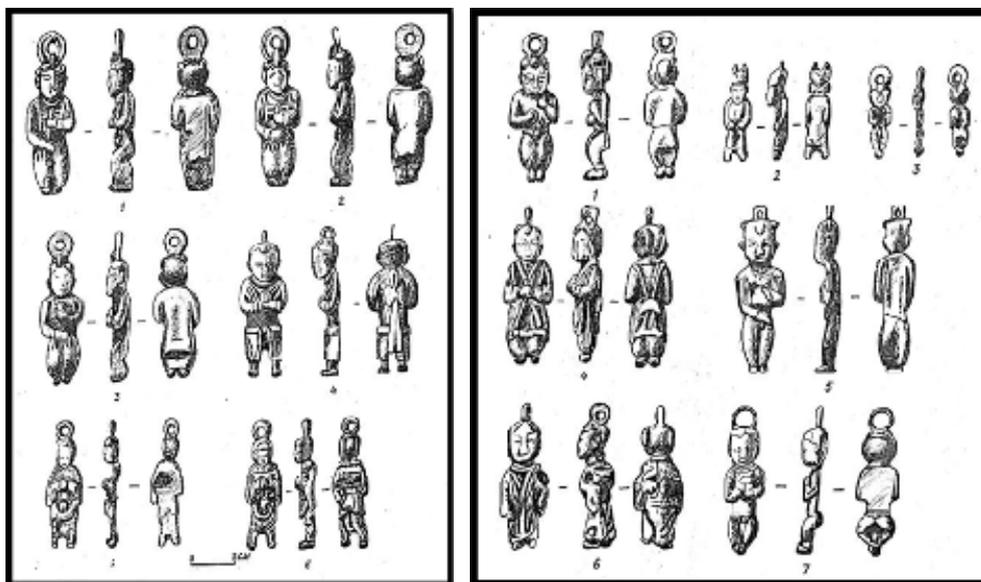


Рис. 1.52. Бронзовые мужские фигурки «духов предков», найденные на Шайгинском и Ананьевском городищах в Приморском крае, а также в Хабаровском крае (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН) [196, с. 272–272]



Рис. 1.53. Бронзовые мужские фигурки из Приморского края (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

На картине (рис. 1.54) изображено возвращение на родину китайской принцессы Вэнь-цзи, выданной замуж за предводителя хунну. Возвращающуюся в Китай принцессу сопровождает эскорт кочевников-хунну. Однако художник не видел хунну, живших двенадцать веков назад, поэтому в эскорте изображены чжурчжэни, – те «варвары», которых он знал не понаслышке. (Свиток хранится в Музее провинции Цзилинь, г. Чанчунь.)



Рис. 1.54. Изображение чжурчжэней на картине сунского художника Чжан Юй



Рис. 1.55. Голова глиняной статуэтки из Майского городища цзиньского времени в Приморье (экспонат Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)

Одним из основных атрибутов мужской одежды у чжурчжэней был пояс, украшенный различного типа бляхами. В зависимости от социального положения или богатства его владельца бляхи на поясе могли быть нефритовыми, золотыми, серебряными, бронзовыми (в том числе, позолоченными) или железными. Ниже представлены отдельные элементы такого пояса. На голове статуэтки шапочка типа «путоу», типичная для чиновников невысокого ранга (рис. 1.55–1.60).



Рис. 1.56. Детали чжурчжэньского поясного набора – пряжки и обоймицы, орнаментированные растительными и зооморфными мотивами. Найдены на Шайгинском городище в Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)



Рис. 1.57. Каменные детали поясного набора из Шайгинского городища (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН)



Рис. 1.58. Миниатюрные скульптурки для затягивания шнурком мешочков (кисетов), которые вешались на пояс и хранили необходимые мелочи. Найдены на Шайгинском городище в Приморье (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН). Фото Ю.М. Васильева из архива музея



Рис. 1.59. Каменные статуи чжурчжэньских чиновников из погребального комплекса князя Эсыкуя, датируются концом XII века. Найдены в г. Уссурийске в конце XIX века, позднее перевезены во Владивосток. В настоящее время хранятся в Краевом объединённом Музее им. В.К. Арсеньева



Рис. 1.60. Бронзовые буддийские статуэтки, найденные на Ананьевском городище в Приморье. Датируются началом XIII века н.э. (экспонаты Музея археологии и этнографии ИИАЭ ДВО РАН). Фото Ю.М. Васильева из архива музея

Рассмотренные выше материалы свидетельствуют о том, что уже многие традиции глубокой древности, сложившиеся на территории юга Дальнего Востока, сохранились не только до появления первых государств, но и до начала этнографического времени, когда первые русские исследователи застали здесь немногочисленное население, живущее по тем же принципам – функциональность и утилитарность одежды в сочетании с традиционной орнаментацией.

#### **1.4. Функционально-эстетические особенности орнамента**

Орнамент – целостный объект исследования, обладающий многообразными типами связей элементов. В орнаменте синтезируется ряд взаимосвязанных характеристик, что приводит к выявлению знаковых, художественных, тектонических и утилитарных особенностей орнамента.

*Знаковая функция* орнамента выражает социально-культурные ценности и предпочтения общества (магическая и смысловая нагрузка орнаментальных элементов, сакральные пиктограммы, тамги, развитие письменности, семантика, семиотика, информативность, этническая идентификация, изобразительность, цветовые и графические символы, психологический центр, коммуникативность, обрядовость и т.д.).

*Художественно-эстетическая функция* раскрывает эмоциональную выразительность композиции, воплощение изобразительных приёмов и средств (композиционный центр, упорядоченность, декор, украшение, красочность, колорит, дизайн, стилизация, эстетический идеал, мотив, гармония, ритм, пропорциональность, статичность или динамичность и т.д.).

*Тектоническая функция* формирует материальную основу физического вещественного существования орнамента и его эмоционально-тактильного воздействия (материал, структура, конструкция, гармонизация, эргономичность, масштабность, неизобразительность и т.д.).

*Утилитарная функция* орнаментальных композиций обеспечивает социально-культурную среду существования человека и его адаптацию к условиям жизни (прочность соединения, сцепление поверхностей, собирание жидкости, равномерность высушивания и т.д.).

Перечисленные аспекты проявления орнамента являются предметом исследования этнографов, археологов, искусствоведов, математиков и пр., однако разрозненность и односторонность результатов вызывают необходимость разработки новых этапов научного познания, применения системного подхода к комплексному анализу орнаментальных композиций, выявлению типологии универсалий и разнообразия структуры орнамента. Системный подход как направление методологии научного познания XX – начала XXI вв. означает совокупность методов научного исследования на основе использования современных технических средств. Основными ценностными установками, влияющими на выбор направлений исследования орнамента, являются достижения исторической и культурной антропологии, археологии, этнологии, мифологии и др. Интеграция с традиционными средствами анализа, использование возможностей когнитивной и других информационных технологий открывают новые возможности в получении знаний о динамике развития композиционной структуры орнамента в историческом контексте.

В настоящее время орнамент рассматривается как комплекс технических средств и технологических приёмов с закреплёнными в них признаками временного уровня, территориального своеобразия, культурных традиций конкретных обществ. В зависимости от техники исполнения и высоты рельефа различают выпуклый,

врезной, углублённый, плоский, аппликативный и т.д. орнамент. Разнообразие материалов (дерево, камень, металлы, глина, кость, рог, береста, рыба, кожа, мех и кожа морских и наземных животных, ткани), традиционно используемых для изготовления орнаментированных изделий, позволяют проследить наиболее устойчивые признаки тектоники и закономерности формообразования орнамента, обусловленные взаимосвязью формы, конструкции и материала.

Орнаментика – продукт творческой деятельности и воплощение эстетического идеала человека. Структурная формула орнамента определяет его свойства, объясняет внутреннее строение, в чем и заключается сущность эстетического воздействия орнаментики.

Дальневосточный регион, включающий территорию российского Дальнего Востока, Северо-Восточного Китая и Японии, является древнейшим центром развития орнамента. По материалам археологических памятников Восточной Азии можно предполагать, что наиболее древняя посуда, будучи гладкостенной, не имела орнамента, но, очевидно, наиболее раннее происхождение имеет декор керамики на Японских островах (примерно 12 400 лет назад). В период неолита здесь появляются керамические изделия, декорированные с использованием различных технических приёмов. В японской археологии отмечается тенденция к разработке и периодизации раннекерамических комплексов по характеристикам декора.

Основой возникновения и развития дальневосточного искусства, проявившегося в сложной орнаментике глиняных сосудов, изделий из кости, глиняных скульптурок, в петроглифах бассейна р. Амур, послужил высокий уровень неолитических культур Приморья и Приамурья. Однако на основе анализа различий форм и декора в некоторых ранних комплексах восточно-приморской бронзы было отмечено отсутствие преемственности неолитических культур. В конце 1950-х гг. знаменитый российский учёный-археолог А.П. Окладников установил наличие тюркских параллелей в технике нанесения и композиционном построении орнамента бохайской керамики Дунцзинчэна и орнамента кыргызских ваз VII–IX вв. С 60-х гг. XX века особую позицию занимает этноархеологическое направление исследований в области древней керамики и гончарства. Данные этнографического наблюдения используются для культурно-исторической интерпретации археологических источников. Эти исследования интересны моделированием процессов, условий и факторов, порождающих эти признаки, базирующиеся на анализе конкретных признаков артефактов. Устойчивая тенденция формирования восточноазиатских особенностей орнамента артефактов преломляется в зависимости от тектонических свойств используемых материалов.

Этнические рамки исследования орнамента включают культуры аборигенных и переместившихся в этот регион племён (мохэ, киданей, чжурчжэней, тунгусо-маньчжуров, нивхов-палеоазиатов и других народов Восточной Азии), исторические судьбы которых согласно летописным и археологическим источникам тесно переплетались в Средневековье (III–XVII вв. н.э.). В орнаменте Дальневосточного региона в историческом развитии прослеживается взаимовлияние культурно-исторических традиций соседних этносов и формирование собственного художественного орнаментального стиля. Наличие «гольдского стиля» в орнаментальном искусстве коренных народов российского Дальнего Востока отмечал в первой четверти XX века И.А. Лопатин: «Мотивы орнаментистики и стиль представляют устойчивое и прочное культурное приобретение».

Объектом исследования выступает орнаментация археологических артефактов и предметов декоративно-прикладного искусства коренного населения российского Дальнего Востока в общей историко-культурной системе региона. С.В. Иванов отмечал

актуальность изучения орнамента в контексте истории ранних памятников орнаментики современных народов: «...этнографические источники существенным образом отличаются от археологических, позволяющих расположить исследуемый материал в хронологическом порядке и изучить характер тех изменений, которые претерпевает культура, в частности орнамент, на разных этапах развития во времени и пространстве». С другой стороны, этническая интерпретация археологических культур, в том числе, археологический материал средневековых памятников, используется для выделения этнических пластов и компонентов в культурах Приморья и Приамурья.

Заслуживают внимания классификации, базирующиеся на выделении доминирующих признаков для конкретной этнической культуры. В зависимости от функционального назначения декорированной вещи И.П. Лопатин подразделил орнаментальное искусство гольдов на «мужское и женское». Он выдвинул гипотезу о существовании на первых фазах развития нанайского орнамента реалистичных «зооморфных и фитоморфных» изображений и дальнейшей их геометризации в орнаментальных формах. К геометрическим мотивам орнамента исследователь относит комбинации прямых и ломаных линий, окружностей, спиралей и др. По мнению Л.Я. Штернберга, орнамент охотничьих народов относится к группе зооморфных.

Существуют и комбинированные классификационные характеристики, сочетающие различные признаки орнамента. Некоторые учёные за основу классификации берут местные этнические названия элементов орнамента, затем дополняют её группой простейших геометрических символов. Следует отметить то обстоятельство, что стремление расшифровать геометрические мотивы в этническом орнаменте с целью их дальнейшего отнесения к ассоциативным или символическим классификационным признакам не являются продуктивными, поскольку эти попытки не приводят к достоверному научно обоснованному результату. Так, например, условное обозначение рисунка окраски, фактуры шкуры животных, отпечатков их следов или просто вида сверху какого-либо существа в виде ряда прямых, косых или ломаных линий, кругов и их сочетаний могло использоваться в этническом орнаменте самостоятельно, без соответствующего контурного изображения самого животного.

Определённым вкладом в решение проблемы являются исследования по установлению ряда признаков орнаментального искусства: выполнение магической и семантической функции, образительность и стилизация орнаментальных мотивов, отображение и заимствование художественной культуры наиболее развитого Китая и т.д.

На основании различий техники орнаментации Л.Н. Мыльникова подразделяет орнамент нижнеамурской неолитической керамики на три структурных класса: позитивного (барельеф), негативного (контррельеф) рельефа и плоский орнамент. По приёмам декорирования неолитической керамики выделены подклассы: наклепной орнамент, заципы, штамповка, тиснение, прочерчивание, лощение неорнаментированной части, окрашивание. Характер контура первичных элементов орнамента зависит от формы рабочего края инструментов и кинематических навыков гончара: применялись гофрированные поверхности, пальчатое и ногтевое тиснения, гребенчатый и роликовый штамп. Классификация орнамента по геометрическому виду элементов получила широкое распространение. В зависимости от природного происхождения орнамента (рог, винтообразная раковина и т.д.) и формы его рабочей поверхности выделены ромбовидный штамп и несколько его разновидностей, а также квадратный, прямоугольный, округлый, кружковый, фигурный штампы. На основании сходства формы трёхгранной резьбы на деревянных нанайских сосудах и оттисков в профиле лопаточки на глиняных изделиях Л.Н. Мыльникова выдвинула гипотезу о возможном влиянии орнаментации деревянной посуды на керамический декор.

Подробную классификацию орнаментики целых сосудов и отдельных черепков кондонской культуры разработал А.П. Окладников, выделив 13 типов орнамента и множество вариантов каждого из этих типов. Статистические таблицы со схематичным изображением элементов декора сопровождаются описанием их сочетаний в орнаментальной композиции. Значительное внимание в работе отведено реконструкции спирального декора керамики, представленной в виде зарисовок развёрток орнамента (рис. 1.61), что, несомненно, имеет большую информационную ценность для проведения дальнейших исследований.

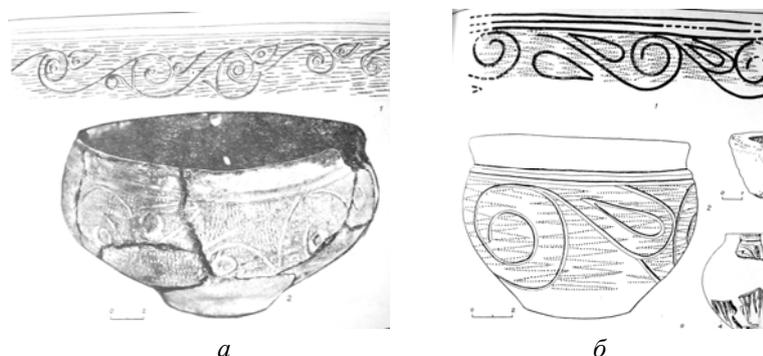


Рис. 1.61. Керамические сосуды неолитической культуры (Нижний Амур): *а* – развёртка спирального орнамента на фоне гребенчатого штампа и общий вид сосуда; *б* – развёртка спирального орнамента на фоне вертикального зигзага и зарисовка сосуда [125, с. 90, табл. XXXVII, с. 79, табл. XXVI]

Таким образом, существующие подходы к разработке классификации дальневосточной орнаментики отображают различные системы изучения и систематизации орнамента. Анализ прямых и косвенных культурно-исторических источников показал, что орнамент – комплексное явление, отображение мыслительного и творческого процесса; он всегда обусловлен особенностями украшаемого предмета, направляющими и ограничивающими художественно-тектонические возможности. Будучи неотъемлемой частью артефакта, орнамент несёт определённую функциональную нагрузку. Назначение орнамента одновременно проявляется в нескольких аспектах, функции могут быть размыты или, напротив, иметь выраженное доминирующее значение.

Знаковая функция дальневосточного орнамента разработана учёными достаточно разносторонне (письменность, развивающаяся из тамги, семантика, семиотика, информативность, изобразительность, магическая и смысловая нагрузка орнаментальных мотивов, символика цвета и т.д.). Изучение явлений культуры в рамках развития методов формального семантического анализа сформировалось в середине 60-х гг. XX в. (Гуденаф, Лаунсбери, Конх-лин, Брунер и др.). Учёные установили, что в основе знаково-символического (логико-вербального) мышления лежат рациональные причинно-следственные связи, способность к одновременной обработке информации о нескольких объектах и выявлению существенных признаков. Пространственно-образное мышление обнаруживает способности к анализу, более широкое использование аналитической стратегии. Мир символов, с одной стороны, выражал идеальные представления, с другой – был источником для создания зримых чувственных форм, в которых отображалась реальность. Универсальные или природные символы зарождаются как отражение самых общих природных процессов, по мнению ряда исследователей, они транскультурны. Таким образом, знаково-символические, магические и образно-мифологические основы

формирования орнамента непосредственно отражают мировоззрение и культурные особенности. В эпоху неолита орнамент служит одним из способов познания окружающего мира, а также воздействия на него. Характер формы и декора неолитических керамических сосудов свидетельствует о существовании системы ритуалов, в которых воплотились достаточно сложные космогонические символические представления. Ритуал поклонения солнцу сохраняется и поныне у народов арктической зоны. Сферические кожаные мячи у эскимосов украшены круглыми розетками, символизирующими солнце. С.В. Иванов отмечает, что «наиболее распространённым и принимаемым большинством археологов и этнографов является предположение, что ромбы и решётчатые квадраты представляют собой изображения небесных светил».

Представление культуры как системы символов характерно для когнитивного подхода: символы являются отображением способов познания, организации и ментального структурирования окружающей действительности. К. Леви-Строс придавал большое значение истории религиозных идей сообщества и придерживался семиотической точки зрения: он рассматривал тотемизм как один из типов символической классификации явлений. В связи с этим, по мнению учёного, основная задача исследователей видится в изучении сознательных и бессознательных процессов, претворённых в конкретный индивидуальный или коллективный опыт, посредством которого люди либо преобразовывали существовавшие установления, либо получали их извне.

Приложение разработанного К. Леви-Стросом структурного метода к этнографическому материалу позволяет провести на основе исследований современных культур синхронный анализ связей между составляющими их элементами. В работе П.Г. Богатырёва структурный метод получил широкое распространение при анализе проявления ранее существовавших форм и символических знаков в современном народном костюме. Вместе с тем учёные отмечают недостаточную достоверность расшифровки значения изобразительных элементов: «объяснения всегда носят следы позднейшего подведения рациональной основы или же вторичного осмысления обычая». Ослабление знаковых функций или появление новых отмечено П.Г. Богатырёвым: один знак может иметь несколько различных функций, «необходимо отметить, какие другие знаки его сопровождают, и выявить, не приобретает ли он в сочетании с другим или другими знаками несколько иную, иногда противоположную функцию».

Графическая и цветовая символика в орнаменте костюма может иметь социальное значение, отражать имущественное и региональное различие, этническую, религиозную и сословную принадлежность, возраст, семейное положение, выполнять обрядовую функцию. В орнаменте хантов и манси отражались родоплеменные особенности; у удмуртов имеются названия орнаментальных композиций, свидетельствующие о принадлежности их к определённому роду или племени; у народов Средней Азии, долго сохранявших пережитки родоплеменных делений, это также отразилось в орнаменте. Многие антропологи пытались придать специфическое тотемное значение орнаменту на одежде айнов. Однако существуют этнографические свидетельства о запрете на изображение духов в айнской культуре. Орнаментальное искусство тесно связано с выражением уровня социальной организации общества — с обозначением различий, рангов, привилегий знати, престижа.

Одним из наиболее древних способов орнаментации или декорирования, имеющим знаковую функцию, является татуировка и раскрашивание тела человека. Исходя из «полурелигиозной атмосферы» нанесения узоров на лицо и тело, К. Леви-Строс соотносит процесс рисования и татуирования с особенностями психологических и социальных факторов. Рисунки отражают традиции и философию племени, имеют сакральный характер, являются знаками отличия знати и ступеней в социальной иерархии, могут рассматриваться как своего рода сообщения, «обладающие законченностью мысли»

и содержащие наставления. Изначально, по мнению Ю. Липперта, кровопускание и надрез на коже, украшение знаком принадлежности к определённому роду, связывали человека с кровными духами-предками, покровителями рода и племени. Проколы губ, ноздрей, ушей должны оставаться открытыми, как знак союза человека с духами, для этого в отверстия вставлялись украшения. Таким образом, магическая функция татуировки тела и декора костюма, с одной стороны, заключается в защите от проникновения злых духов, с другой – имеет сакральный характер, психологически реальна и требует для своего воплощения определённых цветографических, орнаментальных, структурных, изобразительных, символических средств. Устойчивая традиция татуирования лица и тела известна у айнов, занимавших в древности обширные территории Дальнего Востока – на Сахалине, на юге Камчатки, в нижнем течении Амура.



Рис. 1.62. Татуированная айнка (о. Хоккайдо)

В 1643 г. голландец М. Герритсен Ван Фрис составил описание внешности айнов и упомянул, что у женщин «вокруг глаз и вокруг губ можно заметить раскраску чёрного или синего цвета». Айнские женщины обязательно наносили вокруг рта симметричную татуировку. Впервые губы татуировали девушкам, достигшим половой зрелости, операцию выполняли постепенно, в течение нескольких лет, в итоге вокруг губ образовывался ромб тёмно-синего цвета (рис. 1.62). Н.В. Кюннер указывает на знаковую функцию татуировки: «предки айнов сражались с обитателями землянок, они захватывали многих женщин и татуировали их, как своих жен, чтобы снова признать их, если они убегут». Дж. Бэчелор рассматривает татуировку в качестве табу, связанного с браком женщины.

С.П. Крашенинников писал о курильских айнах: «Губы у мужчин на середине токмо, а у женщин все вычернены, вокруг расшиты узорами. Сверх того, и руки расшивают они почти по локоть, в чём несколько сходствуют с чукчами и тунгусами». Возможность установления аналогий в результате изучения способов нанесения татуировки у различных этносов, а также, например, сходство рисунка айнской и полинезийской татуировок, по мнению Л.Я. Штернберга, требует привлечения сравнительных данных о семантике татуирования в качестве социальной и религиозной маркировки. Гипотеза Б.А. Спешаковского о знаковой функции татуирования айнских женщин включает два основных аспекта: татуировка синуиз имеет инициационное значение и является маркером местного происхождения айнской культуры, т.к. антропоморфные керамические фигурки эпохи дзёмон демонстрируют варианты татуирования в древности всего тела. Вместе с тем исследователь культуры Японских островов Коганеи обратил внимание на то обстоятельство, что довольно трудно сопоставить спиральные узоры на керамических антропоморфных фигурках догу с татуировкой. В работе «К орнаменту айнов» Г. Шурц (Schurtz, 1896) на основании изучения артефактов раннего, среднего и позднего дзёмона сделал попытку определить контакты древних айнов с сибирскими племенами и древними японскими жителями, он считал айнский орнамент отражением процесса этнического смешения айнов с другими народами.

В историко-этнографическом труде «Путешествие на Север и Восток Сибири» (1878 г.) А.Ф. Миддендорф описывает татуированные лица эвенков (тунгусов – устар.): «Фигуры вытравляются по однажды установленному образцу... Очевидно, оно проникло из южной Азии и с берегов Тихого океана в самые северные страны.

Марко Поло (1845 г.), говоря о татуировании, называл его индейским искусством... Несмотря на плотное укутывание тела в полярных странах, фигуры, непосредственно и неизгладимо вытравленные на коже, всё-таки проложили себе путь ко всем народам глубокого Севера. Татуируются не только североамериканские индейцы, жители Кадьяка, алеуты и чукчи, но даже эскимосы... Татуирование в Сибири нельзя считать особенностью одних тунгусов. У остяков и якутов также встречали татуированных... Может быть, это употребляли в виде предохранительного средства от болезней, потому что против столь обычного в чумах, чрезвычайно чувствительного лома в поясице татуирный шов служит как отводное средство; вследствие этого спина Натуранты представляла целый ряд образчиков такого рода. Кожа на теле этих людей татуирована иначе, а именно в виде кровавых точек, рубцов. Щётка-скребница сделана из рога оленя, конец которого перед огнём согнут под прямым углом и ремнями удерживается в этом положении».

Татуировка лица у эвенков (рис. 1.63), якутов и остяков производилась иглкой и ниткой, «посредством шитья». Гораздо чаще татуируются руки. А.Ф. Миддендорф описывает самодку на р. Новой, у которой татуирована рука: «Вдоль поверхностной кровопускательной вены, наискось снаружи и сверху, во внутрь и книзу, следовали три кругловатых пятна, сопровождавшиеся двумя другими, неправильно размещёнными пятнами. Операция была произведена в ранней молодости, посредством вшивания скрученной из жилы нитки, намазанной углём. Вшивание это сопровождалось сильной краснотой и опухолью...».



Рис. 1.63. Татуировка лица женщины из Чапогира [103]

В рисунке татуировки эвенков распространены линии с шипами (шпорами), они также воспроизведены на лицах антропоморфных фигур, изображающих родовых предков. Параллель с верованиями айнов, считавших деревья, кустарники с шипами и колючками, обладающими магической силой и способными противостоять злым духам, даёт основания для предположения о наличии защитной функции татуированного изображения. Татуировка на лице вдоль саггитальной плоскости, на правой и левой щеках, на предплечье, на правой и левой руках зафиксирована у эскимосов.

Магическая функция орнамента прослеживается на примере ряда ритуальных предметов у всех народов Дальнего Востока. Использование орнамента в гарпунном снаряжении эскимосов отображает магические представления. У айнов существовали «мужские знаки предков» – это тамги, передаваемые по мужской линии от отца к сыну. Их вырезали на молитвенных палочках, которые брали на охоту для защиты от злых духов и для возможности опознавания человека в случае смерти в пути. При всём многообразии проявления культа инау вырезать из дерева и заструживать антропоморфные палочки, по айнским представлениям, полагалось только правой рукой, т.к. это соответствовало замыслу богов. Широта и всеобъемлющий характер представлений айнов, связанных с культом инау, служат основанием для гипотезы, выдвинутой А.Б. Спешаковым, о заимствовании культа инау нивхами, орочами, ороками и его влиянии на появление культовых предметов синто у японцев в результате контактов айнского населения с другими дальневосточными этносами.

Некоторые виды айнских знаков на жертвенных инау, посвящённых божествам (силам природы) и распространённых на севере о. Хоккайдо, имеют изобразительный ассоциативный характер, например, символическое изображение божества солнца (тюп камуя) выполнялось в виде окружности или её сегментов, ограниченных горизонтальными линиями (рис. 1.64). Лэндоу считал, что айнский орнамент представляет собой реликты изображений, имеющих значение символических знаков тотема и, возможно, непосредственное относящихся к пиктографии.

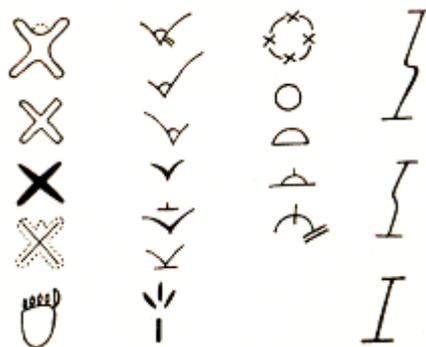


Рис. 1.64. Графическое изображение духа медведя, птицы, солнца, молнии и грома

Символическая функция изобразительных элементов айнского орнамента рассмотрена в совместной работе Л.Я. Штернберга и С.В. Иванова. В результате анализа орнаментального искусства айнов учёными была выдвинута гипотеза о родственности австронезийского и айнского орнамента, неизменного с неолитического периода и теснейшим образом связанного с верованиями айнов – среди орнаментированных объектов много экземпляров «с явным изображением змея». По сообщению Л.Я. Штернберга, айны рассматривают простейшие формы своего орнамента как изображение змеи.

Вызывает сомнения классификация орнаментальных элементов айнов, предложенная Л.Я. Штернбергом, в которой выделены два основных мотива: зигзагообразная (или волнистая) линия и спираль, имеющие «чисто реалистическое происхождение» и «напоминающие змею». Автор считает производными от них формами S-видную спираль, две переплетающиеся волнообразные линии, парные симметричные и антисимметричные спирали, при этом он утверждает, что «зигзаг и волнистая линия представляют собою одно и то же, и одна форма переходит в другую» [201].

В качестве контраргумента в трактовке символики спиральных линий можно привести стилизованное изображение рэпун камуя – морского хищного млекопитающего касатки – «божества моря» и охранителя айнов, которое также могло иметь криволинейные очертания в виде спирали типа восходящей клотоиды (S-образное изображение) и её различных модификаций (рис. 1.65). Помимо основной полезной для айнов функции снабжения пищей в этом «человекоподобном» божестве сочетались два сверхъестественных существа – «буйный и спокойный дяди бога», морские и земные духи. А.Б. Спевковский и ряд исследователей чукотской культуры подчёркивают, что подобное перевоплощение духов связано со сменой времён года и характерно для некоторых прибрежных этносов Северо-Востока Азии – азиатских эскимосов, чукчей [165]. Как сообщает Л.Я. Штернберг, реалистичность изображения змеи у айнов состоит в том,



Рис. 1.65. Графическое изображение «божества моря» айнов

что по средней линии, вдоль волнообразной или спиральной ленты, наносят тонкую прямую или зигзагообразную линию: «в резьбе по дереву она представляет собой углубление или рельеф, в тканях она обозначена жгутом или отличается иным цветом», кроме того, «у змей показаны головы в виде небольшого утолщения на одном из концов» [201]. Змеиную чешую изображает также сетка, нанесённая на полосы узора. Аналогичное знаковое изображение встречается у нанайцев-гэринцев: водного дракона Пуймур чаще изображали со змеевидной головой, с длинными усами и без рогов. Изображения змеи, драконов гравировались на свадебных нанайских женских браслетах, иногда сам браслет был сделан в виде змеи или водного дракона. В носовую перегородку вдевали серьгу сандяха, то есть оберег-змею. Она представляла собой свёрнутую в спираль серебряную проволоку, внешний конец которой образовывал разомкнутую окружность, с её помощью серьга прикреплялась к носовой перегородке. Иногда вместе с сандяха молодые женщины вдевали носовые кольца, прикреплявшиеся к крыльям носа. Магическая функция придавалась носовым кольцам в случаях, когда у женщины умирал ребенок вскоре после рождения или в более позднем возрасте. Носили три серьги в носу, чтобы дети не умирали, ограждались божественной «трилогией» или переселялись в другое село, находящееся выше по течению реки. Очевидно, передвижение против течения реки считалось магическим действием для успешного продолжения рода и ассоциировалось с поведением рыбы, идущей на нерест.

Объёмно-пространственное изображение змеи в виде кольца, выполненное из травы, является объектом культа «божественного змея» – инокамауй, который у айнов считается «божеством солнца». Парное изображение змеи в виде двух спирально изогнутых линий, заключённых в круг, объясняется мифом, согласно которому змей спустился на землю со своей возлюбленной, богиней огня. Небесный змей и его потомство спускались на землю в виде молнии, стилизованное изображение которой напоминает зигзагообразную линию. Парное спиральное изображение змей встречается в орнаменте деревянной резьбы на предметах быта у айнов, нанайцев и других коренных народов амурского региона. В пользу южного происхождения спиралевидного орнамента Л.Я. Штернберг приводит иллюстрации, доказывающие идентичность композиции орнамента на солнечном диске с о-ва Сахалина и деревянной резьбы новозеландского племени маори.

Сакральная сущность символики традиционной одежды айнов выражается в её связи с различными мифическими явлениями. Первоначальный смысл айнского слова икари (икири) – линия, шов в изготовлении одежды; более общий перевод этого понятия – «поколение», «жизнь», «судьба», «доля». Исходя из традиционного мировоззрения айнов, А.Г. Лебедев делает вывод об основной функции одежды и орнамента, которая заключалась в привлечении добрых и отпугивании злых существ [90]. Архаическое знание жителей японских островов связано с представлением об одежде как оболочке человека и вместилище его души. Айны считали, что есть души-покровители у таких частей одежды, как воротник, капюшон, рукава, и поэтому в них зашивали амулеты, отгоняющие духов болезни. Айнское слово *sermak* («спина», «тень») – понятие, связанное с защитой спины, созданием препятствия проникновению злых духов в тело. Айнские женщины, выходя из жилища, обязательно надевали халат с вышивкой на спине. Кроме того, узор в форме звезды является охранительным символом в традиционном орнаменте айнов. Г. Шурц выделил в айнском орнаменте три основных группы: орнамент, связанный с культом медведя; орнамент, общий для айнов и японцев; орнаментальные мотивы, общие для айнов и жителей Северной Америки – «глазчатый орнамент». Потребность айнов в сохранении

изобразительных элементов в декоре одежды в виде рядов волнистых линий была учтена текстильщиками: специально для айнов в Японии (1926 г.) производились и продавались ткани с таким орнаментом, не свойственным японцам. Анализ мифологических представлений доказывает, что айны и японцы имели общую культурную основу.

Параллели между нанайскими религиозными воззрениями и символами в изобразительном искусстве, в деталях традиционного костюма и орнамента установлены Е.Д. Самар, её работа «Под сенью родового дерева» (2003) опубликована на русском и нанайском языках с большим количеством этнокультурных терминов и их пояснений. О большом значении орнаментального искусства в нанайском этносе свидетельствует следующее сообщение Е.Д. Самар: «В роду прашуров бабушка делала узоры и вышивала их. Прашур-бабушка обожествлена. Есть священное место поклонения, которое называется Санчуя и Памаки, находится ниже (по течению р. Гэрин) села Боктор. Поднимаемся ли по реке Гэрин или спускаемся вниз по течению, угощаем богиню узоров и знания» [154].

Знаковая функция свадебного нанайского орнамента выражается также в композиционной особенности, исходящей из принципа симметрии: размер правого рисунка может быть чуть больше – мужской элемент орнамента. Частью свадебного костюма невесты являлся браслет билэптун, который изготавливали из листового серебра в виде конуса со срезанной верхушкой, шириной 6–7 см, браслет застёгивался на два замка. Вся поверхность браслета имела гравировку в виде зубчиков и растительного орнамента хэрэ бэгдини, браслет «лягушкины ноги». Невеста надевала нефритовый косо с изображениями животных из семейства кошачьих – рысь, леопард, ягуар и т.д. Косо и огда являлись символом женщин рода Самандё, гербом Найсо женщин рода, как и енский лук со стрелами. Нефритовый косо, то есть диск, символизировал космос, небо. Для прикрытия сосудов тыльной поверхности кистей рук невеста надевала хонги, в переводе «вены, сшитые из материи, замши, украшенные узором». По понятиям дедов, из поверхностных вен недобрые духи без препятствия могли высосать кровь, т.к. укусы вен здесь безболезненны.

По мнению Е.Д. Самар, археологические находки на берегу с. Вознесенское Комсомольского района представлены керамикой с изображением хэрэдекэ – «лягушачьих лапок». Орнаментальные мотивы хэрэдекэ – «дочери водной стихии» – стали неотъемлемой частью узоров свадебного халата у гэринского нанайского рода. Узором под названием «хэрэ бэгдини» украшаются подол и низ рукавов свадебного *гиамата сикэ*. На древних черепках с изображениями двух хэрэдекэ показаны стилизованные «лягушачьи» глаза и лапы. Деды лягушку называют словом «хэрэ» и ассоциируют с женщиной. У нанайцев женщина сравнивается с сосудом, который наполнен водой – символом жизни. В гэринском диалекте слово хэрэдекэ, переводится как «личина» женщины, то есть дочь водной стихии, лягушка – молекула воды, которая превращается в Пудин. Шаманы после окончания работы по приготовлению сэвэнов к ногам некоторых «земных» сэвэнов приклеивали или прибывали гвоздями «лягушек». Это делали для более быстрой «проходимости» сэвэнов по воде.

Семантику антропоморфных керамических фигур, изображающих женщин с тунгусским типом лица, А.П. Окладников рассматривает как символ культа прародительницы, оберег, защиту общественного хранилища. Несколько иную смысловую окраску приписывает этим изображениям Е.Д. Самар: «прабабушка Кункпэ с третьим глазом на лбу, который носили женщины рода, проявление большого уважения к своим корням, к трём первым расам» [Там же].

Сформулировано несколько гипотез о семантике орнамента керамических изделий кондонской и вознесенской культур, существовавших на территории Нижнего Амура в период неолита. А.П. Окладников отмечает наличие следов красной охры на сосудах, что даёт основание предполагать об их сакральной функции. Выделение характерных для данного региона сетчато-раппортных композиций – «амурской плетёнки» и «чешуйчатого» орнамента – ассоциировалось у ряда исследователей с символическим изображением рыболовной сети и водной стихии, однако при этом не встречается изображение рыб. Иную точку зрения высказывает Л.Н. Мильникова: «амурская плетёнка» и «чешуйчатый» орнамент передают рисунок на змеиной коже; спиралевидный орнамент и зигзаг, также широко распространённые в декоре керамики, принято интерпретировать как изображение змей. Далее на основе анализа технологических приёмов в изготовлении неолитических артефактов китайских провинций автор делает вывод о миграции на территорию Амура гончарных традиций и орнаментации керамики зигзагом из северо-восточного Китая [107].

Семантика орнамента отличается многообразием смысловых интерпретаций. На примере декора керамики эпохи дзёмон И.С. Жущиховская сопоставляет знак охраны содержимого сосуда в виде изображения шнуровых (верёвочных) орнаментальных структур и японскую традицию обозначения священного пространства сакральной верёвкой семинава. В процессе исторических изменений знаковая функция архаичного орнамента утрачивается, теряет смысл, перерождается; символы видоизменяются, приобретают новое значение; развивается декоративная сторона орнаментации, и ценность орнамента проявляется, прежде всего, в его декоративно-художественных достоинствах. Возможно, смысл орнамента следует искать в системе структурной упорядоченности своеобразных мотивов, в символичности их композиции. Знаки треугольника, свастики, кольца встречаются во многих культурах, но каждый раз имеют «иное значение и, таким образом, каждый раз созданы вновь и обладают ограниченной жизненной деятельностью» [44–45].

Художественно-эстетическая функция орнамента рассматривается с точки зрения единства формы и содержания, гармонизации и упорядочивания изображений, логичности структурного формообразования композиции. Орнаментация артефактов способствует усилению их художественно-образной ценности и повышению репрезентативности. Художественный образ орнаментальных композиций строится на эстетическом соответствии пластических элементов (декор, украшение, цвет, дизайн, стилизация, гармония и т.д.), в орнаменте все пластические ритмы сводятся в единую орнаментальную плоскость. Изобразительные возможности орнамента проявляются в переводе объёмного или движущегося четырёхмерного образа к простейшему плоскому или линейному орнаментальному ряду. По выражению К. Танге, «изобразительность без метода бесплодна. Задача состоит в том, чтобы упорядочить кажущуюся несовместимость». Орнаментальные композиции создаются с использованием геометрических приёмов, в которых комбинаторно-симметричные преобразования – основной метод разработки конкретной задачи в композиции.

Изучение геометрических особенностей орнамента становится возможным на основе формализации известных признаков, отображающих эстетическую ценность типозащитных элементов, образующих орнаментальную композицию, и методов симметрических преобразований, характеризующих структуру орнамента. Установление структуры орнаментальных систем позволяет наиболее полно постичь способ и принцип формообразования, определить признаки типозащитных элементов. Различия в системе графических элементов и их расположения в орнаменте дают основание для выделения типологических групп.

Достаточно частое обращение в организации орнамента к геометрическим симметричным мотивам как основе композиции (крест, квадрат, спираль и т.д.) позволяет говорить о структурных архетипах. Такие архетипические композиционные символы принято считать базовыми принципами формообразования. Структурно-ритмические конструктивные и знаковые совпадения в архетипах орнамента различных традиций тождественны в единстве использования приёма симметрии в построении. Окружность и правильные многоугольники, полученные делением на равные части (треугольник, квадрат, гексагон, октагон и т.д.), симметричны относительно центральной оси. Перечисленные фигуры считаются исходными, так как с них начинается любое орнаментальное построение и на них разложимы все орнаментальные композиции. Симметрия или серия приёмов, в которых единственный мотив может быть повторен определённое число раз внутри круга, – фундаментальный принцип построения традиционного геометрического орнамента. Число повторений или членений в орнаменте является числовым архетипом в традиционной символической. Например, у айнов, чукчей, эскимосов, басков, кельтов существовала двадцатиричная система счисления. В синтоистской мифологии существует «текстильный код», в котором из 13 божеств пять отождествляются с зарождением ткачества и собственно тканями, с изготовлением ритуальных одеяний. Айны устанавливали своеобразный иконостас из шести инау – сакральных шестов со стружками – или в количестве, кратном 3 или 6. Вместе с тем айны часто украшали халаты в не свойственной для них манере, очевидно, заимствуя удачное художественно-ритмическое решение: подол, рукава, ворот могут быть орнаментированы орокским, нанайским или ульским декором; амурский орнамент можно встретить на детской одежде айнов, фартуках, обуви.

Задача структурирования и упорядочивания орнаментальных композиций заключается в выявлении кристаллографических или дискретных групп движений. Линейные кристаллографические группы, которых известно 7 разновидностей, и плоские кристаллографические группы, их число 17, широко использовались в орнаменте неолита и первых древних культур до проведения математических расчётов, и обоснований. Поддающиеся математической классификации группы симметрии орнамента – лишь часть его изобразительных средств. Орнаментальные мотивы образуют ритмические ряды (бордюры – линейно-раппортные композиции), плоскости (сетчато-раппортные композиции) или замкнутые монораппортные, в том числе сюжетные, композиции.

На основе изучения развития типовых элементов этнического орнамента (квадратов и ромбов) и сопоставления формообразования их композиции по принципу решётки, имеющих сложившийся и устойчивый характер, С.В. Иванов делает вывод об исторической преемственности в развитии орнаментальных мотивов и их композиции. Наличие единой основы геометрической орнаментики позволяет рассматривать современный сетчато-раппортный народный орнамент как позднейший этап развития «решётки» в структуре ямочно-гребенчатого и гребенчатого орнамента керамики эпох неолита, металла, бронзы, раннего железа. Ромбическая и косая сетка являются одной из характерных структурных особенностей композиции орнамента из различных типозадающих элементов: решётчатых ромбов с ячейкой в центре, квадратов с продлёнными сторонами, крестообразно пересечённых ромбов, квадратов, поставленных на угол и т.п. В керамических изделиях эпохи бронзы на Южном Урале встречаются не только сетчато-раппортные, но и линейно-раппортные композиции в виде бордюра из поставленных на угол квадратов, ромбов и Г-образного меандра. В результате сравнительного анализа орнаментики этнических восточно-

европейских тканей С.В. Иванов разработал гипотезу о первичности распространения сетчатого орнамента по отношению к бордюрам, а также доказал, что существенной трансформации орнаментальных мотивов не произошло: в тканом и вышитом орнаменте сохраняется структура фигур, оттиснутых в глине. Однако более совершенные технические возможности выполнения орнамента привели к более чёткому и геометрически правильному изображению элементов.

Таким образом, С.В. Иванов приходит к важному выводу о том, что позднейший народный орнамент, известный по памятникам Средневековья и по современным этнографическим материалам, построенный чаще всего по косой сетке, с переходом в вышивку и в тканый узор становится разнообразнее и приобретает яркий колорит, не утрачивая своих конструктивных и композиционных особенностей [48].

Наиболее устойчивые орнаментальные формы имеют древнее происхождение, связаны с выражением духовной культуры населения (мифологией, религиозными воззрениями и т.д.), отражают различные этапы этногенеза. Археологи отмечают неолитическую основу орнаментики народов российского Дальнего Востока. Прослеживается связь традиционного орнамента с искусством бронзового века и раннего железа. На территории российского Дальнего Востока орнамент, композиционная структура которого соответствует сетчато-раппортным композициям, наиболее часто встречается у народов Крайнего Северо-Востока – коряков, чукчей, эвенков, азиатских эскимосов, ительменов, алеутов. Для искусства коренного населения Нижнего Приамурья, Приморья и о. Сахалин характерны иные принципы формообразования орнамента: бордюры и монораппортные композиции состоят из криволинейных пластически взаимосвязанных элементов.

Большое значение имеет способ распределения элементов в композиции: выделение главного акцента, симметрическое или метрическое упорядочивание одинаковых элементов и интервалов между ними. Композиционный центр формируется в случае приведения к нему всех элементов и линий построения орнамента, возможно использование приёма укрупнения размеров ведущего элемента в определённом пропорциональном соотношении. Симметрия отражала философию нанайского этноса, понятие о разнородности, двойственности, противоположности и единстве и т.д. В орнаменте прослеживается стремление к метрическому ритму, цикличности. Эти идеи нашли воплощение в изображении Ялоан Тугдэ – Мирового Дерева жизни. Исходя из синкретического единства древней культуры, интересную гипотезу происхождения изображения Мирового Дерева и обоснование геометрического смысла трёхчастной зеркально-симметричной композиции разработала Л.М. Буткевич.

Практическим воплощением основной закономерности орнамента – повторяемости расположения типовых элементов по определённой структурной схеме, является использование трафарета для нанесения орнаментальной композиции. Согласно И.А. Лопатину, для изготовления шаблона нанайцы складывали бумагу или тонкую бересту в 3, 4 или 8 раз соответственно, при развороте рисунок был симметричным по углам или в середине треугольника, четырёхугольника, в одинаковых частях круга или иной строго геометрической фигуры [94]. Симметричность рисунка, полученного при помощи трафарета, на лице представителя североамериканского племени гуайкуру привлекла внимание Леви-Строса: благодаря разнообразному расположению основных элементов орнамента создаются новые комбинации.

Эстетические потребности человека отражаются в гармонии линий, цвета и формы. Симметрия как основной фактор художественных законов (канонов, приёмов композиции, цветоведения, визуального равновесия, гармонии) является существенным принципом организации во всём искусстве. В историческом смысле клас-

сическая цветовая симметрия, начиная с эпохи неолита, видоизменялась с появлением двуцветной и многоцветной керамики. В дальневосточном орнаменте обнаруживаются экспериментальные подходы к проектированию цветного орнамента с элементами антисимметрии. И.А. Лопатин отмечал стильность, пластическую гибкость рисунка и изящество цветовой гармонии женского искусства нанайцев в росписях одежды из рыбьей кожи, утвари из бересты и т.д. Интересен также художественный приём «позитив-негатив», широко распространённый у нанайцев, – раскрашивание фона, на котором элементы орнамента остаются неокрашенными, или аппликация из неокрашенной рыбьей кожи на цветной фон. Перевёрнутое негативное изображение элементов аппликативного орнамента на белой ткани выполняют также айны. Окрасивание изделий айны выполняли из натурального сырья до XIX в.: чёрный цвет получали из коры белой берёзы; белый – из белой глины; красный – из железного сурика и киновари; светло-красный – из цветов шиповника; коричневый – из коры японской ольхи; фиолетовый – из плодов ганкора; жёлтый – из коры амурского бархата. В колорите орнамента Нижнего Амура преобладают родственно-контрастные цвета. Краски изготовлялись из природных материалов: синюю краску для тонирования рыбьей кожи извлекали из лепестков синеглазки или лазорника; красная краска добывалась из сосновой коры, а также из сурика железного; ягоды клюквы окрашивали белую ткань в красный цвет, а сок голубицы – в красно-лиловый; чёрный цвет давали ягоды черёмухи и сажу, растёртую с кетовой икрой; коричневую краску извлекали из коры старой лиственницы; жёлтую краску получали, разводя водой жёлтые гнилушки [94].

Композиционное размещение традиционного орнамента на предметах быта характеризуется соподчинённостью декора форме изделия. Существующим со времён неолита и наиболее распространённым является приём зонального расположения параллельных орнаментальных бордюров по периметру деталей формы, что создаёт динамический эффект горизонтального, вертикального или радиального декора, а также устойчивые замкнутые композиции в квадрате, прямоугольнике, круге, овале и т.д. с чётко выраженным композиционным центром. Сопоставление симметрии орнамента с симметрией несущей его поверхности показывает целенаправленность выбора в декоре определённого вида симметрии. Порядок объёмного построения и порядок орнаментального оформления идентичны и согласуются между собой именно по линии сближения собственной симметрии. К орнаментальным построениям сводится восприятие объёмной формы, которое зависит от симметричности декора её поверхности. Н.И. Смолина установила три группы отношений симметрии объёмной формы и орнаментального декора её поверхности:

1) совпадение вида симметрии объёмной формы с видом симметрии наложенного орнамента обычно наблюдается в центральных или зеркально-симметричных композициях;

2) отношение противоречия, контраста, когда рисунок на поверхности без связи с её формой разрушает её графически;

3) нейтральные отношения – орнамент придаёт поверхности характер незамкнутого фрагмента, заполняя поверхность равномерной, допускающей бесконечное продолжение сеткой. Декор безразличен к размерам и границам поверхности, обнаруживает лишь её плоскость симметричным разнесением одного и того же орнаментального мотива по заданной сетке.

Костюм и предметы быта народов Северо-Востока Азии орнаментируются по принципу контраста: из однородных по волокнистому составу, но различных по цвету и тону материалов (меховая мозаика, подшейный волос оленя); также он

может быть основан на сочетании блестящих и матовых элементов (бисер – мех). Примечательно, что в основе меховой мозаики и бисерного орнамента лежат одни и те же композиционные принципы: чередование простейших геометрических элементов (треугольников, прямоугольников, квадратов, ромбов), образующих бордюры. У всех арктических народов широко распространена меховая мозаика, образованная соединением контрастных по цвету кусочков меха, вырезанных по шаблону и сшитых в единое орнаментальное полотно. Меховая мозаика – типичная упорядоченная комбинаторная форма-структура с множественными связями. Двухмерный орнамент традиционно составляется из одинаковых по форме и размерам геометрических фигур с прямолинейными контурами, обладающими наивысшей степенью комбинаторности. Оптимальные формообразующие возможности элементов геометрического орнамента, способность образовывать наплотнейшие, без зазоров, композиции типа паркет-орнамента зависят от модульности размеров типозащитных элементов декора. При этом образование различных групп комбинаторных форм и сочетаемость элементов меховой мозаики происходит по всему контуру типозащитных элементов. Меховая мозаика традиционно образована контрастными по цвету элементами, расположенными в шахматном порядке (рис. 1.66). В горизонтальных полосах охристой и тёмной ровдуги, белого камуса, меха нерпы и выдры помещены чередующиеся орнаментальные блоки, состоящие из ромбов, квадратов, зубчатых полос, зигзагообразной двойной линии, вышитой подшейным волосом на ровдуге. Упован – декоративная отделочная полоса и оберег коряжской кухлянки состоит из двух-трёх горизонтальных полос (рис. 1.66б). Орнаментальная композиция представляет собой комбинацию повторяющихся геометрических мотивов: спиралей типа клотоид, многогранников, напоминающих стилизованные цветы. Нижняя полоса упована может состоять из чередующихся вертикальных элементов, в основе которых стилизованные изображения растений.



Рис. 1.66. Композиция коряжского орнамента: *а* – фрагмент колчана (авт. М.И. Притчина); *б* – орнамент упована кухлянки (авт. М.И. Чечулина); *в* – заготовка пояса. Меховая мозаика из камуса, Карагинский район Камчатской области [20]

Композиционная структура розеток, символизирующих солнце в декоре народов Северо-Востока Азии, известна здесь со времён неолита и представляет собой систему концентрических кругов и окружностей. Основная идея этого художественного образа в современной интерпретации заключается в изображении эффекта све-

чения солнца различными графическими средствами: стилизация изображения солнечной короны; ритмический повтор ромбовидных и треугольных лучей, располагающихся по принципу преобразований поворотной симметрии; контраст блестящих и матовых поверхностей, тональный контраст фона и орнаментального мотива и т.д.

Цветовая палитра коряжского орнамента представлена гармоничными контрастными сочетаниями и тяготеет к декоративно-графической лаконичности, например, чёрно-белые бордюры выделены бисерными рядами жёлтого и красного цвета, вертикальные бисерные полосы, составленные из красных и чёрных ромбов, окаймляются голубым бисерным бордюром. Ограниченная цветовая палитра в орнаменте народов арктической зоны компенсируется использованием тонального контраста, что придаёт композиции графичность и лаконичность и требует соблюдения точно выверенных пропорций. Смещение акцента на разработку светло-тонального колорита связано с проявлением архаичного мышления, а также с особенностями физиологического и эмоционального восприятия природных условий: слепящее воздействие снежного покрова и ультрафиолетового излучения понижает цветочувствительность глаз, важное значение при этом имеет анализ контуров и пространственной ориентации предметов.

У южных коряжков в орнаменте встречаются некоторые мотивы айнского искусства (парная спираль с бутоновидным выступом между завитками и др.). Они попали к коряжкам, вероятно, через посредство ительменов.

Тектоническая функция орнамента заключается, прежде всего, в неизобразительности зрительно-пространственных форм его материальной конструкции, в рациональном и гармоничном сочетании материала и конструкции, в выверенной временем эргономичности и масштабности орнаментированных изделий, что в конечном итоге приводит к взаимопроникновению способов формообразования. Организация реального вещественного материала в орнаментальных композициях осуществляется в трёхмерном пространстве при условии структурной гармонизации отдельных частей и единства всех элементов пластической формы. Геометрическая и морфологическая сущность структуры подчиняется способу связи элементов, который основывается на комбинаторных методах формообразования. Орнаментальный элемент подчинён внутренней логике строения формы, технологии воплощения в материале мотива орнамента. Большое разнообразие материалов и технических приёмов, используемых для орнаментации, позволяют отнести орнаментальное искусство к группе тектонических искусств.

Технология изготовления орнаментированных тканей или плетёных изделий существенным образом влияет на геометрический вид орнаментальных мотивов. По предположению С.В. Иванова, перенесение на ткань графического изображения в виде лучистого круга или круга с точкой в центре даёт решётчатый квадрат или ромб с усиками по сторонам или углам, вместо точки получается изображение квадрата или ромба. Упрощение и спрямление криволинейных контуров орнамента, органичное соподчинение их геометрии структуре материала возникали у народов, знакомых с ткачеством. Вышивка по счёту ниток на канве также преобразует изначально круглые изображения символических мотивов солнца и других небесных светил, они приобретают форму квадратов и ромбов, но в народном сознании эти фигуры ассоциируются чаще всего с кругом. Таким образом, изобразительность символических элементов в орнаменте претерпевает стилизацию, подчинённую структуре материала и придающую условность элементам изображения, композиция

орнамента формируется в тектонической взаимосвязи с материалом и конструкцией артефакта.

Существует и обратная зависимость проявления тектоники формообразования орнамента, когда орнаментальность возникает благодаря комбинаторным преобразованиям – различным соединениям, перестановкам и размещениям типозлементов, выполненных из конкретных материалов. С.В. Иванов приводит пример формообразования сетчато-ромбических орнаментальных композиций, составленных из мелких колец и спиралей, найденных Т. Швиндтом и Аппельгреном-Кивало на женской шерстяной одежде в карельских и финских погребениях XII–XIV вв.

Существенное значение в процессе изучения особенностей дальневосточной орнаментики имеет техника исполнения орнамента и материалам. Ведущая роль в декорировании предметов материальной культуры принадлежит технике плетения из кожи, процарапывания бересты, аппликации из меха и рыбьей кожи, раскрашивания орнамента на различных материалах; широко распространена резьба по дереву, бересте и кости, вышивка оленьим волосом и китайскими шёлковыми нитками, шитьё бисером.

Систематизация графических элементов орнамента с учётом материалов и техники исполнения декора является ценной информацией для дальнейших исследований культурных и исторических контактов и взаимовлияния народов Дальневосточного региона. Тектонически совершенный орнамент из однородных материалов создавали нанайские женщины: при помощи рыбьего клея они закрепляли элементы орнаментальной композиции, вырезанные из рыбьей кожи, к основе из этого же материала, затем нитками, изготовленными из рыбьей кожи, пришивали аппликацию по контурной линии. В изделиях из рыбьей кожи орнамент не вышивался. В случае подчёркнуто декоративного колористического и рельефного решения орнамента на текстильной основе женщины либо использовали толстые нитки для закрепления аппликации, либо выполняли декор в технике гладьевого валика, обшивая поперечными стежками узкий трафарет из рыбьей кожи или бересты. У нанайских мастериц шов через край основы из рыбьей кожи отличается от глади по настилу и имеет специальное название – хуэлэмэ.

В систему обрядов айнов входила заготовка и обработка материалов для одежды. Технологическим особенностям изготовления и орнаментации традиционного айнского костюма посвящена диссертационная работа А.Г. Лебедева [90]. Автор предполагает, что айнам изначально не была знакома технология изготовления тёплой одежды и одежды из рыбьей кожи – она освоена в результате контактов с населением Нижнего Амура и о-ва Сахалин. Анализ особенностей айнского ткацкого станка и собственно процесса ткачества, технологии изготовления одежды показал их идентичность с южными традициями (океанийскими, австронезийскими и т.п.). Из трёх групп основных материалов, используемых в одежде айнов, несомненно, ведущую роль играют растительные волокна, которые вырабатываются из десяти видов дикоросов – тростника, бересты, луба вяза, крапивы, целаструса и т.д. К тканям местного происхождения, согласно японской мифологии, относится «пёстрая ткань» из конопли или коры шелковицы. Специальным термином *Chijiry* айны называли одежду, декорированную вышивкой; тамбурный шов применялся для декорирования изделий из крапивного волокна.

В синтоистской мифологии упоминается изготовление одежды из перьев трясогузки богом Оо-кунинуси-но, что даёт основание предположить связь населения японских островов с народами Северо-Восточной Азии, среди которых также бытовала одежда из птичьих перьев.



Рис. 1.67. Куртка из утиных шкурок. Курильские острова. Айны, XIX в.

Айны изготавливали одежду из разнооттеночных птичьих шкур и перьев с учётом тектоники материала: целесообразность покроя и членений формы, декоративность и орнаментальность таких изделий достигаются за счёт использования структурных свойств материала, а также комбинаторного перебора вариантов расположения тёмных и светлых пятен. На рисунке 1.67 показана айнская куртка из утиных шкурок (коллекция собрана Александром Агассизом на Курильских островах в период до 1893 г.).

Коренные народы российского Дальнего Востока придавали большое значение качественному изготовлению предметов быта, включающему оптимальное тектоническое решение конструктивно-декоративных швов, построенное на уменьшении толщины соединяемых материалов, использовании тонких сухожильных нитей. С этой целью нивхские мастерицы прокладывали между швами в меховых изделиях кусочки собачьей, нерпичьей, оленьей, лосиной шкуры. Усиление конструктивно-декоративного звучания и удачное тектоническое решение в изделиях нивхов, ороков, негидальцев и эвенков достигалось за счёт вшивания полосок цветного сукна, чаще всего красного цвета, между меховыми элементами. В середине XIX в. в женском искусстве нивхов возникла новая техника декорирования изделий: орнаментальные фрагменты, вырезанные из однотонного материала, обрабатывают контрастными по цвету кантами, что предохраняет срезы от высыпания и позволяет выполнять накладной декор.

Коренные народы Северо-Востока Азии придавали большое значение материалу для одежды, за счёт эстетических и тектонических свойств которых, по мнению Е.Р. Шнейдера, происходит смещение акцента на конструктивно-декоративное решение костюма и упрощение геометрических орнаментальных мотивов [199]. Сложная фактура поверхности разных по качеству и цвету материалов, оригинальная техника декорирования подчёркивают покрой костюма. Мотивы сложного орнамента, выполненного оленьим волосом и бисером, являются заимствованными и появляются в качестве украшения на дополнениях – нагрудниках, обуви, бисерных сумках. В вышивке оленьим волосом используются накладные швы: длинные блестящие волосы прихватываются к основе стежками ниток, образуя непрерывный рельефный узор.

Корякская одежда из меха, ровдуги и кожи отличается функциональным покроем, основанным на рациональном использовании материала, соразмерностью и графичностью декора. Конструктивной особенностью покроя женских кухлянок является заниженная пройма рукава, что обеспечивает необходимую свободу движения и создаёт мягкий овальный силуэт. Детали кухлянки традиционно соединяли тонкими сухожильными нитками. Внутренние швы сверху перекрываются накладными декоративными, выполненными цветными хлопчатобумажными нитками фабричного производства. Для орнаментации применяют материалы либо натуральные и однородные по волокнистому составу (мех, подшейный волос оленя, кожаная бахрома, хлопчатобумажные ткани), либо контрастные декоративные и блестящие (бисер) (рис. 1.68).

Бисерный орнамент нашивается на камусную основу и формируется из плотных, без зазоров, рядов цветного бисера. Тектоника бисерного орнамента в полной мере отображает гармоничное единство формы, конструкции и материала.



Рис. 1.68. Орнамент на корякской женской сумке. Автор М.Н. Чечулина с. Ильпырь Карагинского района Камчатской области [20, с. 44]

Для декорирования предметов быта (кожаных мечей) и дополнений к костюму (сумок, кошельков, поясов и т.д.) используется продержка ремешков в прорези, расположенных на одинаковом расстоянии друг от друга. Шахматный рельефный орнамент образуется за счёт пересечения плоскостей, а также цветового контраста. Разнообразие ритмического рисунка достигается различным расположением прорезей.

Франц Боас признавал определённое соответствие и взаимосвязь между эмоциональным эффектом декоративных мотивов и назначением предметов, отмечая при этом замену единства эстетического и символического начала в сознании первобытных людей на независимость эстетического мотива или его ассоциативность с утилитарными функциями в современной жизни.

Утилитарная функция простейших орнаментальных композиций проявляется в основном в виде ритмического повтора каких-либо технических решений или технологических приёмов обработки поверхности.

Например, метрические ряды зарубок на продольных валиках и пиктографические изображения, расположенные между ними и обозначающие важные точки отсчёта, придают якутскому календарю карди орнаментальность и декоративность (рис. 1.69). Календарь нанесён на гладкую поверхность мамонтовой кости, и контрастная рельефность меток предназначена для тактильного выделения каждого отдельного элемента композиции. Число дней отсчитывается от знака до знака по зарубкам; счёт идёт сверху вниз по порядку, затем переходит на правый валик и возвращается назад, снизу вверх, к противоположному концу пластины. По мнению Миддендорфа, календарные даты усвоены якутами от русских поселенцев («русская пасхалия»), отсюда стилизованное изображение медведя, нанесённое слева верхней части пластины, означает день Святого Георгия, т.е. 23 апреля.

Однако С.В. Иванов относит различные насечки и зарубки на рукоятках ножей, палках, на иглах и других предметах к группе знаков, «похожих на геометрический орнамент, но не являющихся таковым». Практическое значение глубоких нарезок, расположенных горизонтально или образующих несложный рисунок в виде зигзагов, треугольников, ромбов, заключается в более прочном сцеплении поверхностей; в этом случае они обычно не имеют семантической нагрузки. Вместе с тем подобные приёмы декорирования, имеющие утилитарное значение, не исключают возможности обращения к артефактам как важному культурно-историческому источнику. Такие существенные объективные факторы, как этнокультурный тип хозяйствования, использование конкретных материалов природного и животного происхождения для создания орнаментированных артефактов, определённые способы соединения исходных элементов в единое целое, способствуют формированию субъективных эстетических предпочтений, выраженных в геометрической структуре композиции, ритмической организации и комбинаторных соединениях модульных типозаэлементов.



Рис. 1.69. Якутский календарь карди [103, с. 754]

В Музее археологии и этнографии Сибири Томского государственного университета (МАЭС ТГУ) хранится нивхская одежда, выполненная из склеенных рыбьих пузырей, образующих метрические горизонтальные или вертикальные полосы: низ юбки (инв. № 4334-1), кофты (инв. № 4334-2) и рубахи (инв. № 4335), ворот и низ рукавов кофты и рубахи обшиты аппликацией из полос меха котика и прошивками из разноцветных птичьих перьев. Целостность композиции костюма обеспечивается за счёт ритмического чередования соединительных швов, выполняющих утилитарную функцию, и обрамляющих края изделий декоративно-орнаментальных бордюров. Чувство ритма, присущее человеческой природе, проявляется в организации системы ручных стежков или машинных швов, соединяющих слои материала верха, ватного утеплителя и подклада в зимних халатах нивхов. В данном случае речь не идёт о художественном орнаменте, хотя рассмотренные технологические особенности изготовления и ритмическое упорядочивание элементов одежды, несомненно, придают ей свойство декоративной орнаментальности.

Стремление украсить предметы, имеющие сугубо практическую функцию, привело нивхов к идее нанесения глубокой узорной резьбы на специальную доску, подкладывающуюся под колыбель с гигиенической целью. Подобные доски бытовали у ульчей вплоть до первой половины XX в.: орнаментированные доски для собирания жидкости предохраняли нары от сырости.

Орнаментально-декоративное решение и, одновременно, утилитарное значение в изделиях прикладного искусства различного назначения приобретают такие элементы отделки, как соединительные швы. А.Г. Лебедев, ссылаясь на Кодама Сакудзаэмона, сообщает, что у айнов существует одиннадцать самых распространённых швов различной степени сложности, функция которых не только утилитарная, но и художественная – при помощи этих швов айнские мастерицы дополняют традиционный орнамент. Утилитарное значение швов, скрепляющих края аппликации или

деталей изделия и одновременно являющихся декоративным элементом орнаментальной композиции, прослеживается в традиционных изделиях коренного населения Дальневосточного региона.

## **1.5. Геометрическая структура и семантика орнаментальных мотивов**

Совокупность проявлений орнамента в сочетании с материалом и формой предмета в определённом ритмическом строе образуют декор, обладающий конкретными стилевыми признаками. Стиль является культурной моделью выразительных средств, ограниченных определёнными технологическими возможностями и особенностями материалов, совокупность которых соответствует представлениям об эстетике и гармонии предметного мира, созданного руками человека.

Орнамент – это наиболее упорядоченное искусство, в котором проявляются структурно-симметрические и ритмические предпочтения разных эпох и народов. Архетипы композиционных структур в культуре формируются с развитием социального и исторического самосознания: от простых симметричных форм к сложным, имеющим общие внутренние связи и асимметричные процессы. Со времени появления египетских пирамид американская исследовательница Тинг (A.G. Tung) выделяет 11 периодов-циклов, связанных с эволюцией человеческого сознания, каждый от 500 до 1000 лет, с характерным акцентированием того или иного вида симметрии: зеркальной, вращения, винтовой, спиральной. Таким образом, симметрия оказывается основным приёмом упорядочивания композиции и построения её геометрической структуры.

В орнаменте зафиксированы знания, полученные в процессе познания, логического и творческого мышления, практической, художественной и интеллектуальной деятельности. Перефразируя высказывание Леви-Строса о роли языка в качестве условия культуры и рассматривая орнамент как своеобразный графически выраженный язык общения, можно утверждать, что орнамент и культура являются двумя параллельными разновидностями деятельности: с помощью орнамента индивид обретает культуру своей группы, установление взаимосвязи орнамента и культуры происходит параллельно в мышлении людей. Преломление реального мира осуществляется последовательно: сначала в мышлении, понимании и структурировании объективных явлений, а затем в создании образов, воплощённых в материальных моделях. В культуре существуют определённые логические структуры, отображающие универсальную модель различных форм коммуникации. Возможность установления аналогий между искусством, мифологией, ритуалами, религией и собственно орнаментом, выявление закономерностей формообразования в изобразительном искусстве, мифотворчестве, фольклоре и т.д. – прямое следствие современного моделирования мыслительной и творческой деятельности их создателей. В орнаменте синтезируется ряд взаимосвязанных характеристик, что приводит к выявлению знаковых, художественных, тектонических и утилитарных особенностей орнамента. Перечисленные аспекты проявления орнамента служат предметом исследования этнографов, археологов, искусствоведов, математиков и пр., однако разрозненность и односторонность результатов вызывает необходимость разработки новых этапов научного познания, применения системного подхода к комплексному анализу орнаментальных композиций, выявлению типологии универсалий и разнообразия структуры орнамента.

Основополагающим аспектом изучения и систематизации орнамента принято считать выделение типовых, наиболее устойчивых элементов и проведение классификации орнаментальных мотивов. При этом наиболее распространённым представле-

нием классификационных признаков выступает обобщённое словесное описание изобразительных мотивов орнамента. В том случае, если классификация производится не только по внешним признакам, но и по существу изучаемых структур, нередко обнаруживаются неожиданные логические и геометрические связи: преобразования симметрии, характеризующие статику или динамику; закономерности модульной организации; проявления раппортности (линейная или сетчатая структура, масштабность и т.д.).

Основными классификационными признаками орнамента исследователи традиционно считают ассоциативность и символичность изобразительных элементов, связанных с существующими в окружающем мире объектами (антропоморфный, животный, растительный, астральный, солярный, предметный, тератологический орнамент).

Орнаментальные мотивы и композиция орнамента видоизменялись с развитием когнитивного сознания, духовной культуры и эстетических предпочтений в мировом искусстве. Примеры орнаментальных мотивов со времён палеолита принадлежат классу элементарных геометрических фигур – это прямые, параллельные прямые, окружности, спирали – свидетельство древнейших человеческих попыток выражения первоначальных геометрических знаний. В орнаменте встречаются первые интуитивные представления розеток, напоминающих симметрию подобия: спирали, радиально-увеличивающиеся структуры, последовательности концентрических окружностей или квадратов. Самыми распространёнными орнаментальными мотивами древнейших памятников являются круг и спираль, интерес к ним современные исследователи связывают с культом солнца, наблюдениями за движением небесных светил, от которых зависит развитие жизни на земле. Окружность или круг – первоначальный символ чистоты, знак союза и объединения. Геометрическая фигура *окружность* образована одной линией, не имеющей начала и конца, поэтому она является символом бесконечности, вечности, совершенства, бога, солнца, космоса, земли, планет. Спираль служит символом восхода солнца и одного года, указывает на развитие жизни из одной точки, которая, вращаясь и удаляясь от нее, стремится к зрелости. Двойная спираль представлена в исследованиях как графическое расширение S-линии, символизирующее дневное время между восходом и заходом солнца, а также в качестве знака високосного года.

Система комбинаторного соединения трёх астрономических календарей подробно проанализирована В.Е. Ларичевым на примере анализа изображений на прямоугольной пластине из слоновой кости, найденной М.М. Герасимовым в 1929 г. в прибайкальской Мальте (рис. 1.70). Пластина, датированная более 24 тыс. лет назад, орнаментирована семью композиционно уравновешенными структурными частями, составленными из множества лунок, а также прочерченных зигзагов, S-образных и спиральных линий. В центре располагалось одно сквозное отверстие, служащее точкой полюса самой большой спирали с параллельными витками. Немецкий искусствовед и мифолог Карл Хентце усмотрел в спиралях, изображённых на выпуклой стороне пластины, символы эволюций фаз луны и иносказательные картины всего космоса. Как отмечает В.Е. Ларичев, выявление семантической значимости изображения на пластине требовало абсолютной точности и использования специальных приспособлений [89]. Исследователи установили, что орнаментальная структура пластины может быть прочитана как криволинейно-числовая художественная запись формулы астрономического соотношения, определяющего причины затмений. Гармоничное художественно-образное и семантическое выражение закономерностей движения планет на звёздном небосводе в виде концентрических разомкнутых спиралей, двойных спиралей противоположной закрутки, змеевидной и месяцеvidной фигур одновременно имеет знаковую математическую условность. Несомненно, люди древнекаменного века обладали не только пространственным мышлением и художественно-орнаментальным во-

ображением, умением решать арифметические и геометрические задачи, но и достаточно развитым комбинаторно-логическим анализом.



Рис. 1.70. Пластина из бивня мамонта. Прибайкалье, 24 000 лет назад:  
а – спиральные элементы на выпуклой стороне пластины (реконструкция);  
б – стилизованные изображения змей на оборотной вогнутой стороне пластины

При устройстве древнего космического храма значимыми были астрономические и геологические соображения, поскольку месторасположение храма приурочивалось к местам проявления земного магнетизма, где происходило слияние земных и космических излучений. Круги и спирали на гигантских плитах древних сооружений Мальты и Ирландии выкладывались прямо на местности из камней. Регулярные круги и уплощённые с одной стороны овалы, спирально закрученные лабиринты изучены археологами, увидевшими в них свидетельства математических, геометрических, астрономических интересов древнего человека. Планеты вращаются на своих орбитах, каждый отдельный человек движется от рождения к смерти, описывая замкнутый круг. Магия круга гарантировала ежедневный восход Солнца, совершающего свой путь по небесной орбите. Она же обеспечивала неизменность звёзд на их путях. Всякий замкнутый круг является магической фигурой, он означает вечность, не имеющую ни начала, ни конца.

Древнейший космогонический мотив казахского орнамента, который символизирует мировое пространство, Вселенную – шыршыкты – имеет геометрический вид спирали. Он идентичен мотиву бітпейтін – нескончаемый, который в свою очередь является символом вечного движения не только у казахов, но и у других народов, а также идентичен мотиву емір, емір жолы – жизнь, жизненный путь. В китайской орнаментике мотив спиралевидного геометрического меандра лейвэнь трактуется как «узор грома».

Диапазон распространения этой символики и следствия её влияния свидетельствуют об определяющей силе первоначального импульса. Действительно, круги и спирали разворачиваются в бесконечных вариациях на сосудах и предметах крито-микенской, трипольской, балканской культур.

В античном искусстве прослеживаются заимствованные азиатские элементы орнамента, на основе дальнейшего развития которых создан стиль орнаментики, отличающийся строгой систематичностью: орнамент подчиняется украшаемому предмету, соразмеряется с ним, соответствует его характеру. Растительный орнамент возник в древности, по своему характеру приближается к геометрическому и довольно часто употребляется в органичном соединении с ним. Особенность греческой орнаментики проявляется в стилизации растительных форм, приведении их к прочно установленному типу и композиционному расположению. Орнаментальные мотивы природного происхождения преимущественно заимствованы из растительного мира: формы ветвей, листьев,

цветов, плодов растений воспроизводятся в упрощённом, изменённом, стилизованном в той или иной степени виде. Главные элементы растительной орнаментики греков – пальметта и акантовый лист, чей изобразительный характер очевиден, однако в орнаменте реальный мотив подчиняется иной, чем в натуре, системе связей. Пространственные элементы и связи растительного орнамента подчиняются законам плоскостной структуры и сохраняются как часть системы абстрактно-ритмических соотношений.

Объективный критерий прекрасного и гармоничного в античную эпоху – категория меры, включающая составные элементы: понятия симметрии, пропорциональности и ритма. Мера характеризует общие принципы построения, целостность предмета. Понятия симметрии, пропорциональности и ритма добавляют к характеристике целого не только формальный структурно-математический характер. Древнегреческие истоки теории симметрии являются совместной областью изучения геометрии и искусства (скульптуры, орнамента, живописи), неотделимы от формирования эстетических принципов и канонов. Известна чёткая симметричность формы античных архитектурных памятников, стройность греческих ваз, математическая строгость их орнамента. Анализ геометрических размеров греческих ваз привёл к интересной закономерности – вазы можно вписать в прямоугольники с отношением сторон, равным золотому сечению.

В культуре архаической Греции первоначально округлые формы спрямляются, становятся прямолинейными, тяготеющими к квадрату, меандр порождён поворотами вокруг оси на  $180^\circ$ . Идентичные пропорциональные схемы лежат в геометрических формах с прямолинейными контурами и в рисунке «бегущей волны», бустрофедона, звёзд со спирально закрученными концами. В XV в. до н.э. минойская культура на о. Крит демонстрирует связанные с построением спирали стилизованные изображения цветов и морских звёзд, основанные на пятиричных формах поворотной симметрии. Орнамент на глиняной вазе, выполненной без гончарного круга более 3750 лет назад и найденной в пещере Камарес на Крите, отличается мотивами, полученными поворотной симметрией – с осями пятого порядка и с пятью плоскостями симметрии, параллельными осям. Симметрию 5-го порядка называют симметрией жизни. Это своеобразный защитный механизм живой природы против кристаллизации, против окаменения, за сохранение живой индивидуальности. Золотое сечение возникает в связи с правильным пятиугольником, поэтому и числа Фибоначчи играют роль во всём, что имеет отношение к правильным пятиугольникам – выпуклым и звёздчатым. Пятиугольник у пифагорейцев считался священной фигурой, символом жизни и «гармонии здоровья»:  $5=2+3$  выражает единство женского (2) и мужского (3) начала; число 5 совмещало симметричность  $5=2+1+2$  и асимметричность  $5=2+3$ .

В истории орнаментального искусства были периоды, когда новые формы создавались математическим расчётом или применением определённых, часто довольно сложных приёмов построения фигур и сеток: геометрический характер египетского текстильного орнамента, зеркально-симметричный орнамент шумеров и т.д. В керамических изделиях эпохи раннего и среднего дзёмон прослеживается имитация пространственной структуры верёвочных (шнуровых) узлов, петель и, очевидно, интервалов между ними, образующих в совокупности с морфологией сосудов цельное декоративное решение за счёт выделения в сложном орнаментальном ритме доминанты и соподчинённых частей. Копирование системы взаимосвязи элементов реального прототипа приводит к постепенному развитию принципов комбинаторного формообразования в орнаментике культуры дзёмон – от использо-

вания ограниченного количества регулярных типозащитных элементов к практически бесконечному варьированию элементов сложной формы (рис. 1.71).

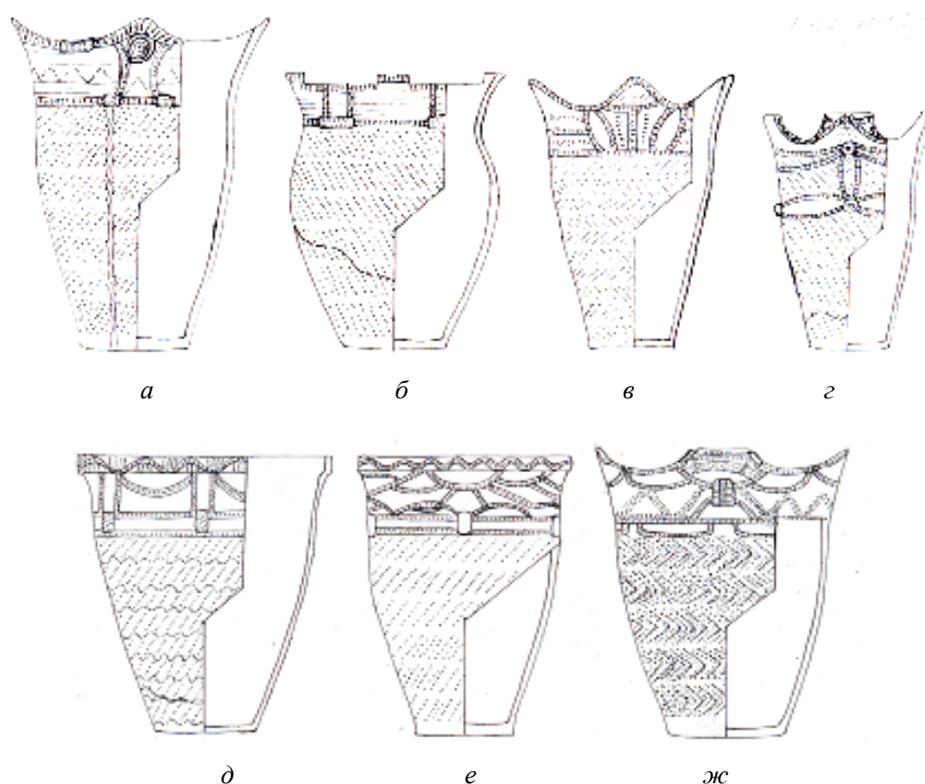


Рис. 1.71. Керамика памятника Оокубо. Ранний и средний дзёмон.  
 Национальный музей Японии (г. Сакура). Исследование И.С. Жушиховской, 2003 г.:  
 а – инв. № А-14-2-14, FB2-7-03-2 (средний дзёмон); б – инв. № А-14-3-38, FB2-1-4-4,  
 № 81; в – инв. № А-14-1-51; г – инв. № А-14-3-37, FB2-1-2-3, № 86 (средний дзёмон);  
 д – инв. № А-14-1-87, FB2-У-02-03; е – инв. № А-14-1-93; FB2-У-02-03;  
 ж – инв. № А-14-1-57; FB2-Н-04-03

От греко-римской орнаментики произошла средневековая, определяющая романский стиль в Европе в X–XIII вв. Античные элементы постепенно видоизменились и новые мотивы возникали из непосредственного наблюдения природы, кроме того, особое место отводилось фантастическим фигурам животных. В готическом орнаменте преобладающее значение вновь получили растительные формы, первоначально имевшие фантазийное, затем более реалистическое изображение, которое постепенно превратилось в изощренный орнамент. Графические изображения узлов в кельтском орнаменте с математической точки зрения рассматриваются как зеркальные кривые, обладающие качеством модулярности.

В государствах Средней Азии IX – начала XIII вв. на основе общемусульманской культуры складывается характерный вид архитектурного орнамента – арабеска (фр. Arabesque – арабский), построенный по принципу бесконечного развития повторяющихся элементарных групп (раппортов) геометрических и растительных мотивов, механически дублируемых по определённому принципу, что создаёт впечатление насыщенного прихотливого узора. Использовались слож-

ные колористические эффекты, очевидно, в связи с тем, что религия запрещала изображать живые существа. Мусульманский геометрический орнамент гирих означает в переводе «узел» и передаёт восприятие смысла орнаментальной структуры, которая заключается в сплетениях линий, полос, в комбинациях кругов, многоугольников, трапеций, треугольников, менисков и других геометрических фигур. Эти элементы образуют ромбические, квадратные, треугольные и многоугольные сетчато-раппортные композиции, с включением крестообразных или звёздчатых («окрылённых», по терминологии мусульманских математиков) фигур. Любой гирих строго рационалистичен, выверен математически, построен и рассчитан, подчинён единому порядку, при этом в орнаменте нет заданной точки отсчёта, акцентов, композиционного центра и периферии. Растительные формы подчиняются геометрическим линиям математически построенного гириха. Сложный геометрический средневековый орнамент связан с открытиями в области механики, оптики, математики, астрономии, с разработкой методов расчёта сферических, цилиндрических и конических поверхностей, с развитием технологии строительных материалов. Современные исследователи восточного искусства заинтересовались геометрической структурой гирихов, восстановили способы построения орнамента при помощи циркуля и линейки, изучили пропорциональные отношения, положенные в основу этих построений. Изучив структуру орнамента, Л.И. Ремпель делает вывод об усовершенствовании математиками Востока методов расчёта античных и индийских математиков [149]. Ю.Я. Герчук полагает, что никакой другой орнамент в истории мирового искусства не даёт таких широких возможностей практического применения математического анализа, не связан так непосредственно с математическими представлениями своей эпохи. Активная художественная выразительность ритма способна передать всеобщий образ мирового порядка, в этом и заключается сущность и назначение гириха [24].

В современной орнаментике прослеживается обращение к мировому орнаментальному искусству. Декор азиатских стран (Китая, Японии) и дальневосточный орнамент формировались независимо от европейских стилей и демонстрируют уникальные принципы структурной организации, формы и колорит. Орнаментальные мотивы и композиция дальневосточного криволинейного орнамента отличаются лаконичной непосредственностью, пластичностью и изяществом.

В публикациях, посвящённых древнему и традиционному орнаменту, геометрический образ спирального мотива описывается в обобщённом виде: идентификация сводится к условному обозначению буквенными или математическими символами «S», «C», «8», «ε». В названии орнаментальных композиций, составленных из спиральных мотивов, выражен образно-ассоциативный характер графических элементов: «бараны рога», «бегущая волна». При этом практически невозможно разграничить такие существенные особенности спиралей, как расстояние между витками, направленность движения, пропорции, масштаб и структурная взаимосвязь композиционных элементов и т.д. Притягательная сила и очарование кривых отчасти объясняется тем, что их можно получить разными способами.

Существуют классификации дальневосточного орнамента по геометрическому виду контуров типовых композиционных элементов: «спирально-ленточный орнамент»; «скобкообразный элемент»; «завиток с колючками по внешним краям»; «завиток с прямоугольными формами» и т.д. (рис. 1.72).



Рис. 1.72. Классификация элементов орнамента айнов [90, с. 18]

Дальневосточный спирально-ленточный орнамент, как правило, представляет собой непрерывную линейно-раппортную композицию. В случае прерывистого расположения элементов орнаментальные мотивы находятся на некотором расстоянии друг от друга и, в совокупности с интервалами, образуют систему ритмических рядов. Ритмический повтор равных в композиционном отношении орнаментальных мотивов образует раппорт.

### 1.6. Применение элементов математического аппарата для графического анализа криволинейного орнамента

В данном разделе предполагается изложение теоретического материала для проведения графического анализа орнаментальных композиций. Показаны результаты практического применения основных разновидностей математических спиралей с целью дальнейшей формализации геометрических признаков дальневосточного криволинейного орнамента.

Для выявления структурных закономерностей построения орнамента необходимо провести систематизацию известных артефактов, представленных в виде фотоизображений в существующей специальной литературе, выполнить графический анализ орнаментальных композиций с использованием современных компьютерных технологий и математического аппарата.

Изучение структурных закономерностей формообразования орнаментальных композиций в Дальневосточном регионе проводится с применением комбинаторного метода и современных графических программ. Полученные результаты необходимо систематизировать, установить типовые и особенные варианты орнаментальных композиций, сформировать структуру системы информации для создания электронного каталога дальневосточного орнамента, включающего библиотеки массивов типовых элементов орнамента. Применение метода графического анализа орнаментальных композиций на основе применения принципов комбинаторного синтеза графических объектов позволяет решить задачи установления закономерностей взаимосвязи силуэтной формы артефактов и их внутренней орнаментально-композиционной разработки.

Комплексный подход к изучению структуры дальневосточного орнамента позволяет выполнить анализ дальневосточного орнамента с учётом разнообразных

факторов, включающих политические, экономические, социальные, этнокультурные особенности развития региона. Для объективного целостного видения проблемы необходимо использовать метод многофакторного моделирования. Расширение границ исследования, параллельное одновременное изучение ряда аспектов формирования орнаментальных композиций способствуют направленному выполнению поисковой работы, сопоставлению артефактов и систематизации материалов, решению междисциплинарных задач при определении методологического инструментария.

Хронологические рамки исследования ограничены неолитическими и средневековыми изделиями; этническими предметами XIX–XX вв., выполненными из различных материалов (из рыбьей кожи, шкур животных, из меха, ткани, металла, дерева, бересты и т.д.). Для проведения анализа могут быть выбраны следующие основные группы орнаментированных изделий:

- 1 – керамическая посуда и штампы;
- 2 – каменные и металлические изделия;
- 3 – деревянная и берестяная утварь;
- 4 – костюм, металлические украшения, дополнения к костюму.

Наиболее древними артефактами принято считать керамические и текстильные изделия. Они выполнены из природных материалов, целенаправленно отобранных, подвергнутых технологической обработке и приведённых в соответствие с потребностями человека. Сохранившиеся фрагменты этих изделий, как правило, декорированы или орнаментированы, что даёт основание проводить изучение закономерностей и особенностей формообразования орнамента в историческом аспекте с учётом хронологических и территориальных рамок.

Глубина и объективность результатов композиционного анализа артефактов зависит от уровня их информативности, к которым относятся следующие признаки: целостность изделия или возможность достоверной реконструкции объёмно-пространственной формы объекта; сохранность структуры, рельефности и колорита декора; относительные размеры фрагментов артефактов, плотность их заполнения орнаментальными элементами.

Изучение закономерностей структурного построения орнаментальных мотивов становится системным при использовании математического аппарата. Исследование орнамента с привлечением геометрии и алгебры достаточно успешно осуществляется в современной науке.

Широта и универсальность теории симметрии, её синтезирующая роль в развитии науки (математика, физика твёрдого тела, квантовая механика, кристаллография, химия, биология, эстетика, философия), материального и интеллектуального творчества человека являются проявлением законов организации симметрии в природе. Одним из перспективных аспектов конструктивного использования симметрии математики считают изучение операций симметрии и определение возникающих при этом орнаментальных композиций. История геометрической традиции симметрии прослеживается как осмысленная структурная морфология.

Структура дальневосточного орнамента включает типовые, наиболее распространённые и устойчивые, а также уникальные, единичные композиционные решения, представленные на различных археологических и этнографических артефактах. Важное место отводится установлению преемственности типичных структурных схем построения орнаментальных композиций и отдельных элементов, выявлению изменений в выборе орнаментальных мотивов и их стилизации. В процессе исторического развития многие народы выработали специфические приёмы орнаментации, исследовать и классифицировать которые становится возможным при использовании метода симметрии.

Наиболее полный и разносторонний анализ дальневосточного орнамента выполнен в работе С.В. Иванова «Орнамент народов Сибири как исторический источник» (1963): изучены технические приемы исполнения, состав и особенности мотивов; проведён анализ композиционных приёмов и типов орнамента, а также орнаментальных комплексов; огромная роль отводится процессам комбинаторного характера. Автор характеризует композиционные особенности орнамента на основе использования метода классической симметрии. Постановка задачи исследования орнаментальных композиций в современном контексте продиктована потребностями междисциплинарного подхода, позволяет представить анализ дальневосточной орнаментики с позиций искусствоведения и культурологии. Всестороннее исследование проблемы достигается за счет привлечения технических средств, использования возможностей компьютерной графики, методов математического и графического анализа.

Принципы симметрии относятся к геометрическим преобразованиям, при этом важно, что они устанавливают структуру законов природы, пространства, времени и выражаются с помощью физических величин самих явлений. Теория симметрии – один из самых эффективных подходов к изучению принципов равновесия и гармонии в искусстве. Полярность элементов одной группы симметрии вводит в орнаментальное искусство время, впечатление движения, центробежную экспансию. Динамическое визуальное воздействие, которое производят полярные элементы симметрии, можно увеличить или уменьшить соответствующим выбором визуальных параметров. Независимость явления относительно сдвигов во времени выражается через временные интервалы, независимость относительно поворотов в пространстве – через произвольные углы и т.д. Поворот на определённое число градусов, сопровождаемый трансляцией на заданное расстояние вдоль оси поворота, порождает винтовую симметрию. Винтовая линия принадлежит к числу пространственных кривых, радиус поворота при движении по винтовой линии остается постоянным. В соответствии с преобразованиями винтовой симметрии располагаются листья на стебле многих растений и усики вьющихся растений. Биологические дробы, описывающие винтовую симметрию растений, составлены из членов двух рядов. Первый ряд стремится к числу:

$$\Phi = 1,6180339\dots, \text{ а второй – к числу } \Phi_1 = 2,6180339\dots \Phi_1 = 1 + \Phi.$$

С точки зрения современной математики спираль есть графическое выражение числового ряда с определёнными свойствами – ряда Фибоначчи. Каждое последующее число этого ряда есть сумма двух предыдущих: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 и т.д., соотношение двух соседних чисел даёт иррациональное число  $\Phi$ . При этом по мере возрастания чисел в ряду соотношение между ними всё более приближается к наиболее полному значению  $\Phi$ : обычно оно выражается числами 0,618 или 1,618. Первым, кто связал числа Фибоначчи с особенностями роста живых организмов, был математик и астроном Иоганн Кеплер, обнаруживший золотую пропорцию в ботанике. Он же указал на связь числа  $\Phi$  с золотым сечением, широко используемым в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке. Пропорция чисел Фибоначчи использовалась при сооружении Пирамид и Парфенона; её изучали великие мастера Возрождения Леонардо да Винчи и Рафаэль; её широко употреблял в архитектуре Ле Корбюзье. За эстетические свойства ей было присвоено наименование «золотого сечения» или «божественной пропорции».

Математик А.В. Шубников в 60-е гг. XX в. разрабатывал проблему симметрии подобия. Изменение форм выражается усложнением, изгибанием элементов симметрии. Дойдя до некоторого геометрического предела, изгибание не может существовать без разрыва сплошности, что вызывает вымирание.

Широта и универсальность теории симметрии, её синтезирующая роль в развитии науки (математика, физика твёрдого тела, квантовая механика, кристаллография, химия, биология, эстетика, философия), материального и интеллектуального творчества человека являются проявлением законов организации симметрии в природе. Одним из перспективных аспектов конструктивного использования симметрии математики считают изучение операций симметрии и определение возникающих при этом орнаментальных композиций. История геометрической традиции симметрии прослеживается как осмысленная структурная морфология.

Визуальное моделирование симметрических структур, являющихся предметом изучения естественных наук, использование графических представлений и символов способствовали формированию цельного визуального языка для их описания и представления. Графический анализ линейных изображений позволяет решить задачу классификации и унификации типозадач с позиций нового уровня знаний.

Согласно принятому в математике определению спираль (от лат. *spira* – виток) – это плоские кривые линии, бесчисленное множество раз обходящие некоторую точку, с каждым обходом приближающиеся к ней или с каждым обходом удаляющиеся от неё. Спираль можно рассматривать как геометрическую фигуру, образованную вращением и поступательным движением точки. Одна из основных характеристик спирали – направление вращения, или движения. Вращению против часовой стрелки соответствует правая спираль, по часовой стрелке – левая спираль. Направление вращения – не только математический признак, но и отражение закономерностей физиологического характера, т.е. движения правой и левой руки человека. Притягательная сила и очарование кривых отчасти объясняется тем, что их можно получить разными способами. Существует несколько базовых типов спирали, выделенных и описанных в разное время учёными-математиками.

Под спиралью мы понимаем плоскую кривую, которую опишет точка, совершая круги и одновременно удаляясь от некоторой неподвижной точки, называемой полюсом. Спираль Архимеда (рис. 1.73), названная так потому, что Архимед описал её в своей работе о спиралях, имеет простое уравнение в полярных координатах:  $\rho(\varphi) = a \cdot \varphi$ . Если  $O$  – полюс,  $P$  – точка кривой и  $OA$  – ось, от которой измеряется угол, то длина отрезка  $OP$  пропорциональна величине угла  $POA$ .

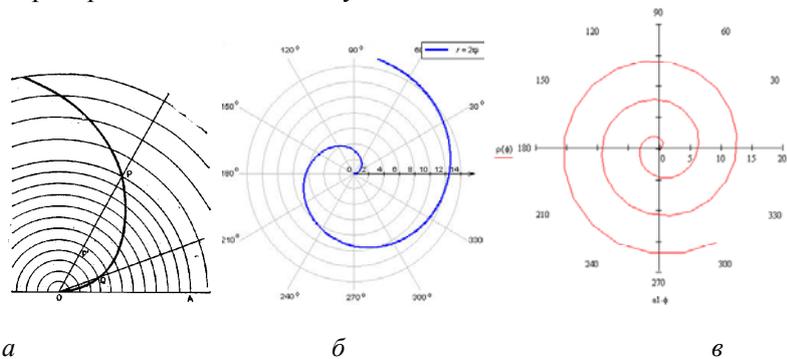


Рис. 1.73. Спираль Архимеда: *a* – равномерность движения точки в архимедовой спирали; *б* – спираль построена при значении радиус-вектора  $a=2$ ; *в* – спираль построена при значении радиус-вектора  $a = \frac{1}{\pi}$

Современный уровень развития компьютерных технологий позволяет автоматизировать и упростить некоторые операции, а также обеспечить высокую

точность результатов исследования и возможность дальнейшей работы с графическими изображениями. При помощи математического программного обеспечения MathCAD выполнено построение архимедовой спирали с различной величиной радиус-вектора (рис. 1.73б, в). Ниже представлена архимедова спираль, построенная по математической формуле  $\rho(\varphi) = a \cdot \varphi$ , где  $a=2$  – параметр архимедовой спирали (рис. 1.73б) и  $a = \frac{1}{\pi}$  (рис. 1.73в).

Равноугольная, или логарифмическая, спираль сложнее, чем спираль Архимеда. Изучать её первым начал Декарт (1638 г.), который установил свойства равноугольной спирали: дуга растёт пропорционально полярному радиусу и касательная образует постоянный угол с полярным радиусом (рис. 1.73а). Торричелли более подробно изучил свойства «геометрической спирали» – так он назвал линию, которую определил с помощью построения. Торричелли доказал геометрические свойства, изложенные при анализе особенностей формы: при неограниченном количестве оборотов прямой  $UV$  против часовой стрелки (по часовой стрелке) точка  $M$ , описывающая правую (левую) спираль, неограниченно удаляется от полюса и описывает бесконечное количество витков (рис. 1.73б). Линия, описываемая точкой  $M$ , называется логарифмической спиралью. Если удаление точки  $M$  от полюса  $O$  сопровождается вращением прямой  $UV$  против часовой стрелки, то логарифмическая спираль называется правой; в противоположном случае – левой. При неограниченном количестве оборотов в противоположном направлении точка  $M$  неограниченно приближается к полюсу  $O$ , но ни при каком положении прямой  $UV$  не совпадает с  $O$ . Таким образом, спираль делает бесконечное множество витков также около полюса. Точка  $O$  не принадлежит логарифмической спирали. Яков Бернулли в 1692 г. открыл ряд других свойств «изумительной спирали» (*spiramirailis*). Название «логарифмическая спираль» (угол между полярными радиусами пропорционален логарифму их отношения) дано Вариньоном в 1704 г. Позднее логарифмическая спираль стала предметом многочисленных исследований. Так, кинематическое её свойство найдено Е. Каталаном в 1856 г. Равноугольную спираль можно определить как геометрическое место точек  $P$ , движущихся на плоскости так, что касательная в точке  $P$  образует постоянный угол  $\alpha$  с радиус-вектором  $OP$ , проведённым в точку  $P$  из неподвижного полюса  $O$ .

Истинная логарифмическая спираль связана с золотым сечением (рис. 1.74). Математическая формула логарифмической спирали  $p = ae^{k\varphi}$ , где  $k$  – параметр, выражающийся через коэффициент роста.

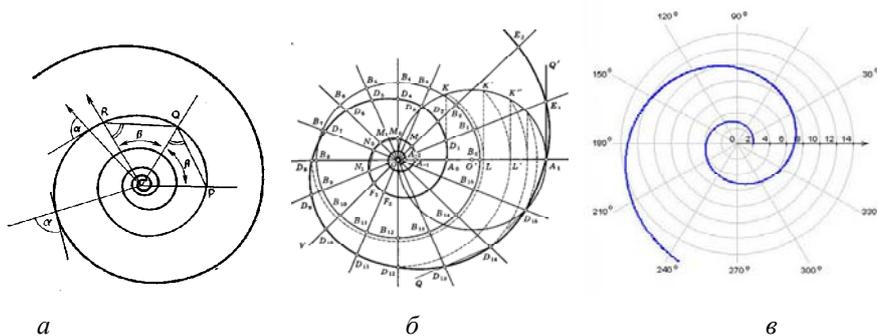


Рис. 1.74. Построение логарифмической спирали:  $a$  – равноугольная спираль;  $b$  – правая логарифмическая спираль;  $v$  – построение спирали, где  $a = 2$ ,  $k = 0,2$  [23, с. 901]

Рассмотренные типы спирали характеризуются признаком направленности движения: различаются правая и левая архимедова и логарифмическая спирали. Общим их свойством является то, что при повороте фигуры спирали на 180° направление движения не изменяется. Фигуры архимедовой и логарифмической спиралей по своему начертанию близки рисунку таких известных орнаментальных мотивов, как волюта и «бараньи рога». В книгах о росте и формах живых организмов излагаются теории, объясняющие, почему природа отдаёт предпочтение равноугольной спирали. Особой известностью пользуется книга д'Арси Томсона «О росте и форме» (1952), посвящённая этой проблеме. Природа симметрична, но не абсолютно, и приближительная симметрия является сегодня одной из научных загадок.

Клотоида представляет собой пластическое сопряжение двух противоположно направленных симметричных ветвей – спиральных элементов (рис. 1.75а). Этот тип спирали описан Л. Эйлером, М.А. Корню, Э. Чезаро. Формула клотоиды:

$$x = a \int_0^s \cos \frac{S^2}{2k} ds, \quad y = a \int_0^s \sin \frac{S^2}{2k} ds;$$

Орнаментальная композиция, составленная из последовательного ряда сопряжённых фигур клотоиды, соответствует начертанию широко известного узора «бегущая волна». Для описания клотоиды как орнаментального мотива можно использовать признак направленности движения, которая определяется посредством линии, касательной к обеим ветвям и совпадающей с серединной частью фигуры (рис. 1.75б). Направление касательной от правой спирали по диагонали вверх соответствует возрастающей функции, или восходящему движению (восходящая клотоида), от левой спирали по диагонали вниз – убывающей функции, или нисходящему движению (нисходящая клотоида). При повороте фигуры на 180° направление движения не изменяется. В орнаментальных композициях различается также угол наклона касательной по отношению к условной горизонтальной оси клотоиды. Величина угла зависит от расстояния между ветвями клотоиды.

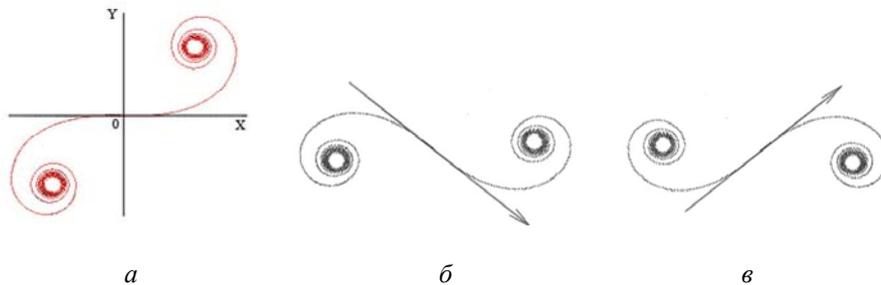


Рис. 1.75. Клотоида или спираль Корню:  
*a* – построение клотоиды в системе координат; *б* – нисходящее направление движения клотоиды; *в* – восходящее направление движения клотоиды

В древнем и традиционном орнаментальном искусстве не использовались математические формулы для построения спиралей. Графическое изображение некоторых разновидностей спиралей можно получить разными способами: при помощи шаблонов, простейших измерительных инструментов, рисунка от руки.

Методы приближённого построения спиралей часто встречаются в изобразительном искусстве. В трактате «Руководство к измерению. Посвящение Пиркгеймеру» Альбрехт Дюрер предложил различные методы построения спиралей. Спираль,

образованная сопряжением дуг полуокружностей разных диаметров, описана А. Дюрером в XVI веке. Особенностью этой спирали является то, что она строится не на основе математической формулы, а инструментально-механическим путём, при помощи циркуля. В Книге I приведён следующий порядок построения: вертикальный отрезок  $ab$  разделить на четыре равные части тремя точками  $c, d, e$ . Затем разделить отрезок  $de$  точкой  $f$  на две равные части. Плоскость слева от отрезка  $ab$  обозначить буквой  $g$ , справа  $h$ . Циркулем провести полуокружность  $ab$  на плоскости  $h$  с центром в точке  $d$  радиусом  $da$ . Затем на плоскости  $g$  с центром в точке  $f$  и радиусом  $fc$  провести полуокружность  $ce$ . Разделить отрезок  $df$  пополам и из полученного центра провести на плоскости  $h$  полуокружность  $df$ . «...Итак, линия готова и употребляется для многих вещей, и среди прочего – для волюты капители. И чтобы это было более понятно, я провёл здесь две поперечные линии из точек  $a$  и  $c$  от спиральной линии назад...» – пишет Дюрер (рис. 1.76а). Описание других способов вычерчивания спирали, применения её для рисования навершия епископского посоха и побега с листвой сопровождалось графическим изображением (рис. 1.76 б, в).

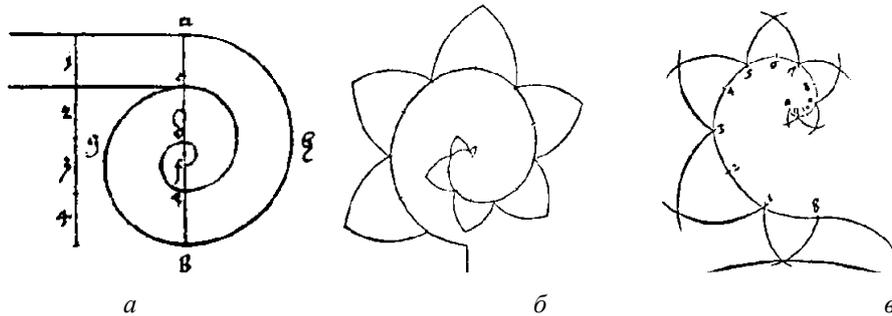


Рис. 1.76. Способы вычерчивания спиралей, предложенные Дюрером:  $a$  – спираль Дюрера, составленная из  $\frac{1}{2}$  окружностей;  $b$  – спираль для рисования епископского посоха;  $v$  – спираль для изображения побега с листвой

Метод приближённого построения спиралей, встречающихся в ионическом ордере, предложен Дюрером в его труде по практической геометрии. Спираль при таком построении состоит из последовательности дуг окружностей (рис. 1.77). Каждая дуга равна четверти окружности, а радиусы дуг могут убывать по любому закону. Существуют различные варианты этой спирали, конкретный вид которых зависит от длины дуг полуокружностей. В истории декоративно-прикладного искусства может быть найден аналог этой спирали – китайский символ «инь-ян» (рис. 1.78в).

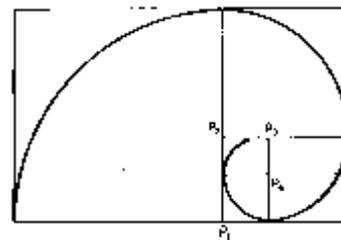


Рис. 1.77. Спираль Дюрера, построенная приближенным методом

Искусственная спираль, составленная из дуг в четверть окружности, связана с бескончаемым разбиением прямоугольников с отношением сторон, равным золотому сечению на квадраты и новые золотые прямоугольники. Равноугольная спираль служит довольно точным приближением к этой спирали, но истинная спираль вместо того, чтобы касаться сторон последовательных квадратов, пересекает их под очень малыми углами.

Построение спирали по закону золотого сечения также относится к приближённым методам (рис. 1.78). Прямоугольник  $A E F D$  с отношением сторон, равным золотому сечению, из которого вырезан квадрат  $A B C D$ . Отношение сторон оставшегося прямоугольника  $B E F C$  также равно золотому сечению, а если из него в свою очередь вырезать квадрат  $B E G H$ , то и отношение сторон оставшегося прямоугольника  $F G H C$  равно золотому сечению. Этот процесс можно продолжать до бесконечности. Если в каждый из полученных квадратов вписать по четверти окружности, как при обосновании предложенного Дюрером приближённого построения спирали, то получится весьма изящная кривая. Центры последовательных дуг (четвертей окружности) находятся в точках  $C, H, I, K, \dots$

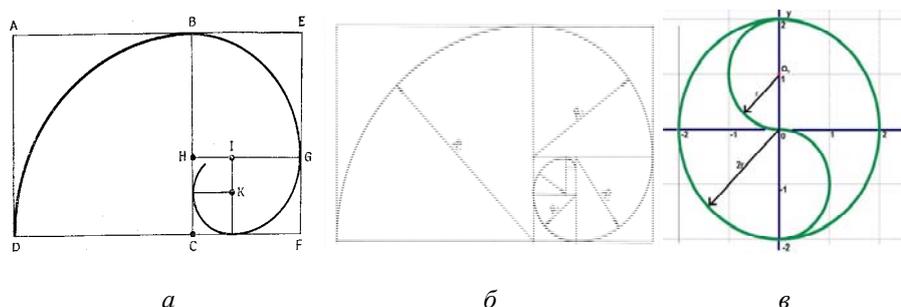


Рис. 1.78. Приближенное построение спиралей:  $a$  – построение спирали по закону золотого сечения;  $b$  – спираль, построенная сопряжением дуг окружностей, радиус которых соответствует ряду чисел Фибоначчи;  $v$  – спираль, образованная сопряжением дуг окружностей (символ «инь-ян»)

Построение спирали (символ «инь-ян») (рис. 1.78в) производилось в векторной программе CorelDraw. При помощи выносных линий нанесена система координат, на оси  $OY$  от начала координат откладывается отрезок  $[0:0;OI]$ , который и будет радиусом одной из окружностей. Затем построена полуокружность во второй четверти системы координат радиусом  $[0:0;OI]$ , где центром окружности является точка  $O_1$ . Преобразования поворотной симметрии произведены относительно начала координат, таким образом, получена полуокружность в четвёртой четверти системы координат. После этого проведена новая окружность с центром в точке  $(0:0)$  и с удвоенным радиусом.

Рассмотренные разновидности спиралей можно исследовать также с позиций преобразований аффинной симметрии – операции подобия  $L$ . Таким образом, познание свойств симметрии на примере орнаментальных мотивов, заимствованных из природы, состоит в наделении структурой законов природы или установлении между ними внутренней связи, т.к. законы природы устанавливают структуру или взаимосвязь в мире явлений. Иными словами, если законы природы управляют явлениями, то принципы симметрии управляют законами природы.

Основные подходы к изучению орнамента включают характеристику тектоники формы и способов создания художественного образа: материально-декоративные особенности (фактура и цвет материала, оформление членений, способы соединения элементов в единое целое), структура (геометрическая внутренняя характеристика формы, пропорции, симметрия) и пластическая сопряжённость элементов орнамента (связь между частями). Исследование особенностей структурно-композиционной организации орнамента проводится по принципу «от общего – к частному» и представляет собой многоуровневый комплексный процесс количественного и качественного анализа артефактов с привлечением

геометрическо-алгебраических построений, унификации терминов и понятий, различных способов представления графической информации, что способствует осуществлению более чёткой классификации и систематизации полученных данных.

Вопросы композиции, тектоники и семантики дальневосточного орнамента в культурно-историческом аспекте рассматриваются специалистами различных областей знаний. Наиболее устойчивые орнаментальные формы имеют древнее происхождение, связаны с выражением духовной культуры населения, мифологией, системой символов-знаков, отражают различные этапы этногенеза.

Целью проведения графического анализа артефактов является изучение способов формирования композиционной структуры орнамента на примере археологического и этнографического материала. Графическое выражение результатов исследования структуры орнаментальных композиций является одним из наиболее убедительных вариантов представления сравнительно-аналитической информации, позволяющей выявить уровни формирования орнамента. Оптимизация графического анализа изображений выполняется при условии использования компьютерной техники. Современный уровень развития компьютерных технологий позволяет автоматизировать и упростить некоторые операции. В частности, графический анализ изображений при помощи программных пакетов, работающих с 2D-графикой, а также математическое программное обеспечение MathCAD позволяют использовать изображения эталона. Область применения разработанной методики достаточно обширна, при этом алгоритм графического анализа любых оцифрованных изображений остаётся неизменным.

В математике важнейшие кривые (архимедовы, гиперболические, логарифмические спирали, эвольвента, клотоиды и т.д.) рассматриваются как графическое отображение аналитических данных, эти изображения спиралей используются в качестве прототипа-эталона для сравнительно-сопоставительной характеристики и уточнения типологии криволинейных элементов дальневосточного орнамента. Использование компьютерной графики значительно расширяет возможности обработки ракурсных изображений артефактов. На данном этапе происходит небольшая деформация векторной модели кривой (спирали), так как анализируемые изображения находятся чаще всего на сферической поверхности керамических изделий или изогнутой в пространстве вещи. Векторная модель позволяет устранить любую деформацию изображения без потери исходных значений.

Алгоритм проведения графического анализа состоит из следующих этапов:

- подготовительный этап графического анализа с использованием компьютерных технологий заключается в переводе аналогового изображения в цифровой вид. С помощью сканера или цифрового фотоаппарата изображение переносится в компьютер. При этом исчезает необходимость выполнения рисунка от руки, что, прежде всего, исключает возможность искажения (деформации) изображения;
- далее с помощью программы PhotoShop для оптимизации визуальной информации проводится регулировка динамического диапазона графических файлов: тональная коррекция; настройка цветового режима, яркости, контрастности и резкости изображения;
- для выделения графического образа используется инструментарий программы CorelDRAW: построение линий, совпадающих с криволинейными контурами орнаментальных мотивов на копиях артефактов, осуществляется с помощью «кривых Безье», что позволяет производить точную регулировку и редактирование полученного изображения;
- в программе Adobe PhotoShop производится наложение изображений и сравнение с эталоном – векторной спиралью, построенной на основе математических формул

в программе MathCAD: создаётся новый файл, в один слой которого вставляется скопированное изображение орнамента, на второй слой накладывается спираль-эталон. К верхнему слою применяется один из режимов смешивания, например, Multiply (умножение), с помощью которого можно увидеть результат совмещения слоёв.

Предлагаемая методика комплексного анализа изображений заключается в сочетании графических и математических методов. Высокая точность идентификации контуров изображений обеспечивает достоверность результатов и может служить основанием для выделения типовых элементов орнаментальных композиций.

Изучение дальневосточной орнаментики обсуждается и анализируется специалистами с учётом различных концептуальных подходов к постановке проблемы. Расширение научного поиска способствует направленному исследованию аспектов формирования орнамента, сопоставлению и систематизации сведений в различных областях знаний, решению междисциплинарных задач при определении методологического инструментария. Получение новых сведений об истоках формирования и развития орнамента на основе интерпретации достижений исторической науки становится одним из важных и перспективных направлений современных исследований.

Задачи дальнейшего углублённого изучения дальневосточного орнамента с позиций многофункционального подхода, проблемы систематизации и периодизации имеющихся данных не потеряли своей актуальности, поскольку продолжается процесс уточнения и корреляции материалов с учётом новейших гипотез о датировках памятников и культур. В орнаменте отображены культурные традиции, принципы геометрической и тектонической структурной организации артефактов, сформированные в соответствии с эстетическими, материальными и социальными ценностями общества. Обобщение, типизация и классификация эмпирического и теоретического материала, постановка новых, ранее не обсуждавшихся проблем, касающихся дальневосточной орнаментики, представляют важную методологическую задачу.

Совершенствование методов композиционного анализа дальневосточного орнамента на современном этапе требует привлечения точных наук, математического аппарата, растровой и векторной компьютерной графики. Использование компьютерных технологий, а именно перевод изображения из аналогового в цифровой вид, способствует оптимизации графического анализа, позволяет с высокой точностью осуществить выявление структуры орнаментальных композиций как относительно устойчивой и исторически обусловленной характеристики взаимосвязи элементов орнамента. Особый интерес в данном направлении представляет графический анализ спирально-ленточного орнамента, основанный на принципах математического построения кривых, так как в ряде научно-исследовательских работ, посвящённых криволинейной орнаментике, не уделяется должного внимания систематизации разновидностей пластических элементов орнамента. Одним из определяющих геометрических качеств орнамента принято считать ритмическую организацию его структуры, при этом неизбежно использование элементов математических методов исследования и широкого применения современной компьютерной техники.

Актуальность исследования дальневосточного орнамента состоит в необходимости создания современной универсальной информационной модели орнаментального искусства на основе сопоставления особенностей развития орнамента во всей мировой культуре, определения места и роли дальневосточной орнаментики в общей системе знаний. Целостность такого подхода является одним из методов изучения и понимания развития формообразования дальневосточной орнаментики как исторического и творческого источника современного дизайна.

Постановка проблемы структурно-функционального анализа орнамента позволяет решить одну из наиболее сложных исторических задач выявления сущности формирования дальневосточного орнамента как культурно-исторического феномена, а также проследить историю возникновения орнаментального искусства и генезис дальневосточной орнаментики во взаимосвязи с конкретно-историческими условиями, сложившимися в данном регионе. Необходимым условием научного исследования является решение ряда комплексных вопросов, требующих изучения особенностей отражения национального самосознания и мировосприятия, формирования эстетических предпочтений в изобразительном творчестве дальневосточных этносов в условиях существования конкретного исторического пространства, хозяйственно-бытовой жизни и культурных отношений с соседними народами и племенами. Выявление структуры, тектоники, композиции, стилевых особенностей дальневосточной орнаментики и установление типовых элементов орнамента на примере артефактов из различных материалов предполагает обобщение накопленного исторического материала и превращение его во всеобщее знание.

Дальневосточный регион, включающий территорию российского Дальнего Востока, Северо-Восточного Китая и Японии, является древнейшим центром развития орнамента. По материалам археологических памятников Восточной Азии можно предполагать, что наиболее древняя посуда не имела орнамента, являясь гладкостенной, но, очевидно, наиболее раннее происхождение имеет декор керамики на Японских островах (12 400–11 000 лет назад). В период неолита здесь появляются керамические изделия, декорированные с использованием различных технических приёмов. В японской археологии отмечается тенденция к разработке и периодизации раннекерамических комплексов по характеристикам декора.

Основой возникновения и развития дальневосточного искусства, проявившегося в сложной орнаментике глиняных сосудов, изделий из кости, глиняных скульптурок, в петроглифах бассейна р. Амур, послужил высокий уровень неолитических культур Приморья и Приамурья. Однако в результате анализа различий форм и декора в некоторых ранних комплексах восточноприморской бронзы было отмечено отсутствие преемственности неолитических культур. В конце 1950-х гг. знаменитый российский учёный-археолог А.П. Окладников установил наличие тюркских параллелей в технике нанесения и композиционном построении орнамента бохайской керамики Дунцзинчэна и орнамента кыргызских ваз VII–IX вв. С 60-х гг. XX века особую позицию занимает этноархеологическое направление исследований в области древней керамики и гончарства. Данные этнографического наблюдения используются для культурно-исторической интерпретации археологических источников. Особого внимания заслуживают исследования, содержание которых составляет реконструкция социально-экономических характеристик общества через анализ производственной деятельности. Данные исследования интересны моделированием процессов, условий и факторов, порождающих эти признаки, базирующиеся на анализе конкретных признаков артефактов. Устойчивая тенденция формирования восточноазиатских особенностей орнамента артефактов преломляется в зависимости от тектонических свойств используемых материалов.

Этнические рамки исследования включают культуры аборигенных и переместившихся в этот регион племён (мохэ, киданей, чжурчжэней, тунгусо-маньчжуров, нивхов-палеоазиатов и других народов Восточной Азии), исторические судьбы которых согласно летописным и археологическим источникам тесно переплетались в Средневековье (III–XVII вв. н.э.). В орнаменте Дальневосточного региона в историческом развитии прослеживается взаимовлияние культурно-исторических

традиций соседних этносов и формирование собственного художественного орнаментального стиля. Наличие «гольдского стиля» в орнаментальном искусстве коренных народов российского Дальнего Востока зафиксированы в первой четверти XX века И.А. Лопатиным: «Мотивы орнаментистики и стиль представляют устойчивое и прочное культурное приобретение» [94].

Предметом исследования является структура дальневосточного орнамента, включающая типовые, наиболее распространённые и устойчивые, а также уникальные, единичные композиционные решения, представленные на различных археологических и этнографических артефактах. Важное место отводится установлению преемственности типичных структурных схем построения орнаментальных композиций и отдельных элементов, выявлению изменений в выборе орнаментальных мотивов и их стилизации.

Постановка проблемы в современном контексте вытекает из потребностей междисциплинарного подхода, позволяющего представить результаты анализ генезиса дальневосточной орнаментики в историко-культурном аспекте. Научно-практический аспект данной теме придаёт всестороннее исследование проблемы с привлечением технических средств, использованием возможностей компьютерной графики, методов математического и графического анализа.

Изучение структурных закономерностей формообразования орнаментальных композиций в Дальневосточном регионе проводится с применением комбинаторного метода и современных графических программ. В задачи исследования входит систематизация существующей информации, установление типовых и особенных вариантов орнаментальных композиций, формирование структуры системы информации для создания электронного каталога дальневосточного орнамента, включающего библиотеки массивов типовых элементов орнамента. Применение метода графического анализа орнаментальных композиций позволяет выявить принципы комбинаторного синтеза графических объектов. Важное место занимает решение задачи установления закономерностей взаимосвязи силуэтной формы артефактов и внутренней орнаментально-композиционной разработки.

Комплексный подход к изучению структуры орнамента позволяет выполнить композиционный анализ артефактов с учётом разнообразных факторов, включающих политические, экономические, социальные особенности этнокультурного развития. Для объективного целостного представления полученных результатов рекомендуется использовать метод многофакторного моделирования. Параллельное одновременное изучение ряда аспектов формирования орнаментальных композиций способствуют направленному выполнению поисковой работы, сопоставлению и систематизации материалов, решению междисциплинарных задач (при определении методологического инструментария).

Для выявления типологии орнамента айнов использованы графические изображения геометрических эталонов (рис. 1.79). Изучение тектоники и структуры орнамента айнов включает выявление пропорций и соотношений элементов орнамента; установление тектоники материала и орнамента; анализ цветовой символики орнамента; выявление типовых мотивов и элементов структуры орнамента на основе использования компьютерной графики и математического аппарата. На рисунке 1.80 показан пример идентификации орнаментальных мотивов айнов в соответствии с классификацией математических кривых.

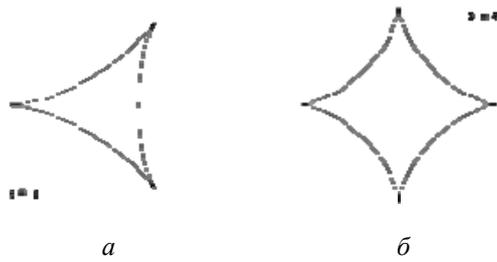


Рис. 1.79. Графическое изображение гипоциклоиды: *a* – дельтоида; *б* – астроида



Рис. 1.80. Идентификация элементов айнского орнамента

Выполнение самостоятельной работы по предложенной тематике вызвано необходимостью практического изучения уникальных явлений в становлении орнаментального искусства, характера взаимовлияния культурных традиций дальневосточных этносов и формирования собственного художественного орнаментального стиля в современных объектах дизайна.

## 1.7. Методические рекомендации по выполнению самостоятельной работы

Представленные в учебном пособии списки использованной и рекомендуемой литературы содержат информационно-аналитический материал, который всесторонне раскрывает содержание дисциплины и обеспечивает эффективность самостоятельной работы студентов при подготовке к занятиям.

Начиная работу с литературой, студент должен, прежде всего, записать библиографические данные анализируемого источника с учетом требований стандарта СК-СТО-ТР-04-1.005-2015 к оформлению списка библиографических описаний.

Параллельно с ходом учебного процесса студенты посещают профессиональные выставки, семинары, конференции, конкурсы молодых дизайнеров, принимают активное участие в конкурсах творческих работ, проводимых в учебном заведении и за его пределами.

Изучение дальневосточной орнаментики обсуждается и анализируется специалистами с учётом различных концептуальных подходов к постановке проблемы, что способствует направленному исследованию аспектов формирования орнамента, сопоставлению и систематизации сведений в различных областях знаний, решению междисциплинарных задач при определении методологического инструментария.

Процесс накопления научных знаний и фактического материала, посвящённый изучению дальневосточной орнаментики, начался в 60-х годах XIX века, когда отечественный естествоиспытатель и путешественник А. Ф. Миддендорф впервые разработал и опубликовал теорию о происхождении амурского орнамента. В 1840 г. в работе И. Вениаминова опубликовано этнографическое описание орнаментации охотничьих головных уборов алеутов, материалов для вышивки и способах украшения одежды. В отчётах и научных трудах В.И. Иохельсона за период 1898–1933 гг. отражены результаты этнографических и археологических исследований на Алеутских островах и на п-ве Камчатка, приведены выводы об отличительных особенностях материалов для выполнения орнамента, дан сравнительный анализ тунгусского (старое название оленеводов тайги – эвенков, негидальцев, орочонов, ороков) и юкагирского орнамента. Декоративное и орнаментальное искусство народов Амурского региона изучено и описано Л. Шренком, Б. Лауфером (Laufer В.), И. Лопатыным.

Значительное место в трудах этих исследователей занимают сравнительный анализ изобразительных элементов, характерных для культуры нивхов, нанайцев (устар. – гиляков, гольдов) и китайцев, а также вопросы стилизации орнаментальных мотивов. На основе этнических различий, стилевых особенностей и техники исполнения произведений дальневосточного декоративного искусства Е.Р. Шнейдер подразделяет их на три художественные группы.

В конце XIX в. широкое распространение получил метод эволюционного изучения орнамента, который применялся для анализа реалистических или стилизованных изображений, сохранивших свою связь с исходными мотивами. Постепенное видоизменение, творческая переработка орнамента, появление в нём новых элементов и композиционных решений приводят С.В. Иванова к мысли о разносторонности орнамента как процесса. Проблемы сравнительно-сопоставительного и генетического изучения этнического орнамента дальневосточного региона впервые поставлены в работе С.В. Иванова.

Дальнейшая систематизация этнографического материала, накопленного к 60-м годам XX в., проводилась посредством использования различных типологических

схем. Картографирование элементов традиционной культуры, в том числе орнамента, проведено в «Историко-этнографическом атласе Сибири» (1961).

Разработкой классификации и типологии орнамента коренных народов Севера и Дальнего Востока занимались отечественные и зарубежные этнографы и археологи. В 1963 г. С.В. Иванов в работе «Орнамент народов Сибири как исторический источник» выделил шесть типов сибирского орнамента: североазиатский, восточносибирский, приобский, нижнеиртышский-североалтайский, нижнеамурский, северосахалинский. Впоследствии предложенные типы были уточнены и частично упрощены.

Более углублённые исследования орнамента проводились в направлении детальной территориальной дифференциации и различных сочетаний элементов орнамента: в Приамурье (тунгусский нижнеамурский, северосибирский, среднесибирский, восточноазиатский, североазиатский, восточно-европейский); у народов тунгусской группы (среднесибирский, североазиатский, северо-восточный, евразийский); у народов Крайнего Северо-Востока (северо-восточный, северосибирский, североазиатский, тунгусский нижнеамурский, восточноевропейский, среднесибирский, камчатский, алеутский) и т.д. Столь разнообразные проявления композиционных решений орнамента объясняются многосложными этнокультурными контактами населения региона, в ряде случаев существующих в пределах определённого временного промежутка.

На основе изучения техники исполнения традиционного орнаментального искусства, зародившейся в естественных географических условиях проживания и способов хозяйственной деятельности, степенью осёдлости и подвижности различных народов Б.В. Андриановым введено понятие хозяйственно-культурных типов (ХКТ), получившее развитие применительно к дальневосточному региону в монографии Н.В. Кочешкова «Типология традиционной культуры народов Северо-Восточной Азии (XIX – середина XX в.)» (2002). В работе рассмотрены основные элементы («стереотипы») шести традиционных культурных комплексов: 1 – ХКТ арктических морских зверобоев и охотников (алеуты, эскимосы, береговые чукчи и коряки); 2 – ХКТ оленеводов тундры (оленные чукчи, коряки, юкагиры, северные якуты и др.); 3 – ХКТ оленеводов тайги (эвенки, эвены, ороки (уйльта), «верховские» негидальцы и др.); 4 – ХКТ речных рыболовов и охотников (нанайцы, ульчи, удэгейцы, орочи, нивхи, ительмены и др.); 5 – ХКТ кочевых степных скотоводов (монголы, буряты, тувинцы, южные якуты и др.); 6 – ХКТ пашенных земледельцев, использующих тягловую силу животных (маньчжуры, китайцы, корейцы, японцы и др.). В типологии орнамента северосибирского типа к основным признакам отнесены такие особенности, как мелкоразмерность, преобладание прямоугольно-геометрических и силуэтных орнаментальных мотивов. На основе перечисленных композиционных принципов орнаментируются изделия из кожи (вышивка и роспись), меха (инкрустация), дерева (резьба и роспись), кости (гравировка). Техника обработки кости и камня, а также тип орнамента у народов Крайнего Северо-Востока Азии и Северо-Запада Америки имеет неолитический характер.

Историография проблемы изучения орнамента представлена обширным материалом по ряду аспектов: результаты археологических исследований, анализ этнокультурных особенностей и контактов населения в различные исторические периоды. Коллективные монографии сотрудников ИИАЭ народов Дальнего Востока ДВО РАН составляют историко-этнографическую серию «История и культура народов Дальнего Востока» и отражают этногенез, традиционную и материальную культуру коренного населения российского Дальнего Востока. Значительное место в трудах отводится декоративному искусству, в том числе традиционному орнаменту: орнаментальные композиции, отдельные фрагменты орнамента представлены в класси-

фикационных таблицах и схемах типозлементов. Углублённые исследования орнамента проводились в направлении детальной территориальной дифференциации и различных сочетаний элементов орнамента в Приамурье, у народов тунгусской группы, у народов Крайнего Северо-Востока и т.д. Столь разнообразные проявления композиционных решений орнамента объясняются многосложными этнокультурными контактами населения региона, существующих в ряде случаев в пределах определённого временного промежутка.

В монографиях некоторых исследователей наблюдается узкая специализация информации по дальневосточной орнаментике, в основном этнографической направленности (С.В. Иванов, Н.В. Кочешков, Л.И. Сем, А.В. Смоляк, А.Ф. Старцев и др.), прослеживается явная недостаточность современных обобщающих исследований, систематизирующих накопленный фактический материал. Ряд отечественных и зарубежных учёных рассматривали дальневосточную орнаментку в археологическом и этнографическом аспекте. Сравнительный анализ расширенного спектра артефактов и привлечение новых этноархеологических материалов дают возможность переосмысления исторического аспекта дальневосточного орнамента.

Начиная с 70–80-х гг. XX в. в российской археологии формируется тенденция комплексной реконструкции традиций производственной деятельности в пространственно-временной динамике, основанной на использовании методов естественных наук, экспериментального подхода, аналитической классификации форм керамики. Очевидно, перспективным направлением изучения формообразования и декорирования дальневосточной керамики являются дальнейшее расширение и углубление методологических аспектов, благодаря привлечению разносторонних методов исследования: с одной стороны, это использование аппарата точных наук, с другой – «гуманизация» исследования артефактов с позиций когнитивной эволюции и архитектурного анализа, что обусловлено реализацией целостного образа вещи в керамическом производстве за счёт координации движений и постоянной связью между рукой, глазом, материалом и инструментом.

Предпосылки для разработки новых методических подходов к проблеме структурирования орнаментальных мотивов на основе применения математических методов для анализа этнических орнаментальных композиций сформулированы П.Я. Гонтмахером (рис. 1.81), однако дальнейшего развития предложенный подход не получил.

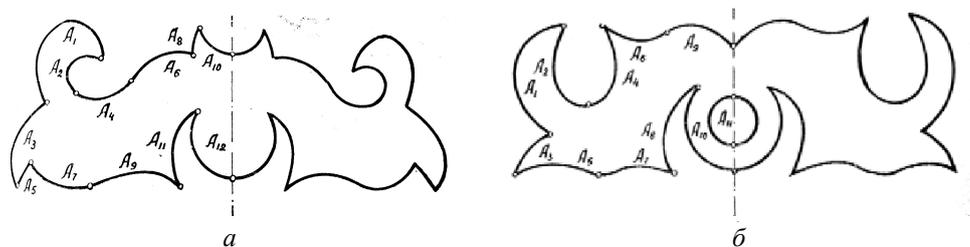


Рис. 1.81. Структурирование орнаментальных элементов:  
*a* – образец расположения выделенных элементов орнамента; *б* – образец расположения выделенных элементов усложнённого орнамента [30, с. 225]

На основе принципов классификационного метода осуществляется группировка археологических материалов по следующим параметрам: материал, исходная заготовка и техника её получения, способ оформления, объём, форма, размеры, декор, неутилитарные детали, функции, реутилизация. При этом с целью углубления и

проверки выводов, касающихся периодизации и относительной хронологии, используется метод типологии. Значительное место в классификации форм сосудов отводится фиксации и сравнению основных пропорций археологических артефактов. Установлено, что древние гончары придерживались определённых устойчивых соотношений между различными частями изделий, однако дальнейший, более углублённый анализ не проводится и опора на декор керамических сосудов соответствует уровню эвристического прогноза. К основной характеристике орнамента относится ритмическая повторяемость мотивов, которая определяет композицию, чаще всего основанную на сетчатой системе узлов. Орнаментальные зоны представлены горизонтальными бордюрами, заполненными гребенчатым зигзагом и спиральями.

Накопленный этнографический и археологический материал, иллюстрирующий развитие этапов изучения дальневосточного орнамента, представляет собой отдельные информационные блоки, содержащие сведения по конкретным археологическим памятникам на территории Приморья, Приамурья, северной и островной части Дальнего Востока, а также описания предметов декоративно-прикладного искусства коренных народов Дальнего Востока. В работах отечественных и зарубежных исследователей В.К. Арсеньева, С.Н. Браиловского, Д.Л. Бродянского, В.П. Васильева, П.Я. Гонтмахера, О.В. Дьяковой, И.С. Жушиховской, С.В. Иванова, Н.В. Кошешкова, В.Г. Ларькина, В. Laufer, И.А. Лопатина, А.Ф. Миддендорфа, А.П. Окладникова, В.В. Подмаскина, Н.Ф. Прытковой, Л.И. Сема, А.В. Смоляк, А.Ф. Старцева, Л.П. Тарвид, Ч.М. Таксами, Г.Т. Титоровой, Л.И. Шренка, Е.Р. Шнейдера, Л.Я. Штернберга и др. подробно описываются и анализируются уникальные сведения относительно истоков формирования графического образа и семантики орнаментальных мотивов, техники исполнения орнамента на различных артефактах, бытовавших в Дальневосточном регионе.

Задачи дальнейшего углублённого изучения дальневосточного орнамента с позиций многофункционального подхода, проблемы систематизации и периодизации имеющихся данных не потеряли своей актуальности, поскольку продолжается процесс уточнения и корреляции материалов с учётом новейших гипотез о датировках памятников и культур. В орнаменте отображены культурные традиции, принципы геометрической и тектонической структурной организации артефактов, сформированные в соответствии с эстетическими, материальными и социальными ценностями общества. Обобщение, типизация и классификация эмпирического и теоретического материала, постановка новых, ранее не обсуждавшихся проблем, касающихся дальневосточной орнаментики, представляют важную методологическую задачу.

Совершенствование методов композиционного анализа дальневосточного орнамента на современном этапе требует привлечения точных наук, математического аппарата, растровой и векторной компьютерной графики. Использование компьютерных технологий, а именно перевод изображения из аналогового в цифровой вид, способствует оптимизации графического анализа, позволяет с высокой точностью осуществить выявление структуры орнаментальных композиций как относительно устойчивой и исторически обусловленной характеристики взаимосвязи элементов орнамента. Особый интерес в данном направлении представляет графический анализ спирально-ленточного орнамента, основанный на принципах математического построения кривых, так как в ряде научно-исследовательских работ, посвящённых криволинейной орнаментике, не уделяется должного внимания систематизации разновидностей пластических элементов орнамента. Одним из определяющих геометрических качеств орнамента принято считать ритмическую организацию его струк-

туры, при этом неизбежно использование элементов математических методов исследования и широкого применения современной компьютерной техники.

Актуальность исследования дальневосточного орнамента состоит в необходимости создания современной универсальной информационной модели орнаментального искусства на основе сопоставления особенностей развития орнамента во всей мировой культуре, определения места и роли дальневосточной орнаментики в общей системе знаний. Целостность такого подхода является одним из методов изучения и понимания развития формообразования дальневосточной орнаментики как исторического и творческого источника современного дизайна.

Постановка проблемы структурно-функционального анализа орнамента позволяет решить одну из наиболее сложных исторических задач выявления сущности формирования дальневосточного орнамента как культурно-исторического феномена, а также проследить историю возникновения орнаментального искусства и генезис дальневосточной орнаментики во взаимосвязи с конкретно-историческими условиями, сложившимися в данном регионе. Необходимым условием научного исследования является решение ряда комплексных вопросов, требующих изучения особенностей отражения национального самосознания и мировосприятия, формирования эстетических предпочтений в изобразительном творчестве дальневосточных этносов в условиях существования конкретного исторического пространства, хозяйственно-бытовой жизни и культурных отношений с соседними народами и племенами. Выявление структуры, тектоники, композиции, стилевых особенностей дальневосточной орнаментики и установление типовых элементов орнамента на примере артефактов из различных материалов предполагают обобщение накопленного исторического материала и превращение его во всеобщее знание.

Концепция дальнейшего практического исследования может быть направлена на выявление соотношения общего, частного и конкретного, определение степени взаимовлияния и тенденций развития орнамента в Дальневосточном регионе на основе изучения археологических артефактов, предметов декоративно-прикладного искусства и материалов публикаций по орнаменту стран Восточной Азии – Индии, Китая, Кореи, Японии, Монголии и других азиатских стран. Это позволяет поставить вопрос об особенностях формирования орнаментального искусства в данном регионе в широком аспекте.

В процессе выявления региональной направленности в развитии орнамента необходимо проследить особенности формирования орнамента в различных условиях, выявить функции дальневосточной орнаментики, что позволяет сопоставить формы существования орнаментального искусства в процессе становления, развития, упадка и возрождения в зависимости от исследуемого периода. При этом необходимо фиксировать общие тенденции эволюции дальневосточного орнамента и конкретные проявления национальных особенностей.

### **Контрольные задания**

1. Выполнить электронную презентацию, раскрывающую содержание понятия «структура орнаментальной композиции».
2. Выполнить графический анализ композиционной структуры прямолинейного/ криволинейного орнамента на основе применения элементов математического аппарата.
3. Выявить структурные закономерности построения орнамента.
4. Выполнить структурно-графический анализ орнамента айнов, используя изображения математических кривых.

5. Выполнить идентификацию орнаментальных мотивов коренных народов российского Дальнего Востока в соответствии с классификацией математических кривых.

6. Выполнить в материале копию традиционной орнаментальной композиции с использованием акриловой краски по ткани.

### **Контрольные вопросы**

1. Основные понятия и терминология истории костюма.
2. Происхождение костюма и орнамента.
3. Материалы для изготовления одежды и обуви в эпоху палеолита.
4. Характеристика древнейшего текстиля (в эпоху неолита).
5. Археологические памятники Приморья. Находки древнейшего текстиля.
6. Материалы для изготовления украшений первобытных людей.
7. Характеристика украшений древних людей.
8. Утилитарные, семантические и эстетические функции «пряслица».
9. Использование металлических деталей в костюме.
10. Инструменты древних людей для изготовления одежды.
11. Использование рыбьей кожи для изготовления одежды и обуви.
12. Одежда средневекового населения юга Дальнего Востока России.
13. Функционально-эстетические особенности орнамента.
14. Геометрическая структура и семантика орнаментальных мотивов.
15. Характеристика мужского костюма эпохи Средневековья у народов Дальнего Востока.
16. Материалы для изготовления верхней одежды народами юга Дальнего Востока в эпоху Средневековья.
17. Характеристика украшений народов юга Дальнего Востока в эпоху Средневековья.
18. Материалы для изготовления украшений народов юга Дальнего Востока в эпоху Средневековья.
19. Головные уборы и украшения у народов юга Дальнего Востока в эпоху Средневековья.
20. Одежда народов юга Дальнего Востока России в эпоху раннего Средневековья.
21. Одежда простолюдина и чиновника в государстве Бохай.
22. Одежда народов юга Дальнего Востока России в эпоху чжурчжэней.
23. Мужские украшения и поясной набор народов юга Дальнего Востока в эпоху Средневековья.
24. Инструменты для изготовления одежды у народов юга Дальнего Востока в эпоху Средневековья.
25. Обувь у народов юга Дальнего Востока в эпоху Средневековья.

### **Список рекомендуемой литературы**

Новые аспекты в изучении зайсановской культурной общности в Приморье (по итогам исследования памятника Водопадное-7) / Н. А. Дорофеева, И. В. Гридасова, Н. А. Клюев, И. Ю. Слепцов // Россия и АТР. 2017. №3. С. 187–205.

Ивлиев А. Л. Племя тели в Приморье в Средние века // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2016. Вып. 4. С. 103–109.

- История и культура нанайцев / отв. ред. В.А. Тураев. – СПб.: Наука, 2003. – 325 с.
- История и культура удэгейцев / отв. ред. Л. Я. Иващенко. – Л.: Наука, 1989. – 187 с.
- Клюев Н.А., Яншина О.В., Кононенко Н.А. Поселение Шекляево-7 – Новый неолитический памятник в Приморье // Россия и АТР. 2003. №4. С. 187–205.
- Коннолли Т.Дж., Баркер Дж.П. Плетеная обувь аборигенов Большого Бассейна Северной Америки (по материалам археологии и этнографии) // Российская археология. 2017 № 2. С. 130–140.
- Король Г.Г. Тюркские ременные украшения в Приамурье и Приморье: к проблеме аналогий // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2016. Вып. 4. С. 337–357.
- Лещенко Н.В. Система жизнеобеспечения населения Шайгинского городища // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2015. Вып. 3. С. 47–63.
- Полутов А.В. Илоу в китайских письменных памятниках // Известия Восточного Института 2015. № 4 (28). С. 24–44.
- Полутов А.В. Посольства государства Бохай в Японию (727–763) // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2015. Вып. 3. С. 277–307.
- Полутов А.В. Род сусень в китайских письменных памятниках // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2016. С. 244–269.
- Полутов А.В. Уцзи-мохэ в китайских письменных памятниках «Вэй-шу», «Бэй-ши» и «Суй-Шу» // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2016. Вып. 4. С. 180–243.
- Сергушева Е.А. Сельскохозяйственные растения бохайского населения Приморья по археоботаническим данным // Археология, этнография и антропология Евразии. 2014. № 2(58). С. 111–118.
- Сысоев С.В. Первобытный стиль: жажда ясности и простоты // Бизнес и дизайн ревю. 2018. № 2 (10). С. 11.
- Троцук И.В., Морозова А.В. Социальные функции одежды: костюм как объект социологического интереса // Обсерватория культуры. 2015. №2. С. 97–103.
- Цветкова Н.Н. Искусство ручного ткачества. – СПб.: Изд-во СПбКО, 2014. – 161 с.
- Цветкова Н.Н. История текстильного искусства и костюма. Древний мир: учеб. пособие. – СПб.: Изд-во СПбКО, 2010. – 130 с.
- Klyuev N.A. A unique clay mask from the Primorye Region // The Society of North-Eurasian Studies Newsletter. 1998. №4(1). P. 19–22.

## Тема 2. ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ НАРОДОВ РОССИЙСКОГО ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

---

### 2.1. Традиционный костюм тунгусо-маньчжуров

Традиционная культура современных народов Дальневосточного региона сформировалась в результате длительных исторических процессов, миграции и ассимиляции народов, групп и родов, имевших разное происхождение.

*Тунгусы* – устаревшее название эвенков. Эвенки проживают в Сибири и на Дальнем Востоке, в Китае и Монголии. *Маньчжуры* – коренное население Северо-Восточного Китая.

Тунгусо-маньчжурский язык – группа родственных языков, предположительно в составе макросемьи алтайских языков. Включает следующие подгруппы:

- северную (сибирскую) – эвенкийский, эвенский, негидальский, солонский языки;

- южную (приамурскую) – нанайский, ульчский, орокский, удэгейский языки;

- западную (маньчжурскую) – маньчжурский и чжурчжэньский языки.

Эвены (прежнее название – *ламуты*) – народ, проживающий в Якутии, на Чукотке и других районах Сибири. Эвенкийская и эвенская письменность образовалась на основе русского алфавита.

Негидальцы (самоназвание – *эльканбэйнин*) – этнографическая группа в Хабаровском крае. Язык негидальцев бесписьменный.

Орочи (самоназвание – *нани*) – народ на юге Хабаровского края, язык бесписьменный.

Ульчи (самоназвание – *нани*) – народ в Хабаровском крае.

Ороки (самоназвание – *ульта, нани*) – народ на о. Сахалин, язык бесписьменный.

Нанайцы (устаревшее название – *гольды*) – народ, проживающий преимущественно в Хабаровском крае, язык на основе русского алфавита (рис. 2.1).



Рис. 2.1. Самагиры (горинские нанайцы) в праздничной одежде

Удэгейцы (самоназвание – *удээ, удэхэ*) – народ в горных районах Приморского и Хабаровского края (рис. 2.2). Предки удэгейцев обосновались в этих местах еще во времена зарождения мировых цивилизаций. В качестве материала для украшений используют клыки кабарги. Обувь удэгейцев с меховой оторочкой и вышивкой.



Рис. 2.2. Удэгейцы в традиционной одежде

Термин палеоазиатские народы введен в середине XIX в. для наименования группы коренных народов Северной и Северо-Восточной Сибири: чукчей, коряков, ительменов, юкагиров, нивхов, кетов, эскимосов и др. Предполагают, что существует генетическая связь между группой палеоазиатских языков с уральскими и алтайскими языками. Айны – народ, в настоящее время проживающий на о. Хоккайдо в Японии. Язык айнский (генеалогические связи не установлены) и японский.

Нивхи (устаревшее – *гиляки*) – народ, проживающий в низовьях р. Амур (Хабаровский край) и на о. Сахалин. Язык генетически изолированный. На рисунках 2.3–2.4 показан традиционный и модернизированный костюм нивхов (гиляков) на открытках, выполненных К.Дм. Оренбуром.



Рис. 2.3. Нивхи в costume для различных сезонов года



Рис. 2.4. Нивхи в промысловой одежде

Традиционный костюмный комплекс является неотъемлемым элементом жизненного цикла народа, обязательной частью канонизированной обрядовой практики, отражающей взаимодействие с душами предков, обожествлёнными силами природы и животного мира. С позиций современного знания костюм представляет собой социально-знаковую художественно-графическую систему и может быть использован как объективный источник зафиксированной информации, на основании которого осуществляется сравнительный анализ особенностей развития материальной среды и духовной жизни этносов. Объёмно-пространственная структура костюма рассматривается как целостная тектоническая взаимосвязь самостоятельных элементов (одежда, головной убор, обувь, аксессуары). Устойчивость образного строя костюма, геометрический вид силуэтной формы, внутренние конструктивно-декоративные членения, цветовая гамма и орнаментация во многом определяются антропологическими и социально-религиозными особенностями конкретных этнических групп. В рамках одного традиционного костюмного комплекса обязательно прослеживаются отличительные информационно-знаковые элементы, указывающие на территориальное происхождение, принадлежность к определённой родовой группе, а также на социальное положение, возраст и пол их владельца. Вместе с тем исследователи отмечают возможное изменение статуса некоторых предметов одежды в зависимости от условий использования их в территориально различных группах одной народности. В результате контактов с соседними этническими культурами, миграции населения, влияния государственной политики происходит постепенное видоизменение традиционного костюма за счёт привнесения новых формообразующих или декоративных элементов в соответствии с эстетическими и религиозными воззрениями этноса. Однако при этом толкование символики заимствованных форм может не совпадать с первоисточником, и объяснительные модели «вторичной мифологии» чаще всего находятся в иной социокультурной трактовке. Таким образом, вариативность комплексов этнического костюма зависит от конкретных условий его бытования, в этой связи особый научный интерес представляет выявление наиболее характерных стабильных и заимствованных мобильных элементов традиционного костюма.

Первые отрывочные сведения о культурно-бытовых условиях жизни народов Дальневосточного региона и описание элементов традиционного костюма появились в

отечественных публикациях в середине XIX в. В этнографической науке попытки целенаправленного изучения и систематизации сведений о традиционном костюме с привлечением лингвистических фольклорных материалов датируются первой половиной XX в. Благодаря результатам анализа терминологических заимствований коренного населения Нижнего Амура и Сахалина учёные установили значительную степень взаимопроникновения местных субэтнических элементов костюма, а также влияние ряда других территориально близких и самостоятельно сформировавшихся культур – эвенкийской, монгольской, якутской, китайской и др. В современном языке народов российского Дальнего Востока сохранилось менее 5,7% тунгусских терминов, относящихся к одежде из местных материалов. Во второй половине XX века, начиная с 1960-х гг., формируется научно обоснованная программная методология сбора информации об элементах традиционного костюма, проводится достаточно подробный сравнительный анализ функциональных особенностей покроя и способов ношения одежды из различных материалов, разрабатывается типология одежды народов Севера и Сибири.

Традиционный костюм принято считать одним из древнейших элементов культуры, средством хранения и передачи этнической информации. В символике этнического костюма прослеживается эволюционное развитие архаичного синкретизма магических, знаковых, художественных и утилитарных функций. Ряд исследователей в этнической культуре выделяют вспомогательные и «лечебные» функции одежды, а также магическое воздействие различных манипуляций с элементами костюма, приносящими удачу. В некоторых ритуальных сюжетах, бытовавших у коренных народов Дальнего Востока, элементы костюма воспринимаются как сакральный носитель сущности человека и выступают в качестве заместителя хозяина. Особое значение в похоронной обрядности и представлениях о загробном мире отводится погребальной одежде.

Композиция этнического костюма является материальным воплощением синтеза сакральных архетипов, престижных технологий и более поздних социально-эстетических принципов, гармонизация которых основана на выделении доминанты, органичном сочетании главного и второстепенного или иерархической соподчинённости всех уровней системы. В этнической культуре согласованность элементов традиционного костюма заключается в гармоничном единстве сакрального содержания, материальной формы и канонических представлений об идеальном образе человека. Покрой традиционной одежды из различных материалов в обобщённом виде повторяет конфигурацию опорных поверхностей фигуры человека, т.е. плечевая одежда представляет собой оболочковую тектоническую систему, в процессе формирования которой в определённой степени учитываются физиологические, эргономические и гигиенические требования, заложена функция защиты тела от воздействия неблагоприятных производственных факторов и окружающей среды. Исходной информацией для выполнения схемы кроя традиционной плечевой одежды и многократного её дальнейшего воспроизведения служат размерные характеристики особенностей телосложения и среднестатистические пропорции фигуры, выражающие эстетический идеал этноса, а также прибавки на свободу для выполнения характерных производственных движений.

### **2.1.1. Композиция традиционного костюма тунгусо-маньчжуров**

Вопрос о необходимости выделения основных антропологических типов среди коренного населения Сибири впервые поставил в своих работах С.М. Широкогоров, затем проф. Е.М. Чепурковский сформулировал прикладные задачи антропологии

на Дальнем Востоке. Описание габитуса народов, населявших Приамурье в конце XIX в., представил в своей монографии Л. Шренк. Биометрические измерения, проведённые Л.Я. Штернбергом во время этнологической экспедиции на Дальний Восток и Сахалин в 1910 г. в дальнейшем были проанализированы и опубликованы его учеником Г.И. Петровым.

В рамках поставленной задачи и в целях выявления эргономического соответствия традиционных плечевых изделий параметрам формы тела человека особого внимания заслуживают результаты статистической обработки морфологических параметров – измерений роста и окружности груди. Изменчивость этих признаков изучалась Г.И. Петровым на основе привлечения методов вариационной статистики, полученная двухвершинность и асимметрия всех кривых распределения роста свидетельствуют о многоаспектности проблемы этногенеза на Дальнем Востоке. Обобщая результаты отечественных и зарубежных исследований, следует отметить тот факт, что телосложение коренного населения Нижнего Амура и Сахалина брахиморфного типа (*греч. brachys – короткий*) – низкий рост, относительно большая голова и увеличенные пропорции лицевой части головы, короткая шея. Относительные размеры частей тела к росту в среднем составляют: 42,5% – длина рук, 24,5% – ширина плеч. По опубликованным данным на 1910 г. средний рост у мужчин составляет 159,7 см и 147,6 см – у женщин. Расчёт проводился по формуле:

$$X_{cp} = \sum_{i=1}^n \frac{x_i}{n},$$

где  $n$  – число наблюдений.

Антропологические особенности характеризуются преобладанием поперечных размеров, пониженным жиротложением и достаточно крепкой мускулатурой (окружность груди по данным на 1910 г. в среднем приближается к величине 85,1 см – у мужчин; измерения женских фигур не производились).

Современные типы мужских и женских фигур коренного населения Дальнего Востока выделены автором на основе визуальной оценки внешней формы и пропорций тела на фотоизображениях, опубликованных в научных изданиях XIX–XX вв., а также при непосредственном контакте с населением Хабаровского и Приморского края в период полевых исследований (1984–2006 гг.). При описании антропоморфологических особенностей телосложения учитывались результаты бесконтактного способа определения размерной характеристики, расположения и конфигурации рельефных участков поверхности тела человека.

Типовые морфологические особенности женских фигур коренного населения российского Дальнего Востока характеризуются малой шириной плечевого ската по отношению к обхвату бёдер, малой степенью выпуклости грудных желёз, слабой степенью жиротложения. Средний рост женщин старшей возрастной группы составляет 152–158 см, при этом по отношению к среднестатистическим пропорциям европейского телосложения уровень геометрической середины фигуры смещён вниз: длина туловища несколько растянута, нижние конечности укорочены (рис. 2.5). Мужские фигуры имеют среднюю ширину плечевого ската, равную или больше ширины бёдер, со слабой и средней степенью жиротложения. Средний рост мужчин составляет 164–170 см, туловище удлинённое, верхние и нижние конечности укороченные (рис. 2.6).



*a*



*б*



*в*

Рис. 2.5. Традиционный женский костюм: *a* – нанайцы, с. Кондон, 1958 г.;  
*б* – орочи, с. Уська, 1962 г.; *в* – нивхи, с. Астрахановка, 1960 г. [163]



*a*



*б*



*в*

Рис. 2.6. Традиционный мужской костюм: *a* – нанайцы, с. Бичи, 1960 г.;  
*б* – ульчи, с. Дуди, 1960 г. [163]; *в* – нанайцы, с. Джари, 1948 [101]

Геометрический вид силуэтной формы плечевой одежды коренных народов Дальнего Востока соответствует антропологическим признакам типовой для данного региона фигуры и характеризуется преобладанием фронтальной направленности восприятия: приближается к трапеции в женском костюме, к прямоугольнику или

перевернутой трапеции – в мужском. Соотношение фигуры и одежды отличается относительной уплощённостью и прилеганием по антропологическим уровням верхней части фигуры (уровень плеч, лопаток, груди, выступающих точек груди, уровень локтя, запястья), на которых находятся важные для формообразования плечевой одежды информативные точки. Силуэт женской плечевой одежды имеет сложную конфигурацию: полуприлегающий на уровне линии талии, переходящий в значительное трапециевидное расширение по линии низа. Такое силуэтное решение женской одежды обеспечивается пропорционально выверенными и выразительными мнимыми формообразующими линиями, которые проведены без учёта измерений фигуры по линии бёдер.

Базовые типы женских и мужских фигур в сагиттальной плоскости характеризуются равной степенью выступания грудных желёз и живота и равной степенью выступания лопаток и ягодиц. Трапециевидная силуэтная форма женской плечевой одежды в сагиттальной плоскости является универсальной и обеспечивает прибавку на свободу на уровне выступающих точек живота в период беременности. Силуэтная форма мужской одежды в сагиттальной плоскости приближается к прямоугольнику и соответствует конфигурации становой части фигуры.

Таким образом, силуэтная форма и пластическая сопряженность частей традиционной плечевой одежды соответствует особенностям телосложения мужской и женской фигуры. Антропометрические признаки влияют на формообразование костюма, в силуэтной форме которого обобщается и стилизуется эстетический идеал данного этноса.

Наиболее информативным, масштабным и единообразным элементом традиционного костюма является плечевая одежда покроя кимоно с цельновыкроенными станом и рукавами. Покрой верхней плечевой одежды рассматривается как основной системообразующий признак в разработанной Н.Ф. Прытковой типологии одежды. Названия ассортиментных групп этой одежды в современной литературе различаются в зависимости от длины изделия: женские и мужские халаты; мужские куртки; детские халаты; применительно к женской китайской одежде укороченной длины в русском языке применяется общий термин «кофта». Мужские удэгейские халаты отличались от женских наличием боковых разрезов, кроме того, горловина удэгейских халатов, как правило, оформлена воротником-стойкой, при этом для халатов других народов Приамурья (нанайцев, ульчей, орочей и др.) характерно отсутствие воротника, горловина обрабатывается обтачкой. Согласно гипотезе В.С. Старикова, Л.П. Сычева и В.Л. Сычева важным классификационным признаком одежды покроя кимоно является наличие или отсутствие вертикального среднего шва. Центральный шов встречается в восточноазиатской одежде народов Китая, Монголии, Кореи, Японии, Сибири и восходит к древней традиции земледельческих народов Восточной Азии. Одежда покроя кимоно без среднего шва характерна для одежды современных народов Средней и Западной Азии, которая развивалась на основе одежды древних кочевников.

В традиционной одежде главное значение для распознавания образа имеет соотношение геометрической конфигурации схемы кроя и вписанных в неё внутренних декоративных членений и орнаментальных композиций. Российский этнограф А.В. Смоляк проанализировала композицию декора нижеамурских халатов из местных материалов и высказала предположение, что в далёком прошлом они имели центральную застёжку, а не смещённую удвоенную левую полу, характерную для покроя одежды западных тюркских этносов, например, монголов. Н.В. Кочешков выявил аналогию в покрое халатов с удвоенной левой полкой у монгольских ското-

водов-кочевников и коренных народов Приамурья. Монгольские халаты орнаментировались полосой по подолу, свободу движения обеспечивали разрезы внизу по боковым швам и по спинке. На рубеже XIX–XX вв. подавляющее количество дальневосточных халатов имеет удвоенную левую полу, что не исключает наличие одежды с центральной застёжкой. Следует отметить то обстоятельство, что оформление линии бокового шва в халатах коренного населения российского Дальнего Востока отличается от монгольского более пластичным и выраженным изгибом на уровне сопряжения нижнего шва рукава и бокового шва стана, обеспечивающим заужение в нижней части лифа и плавный переход от стана к рукаву. По ряду конструктивно-декоративных признаков женские халаты коренных народов Приамурья и Приморья наиболее близки женским кофтам китайского населения к югу от р. Янцзы (МАЭ, Инв. № 1907-41): покрой кимоно; оформление боковых срезов; расположение застёжек; наличие функциональных адаптивных швов, компенсирующих при раскрое изделия недостающую ширину материала.

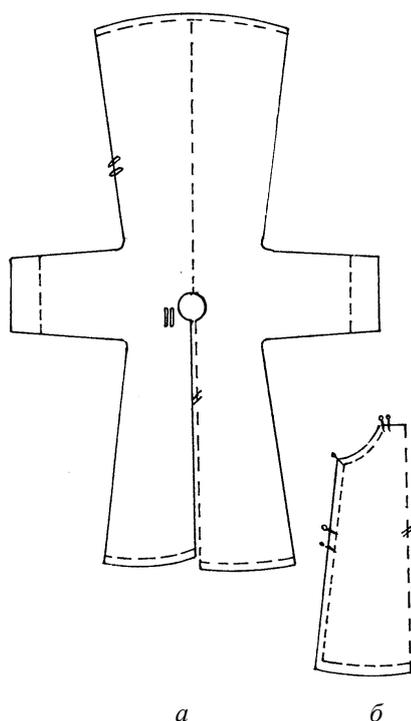


Рис. 2.7. Схема кроя монгольского халата:  
*a* – цельновыкроенные стан и рукава;  
*б* – крой удвоенной левой полы

На рисунке 2.7 представлена схема кроя монгольского цельновыкроенного халата с длинными рукавами. Расход ткани на изготовление халата такого покроя обычно зависит от ширины материала: в среднем на один халат для взрослого человека необходимо 4,5–5,0 м ткани. Полотно ткани складывают дважды (по направлению нитей утка и основы), строго придерживаясь осевых линий зеркальной симметрии на стане халата: сгиб по линии плеча и по вертикальной линии стана. Таким образом, производят одновременно крой симметричных деталей переда, спинки и рукавов. Удвоенная правая пола (рис. 2.7б) и надставки по низу рукава выкраиваются из отдельного полотнища. Размер надставок для рукавов зависит от суммарной величины – ширины плеча и длины верхних конечностей до уровня запястья.

Подкройными обтачками обрабатываются ворот, низ рукавов, низ изделия. Подборт отрезной. Кроме того, подобные халаты всегда обрабатываются подкладом.

В качестве модульной системы для измерений величин при изготовлении одежды используют расстояния между фалангами пальцев кисти руки, например, ширину воротника измеряют суммарной длиной средней фаланги указательного и основной фаланги большого пальца.

Длина изделия и ширина по подолу практически равны – 99,2 см и 100,0 см; длина рукава от основания горловины – 68,5 см; высота воротника-стойки – 2,0 см; длина бокового разреза – 30,0 см. Застёжка смещённая (удвоенная левая пола) на узелковые пуговицы и петли-шнуры. Книзу изделие расширено, и для получения необходимой конфигурации боковых срезов по подолу надставлены клинья. Линия низа правой полы и спинки оформлена по дуге окружности, т.е. с учётом угла наклона боковых срезов.

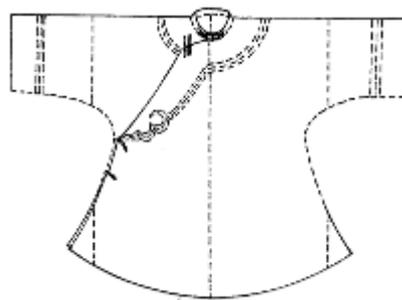


Рис. 2.8. Покрой женской кофты. Южный Китай [166]

Правая часть передней детали укорочена, длина её составляет 64,0 см, линия низа горизонтальная. Покрой женского халата тунгусо-маньчжуров отличается от китайской кофты (рис. 2.8.) зауженными книзу рукавами (рис. 2.9).

В зависимости от покроя и характера орнамента Л.П. Тарвид выделила традиционные типы верхней плечевой одежды народов Приамурья: 1) левопольные халаты, орнаментированные по срезам (нижняя часть полы, боковая часть полы, воротник *монго*); 2) халаты со специфической орнаментальной композицией спинки – *амири* (с удвоенной левой полкой) и *сикэ* (распашной свадебный халат с прямой застёжкой и с короткими рукавами). Графическая структура декора спинки халата *амири* из рыбьей кожи и названия соответствующих орнаментальных элементов тесно связаны с трёхчастной мифологической картиной мира: композиция орнамента имеет выраженную ярусную структуру, при этом отдельные элементы верхнего яруса могут быть развёрнуты – вертикальная ось симметрии заменяется на горизонтальную. На спинке удэгейского женского свадебного халата всегда изображали символ счастья и благополучия – крестообразную розетку с вышитым в центре белым четырёхлистником, украшенную пуговицами, металлическими цепочками и накладками, подвесками из бусин. У удэгейцев известны мужские куртки с укороченной левой полкой [174].

Особое место в традиционном костюмном комплексе дальневосточных этносов отводится декору и орнаментации праздничной и ритуальной одежды, в которой композиционная структура и мотивы орнамента, а также дополнительные объёмно-пространственные элементы выражают культовые модели мироздания, имеют особое сакральное и религиозное значение. Заслуживает внимания приём дополнительного декорирования горизонтальной орнаментальной полосы по подолу женских халатов ритмически организованными рядами, при этом в качестве комбинаторных элементов использованы пуговицы, ракушки или металлические подвески. В женском удэгейском халате орнамент по подолу представляет собой метрический ряд замкнутых фигур – треугольников, ромбов, розеток, составленных из плоских цветных пуговиц или металлических подвесок, часто с фестончатыми краями. Декорирование детских халатов и курток имеет некоторые отличительные особенности. Удэгейская детская одежда не украшалась орнаментальными композициями, чтобы не привлекать внимание злых духов. Цветная окантовка придавала распашной детской одежде с центральной застёжкой композиционную завершенность и функцию оберега. На уровне плеч и по спинке одежды для мальчиков нашивали медные бляхи, маленькие зеркала, медные и бронзовые колокольчики, по подолу закрепляли

когти рыси и круглые кусочки зеркала. Подол халата для девочек украшали плоскими медными подвесками. Система декорирования шаманского костюма представляет собой сочетание относительно свободной композиции изображений индивидуальных духов-помощников шамана и традиционных принципов пропорционирования, расположения бордюров.

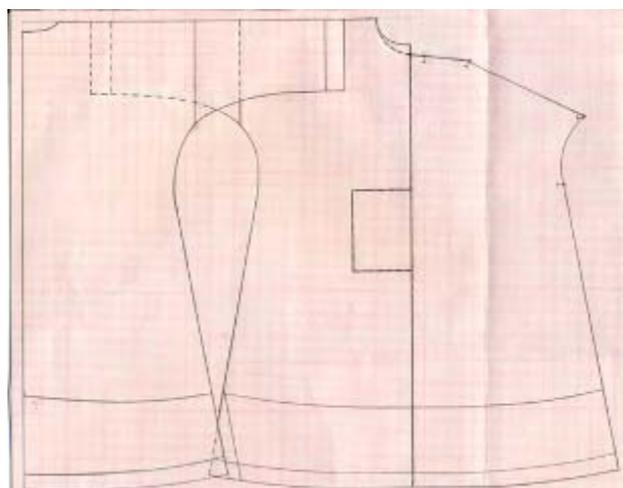


Рис. 2.9. Лекало деталей переда и спинки женского халата

Следует отметить, что при расчёте схемы кроя учитывается положение линии низа рукава по отношению к уровню запястья. Для втачного рукава расчёт уровня низа рукава производится как сумма измерения длины свободно опущенной руки  $D_p$  и прибавки динамической  $P_{дин}$ , величина которой варьирует в зависимости от назначения изделия ширины рукава внизу ( $P_{дин} = 3,0 \text{ см} \pm 1,0 \text{ см}$ ), поэтому при расчёте показателей взаимосвязи формы плечевых изделий и роста человека необходимо принимать во внимание доверительный интервал и коэффициент корреляции 2,5%:

$$d_{cp} = 0,73P_{cp} + 2 P_{дин};$$

$$P_{cp} = 0,82(d_{cp} - 2 P_{дин}).$$

Оформление угла наклона по линии низа рукава зависит от его ширины на этом участке: особенность формы рукава с постепенным заужением от уровня проймы, к линии локтя и к низу рукава требует скоса по линии низа к шву; линия низа широкого рукава покроя кимоно не корректируется и оформляется под углом  $90^\circ$  к параллельным между собой линиям – сгибу по плечевому уровню фигуры и нижнему срезу рукава.

Средняя арифметическая величина  $d$  получена в результате измерений развёрток женских плечевых изделий с длинными рукавами, выполненных в первой половине XX в., и составляет 127,9 см ( $d_{cp} = 127,9 \text{ см}$ ), следовательно, средний рост ( $P_{cp}$ ) нанайских женщин увеличился по сравнению с данными измерений начала XX в. и приблизительно равен 155,6 см ( $159,8 \text{ см} - 4,15 \text{ см}$  (2,6%)) (рост типовой фигуры составляет 158,0 см). Установлена также среднеарифметическая длина нанайского женского халата  $b_{cp} = 106,2 \text{ см}$  (по данным каталога «Орочи-удэһе» В.К. Арсеньева  $b_{cp} = 96,1 \text{ см}$ ), при этом уровень низа надетого на фигуру изделия приходится на середину голени.

Средние арифметические параметры разверток мужских курток нанайцев составляют 82,6 и 138 см ( $b_{cp} = 82,6$  см;  $d_{cp} = 138$  см), т.е. длина нанайских мужских курток в среднем составляет 82,6 см. Соотношение сторон прямоугольника  $b/d = 3/5$ . Средний рост нанайского мужчины середины XX в. также эволюционировал в сторону повышения и составляет 168,01 см (172,5–4,49 см (2,6%)). Рост мужской типовой фигуры – 168,0 см.

Размеры детских плечевых изделий существенно различаются между собой: длина колеблется от 44,2 до 104,5 см, также разнообразны и другие соотношения, например,  $b/d = 6/5$ , или  $b/d = 3/5$ , или  $b/d = 1/1$  и т.д.

Приемы орнаментации и колористическое решение традиционного костюма во многом зависят от техники работы с конкретными материалами, однако существуют также общие геометрические закономерности и принципы пропорционирования в композиции декора, которые можно установить на основе использования средств универсальной графической системы AutoCAD. В результате графического анализа установлено, что горизонтальный бордюр дяла (*нан.* – поколение, род) на спинке халатов из ткани и рыбьей кожи разделяет композицию на уровне пересечения с сагиттальной плоскостью в соотношении  $8/5=5/3$ , что соответствует пропорциям «золотого сечения» (рис. 2.10). Мелко- и среднераппортные орнаментальные элементы, заполняющие декоративные полосы, объединены в блоки, количество которых не превышает предельное число ( $7 \pm 2$ ) одновременно воспринимаемых человеком элементов (правило Мюллера). Подобное композиционное решение декора, основанное на сочетании устойчивых горизонтальных и асимметричных наклонных орнаментальных полос, придаёт изделиям динамическое равновесие.



Рис. 2.10. Геометрические параметры композиции и пропорции «золотого сечения» в декоре спинки плечевой одежды: *а* – мужской праздничный халат (МПК 12089-1, ПГОМ им. В.К. Арсеньева); *б* – халат из рыбьей кожи (инв. № 3032, ОГОИЛМ)

Халаты из рыбьей кожи расписывались минеральными красками, технология получения которых выработана коренными жителями, или сухой китайской тушью. Для создания зеркально-симметричных орнаментальных блоков использовали развёртки трафаретов; для определения композиции декора в изделии использовали готовые шаблоны с геометрическими параметрами, соответствующими площади и конфигурации определённого участка конструкции. Шаблон представляет собой разновидность трафарета орнаментальной композиции, организованной в соответствии с геометрической конфигурацией и масштабом декорируемого участка изделия.

Такие шаблоны-лекала с готовым трафаретом графического решения орнамента широко использовались для изготовления рукавиц и обуви. Декоративные членения плечевой одежды (горловина вокруг шеи, борт смещённой застёжки, ширина плеча, глубина проймы; низ рукавов; боковые швы; стан по нижнему срезу) обычно подчеркнуты несколькими рядами разноцветных параллельных полос и заполнены криволинейным орнаментом, изменение массы этих декоративных блоков достигается за счёт варьирования ширины и цвета окантовки шаблона. С. Браиловский отмечает также факт распространения росписи удэгейских халатов из рыбьей кожи только разноцветными горизонтальными полосами, без включения орнаментальных композиций, например, зелёная, чёрная, красная, и самая нижняя полоса – окантовка нижнего среза из синей китайской ткани *дабы*. Бордюрный декор из параллельно расположенных полос для окаймления деталей одежды был основным композиционным приёмом у коренных народов Северо-Востока и Алеутских островов.

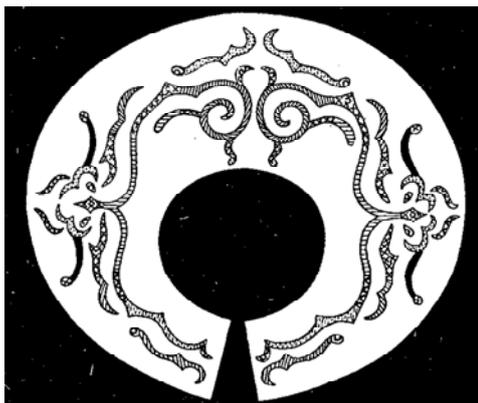


Рис. 2.11. Шаблон декоративного оформления ворота халата. Нивхи [172]

На рисунке 2.11 представлен шаблон детали для декоративного оформления ворота халата. Композиция орнамента плоского круга выполнена с учётом местоположения детали в изделии и дальнейшей её трансформации в объёмно-пространственную структуру на фигуре человека. С этой целью приведено в соответствие положение осевых линий в орнаменте и на фигуре: горизонтальная ось – линия плеча, вертикальная ось – сагиттальная плоскость. Именно на этих осях проставлены композиционные акценты в виде зеркально-симметричных мотивов орнамента, которым ритмически и пластически соподчинены все элементы шаблона. Доминанта орнаментального

мотива на спинке усиленана только его массой и усложнением рисунка, но и смещением выреза горловины.

Важным показателем устойчивости традиционного костюмного комплекса является использование для изготовления его элементов местного сырья растительного и животного происхождения. Автохтонный способ хозяйствования, сформировавшийся в процессе освоения природных ресурсов в определённых климатических условиях обитания, влияет на целенаправленный выбор сырья и технологию обработки материалов для изготовления одежды. Так, например, у дальневосточных этносов, проживающих вдоль побережья р. Амур, в глубокую историю уходит традиция изготовления одежды, обуви и дополнений к костюму из кожи пресноводных рыб. Согласно И.А. Лопатину, в 1920-е годы у нанайцев для разных частей костюма использовалась кожа определённой породы рыб: на халаты и ноговицы – кета, амур, сазан, сом; на обувь – щука, таймень, линок. Технология выделки рыбьей кожи была более высокоразвита у тунгусоязычных народов и состояла из нескольких этапов: растягивание (сначала поперёк, затем – вдоль) и высушивание в расправленном виде; обминание на деревянном станке; жирование в специальном составе из икры и мозгов животных. Для изготовления одежды использовались своеобразные пластины, полученные ниточным соединением достаточно большого количества рыбьих

кож (рис. 2.12а, б), скрепляющий материал для получения пластин обходимой формы выработывали вручную способом вытягивания нарезанных тонких полос рыбьей кожи. Теоретически конфигурация и площадь пластин из комбинаторных элементов в виде заготовок рыбьей кожи могут быть неограниченными и разнообразными, поэтому пространственное формообразование халата с удвоенной левой полой без использования дополнительных членений и конструктивно-технологических приёмов соответствует высокому уровню архитектоники костюма.

В отличие от единообразия материалов при пошиве одежды, для соединения деталей обуви из рыбьей кожи использовали конопляные нитки, в противном случае в процессе носки и при намокании нитки из рыбьей кожи растягивались в швах, необходимая плотность соединения деталей обуви уменьшалась и образовывались дыры. Повседневные халаты из кожи кеты часто служили дождевиками, поэтому для предохранения от намокания одежды и скатывания воды при раскрое учитывали естественные свойства структуры поверхности рыбьей кожи с лунками от удалённой чешуи: рыбью кожу располагали лунками вниз.

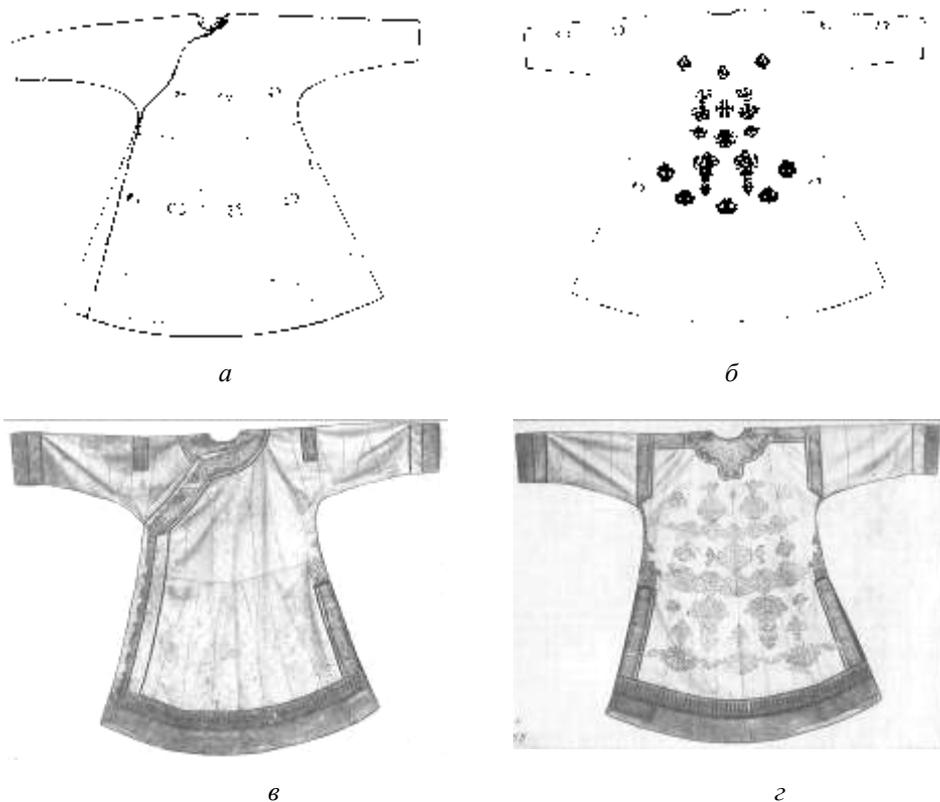


Рис. 2.12. Покрой нанайского женского халата. Материал – пластины из рыбьей кожи: а, в – перед, левая пола удвоенная; б, г – орнаментированная спинка [101, 163]

Общие принципы изготовления одежды из рыбьей кожи и собственно автономное освоение этого природного материала прослеживаются у всех этнических групп региона. По наблюдению коренных народов рыбья кожа обладает высокими эксплуатационными свойствами: хорошей морозоустойчивостью, ветрозащитностью, непромокаемостью, она лёгкая по весу, хорошо защищает от сильного сол-

нечного тепла, но теряет эластичность и коробится под воздействием открытого огня. Дополнительную прочность рыбьей коже придавали в результате дымления.

Для росписи на халатах из рыбьей кожи использовались красители, полученные из природных материалов (ягод, листьев растений, коры деревьев). Кожа сазана особенно хорошо окрашивалась, и нанесённый краситель держался прочно. Рыбью кожу, а также тонкий слой бересты использовали в качестве трафаретного материала для создания орнаментальных композиций в технике вышивки или аппликации. На сегодняшний день рыбья кожа по-прежнему используется коренным населением, в основном для создания небольших по размеру изделий, например, детской обуви (ПМА, 2006, с. Сикачи-Алян, Хабаровский край), а также различной сувенирной продукции.

Помимо рыбьей кожи для изготовления одежды используют шкуры и мех местных животных. Покрой меховой одежды коренных народов юга Дальнего Востока в литературных источниках не приводится. Краткая информация о бытовании одежды и зарисовка женской лисьей шубы с удвоенной левой полой и воротником-стойкой опубликована в статье Г.К. Ланиной, посвящённой традиционной женской одежде нивхов. Автор сообщает, что такая верхняя зимняя одежда из шкуры лисы, рыси или шкурок с лапок куницы изготовлялась в качестве приданного невесты при переезде в дом мужа, а также являлась праздничной одеждой для визитов к соседям. Иногда женские шубы (мехом внутрь) покрывали китайской шелковой тканью. Удэгейские мужские шубы шили из шкур диких животных (олёня, изюбра) или из покупного бараньего меха. Для соединения деталей меховой одежды применяли нитки, полученные из сухожилий животных.

Некоторые исследователи придерживаются мнения, что покрой цельновыкроенной одежды является пережитком того времени, когда шкуру набрасывали на спину, в этом случае традиция кроя заключалась в нанесении прорезей в цельной шкуре по определённой схеме. Исследования покроя меховой одежды, проведённые Г. М. Василевич, показали, что наличие прямой проймы в верхних плечевых изделиях эвенков – это изначально срез в цельной шкуре, полученный в результате отрезания шкуры у ног животного. Влияние иных знаний, навыков и опыта соседей на покрой одежды постепенно приводит к изменению отдельных местных традиций, соединению их с привнесёнными, таким образом, формируются новые варианты схемы кроя традиционной одежды. При этом заслуживает внимания тот факт, что в композиции декора архаичные элементы могут сохраняться практически без изменений. Из поколения в поколение передаются и совершенствуются эмпирические знания физико-механических свойств природных материалов, рациональные схемы кроя, наиболее экономичные раскладки деталей одежды, эффективные конструктивно-технологические приёмы и способы декоративного оформления костюма.

Одежда из привозных текстильных материалов прочно вошла в быт коренных народов Дальневосточного региона только на рубеже XIX–XX веков. В конце XIX в., как отмечает С.Н. Браиловский, в удэгейском мужском костюме появляются короткие рубахи из кумача или китайской дабы, гигиеническая функция которых была очевидна, поскольку эти рубахи из ткани носили под верхней одеждой. Таким образом, плечевая одежда была двухслойной – нательный и верхний халат, но в летнюю жару по-прежнему носили только один халат. Летние тканевые халаты удэгейцев были без подклада, межсезонные – на подкладе, зимние – стёганые на вате. Зимой удэгейские женщины надевали одновременно несколько халатов. Праздничные мужские и женские удэгейские халаты шили из дорогих шёлковых и шерстяных тканей, в начале XX в. вышивка вытесняется цветными кантами из ситца.

Халат без отделки шили за один день благодаря простоте и универсальности схемы кроя традиционной плечевой одежды в Восточноазиатском регионе. Ткань складывали вдвое сначала по линии плеч, затем ещё раз – по вертикальной

линии середины стана. Таким образом, по единому шаблону кроили спинку и передние половины халата без плечевых швов. Линия бокового шва на участке от уровня груди до уровня талии в женских халатах оформлялась вогнутой, что обеспечивало полуприлегающий силуэт в верхней части стана с активным коническим расширением книзу. Линию низа оформляли по дуге, сохраняя перпендикуляр к боковому шву. В зависимости от ширины материала существовало два варианта раскроя переда: если ткань была широкой, то выкраивали левую полу и верхнюю – плечевую – часть правой, а затем из отдельного куска ткани вырезали правую полу, соединительный шов располагался наклонно от горловины к правой подмышке; если ткань была узкой, выполняли равные по ширине полочки, после чего левую полу удваивали, пришивая по линии середины переда равную полу с наклонным срезом в верхней части. Рукава по нижнему срезу наставляли основной тканью до необходимой длины.

Интересен тот факт, что для тунгусо-маньчжуров наиболее характерным и распространённым способом раскроя различных изделий является настиление материала всгиб и использование шаблона в качестве лекала, при этом в готовой одежде все детали симметричны. Например, мужские и женские натазники выкраивают по шаблону из цельного сложенного вчетверо куска мягкой кожи или ткани.

В традиционном костюме прослеживаются особенные наиболее характерные признаки этнической самобытности, и в процессе выполнения коллекций сценического костюма на современные фигуры европейского или азиатского телосложения необходимы стилизация силуэтной формы в рамках эстетического идеала, корреляция пропорций схемы кроя и декора традиционной одежды на основе сохранения масштаба оригинальных шаблонов орнаментальных композиций.

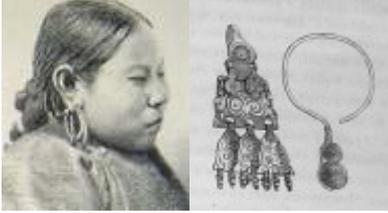
Концепция проектирования объектов экодизайна основана на интеграции эстетических норм функционально-эстетического зонирования (ФЭЗ) традиционного костюма с учётом базовых представлений об анатомическом строении и биоэнергетических особенностях человеческого тела. Объектам этнонациональной культуры присущи регулирующая и знаково-семантическая функции, чем объясняется комплементарность ФЭЗ костюма и жизненно важных зон тела человека. Графический анализ композиции этнического костюма позволяет проследить визуализацию проекций жизненно важных участков топографической анатомии человека.

### **2.1.2. Типология традиционного костюма тунгусо-маньчжуров**

Источниками для проведения систематизации и типологии признаков формообразования традиционного костюма послужили музейные коллекции костюма тунгусо-маньчжуров XIX–XX вв., а также фотоматериалы и публикации в научных изданиях. Систематизация элементов костюма проведена в зависимости от его назначения и половозрастной принадлежности, ранжирование признаков ФЭЗ изделий выполнено по степени их значимости в костюмном комплексе (табл. 2.1). В результате структурного анализа композиции традиционного костюма установлена взаимосвязь топографической анатомии человека и типовых зон орнаментации костюма.

Элементы костюма и схемы ФЭЗ свидетельствуют о тесном взаимодействии центрально-азиатской, китайской, тюрко-монгольской культур. Этнонациональные контакты, возникшие в древности на Дальнем Востоке в результате исторических процессов, способствовали возникновению восточного мироощущения взаимодополняющей связи организма человека и природы, поэтому традиционная культура может рассматриваться как форма биосоциальной адаптации этносов.

## Систематизация признаков ФЭЗ традиционного костюма

Топографическая анатомия	Локализация ФЭЗ костюма	Графическое изображение элементов ФЭЗ
Головные уборы, украшения, дополнения		
Ушная раковина	Проекция акцентирована вертикальными единичными или комплексными спиральными элементами	
Мочка уха	Зона расположения ушных серег дисковидной и спиральной формы	
Лицевой и черепной отдел головного мозга	Проекция акцентирована горизонтальным бордюром параллельных полос, заполненных орнаментом фрагментарно или непрерывным бордюром	
Высшая точка свода черепа	Зона прикрепления объёмно-пространственного элемента на макушке головного убора – хвост пушного зверя, система узлов	
Шейный отдел позвоночника, уровень лопаток, трапециевидная мышца	Проекция акцентирована орнаментом, заключенным в ромб	

Топографическая анатомия	Локализация ФЭЗ костюма	Графическое изображение элементов ФЭЗ
Плечевая одежда, дополнения		
Яремная впадина, точка основания шеи, основание 7-го шейного позвонка	Линия оформления горловины и втачивания воротника-стойки	
Грудная кость (грудина), акромиальный отросток, грудной отдел позвоночника	Структурная схема расположения зоны оплечья, отлётов женского свадебного воротника маньчжурского типа	
Яремная впадина, углубление под правой ключицей, правая подмышечная впадина, уровень линии талии и линии бёдер	Наклонный орнаментальный бордюр, параллельный срезу смещённой застёжки; горизонтальный бордюр, расположенный параллельно нижнему срезу изделия	
Яремная впадина, середина грудной кости, уровень линии талии, выступающих точек живота	Параллельно срезу центральной застёжки проходит вертикальный орнаментальный бордюр	
Верхняя часть плечевого отдела руки	Зона Т-образных взаимноперпендикулярных бордюров вдоль линии плеча и вдоль линии заниженной проймы	
Грудная кость (грудина)	Проекция зоны – локализация амулетов, ритуального зеркала, женских свадебных подвесок	
Грудные железы, выступающие точки груди	Трёхчастное горизонтальное зонирование, акцентирование зоны грудных желез, по нижнему орнаментальному ярусу нагрудника пришиваются металлические подвески	

Продолжение табл. 2.1

Топографическая анатомия	Локализация ФЭЗ костюма	Графическое изображение элементов ФЭЗ
Уровень диафрагмы, центр мечевидного отростка	Проекция зоны акцентируется орнаментальными и конструктивными горизонтальными членениями	
Грудной, поясничный, крестцовый отделы позвоночника, проекция органов дыхания, почек, органов мочеполовой системы, нижних конечностей	Зона расположения центрально-симметричной трехъярусной орнаментальной композиции	
Уровень середины бедра и середины голени	Зона акцентируется горизонтальным орнаментальным бордюром вдоль нижнего среза изделий; дополнительно пришиваются металлические подвески, ракушки, пуговицы	
Лучезапястный сустав	Проекция зоны акцентируется горизонтальным бордюром по низу длинного рукава	
Поясная одежда, дополнения		
Кожная проекция женских половых органов	Средний шов отсутствует, зона акцентируется монокомпозицией	

Топографическая анатомия	Локализация ФЭЗ костюма	Графическое изображение элементов ФЭЗ
Уровень талии	Зона акцентирована съёмными функциональными деталями и орнаментом	
Кожная проекция органов мочеполовой системы и верхней трети нижних конечностей	Зона расположения монокомпозиции и горизонтальных орнаментальных бордюров	
Нижние конечности: верхняя треть бедра, уровень лодыжек и голеностопного сустава	Зоны акцентируются горизонтальным орнаментальным бордюром вдоль срезов изделий	
Обувь		
Верхняя треть голени ниже коленного сустава	Зона верхней части голенища обуви акцентируется горизонтальным бордюром, меховой оторочкой	
Тыльная поверхность свода стопы	Зона акцентируется треугольной или полуовальной орнаментальной вставкой	

Топографическая анатомия	Локализация ФЭЗ костюма	Графическое изображение элементов ФЭЗ
Зона внутренней и наружной лодыжки	Проекция зоны акцентируется орнаментом, стилизованными изображениями животных	
Перчатки, рукавицы, нарукавники		
Лучезапястный сустав	Зона акцентируется горизонтальным бордюром	
Тыльная сторона кисти	Проекция зоны акцентируется зеркально-симметричной композицией	
Пальцы рук	Проекция большого пальца акцентируется монокомпозицией; проекции каждого пальца выделяются бордюрами	

Древневосточные медики доказали наибольший терапевтический эффект точек, расположенных в дистальных отделах рук и ног, от локтевого и коленного суставов до пальцев кистей и стоп. В дистальных отделах конечностей выявлена наибольшая активность жизненной энергии, раздражение точек в этих зонах с помощью различных приёмов воздействия сопровождается реакцией большого числа нервных элементов. Следует обратить внимание на то обстоятельство, что диаметр активных точек изменяется от 1 мм до обширной зоны с повышенной проводимостью в зависимости от состояния человека (сон – бодрствование, здоровье – болезнь, покой – эмоциональное напряжение).

Поток наибольшей жизненной энергии сконцентрирован в области лучезапястного и голеностопного суставов – зона расположения дистальных точек общего назначения, воздействие на которые имеет универсальное значение для установ-

ления баланса в организме, позволяет успокоить эмоции, выводит токсины, улучшает физическое состояние человека. Точки эмоционального равновесия сконцентрированы на верхней части шеи и груди, на плечевом поясе, под ключицей. Именно в этой зоне расположены композиционный и психологический центры традиционного костюма. Комбинация точек, расположенных на макушке, с обеих сторон задней поверхности шеи и на основании копчика (позвоночника), способствует гармонизации тела, восстановлению биоэнергетической связи, циркулирующей по позвоночному столбу. Визуализация и массаж этих зон укрепляет все тело, способствует избавлению от депрессии, появлению ощущения увеличения внутренней силы, помогает побороть страх, концентрирует накопленные унаследованные от предков таланты, восстанавливает половую функцию.

В композиции ФЭЗ традиционного костюма и принципах составления рациональной рецептуры сочетания точек прослеживаются общие закономерности: акцентирование и сочетание зон расположения универсальных точек общего действия; согласованность композиции бордюров и орнаментальных элементов на всех частях традиционного костюма; симметричность расположения орнаментальных элементов; единство и согласованность объемно-пространственной композиции традиционного костюма; перекрестная траектория движения композиционных элементов. Таким образом, целостность и гармоничность композиционной организации традиционного костюма достигается благодаря проекционной взаимосвязи зон расположения орнамента и жизненно важных участков тела человека. Установленные закономерности ФЭЗ и эстетические нормы формообразования традиционного костюма обусловлены топографической анатомией биоэнергетической системы организма человека (табл. 2.2–2.5, рис. 2.13).

С помощью ФЭЗ костюма можно осуществлять воздействия на человеческий организм, способствующие изменению требуемых функций и состояний (в частности, достигать эффектов, сходных с воздействием приёмов восточной медицины, с помощью цветового зонирования костюма). Использование информации о психологическом воздействии цвета на человека, представлений о наличии стимулирующих, угнетающих, уравновешивающих цветов позволяет достичь в каждом случае желаемого эффекта, стимуляции или торможения требуемой функции. Метод, основанный на данных подходах, позволяет решить задачи экодизайна костюма, способствующего гармонизации взаимодействия человека с окружающей средой, преодолению воздействий стрессовых ситуаций, избавлению от мышечной боли и напряжённости, усилению микроциркуляции в организме.

Теоретические основы восточной медицины соприкасаются с проблемой биологических ритмов: сложные физиологические процессы, происходящие в организме человека, рассматриваются в контексте неделимого космического целого – природных явлений в окружающем мире. Дальнейшая перспектива использования метода ФЭЗ заключается в развитии средств формообразования и теоретического обоснования пульсации зон акцентирования композиционного центра костюма, основанных на выявлении проекций жизненно важных зон организма, наиболее существенных для реализации коммуникативных, биосоциальных и эстетических потребностей личности в зависимости от времени года и суток. Творческая интерпретация теоретического учения и практических достижений традиционной восточной медицины, ориентированной на регуляцию жизнедеятельности и оздоровление организма человека, позволяет решить задачи экодизайна костюма по гармонизации человека и окружающей среды, обеспечить компенсацию воздействия от стрессовых ситуаций. Принципы комплексного подхода регионального экодизайна современного костюма могут служить основой дальнейшего совершенствования проектной деятельности.

## Композиция женского нанайского костюма

Элементы костюма	Внешний вид	Технология выполнения орнамента	Примечания
Головной убор, съёмный воротник, халат, ноговицы, обувь		Аппликация – окантованные детали в форме «чешуи дракона». Вышивка – парное изображение Родового дерева, вертикальные бордюры по среднему шву спинки, горизонтальные бордюры по нижнему срезу рукавов и нижнему срезу спинки	Цветовой ритм «чешуйчатого» орнамента построен на параллельном переносе элементов и наклонном чередовании контрастных полос (4- или 2-цветовых тонов)
Головной убор, халат		Аппликация – окантованные детали в форме «чешуи дракона». Вышивка – вертикальные бордюры по среднему шву спинки, горизонтальные бордюры по низу рукавов и нижнему срезу спинки. Изображение Родового дерева отсутствует	
Свадебный халат. Покрой кимоно западного типа		Аппликация – окантованные детали в форме «чешуи дракона». Вышивка – парное изображение Родового дерева, вертикальные бордюры по среднему шву спинки, криволинейный бордюр по горловине, горизонтальные бордюры по низу рукавов и нижнему срезу спинки	Цветовой ритм «чешуйчатого» орнамента построен на параллельном переносе элементов и горизонтальном чередовании контрастных полос 3-цветовых тонов
			Сочетание простого и сложного ритмических рядов 5-цветовых тонов

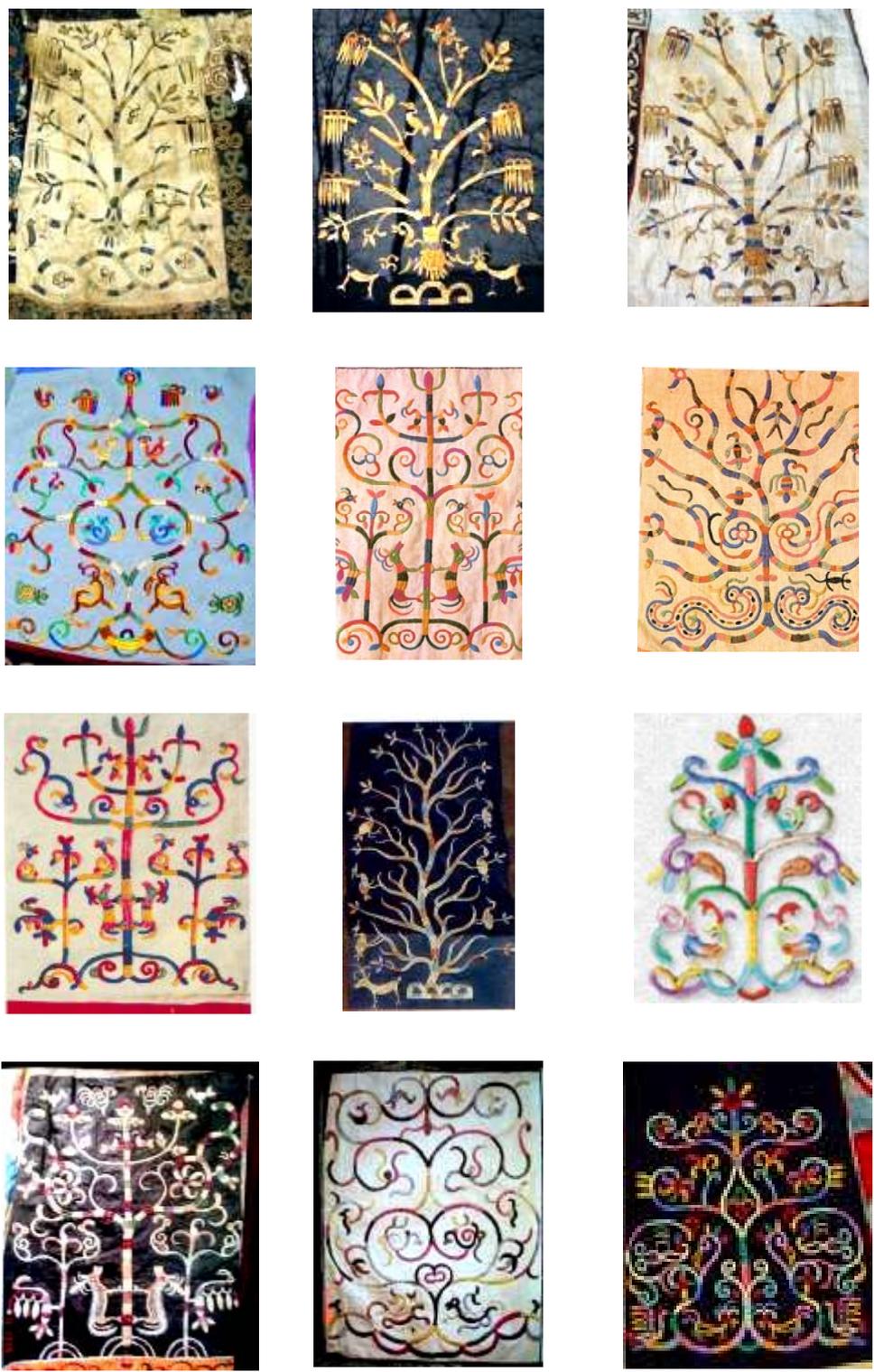


Рис. 2.13. Изображение Родового дерева на свадебном халате нанайцев

## Женские головные уборы тунгусо-маньчжуров

Элементы костюма	Внешний вид	Технология выполнения орнамента	Примечания
Свадебная шапка. Нанайцы		Стёжка, вышивка пуговицами, вышивка шелковыми нитками на ленте, система узлов	Спирально-ленточные бордюры ограничиваются параллельными горизонтальными и криволинейными полосами
Женская шапка. Нивхи		Стёжка, вышивка на ленте, система узлов	Спирально-ленточные элементы ограничиваются криволинейными полосами, параллельными нижнему срезу шапки
Свадебная шапка. Нанайцы		Стёжка, вышивка на ленте. Вышивка с использованием пятого позвонка рыбы в качестве декоративного элемента. Система узлов	Спирально-ленточные бордюры ограничиваются группой параллельных горизонтальных бордюров и криволинейными полосами
Женская шапка. Нивхи		Стёжка, система узлов	Спирально-ленточные элементы ограничиваются горизонтальными и криволинейными полосами, параллельными нижнему срезу шапки
Свадебная шапка. Нанайцы		Стёжка, вышивка белыми бусинами, система узлов	Спирально-ленточные бордюры подчёркиваются горизонтальными и криволинейными полосами, параллельными нижнему срезу шапки

## Обувь тунгусо-маньчжуров

Элементы костюма	Внешний вид	Технология выполнения орнамента	Примечания
Мужская промысловая обувь амурского типа. Удэгейцы		Сборка и вышивка по рыбьей коже, отделочная строчка по текстилю	Обувь из рыбьей кожи со спиральным орнаментом надевается на чулок из хлопчатобумажной ткани
Женская праздничная обувь амурского типа. Удэгейцы		Сборка и аппликация по лосиной шкуре, вышивка и аппликация по текстилю	Заготовки орнаментированных деталей нашиваются на материал верха
Женская праздничная обувь-чулки тунгусского типа		Аппликация и вышивка по текстилю, оторочка мехом	На длинное голенище нашиты цветные орнаментальные и меховые полосы, тесьма
Женская праздничная обувь-чулки тунгусского типа. Нанайцы		Стёжка, аппликация, вышивка по текстилю	На длинное голенище нашиты цветные орнаментальные полосы и тесьма
Женская праздничная обувь-чулки тунгусского типа. Нанайцы		Стёжка, аппликация, вышивка по текстилю	В верхней части длинного голенища нашиты цветные орнаментальные полосы и тесьма

## Композиция детского костюма

Элементы костюма	Внешний вид	Примечания
Детали кроя детского халата. Нанайцы	  <p style="text-align: center;"><i>а</i>                      <i>б</i></p>	<p><i>а</i> – орнаментированные детали детского халата. Удвоенная левая пола. Ткань, вышивка. Автор Л.Н. Ходжер (с. Верхний Нерген Нанайского района Хабаровского края) [109];</p> <p><i>б</i> – детский костюм (халат, обувь). Удвоенная левая пола. Ткань, аппликация пуговицами [81]</p>
Перёд детского халата. Нанайцы		<p>Удвоенная левая пола. Низ рукавов не орнаментирован. Спинка халата декорирована аппликацией – мотив «рыбья чешуя». Текстиль, аппликация.</p> <p>Автор М.Б. Киле [109; 101]</p>
Спинка детского халата. Нанайцы		
Спинка детского халата		<p>Рукава халата укороченные. Спинка халата декорирована аппликацией и вышивкой. Крупнорепортная композиция, мотив «рыбья чешуя». Текстиль, аппликация, вышивка [101]</p>

Элементы костюма	Внешний вид	Примечания
Спинка детского халата		Спинка халата декорирована аппликацией. Композиция декора – цветовая комбинация одного геометрического типозлемента (ромб). Ткань, аппликация [101]
Детская куртка. Вид спереди. Нанайцы		Застёжка смещённая. Рукава куртки укороченные. Ткань, искусственная кожа. Аппликация [109]
Спинка детского халата – амири. Нанайцы		Спинка халата для девочки декорирована аппликацией и вышивкой. Рыбья кожа, роспись. Автор Ч.З. Киле, 1970-е г. [Там же]
Спинка детского халата – амири. Нанайцы		Спинка халата для девочки декорирована аппликацией [Там же]
Спинка праздничного детского халата. Нанайцы		Спинка халата декорирована аппликацией и вышивкой. Ткань. Автор С.С. Ходжер (с. Верхний Нерген, Нанайского района, Хабаровского края) [Там же]

В Приморском крае сегодня проживают представители десяти коренных малочисленных народов. Это удэгейцы, нанайцы и тазы, эскимосы, айны и алеуты. По последней переписи населения в Приморском крае проживают 1,8 тысячи удэгейцев, однако в местах традиционного проживания, а это пять районов региона, их намного меньше: 793 человека. Нанайцы – 383 человека. Тазы проживают исключительно в Приморье – 253 человека. Численность эвенков – 130, ульчей – 19, орочей – 19, эскимосов – 8, алеутов – 4, айнов – 4 человек.

Активизация межэтнического общения и внедрение новых средств коммуникации во второй половине XX в. привели к изменениям традиционного образа жизни, родового состава коренного населения, к постепенной утрате уникальных приёмов изобразительного языка в прикладном искусстве, поэтому изучение сохранившихся в музейных фондах образцов этнической культуры XIX–XX вв. и реконструкция приёмов формообразования артефактов представляют важную задачу в процессе изучения дисциплины «История костюма».

## 2.2. Особенности традиционного костюма айнов

Айны – это древнейшая этническая общность, населявшая Курильские острова, о. Сахалин, юг Камчатки, некоторые районы Приморья и все острова современной Японии. Их жизнедеятельность была связана с природой: занимались собирательством, охотой, рыбной ловлей; били морского зверя.

Слово «айну» переводится как «человек» или «мужчина». Возможно, что прародители айнов – носители культуры «дзэмон» (дословно «веревочный орнамент»), насчитывающей почти 13 000 лет на Японских и 8000 лет – на Курильских островах. Ныне айны (16 000 человек) проживают на юге и юго-востоке о. Хоккайдо в долине реки Исикари (рис. 2.14).



Рис. 2.14. Айны в повседневной одежде. Начало XX в.

Курильские айны по свидетельству очевидцев были добрыми, приветливыми и открытыми людьми. Европейцы, посещавшие острова, отмечали характерную для айнов сдержанность манер. Голландский мореплаватель де Фриз, посещавший Курилы в 1643 году, писал: «Их поведение в отношении иностранцев настолько просто и искренне, что лучше не могли бы вести себя образованные и вежливые люди. Являясь перед чужестранцами, они одеваются в свои лучшие платья, произносят про-

ститительно свои приветствия и пожелания, склоняют голову...» (рис. 2.15). В 1737 году п-ов Камчатку посетил Степан Крашенинников, ученик и соратник Ломоносова, член Российской академии наук. Он оставил после себя классический труд «Описание земли Камчатки», где помимо других сведений дал подробную характеристику айнов как этнического типа. В мае 1811 года к Курильским берегам пристал русский военный шлюп «Диана» под командованием знаменитого мореплавателя В.М. Головнина, он нескольких месяцев изучал и описывал природу островов и быт жителей; его правдивый и красочный рассказ об увиденном высоко оценили ученые.



Рис. 2.15. Айны в праздничной одежде (1903 г.)

Айны дали миру новые образцы искусства, обогатили культуру человечества. Духовная культура айнов привлекала внимание исследователей и путешественников на протяжении всей истории знакомства европейцев с жизнью этого загадочного народа. Во многих музеях мира имеются коллекции или отдельные предметы, касающиеся быта и культуры айнов. Редчайшие из них хранятся в фондах Сахалинского областного музея и Санкт-Петербургского этнографического музея, в Британском музее (Музей человечества) и в музее айнов под открытым небом в Японии (рис. 2.16, 2.17).



Рис. 2.16. Изображения айнов, выполненные японскими художниками



Рис. 2.17. Музейная экспозиция айнского халата

Интерес к традиционному искусству айнов со стороны специалистов в области проектирования современного костюма вызван тем обстоятельством, что айны занимают обособленное место в общей культуре Дальневосточного региона. По мнению Л.Я. Штернберга и А.Г. Лебедева, материальная культура айнов представляет синтез собственно айнских традиций и заимствованных элементов северных и южных этносов. Влияние соседних этносов прослеживается, в частности, в общности технических приемов и стилистическом единстве «айнско-нивхско-орокской культуры» (книга «Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны», диссертация «Традиционная одежда айнов (XIX – начало XX вв.)»)

Айны оказались вынуждены приспосабливаться к природным условиям определенного типа, и отсюда можно, с высокой степенью вероятности, говорить о межкультурных заимствованиях, которые осуществлялись в различных направлениях. Потенциальный возможный круг таких контактов определяется зоной расселения айнов. Как показывает этнографический материал, на Сахалине айны общались с ороками, нивхами, эвенками, ульчами. В то же время айны вступали в культурные, экономические и прочие связи и с жителями материка – нивхами, орочами; ульчами (мангунами).

Айны отличались от соседних народов физическим обликом, своеобразным языком и многими чертами материальной и духовной культуры. Генеалогический учет родства шел по мужской линии – для мужчин и по женской – для женщин; от отца к сыну и от матери к дочери передавались родовые тамги (экасы), у мужчин ставившиеся на оружии и других предметах, а у женщин – на набедренных поясах (пон-кут). Светлокожие бородатые мужчины и женщины с татуировкой вокруг рта и на руках были воинственным народом. Их основное вооружение – мечи с портупейми из растительных волокон, тяжелые боевые колотушки с острыми шипами, лук и стрелы. Орудия рыболовства, охоты, включая орудия морского промысла: копьё, острога, крючок, лук и стрелы, свидетельствуют о высокой степени адаптации островитян к природным условиям. Охотясь на животных, айны использовали стрелы, отравленные ядом аконита.

Деревня айнов выстроена в виде единой улицы, при этом дома выстраивают линию дороги, а река словно протекает за порогом. Дом обязательно на восточной стороне, смотрит на мир в «окно богов», перед которым – священная изгородь. Жилища айнов были очень просты: прямоугольной формы с главной комнатой, которая примыкала к комнате поменьше с входом, завешенным тканью, со стенами из травы микантуса или бамбука, которые венчала соломенная крыша, с открытым дымовым отверстием в центре. Земляной пол главной комнаты покрывали сплетенные из травы маты или звериные шкуры. Домашняя мебель была собственностью лишь самой зажиточной части населения. Кухонная утварь была собственного производства из цельного дерева или приобреталась чугунная.

Религиозные верования айнов подразумевают существование иного мира, состоящего из духов живших когда-то на земле людей и неодушевленных предметов, подвластных силам природы: ветру, дождю, граду, огню. В горах, по их мнению, жил хозяин гор – медведь, в море хозяйничала косатка. Особенно почитали айны змею, медведя,

собаку, большую полосатую сову, кита-убийцу. Медведь, считавшийся айнами богом гор, обеспечивал их пищей и необходимыми материалами для жизни. Для того чтобы отблагодарить медведя за предоставленные материальные блага, люди чествовали его ритуалами и церемониями. В честь культа медведя устраивался большой родовой праздник. Так айны могли выразить свою благодарность богу-медведю за его дары – медвежью шкуру и мясо. Медведя содержали в специальной клетке 2–3 года. Для его убийства на ритуальной площадке использовались специальные стрелы с колчаном. Одна из версий этого ритуала в наши дни ежегодно совершается в общинах айнов для развлечения туристов. Медведь, в представлениях народов Сахалина, был горным человеком, или духом. Поэтому многие амулеты выполнены в образе этого животного. Амулеты обладали огромной магической силой, они изготавливались шаманами, которые занимались врачеванием, или же членами семей, пораженными болезнью.

Атрибуты шамана: бубен для камлания, пояс с массивными металлическими подвесками, головной убор из стружек *инау*, или священной палочки, маска из медвежьей шкуры. Айны верили, что эти предметы помогали шаману извлекать злого духа болезни из тела, совершать путешествия в нижний и верхний миры, помогать сородичам в их трудной жизни.

### 2.2.1. Материалы для изготовления одежды и обуви

Система айнских обрядов была связана с заготовкой и обработкой материала. Эта изначальная причастность одежды к миру сакрального с неизбежностью привела к формированию определенного языка, символической системы, в которой это сакральное начало получало свое оформление. Сакральной основой символики традиционной одежды айнов является ее связь с различными мифическими сущностями. Иерархия подобных связей у айнов разработана более четко, чем у других коренных этносов Дальнего Востока. Они верили в существование отдельных духов – покровителей у различных частей одежды. Так, дух воротника носил имя коппара-камуй, капюшона – оксют-камуй, рукавов – досапара-камуй. В такие части одежды зашивали амулеты, отгоняющие духов болезни. Таким образом, айнский костюм в целом можно рассматривать как символическую систему, каждая часть которой наделена особым значением.

Для изготовления традиционной одежды айны использовали материалы животного (шкуры морских и наземных животных) и растительного происхождения (тростник, береста березы, луб вяза, целаструса и др.).

Процесс окрашивания волокна в различные цвета предшествовал ткачеству. Следует заметить, что набор красителей у айнов был не очень богат, и в их языке относительно мало слов, связанных с названиями оттенков цветов.

Традиционно все цвета обладают символикой и объединены в группы: темно-холодные (черный, темно-синий, фиолетовые цвета), светло-теплые (белый, желтый цвета) и насыщенно-нейтральные (красный, коричневый). Подобная триада может восприниматься как символическое выражение трех миров айнской мифологии: вода – земля – небо. Черный краситель получали из бересты белой березы. Золотистую окраску имеет кора ильма, из которой изготавливали детали костюма *attush* (халаты различной длины, передник, гамаши). В XIX в. айны применяли покупные японские красители. Химический способ окрашивания ткани заключается в том, что черную краску получают путем взаимодействия железа и танина. Этим способом можно получить темные тона – от пепельного до черного цвета.

Приспособлением для обработки кожи служили специальные деревянные «станки», выдолбленные из стволов деревьев. Иногда кожу просто складывали в

мешок и колотили по нему деревянным или металлическим тупым топором или молотком. Подобные операции проводились по несколько раз, пока кожа не становилась мягкой, эластичной, прочной на разрыв и истирание.

Кожи разных рыб не только различаются внешне, но и обладают разными уровнями воздухо- и ветропроницаемости, по-разному сохраняют тепло тела, имеют различную влагопроницаемость и износостойчивость. Обувь и рукавицы шили из кожи кеты, а чаще – из кожи ленка. Зимние «ноговицы» и охотничьи фартуки делались из кожи сома, кеты, ленка, а весенние – из кожи муксуна. Чтобы придать коже водоотталкивающие свойства, ее обычно коптили в жилище над очагом.

Термин «аттуш» (Attush) изначально обозначал волокна и ткань из луба вяза, употреблявшихся для изготовления поясной одежды. Церемониальная одежда шьется исключительно из крапивного полотна. Для работы с данными видами материалов использовали ткачество, прядение, плетение, шитье и т.п. Изготовлению изделия предшествовала порой довольно сложная технология обработки материала.

Для ритуальной праздничной одежды запрещалось использовать перья птиц и шкуры диких животных. Особое название *Shijigi* имеет одежда, декорированная в технике вышивки. Когда айнка покидала жилище, она надевала халат с вышивкой, для того чтобы духи-хранители оберегали ее от нападения злых духов.

В более позднее время использовались привозные материалы (шелк, шерсть, хлопок), которые поступали из Японии, Маньчжурии и Китая. Специально для айнов в 1936 г. Японцы производили ткань с рисунком, состоящим из рядов волнистых линий.

Представляют интерес разнообразные швы и декоративные строчки (тамбурный, краеобметочный, штопальный, «елочка» и др.), которые айны использовали для скрепления частей одежды и в качестве вспомогательного художественного средства, дополняющего орнамент. При этом комбинирование геометрических параметров элементов строчки (изменение угла наклона и длины стежка) и сочетание технических приемов создавали желаемый эстетический эффект и гармоничное тектоническое решение: материалы коллекции Б.О. Пилсудского (1903–1904 гг.) свидетельствуют о том, что нитки для декорирования и сшивания деталей одежды изготавливались из волокон крапивы.

Количество и степень сложности швов выходят за рамки реализации чисто практической функции. По мнению Кодама Сакудзаэмон, существует 11 основных самых распространенных швов. При одновременном сочетании некоторых из них можно создать множество комбинаций различных стежков (рис. 2.18).

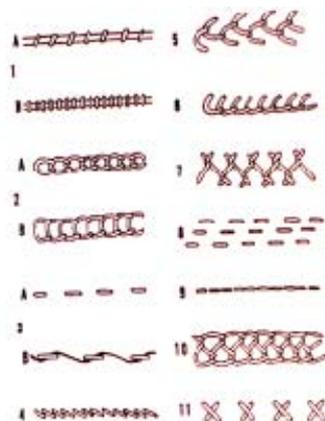


Рис. 2.18. Швы и строчки в декоративно-прикладном искусстве айнов [90]

В своей древнейшей истории айны поддерживали интенсивные культурные контакты с районами, где было развито ткачество. Технология создания одежды из кожи рыб, так же как и изготовление теплой одежды, изначально была им не знакома, хотя она была довольно быстро усвоена ими от коренных жителей Нижнего Амура и о. Сахалин в результате обширных культурных контактов и реализации естественной необходимости адаптации к природным условиям.

### 2.2.2. Традиционный костюм айнов

Традиционный костюм, предназначенный для выполнения трудовых операций в условиях Дальнего Востока, должен сочетать в себе такие качества, как прочность, теплозащитность, обеспечивать свободу движения. В зависимости от условий промысла происходит выбор наиболее важных утилитарных качеств одежды. В праздничной и ритуальной одежде действуют дополнительные ограничения, связанные с доступностью материалов и технологий, но при этом на первый план выходит необходимость реализации социокультурных и религиозных моделей мироздания, в которых этот костюм будет функционировать.

Различия в мужской и женской одежде айнов прослеживаются в количестве украшений, в качестве и цвете материала; иногда наблюдаются различия в покрое мужской и женской одежды, так как женщины предпочитают более старые формы одежды, а представительницы чужого рода и иноплеменницы вносят в одежду свои традиции. Детская одежда в значительной степени копировала покрой и декор взрослой.

Ансамбль айнского костюма составляют головные уборы, плечевая и поясная одежда, обувь, дополнения к костюму и украшения. Праздничный костюм непременно должен был дополняться поясами с накладными металлическими бляхами и вышитым головным убором (рис. 2.19–2.21). Украшения айнов представлены бусами, ушными серьгами, браслетами, гребнями. Серьги и прочие украшения носили не только женщины, но и мужчины, и в равной степени дети.



Рис. 2.19. Головные уборы айнов: *а* – козырек от солнца; *б* – ритуальная повязка

В качестве головных уборов айны использовали повязку из хлопчатобумажных тканей, козырек от солнца, шапку, капор женский, платок. Головные повязки в основном были с вышивкой красного цвета, женщины носили повязки во время каких-либо церемоний на протяжении двух столетий. Одежда из красного материала пред-

почиталась айнами, так как красный цвет для них имел особое значение. Мужчины применяли повязки из хлопка для того, чтобы волосы не мешали во время выполнения работы. Ритуальные повязки могли быть также сплетены из стружек ивы. Козырек от солнца служил для защиты глаз пожилых людей. Ткачи носили козырек вместе с широким лоскутом ткани поверх глаз. Для соединения деталей капора применяли ручной шов «*ohoturi*» и различные виды тканей, например, на верхней части – вставка из ткани, заимствованной из праздничного японского кимоно, на нижней – хлопчатобумажная ткань. В качестве отделки применялся геометрический орнамент, либо орнамент растительного происхождения – спираль, звезда, скобообразный орнамент.



Рис. 2.20. Женский пояс, бусы и шейное украшение айнов



Рис. 2.21. Сумки из различных материалов

К плечевой одежде относятся халаты 5 стилей: *Chikarkarpe*, *Chigiri*, *Ruunpe*, *Kaparamip*, *Retarpe* (рис. 2.22–2.26), куртка без рукавов, шуба из меха, плащ из кожи тюленя. Халаты различаются по назначению, покрою, цвету и орнаменту. У каждого есть своя определенная особенность. Например, *Chijiri* – это общий термин для одежды, орнаментированной в технике вышивки, а не нанесения аппликаций, *Ruunpe* – халат из хлопчатобумажных тканей, имеет красные полосы из шелка и идеально подходит для торжественных случаев, *Kaparamip* славится преобладанием белого цвета и спиралевидным орнаментом – *morew*, *Retarpe* используется в основном как повседневный халат.



Рис. 2.22. Типология орнамента айнских халатов (Японские о-ва, XIX–XX вв.)



Рис. 2.23. Айский халат стиля *chikarkarpe* (Японские о-ва, XIX–XX вв.)



Рис. 2.24. Типология айнского халата стиля *rirupre* (Японские о-ва, XIX – нач. XX вв.)



Рис. 2.25. Типология айнских халатов стиля *kararamip*



Рис. 2.26. Типология айнских халатов стиля *retarpe* (Японские о-ва, XIX–XX вв.)

Халаты стиля *Chikarkarpe* подразделяются еще на несколько подвидов. Первый вид, используемый и в более позднее время в местности Сидзунай, изготовлен из плотной ткани с аппликацией из хлопчатобумажной ткани черного и темно-синего цвета по всей поверхности одежды. Другой вид изготавливался из мягкой хлопчатобумажной ткани с рисунком, нанесенным при помощи краски. На таком виде одежды наносятся аппликации хлопчатобумажной ткани черного и темно-синего цвета по боковым частям, на уровне бедер, по верхней и нижней части со стороны спины. В местности, где протекает река Сару, передняя часть одежды также не имеет орнамента. На многих халатах из этой местности присутствует характерный стиль украшения на нижней части: по осевой линии вышитого орнамента идет красная нить.

Айны часто украшали халаты в несвойственной для них манере: подол, рукава, ворот орнаментированы классическим орокским, нанайским или ульчским орнаментом. Подобный амурский орнамент можно встретить на фартуках, в обуви, на дет-

ской одежде айнов. На Сахалине, где айны соприкасались с нивхами, орнамент включил в свой состав некоторые нивхские элементы. На плетеных изделиях курильских айнов имеется орнамент, близкий по своим мотивам к орнаменту на коряжских корзинах и мешках, плетенных из травы. Орнаментировались одежда, деревянная посуда и утварь, мелкие предметы из кости, плетеные циновки. На эстетические предпочтения айнов Хоккайдо и Сахалина оказала большое влияние культура японцев. В 1910–1940-е гг. айны о. Сахалина также изготовляли одежду, демонстрирующую влияние культуры славянских переселенцев.

Традиционная композиционно-орнаментальная структура сохранилась в халатах *аттуи*. Л.Я. Штернберг указывал, что «эти халаты когда-то были у айнов единственной одеждой» [202]. Прочный *аттуи* носили айны на Хоккайдо, Курильских островах и Сахалине. Даже японские моряки, рыбаки и крестьяне, работающие на Хоккайдо и севере Хонсю, иногда предпочитали *аттуи* своей рабочей одежде. Известно несколько типов халата разной длины: один носили по торжественным случаям, а в других выполняли повседневную работу. Оба этих вида выполняются из крапивных волокон. Орнамент вышивался на кусках ткани в виде полосы из старого хлопка или другой ткани, полученной от японцев, а затем эти орнаментированные заготовки нашивались на сам халат. Айны утверждают, что орнамент доставляет радость богам (рис. 2.27–2.29).



Рис. 2.27. Типология айнского халата *аттуи* (Японские о-ва, XIX – нач. XX вв.)

Дополнением к халату в этом случае является передник и гамаши. Передники носили как мужчины, так и женщины, причем как часть повседневной одежды. Передникам придавалось такое же значение, как и церемониальной одежде: защищать уязвимые места от злого духа. Гамаши создавались из крапивы, их носили и мужчины, и женщины (рис. 2.28).



Рис. 2.28. Детали костюма в стиле *аттуи*: *а* – передник; *б* – гамаши



Рис. 2.29. Заготовки для орнамента халата

Геометрический вид халата *аттуи* – прямоугольник с соотношением сторон, приближающимся к пропорциям «золотого сечения» (халаты из традиционных материалов) или в пропорции 1/2 (халаты из покупных материалов). В халате *аттуи* длина рукава соответствовала ширине полотнища, которое полностью использовалось; для обеспечения необходимой ширины стана соединяли два полотнища вертикальным швом по середине спинки, таким образом, ширина стана соответствовала удвоенной длине рукава; глубина проймы относится к длине халата в пропорциях

«золотого сечения». Общий вид рукава можно считать модульной системой парных прямоугольных равнобедренных треугольников, образующих квадрат: в основе схемы кроя рукава лежит прямоугольник, состоящий из двух квадратов. Рукав получается в результате комбинаторного преобразования – соединения стороны треугольника, заложенного на лицевую часть рукава, и стороны квадрата, перегнутого пополам.

Одним из видов хозяйственной деятельности была охота. Вероятно, именно поэтому рабочая одежда айнов функционально похожа на одежду коренных этносов Приамурья. Традиционной мужской одеждой айнов было своеобразное пальто из аттуса (плетеного материала из размельченного и смягченного волокна внутренней части коры ильма) длиной до икр, которое обычно подпоясывали плетеным ремнем. Зимой носили короткую куртку без рукавов из оленя или другого зверя. В сумке из медвежьего меха охотник носил огниво, нож, гриб трутовик, а также табак, который использовали для молитв богу. Частью традиционного мужского костюма, предназначенного для охоты и войны, было оружие, без которого наряд охотника и, тем более, воина считался неполным. Из оружия айны предпочитали лук, который они носили с собой практически постоянно. Это отражено даже в одном из иносказательных обозначений айнов у японцев, которые называли айнов «людьми, из волос которых торчат стрелы».

Испытывая определенные трудности технологического характера для изготовления изделий из стали, айны приобретали мечи у японцев. Приспособление для ношения меча представляет собой систему креплений из текстильных материалов (рис. 2.30). В отличие от японцев, которые носили свои мечи на поясах, айны носили их на специальном приспособлении, прикрепляя его через спину или плечи при помощи связанных мечей.



Рис. 2.30. Крепления из текстильных материалов, предназначенные для мечей

Собирательством и земледелием у айнов занимались исключительно женщины, что отразилось на их традиционном рабочем костюме. В целом он был такой же, как у мужчин, но короче, длиной по колено. Поскольку женщины не покидали жилища надолго, как мужчины, требования к теплозащитности одежды были значительно меньше.

Основная одежда айнов – халаты без подкладки и на подкладке, зимние – на вате и на меху, халаты из рыбьей кожи. По покрою, они не различались у мужчин и у женщин. Однако у женских халатов отсутствовали разрезы внизу по боковым швам. Повседневный женский костюм отличался от мужского по следующим характеристикам: у женщин полностью отсутствовали куртки и халаты с обычной, не увеличенной по ширине левой полкой; халаты женщин были более яркими по расцветке, женские халаты по низу украшались подвесками. Женщины не шили себе теплую одежду из медвежьих шкур, видимо, в этом не было необходимости, так как зимой практически не ходили в горы. Под верхнюю одежду женщины надевали нижнюю – *моуру* (рубаша из выделанной оленьей кожи, типа ровдуги). В обыденной жизни нижнее белье рассматривалось как наиболее деликатная часть костюма, и с ним связано больше всего этических тонкостей. Наибольший интерес в этом аспекте представляют собой пояса. Айнские женщины обычно шестикратно обвертывали талию полосой тонкой материи, но менее обеспеченные материально женщины делали это только три раза. Этот пояс назывался *упусорон кут* («пояс женского полового органа»), *пон кут* («маленький пояс»), *упонро кут* («пояс на теле»), *раункут* («любовный пояс»). Этот пояс мать делает для взрослеющей дочери, которая уже становится девушкой и вступает в возраст невесты. Девушке не разрешается иметь связи с мужчиной, пока она не получит этого пояса (рис. 2.31).



Рис. 2.31. Женский пояс

Поясная одежда – набедренная повязка, фартук, штаны, ноговицы. Пояс, которым подпоясывают халат, шьется из того же материала, что и халат. При этом он является еще и своеобразным аксессуаром, так как часто дополнительно расшивается. Пояс одновременно использовали и для ношения ножа. Нижний набедренный пояс всегда был орнаментированным.

К ритуальному типу одежды относится и специальная одежда шаманов. Шаманы считались посредниками между людьми и хозяевами Нижнего и Верхнего миров или между людьми и духами. К спинке халата обязательно прикрепляли крылья орла или другой птицы.

Покрой детской одежды не отличался от взрослой. Одежда, которую шили для детей до пяти лет, была особенно нарядной и имела яркую орнаментацию. Халаты и другая одежда для 6–10-летних детей была менее насыщенной по цвету и декору. Вероятно, это подчеркивало их приближение к статусу взрослых. Одежда для детей 10–15-летнего возраста по всем параметрам приближалась к покрою и декоративным элементам взрослой, что соответствует айнским представлениям о времени взросления и социальной зрелости человека.

Дополнениями к костюму являются рукавицы, сумки, гамашы из крапивы, приспособления для ношения детей (рис. 2.32). Высоко ценились рукавицы из кожи тюленя за такие качества, как износостойкость и водостойкость.



Рис. 2.32. Айнские меховые рукавицы

Обувь изготавливали из кожи рыб и различных животных. Обувь, которую носят летом в мокрую погоду, делают из более прочных материалов, например, из сырой тюленьей кожи (*кэрни*) вверх шерстью наподобие поршней. В наибольшей степени такая обувь была распространена у айнов на побережье Охотского моря и на Сахалине. Мужская обувь айнов отличалась от женской тем, что у мужчин голенище короткое, а у женщин – до колена.

Летней обувью, например, служили сандалии из лозы винограда. Их применяли при ходьбе по скользким камням, скалам, при ловле рыбы и сборе дикорастущих растений. При высыхании лоза винограда становится очень ломкой, но при сплетении в сыром виде получалась прочная обувь (рис. 2.33).



Рис. 2.33. Обувь, сплетенная из виноградной лозы

Обувь из кожи лосося (*шер-кери*) носили в зимне-весенний период для хождения по горам. Их подошва имела прочную кожу, расположенную таким образом, чтобы чешуя была направлена назад. Это было удобно для ходьбы по снегу, льду, грязи. При изготовлении подобной обуви спинной плавник оставляли на середине подошвы для того, чтобы обувь не скользила. Такая обувь была сухой и легкой, но

иногда внутрь добавляли сухую траву для большей сухости. В качестве стельки использовали волокна коры деревьев.

Для изготовления обуви из рыбьей кожи использовали несколько видов рыб: подошвы выполнены из кожи лосося, верхняя часть – из горбуши, обрамленной мехом тюленя. В качестве материалов для выполнения соединительных швов и элементов типа затяжки использовалась сплетенная сухая трава. Такая обувь была водостойкой и теплой, особенно в случае, когда изнутри она набивалась измельченной рисовой соломой. В верхней части сапог существовали завязки (рис. 2.34–2.35), с помощью которых перетягивали ногу в области икры и тем самым сохраняли тепло внутри обуви. Существовали виды сапог, в которых аппликация была нанесена непосредственно на кожу.



Рис. 2.34. Обувь с высокими голенищами и завязками



Рис. 2.35. Обувь из рыбьей кожи

Курение было одним из приятных способов времяпрепровождения как для мужчин, так и для женщин. Однако женщины обычно не участвовали в изготовлении приспособлений для курения табака. Кисеты из окрашенной кожи тюленя с цветной вышивкой были распространены среди жителей у берегов р. Амур.

Исследователи выявляют у айнов 19 основных традиционных узоров, из которых наиболее распространенными считаются *ayus* и *morew*. Рисунок типа *ayus* (в переводе с айнского «имеющий колючки») очень схож с математическим знаком «скобка». Рисунки типа *morew* – простые спиралевидные изображения в полтора или несколько завитков. Из более сложных фигур очень распространены как у мужчин, так и у женщин орнамент в форме креста и узор в форме звезды (*ночиу нока*, в некоторых источниках *ночиу сики* – *poshiu siki*). Звезда в традиционной культуре айнов является охранительным символом. В ряде случаев в изгибах орнамента можно выявить зооморфные мотивы. Среди исследователей айнской материальной культуры, в частности орнамента, существует мнение, что некоторые изделия украшены стилизованным изображением головы медведя, совы, змей и рыб. Однако ряд этнографических данных говорят о том, что в традиционной культуре айнов существовал запрет на изображение духов, людей и животных. Функциональное значение традиционного айнского орнамента связано с важной концепцией традиционной культуры айнов, выраженной в понятии *sermak* («спина», «тень»), а также с поверьем, согласно которому, защищая спину, человек препятствует проникновению злых духов в тело.

Орнамент айнского костюма симметричен относительно вертикальной оси. Достаточно интересен принцип распределения массы и цветовых пятен. На примере изучения пропорций орнамента халата аттуш установлено, что они различны на передней части и на спинке. Композиционный центр в верхней части спинки халата располагается на центральной осевой линии и акцентируется за счет большей площади орнамента с равными размерами по вертикальной и горизонтальной оси. Логическое продолжение орнаментальной композиции располагается в виде горизонтального бордюра на подоле халата, причем площадь всей орнаментальной композиции относится к площади стана в отношении «золотой» пропорции – 0,618. На передней части халата орнамент располагается вдоль срезов бортов, композиционный центр смещен к нижней части халата, то есть зрительно утяжелена нижняя часть. Пропорции длины орнаментальной композиции вдоль ворота и в нижней части халата приближенно соответствуют «золотому сечению» (рис. 2.36–2.38).



Рис. 2.36. Халат *аттуш*. Вид спереди и сзади



Рис. 2.37. Пропорции конструктивно-декоративных членений спинки халата

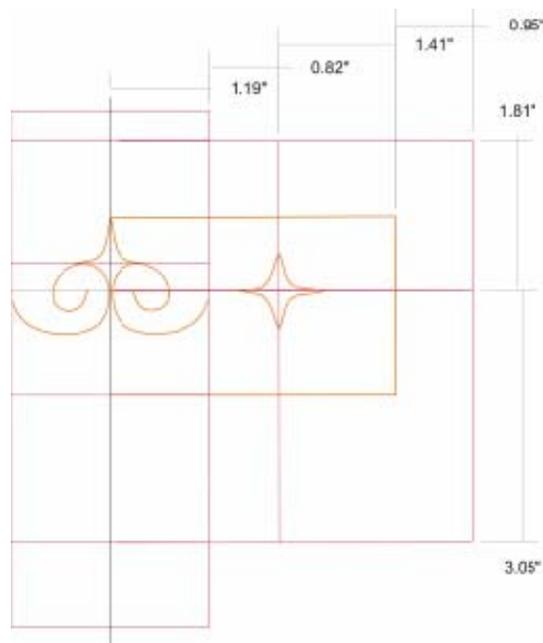


Рис. 2.38. Схема и пропорции орнамента на спинке халата

Таким образом, айны создали универсальный костюм и орнамент на основе плоскостного кроя, с учетом свойств материалов. Традиционная одежда айнов, помимо ее утилитарной и эстетической функции, выступала в качестве носителя культурной информации, весьма значимой для самих айнов. Однако в настоящее время традиционная одежда и предметы религиозного культа используются только в церемониальных мероприятиях.

### 2.3. Костюм народов Севера

Охотничье-оленоводческая культура эвенков сохранилась в оленьем транспорте и в комплексе зимнего костюма, выработанного веками. Зимний костюм состоит из меховой парки с шапкой и рукавицами, ровдужных ноговиц и невысокой меховой обуви из камусов. Токминские эвенки продолжают носить парку из цельной шкуры. Проймы для рукавов эвенки начали выкраивать под влиянием якутской одежды.

В покрое современного костюма и его частей, а также в способах ношения одежды сохраняются особенности прежних этнотерриториальных групп и тех групп, от которых давно отделились эвенки. В названиях частей парок сохраняются указания на более ранний крой одежды, что подтверждается и покроем детской парки.

У эвенков лесотундры тундры парка имеет отрезную линию талии и затягивается поясом. Женщины иногда надевают под нее меховой нагрудник. У таежных эвенков парка распашная. Женская парка длиннее, и некоторые эвенки окаймляют ее полосой белого меха. Ворот парки заменяет узкая полоса мехом внутрь. Воротник парки может быть также отложным – заимствование от якутов.

Меховые парки эвенков различаются деталями в плечевой части. Спинка парки прямая с проймами, прорезанными также по прямой линии. Перед от линии талии и до низа расширен. Верхняя часть рукавов широкая за счет клиньев, пришитых в верхней части рукава. Внизу рукава имеют манжеты мехом внутрь, к которым пришиты рукавицы. В настоящее время многие эвенки носят рукавицы отдельно.

Для расширения женской парки спереди пришивают меховую полосу другого цвета. В женской парке рукав расширен за счет ластовиц в виде ромбов, пришитых по нижнему шву рукава и по боковому шву парки. Спущенный плечевой шов позволяет вынуть руку и погреть ее за пазухой. Женщины родом с Подкаменной Тунгуски в большой мороз под парку надевают нагрудник из сукна, в верхней части подбитый мехом, в нижней – украшенный орнаментом.

Передние половинки парки стягиваются спереди тремя парами завязок, но чаще завязывают только верхнюю пару. В середине XX в. завязки заменили пуговицами. На спинке в детской парке дополнительно вшиваются два клина, образуя таким образом фалды.

В южных районах проживания эвенки до больших морозов носят суконный кафтан вместо парки. На промысле эвенки используют суконные кафтаны традиционного покроя. Илимпейские кафтаны имеют широкий воротник, покрывающий плечи, и окаймлены цветной полосой ткани. В первой четверти XX в. подкаменнотунгусские эвенки на нижней части спинки кафтанов в боковой шов вставляли расширяющиеся книзу суконные клинья другого цвета; на верхней части спинки декоративными накладными полосами отмечали кокетку (рис. 2.39).



Рис. 2.39. Эвенкийская плечевая одежда: *а* – кафтан Енисейской губернии, конец XIX в.; *б* – кафтан сун

Зимний мужской головной убор – шапка из меха и сукна – состоит из трех деталей, подбивается мехом и обшивается меховой опушкой. Нижние части шапки соединяются завязками и защищают лицо от холодного воздуха. В 1930-х гг. в подкаменнотунгусской группе некоторые эвенки сохраняли головной убор из шкуры головы оленя. У этого древнейшего головного убора охотников сохранялись уши подпиленные рожки животного. Форма производственного головного убора в виде капора сохраняется в детском костюме, при этом в 1920-е гг. эвенкийки пришивали к детским капорам ушки и рожки из ткани (рис. 2.40–2.41).



Рис. 2.40. Меховые капоры народов Севера



Рис. 2.41. Детские и женские головные уборы

В женском кафтане воротник, линия среза борта и низ рукавов обшиты полосами ткани другого цвета, возможно, такое композиционное решение плечевой одежды возникло под влиянием русских. В кафтане ербогоченской группы правая передняя часть была шире и уподоблялась удвоенной доле забайкальского халата. Женщины илимпийской группы во время морозов носят головной убор из нанизанных на шнур белых хвостов. Такая технология ранее применялась для создания съёмного воротника.

Мужчины носили платок, сложив его по диагонали и обматывая голову по линии роста волос. Женщины накладывали платок низко на лицо, перекидывали концы под подбородком и завязывали их на темени.

На ноги эвенки навевали ноговицы из сукна, подбитого мехом, или из камусов, ровдуги и сукна. Для прочности ноговицы обшивали внизу полосой лосиной ровдуги или толстого сукна. Ноговицы надевают поверх унтов или под унтами, в этом случае снаружи они обматываются ремешками. Подкаменнотунгусские эвенки шьют обувь до колена со вздержкой сверху. У остальных эвенков производственная обувь короткая. Зимняя обувь шьется из клиньев, что обусловлено размерами шкуры оленя и шириной нижней части камуса. Подошва в обуви для пешей охоты пришивается мехом наружу, для лыжной – мехом внутрь. Надевают эту обувь на унты; кроме того, ноги в унтах обматывают гигроскопичной и неломкой высохшей травой.

Женщины на охоту надевают обувь до колена из камусов. Ее делают более нарядной, украшая орнаментом из меха разных цветов. По рисунку орнамента узнают, к какой территориальной (ранее – к родовой) группе принадлежит мастерица, сделавшая эту обувь.

Охотничий промысел народов Севера повлиял на выбор материалов для одежды и композицию традиционного костюма в целом (рис. 2.42).



Рис. 2.42. Верхняя меховая одежда народов Севера

Самые ранние сведения о декоративно-прикладном искусстве коряков относятся к XVIII в. – труды С.П. Крашенинникова, Г.В. Стеллера, А.П. Горланова. Представляют интерес иллюстрации Емельяна Корнеева к знаменитой книге «Народы России, или Описание нравов, обычаев и костюмов различных национальностей Российской империи», изданной в Париже в 1812–13 гг.

Ровдугу из оленьей шкуры счищали скребком, затем коду коптели. Отметим, что коряки знали несколько способов изготовления дымленины. Выделкой шкур и изготовлением одежды занимались женщины. Швейные иглы делали из голенных

костей оленя, из птичьих костей. Наперстки изготавливались из моржовых клыков. Нитки делали из жил оленя или кита, а также из китового уса.



Рис. 2.43. Мужская одежда коряков

Одежда коряков была глухого покроя: оленеводы шили ее в основном из оленьих шкур, приморские коряки наряду с оленьими использовали шкуры морских животных (рис. 2.43). Украшали одежду мехом собак и морских зверей. Основным декоративным элементом одежды являлась кайма по подолу – *упована*. Зимой носили двойную (мехом внутрь и наружу), летом одинарную одежду. Зимний и летний мужской комплект состоял из меховой рубахи – *кухлянки* с капюшоном и нагрудником, меховых штанов, головного убора и обуви.

Женщины носили *кухлянку* поверх двойного комбинезона, хотя обычно они носят одинарную *кухлянку* мехом внутрь. Наружная ее сторона, хорошо выделенная, красится в темно-красный или бурый цвет и украшается подвесками, полосками и квадратными лоскутами (рис. 2.44–2.46).

Поверх *кухлянки* для защиты от снега надевали широкую рубаху – *камлейку*, которую носили и летом в сухую погоду.

Мужскую зимнюю обувь шили из оленьих камусов мехом наружу, летнюю – из тонких оленьих, собачьих, тюленьих или нерпичьих шкур, из ровдуги или непромокаемой продымленной кожи оленя с подстриженным ворсом. Подошва делалась из лахтачьей кожи или моржовой шкуры, расщепленной надвое.

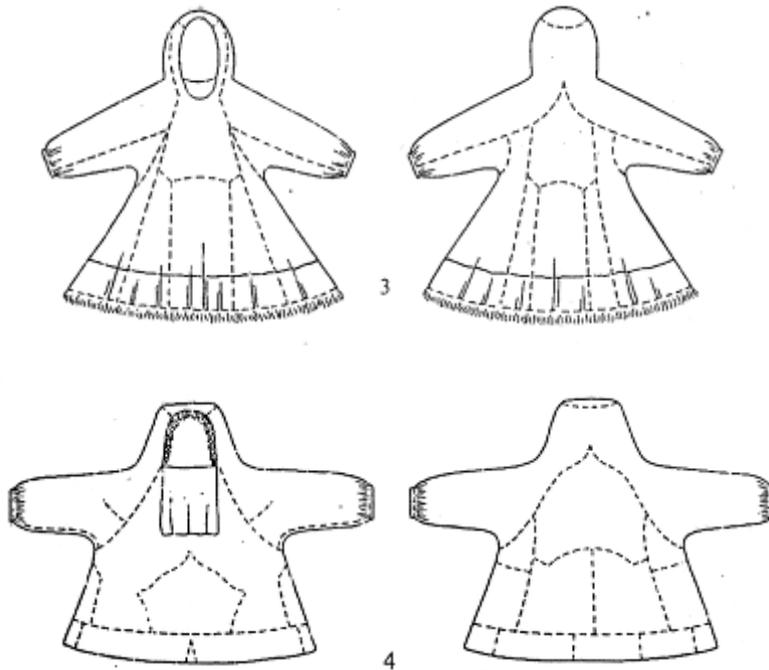


Рис. 2.44. Покрой кухлянки



Рис. 2.45. Костюм женский праздничный.  
Корякский автономный округ.  
1970–1980-е гг.



Рис. 2.46. Детская кухлянка

Выделкой шкур и изготовлением одежды занимались женщины. По виду головные уборы являются капором, но особого покроя, не обеспечивающего плотное охватывание головы – у них прямоугольные очертания, с уголками по обе стороны верхней части шапки. Их украшают белые и темные полосы меха, которые расположены от лба к затылку и далее вниз, к шее. Головной убор *малахай* оторачивали собачьим мехом. Головные уборы украшали разноцветным бисером, нашитым на мех в виде полос и кругов, а также бисерными низками и меховыми кисточками (рис. 2.47).



Рис. 2.47. Головные уборы коряков

Издавна коряки применяли красители, которые придавали характерный цвет изделиям из ровдуги и мягких материалов (рис. 2.48).



Рис. 2.48. Сценические костюмы коряков

Мех широко использовался для изготовления дополнений к костюму и обуви (рис. 2.49–2.50). Корякская обувь была с кроеной подошвой и срезанным горизонтально верхом голенища. У приморских коряков часть голенища составлена из нерпичьей шкуры. Украшения на ровдужной обуви – узкие полоски ровдуги, окрашенные в светло- и темно-коричневый цвет, а также вышивка подшейным волосом и бисером на меховом орнаменте. Женская погребальная обувь по покрою не отличалась от обычной, но украшалась особенно.



Рис. 2.49. Современные меховые перчатки народов Севера



Рис. 2.50. Меховая обувь

Азиатские эскимосы живут смешанно с чукчами на восточном побережье Чукотки и на о-ве Врангеля. Эскимосская культура приспособлена к суровому арктическому и субарктическому климату, к холодному морю. По мнению ученых, родиной древних эскимосов был Крайний Северо-Восток Азии. Современный эскимосский язык входит в эскимосско-алеутскую семью языков, которая не имеет родства ни с одним языком мира. С.И. Руденко предложил выделить стадии развития культуры азиатских эскимосов как единой культурной области. Особенности этой культуры являлись охота на морских млекопитающих, дикого оленя и медведя, птиц

и рыболовство. На рисунке 2.51 показана верхняя одежда эскимосов Камчатки, сшитая из кишок морских животных с использованием меха нерпы, перьев и клювов птиц.



Рис. 2.51. Эскимосская камлейка. XIX в.

По антропологическим данным, по специфике хозяйства и культуры чукчи относятся к группе северо-восточных палеоазиатов, древняя культура которых сформировалась под влиянием континентальных культур Якутии, Прибайкалья, Камчатки, Чукотки, Приамурья и Приморья (рис. 2.52). Чукчи, коряки и азиатские эскимосы использовали в костюме дополнительные съемные элементы – амулеты из кожи, изображающие «личных защитников». На основу в виде круга нашивались антропоморфные изображения или стилизованные фигуры животных (каساتка). По сообщению В.Г. Богораза, такие амулеты считались самым сильным средством против болезней, их пришивали к кухлянке на зону проекции больной части тела (на плечо, на грудь и т.д.).



Рис. 2.52. Традиционный костюм чукчей

Эвены (*ламуты*) – особая ветвь тунгусов, проживающих на Крайнем Северо-Востоке Азии, на Чукотке, в Хабаровском крае, Магадане и Якутии. Эвенская верхняя одежда оригинальна благодаря использованию самых разнообразных цветов и материалов в одном изделии (рис. 2.53–2.55). При этом конструкция одежды прямого силуэта не маскировалась сложной фактурой материалов, а скорее, выявлялась за счет вставок из прямолинейных полос, вышитых цветным бисером, подшейным волосом оленя или лося, продержкой из ремешков, аппликации из цветной замши. Рукава и рукавицы представляли собой единое целое, но для выполнения хозяйственных работ на уровне запястья имелись прорези, чтобы можно было освободить кисть (рис. 2.55).



Рис. 2.53. Женская верхняя одежда



Рис. 2.54. Эвенские мужские нагрудники



*a*



*б*

Рис. 2.55. Эвенский мужской кафтан начала XX в.: *a* – вид спереди; *б* – вид сзади (авт. рис. Н.В. Кочешкова)

Большая часть ительменов (камчадалов) проживают в Корякском автономном округе. Значительная обособленность ительменского языка объясняется более древним формированием камчатской культуры по сравнению с североохотской (древне-корякской). Основными занятиями ительменов были рыболовство и морской зверобойный промысел, охота на пушного зверя и собирательство. Материалом для одежды служили собачьи, олени, котиковые и нерпичьи шкуры, шкурки водоплавающих птиц (рис. 2.56). Декоративное оформление кухлянки цветными ремешками, медальонами, расшитыми шелком, контрастировало с цветом меха верхней кухлянки (черный, белый, пегий). Мужчины носили рукавицы, сшитые из кожи оленя, медведя, волка. Женские рукавицы имели ременную петлю и оторачивались собачьим мехом.



Рис. 2.56. Традиционный и современный сценический костюм ительменов

По антропологическим и этнографическим особенностям алеуты подразделяются на восточную и западную группы. На территории России алеуты живут на Командорских островах (Камчатская область). Море и побережье издавна служили для алеутов источником средств к существованию. Одежду они шили из шкур и кишок морских бобров, котиков, нерп, сивучей (рис. 2.57), шкурок морских птиц. Швейные иглы делали из костей ног чаек, которые расщепляли ножом и шлифовали на порис-

том камне вулканической породы. Самые тонкие нитки делали из сухожилий оленей и лисиц. Для украшения одежды использовались полосы из сивучьего горла, предварительно окрашенные в красный или черный цвет и расшитые декоративными швами.



Рис. 2.57. Традиционный костюм алеутов: *а* – мужская одежда из кишок морского льва; *б* – головной убор и прическа. Литография, 1822 г.

Деревянные головные уборы алеутов изготавливались только мужчинами. Охотничьи шляпы-козырьки имелись у каждого мужчины, головные уборы с коническим верхом являлись принадлежностью вождей племени или воинов (рис. 2.58). Расписывали шляпы минеральными красками, реже растительными. Украшениями головных уборов служили резные костяные пластинки, антропоморфные фигурки, сивучьи усы длиной до 50 см.



Рис. 2.58. Разновидности деревянных головных уборов алеутов

С.В. Иванов установил, что эскимосские и алеутские головные уборы обнаруживают сходство с головой животных, птиц. Детальными украшениями отмечены нос, уши, глаза и рот животного-прототипа. В декоративно-прикладном искусстве,

в композиции традиционного костюма и его деталях алеуты долгое время сохраняли этнические традиции [48].

В современной стилизации традиционного костюма (рис. 2.59) народы Севера сохраняют и развивают свои этнические традиции, которые не прерываются и приобретают новые функциональные особенности.

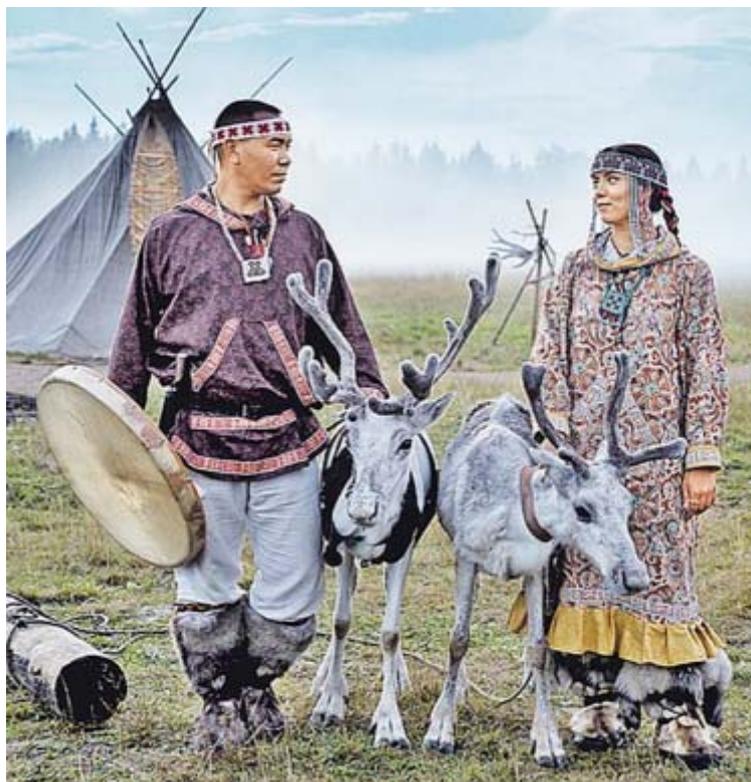


Рис. 2.59. Современный костюм народов Севера

Лучшие произведения этнонационального декоративно-прикладного искусства, включая традиционный костюм, выполненные носителями культуры, экспонируются в музеях, на специальных выставках, дефиле, конкурсах дизайнеров одежды.

#### **2.4. Интерпретация традиционного дальневосточного костюма и орнамента в объектах этно- и экодизайна**

Обращение к образцам архаичного орнамента, широкое использование стилизованного традиционного декора в дизайне объектов различного назначения представляют комплексную историко-культурную, психологическую и искусствоведческую проблему, решение которой реализуется во многих областях практического знания. Определение функций декора и орнамента в различных сферах деятельности человека – основополагающий аспект изучения артефактов на различных стадиях исторического развития. Анализируя состояние проблемы использования традиционного декора в современном творчестве коренных народов Дальневосточного региона, искусствовед Г.Т. Титорева отмечает неизбежные трансформации, эволюцию этни-

ческого искусства, разрушение целостности орнаментального образа и его формы, создание на его основе абсолютно нового ассоциативного искусства. Примером наиболее удачного переосмысления традиционного искусства и разработки дизайнерского подхода к использованию экологических материалов в создании объектов служат творческие работы нанайской художницы Л.И. Пассар (1991, г. Комсомольск-на-Амуре) панно из бересты выполнены на основе современной интерпретации традиционных образов, изменения масштаба элементов монокомпозиции и развития технических приёмов вырезания трафаретов (рис. 2.60) [175].

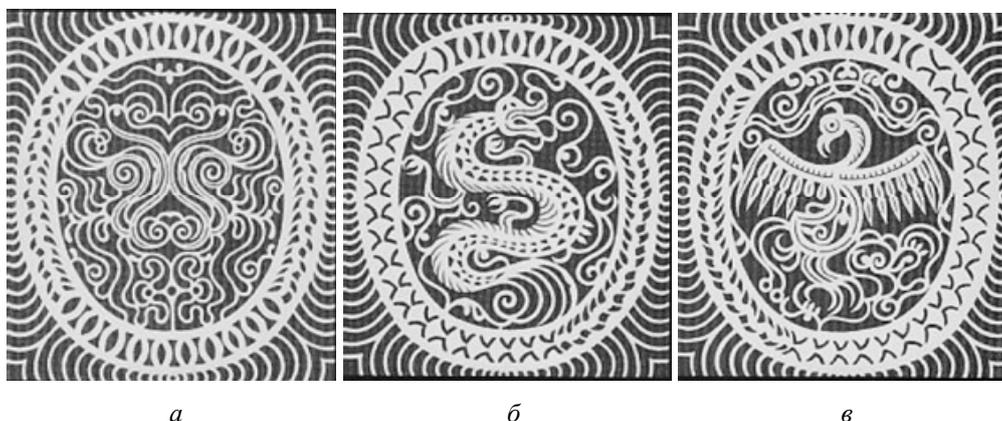


Рис. 2.60. Панно из бересты. Автор Л.И. Пассар (1991, г. Комсомольск-на-Амуре, ХККМ). Стилизованное изображение традиционных мифологических зооморфных образов: *а* – тигр; *б* – дракон; *в* – ястреб

В начале XXI в. вновь возрастает интерес к этническим культурам, к их творческому наследию, – элементы традиционного орнамента стилизуются и используются в объектах этно- и экодизайна, а также в сувенирной продукции. Обращение к синкретическим образам этнического орнамента способствует более широкой его популяризации, раздвигает рамки возможных способов его бытования. Наиболее перспективные тенденции развития орнамента заключаются в слиянии и взаимном обогащении традиционных мотивов и творческих поисков с использованием новых технологий. Стилизация мотивов традиционного орнамента применяется в процессе создания произведений прикладной и рекламной графики, в сериях открыток, плакатов и букетов, что служит ключевым визуальным образом для пропаганды творческого наследия дальневосточных этносов. Использование средств компьютерной графики позволяет выявить созвучные современной эстетике композиционные приёмы дизайн-проектирования. Постоянный интерес к творческому переосмыслению архаичных образов, интерпретации символики и графической выразительности дальневосточного орнамента прослеживается на концептуальном уровне международных выставок и конкурсов. На фотопортретах экспонировавшиеся в Центральном выставочном зале «Манеж» (г. Санкт-Петербург, 2008 г.) модели заgrimированы с использованием стилизованного ориентального образа посредством изображения пластических элементов символа Инь-Ян и двухтонового чёрно-белого контраста (рис. 2.61).



*a*



*б*

Рис. 2.61. Портреты fashion-фотографа с использованием в гриме цветовой и пластической символики: *a* – Ян; *б* – Инь (М.Дж. Смит (M.J. Smith), проект «Инсталляция стиля», Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург, июнь 2008 г.)

Попытка комплексного изучения образного решения современного костюма с позиций культурологического подхода осуществлена в монографии А.И. Затулий: рассматривая костюм конца XX – начала XXI вв. как сложную систему знаковых символов, автор предлагает новые принципы систематизации костюмных форм в зависимости от характера изобразительных элементов декора [47]. В работе выделены и рассмотрены группы костюмных форм: антропоморфная, природная (зооморфный и флористический костюм) и комбинированная. Антропоморфная группа отражает предпочтения социальных групп, в неё включён костюм с преобладанием исторических элементов и форм, с доминированием этнических элементов и т.д. Анализируя функции и роль этнических элементов в современном костюме, А.И. Затулий подчёркивает важность когнитивного поддержания преемственности архаического мифического наследия народов, указывает на эксклюзивность декоративных приёмов, рассматривает этнический костюм как средство противостояния молодёжным субкультурам. Исследование декора открывает одну из возможностей приложения современных научных концепций к эвристике, которая является неотъемлемым качеством творческой логики, означает попытку теоретического осмысления фундаментальных законов эстетики.

Специалисты в области дизайна костюма рассматривают костюм и орнамент как архитектурные структуры, обязательным условием существования которых является наличие формы, конструкции и материала. Конструктивно-композиционная взаимосвязь традиционного орнамента и декорируемого объекта зависит от тектонических особенностей используемого материала или сырья. Примером интерпретации формообразования современного костюма является коллекция одежды из рыбьей кожи, выполненная выпускниками ВГУЭС под руководством нанайского художника Анатолия Донкана и представительницы европейской школы живописи Мариэль Онодера (1996 г., Ассоциация молодых дизайнеров «Чердак forever», г. Владивосток). Воспроизведение процесса технологической обработки рыбьей кожи осуществлялось на основе полевых материалов и литературных источников. В выставочном зале помещения «Чердака» хранились подлинные артефакты дальневосточных этносов. Коллекции моделей одежды, разработанные в этой творческой мастерской по мотивам традиционного искусства коренных народов Дальнего Востока, экспонировались на международной выставке в Вене (1997 г.).

Орнаментальное искусство прошло путь от символичности и утилитарности к независимому существованию, становясь самостоятельной областью художественной культуры. Понятие иррационального в построении орнаментальных композиций смыкается с понятием асимметрии. Использование операций геометрической асимметрии, преобразований аффинной и криволинейной симметрии в орнаменте коренных народов Дальнего Востока многообразно. Формообразующим элементом, выполняющим функцию объединения орнаментального произведения в единую, целостную систему и придающим стилевую завершенность, является непрерывная узкая лента или линия. Использование этнического орнамента в современном костюме отмечается в нескольких направлениях. Для декорирования традиционного костюма второй половины XX – начала XXI вв. характерны цикличность изменения размеров раппорта орнамента (от 0,5 до 10 см и более) и усложнение структурно-декоративного решения поверхности материалов для одежды.

Творческая переработка традиционного костюма и орнамента характерна для сценических костюмов, выполненных студентами Владивостокского государственного университета экономики и сервиса (ВГУЭС) для театра моды «Пигмалион» (рис. 2.62). Привлечение специалистов в области проектирования современного костюма и студентов профессиональных учебных заведений влияет на уровень качества изделий, способствует расширению кругозора создателей моделей и повышению общей культуры. Разработанная по мотивам композиционно-декоративного строя традиционного костюма коренных народов российского Дальнего Востока коллекция моделей детских театральных костюмов неоднократно демонстрировалась на сценических площадках г. Владивостока, обсуждалась на тематическом вечере в Краевой библиотеке им. А.М. Горького.



*а*

*б*

Рис. 2.62. Коллекция моделей одежды детского театра ВГУЭС:  
*а* – костюм нанайской невесты; *б* – женский нанайский костюм

В 1997 г. по инициативе Советника краевой администрации по делам коренных народов (г. Владивосток) П.В. Суляндзига и по заказу Ассоциации коренных народов Дальнего Востока во ВГУЭС была разработана коллекция моделей для танцевального коллектива пос. Красный Яр, Пожарского района Приморского края. Автор коллекции под девизом «Зов предков» О. Васильева (рис. 2.63) использовала современные материалы для выполнения одежды, головных уборов, аксессуаров.

Коллекция демонстрировалась участницами танцевального коллектива поселка Красный Яр на открытии выставки, посвященной культуре коренных народов Дальнего Востока в Приморском государственном объединенном музее им. В.К. Арсеньева (сентябрь 1997 г., Владивосток). Орнаментация моделей коллекции разработана с учётом пропорций и членений традиционного дальневосточного костюма, но в неожиданном ахроматическом чёрно-белом решении, что придаёт обобщённость и графичность декору (рис. 2.64). Мотивы орнамента, выполненные в технике аппликации, скорее являются примером конвергентности в искусстве (меандр, концентрические круги, «бегущая волна», спиралевидные элементы) и также характерны для традиционного орнамента народов Нижнего Приамурья и Сахалина. Вместе с тем в декоре моделей прослеживаются стилизованные изображения удэгейских мотивов орнамента: орнаментальные мотивы в виде меандра, использованные в декоре модели (рис. 2.64а), аналогичны орнаментальному искусству коренных народов Дальнего Востока; орнамент, образованный мотивом «верёвка» или «бегущая волна» (рис. 2.64б), встречается на деревянных изделиях коренных народов Дальневосточного региона.



Рис. 2.63. Участницы танцевального коллектива из пос. Красный Яр и О. Васильева (в центре) на открытии выставки в ПГОМ им. В.К. Арсеньева



*а*



*б*

Рис. 2.64. Модели из коллекции «Зов предков»: *а* – орнамент, образованный мотивом «верёвка» или «бегущая волна»; *б* – орнаментальные мотивы в виде меандра

Коллекция «Зов предков» с успехом демонстрировалась на подиумах Европы и Азии: Национальная премия в Париже (14 Concours International des Jeunes Createurs de Mode, 1997 г.) вошла в десятку лучших на VI Международном конкурсе молодых дизайнеров одежды «Brother Cup» (рис. 2.65), 1998 г. (Пекин); участвовала в показе конкурсных коллекций в южных провинциях Китая; отмечена специальной премией

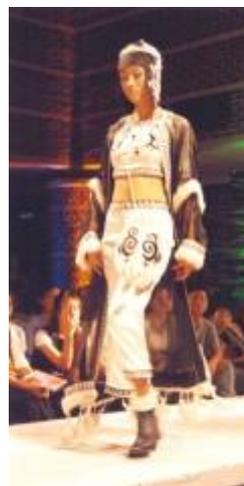
на региональном конкурсе Международная премия дизайна «Smirnoff fashion award», 1998 г. (Омск); принимала участие в фестивале моды в Сеульском женском университете (рис. 2.66) (Сеул).



Рис. 2.65. Коллекция «Зов предков» в Пекине на Международном конкурсе молодых дизайнеров одежды «Brother Cup» (автор О. Васильева)



*a*



*б*

Рис. 2.66. Показ коллекции «Зов предков» на фестивале моды в Сеульском женском университете (Республика Корея): *a* – модель мужского костюма; *б* – модель женского комплекта

В современном костюме, созданном в этническом стиле, в зависимости от модных тенденций используется монокомпозиционное решение орнаментальных мотивов. Укрупнение масштаба и стилизация изображения, использование натурального меха в декоре коллекции «Северный ветер» определили успех этой творческой работы (рис. 2.67б, в). Автор коллекции В. Мазур (ВГУЭС) изучала артефакты в фондах Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН. Коллекция (рис. 2.67а) демонстрировалась на международных конкурсах в Москве («Русский силуэт», 2001 г.), во Владивостоке («На рубеже веков», 2000 г.), в Пекине («Brother Cup», 2000 г.).



*а*

*б*

*в*

Рис. 2.67. Модели из коллекции «Северный ветер»: *а* – модель с имитацией переплетения сетки; на поясе антропоморфное изображение; *б* – модель разработана с использованием техники «роспуск» натурального меха; *в* – фрагмент коллекции

В процессе выполнения коллекций сценического костюма на современные фигуры европейского или азиатского телосложения необходимы стилизация силуэтной формы в рамках эстетического идеала, корреляция пропорций схемы кроя и декора традиционной одежды на основе сохранения масштаба оригинальных шаблонов орнаментальных композиций. Дальнейшие исследования этнических традиций, изучение и стилизация орнамента, воплощение композиционно-декоративного строя традиционного костюма в коллекциях современной одежды проводятся на кафедре дизайна и технологии ВГУЭС совместно с учёными Института истории, археологии и этнографии народов ДВО РАН. Интеграция научного, инновационного и образовательного потенциала направлена на развитие новых методов и форм образовательной деятельности, способствует привлечению молодёжи к исследовательской и творческой деятельности.

Решающее влияние на развитие экодизайна оказывают национальные традиции формообразования объектов, возникшие на принципах единства человека и природы, при этом коллективное творчество в организации материальной среды направлено на создание простых и универсальных изделий, имеющих высокую художественно-эстетическую и семантическую ценность. Природа служит основным источником творчества в проектной деятельности, однако наиболее тесная взаимосвязь человека с природным началом обнаруживается в формообразовании костюма. Основными методами японского дизайна являются следование естественным формам фигуры человека, подчёркнуто внимательное отношение к свойствам и фактуре материалов, сохранение традиционных цветовых и орнаментальных канонов.

Интерпретация японского костюма в современном дизайне осуществляется с учётом выявления композиционного и психологического центра, на основе применения этнотехнологий асимметричного формообразования изделий непосредственно на фигуре, когда личность выходит на передний план (рис. 2.68б, в). Концепция «осознания тела» возникла в 1970-е гг. и получила развитие в творчестве И. Мияке, В. Вествуд, М. Мак Лоран. Изображение частей тела, подчёркивание топографической анатомии осуществляется графическими средствами – размещением рисунка татуировок на одежде различного покроя (рис. 2.69а, б). Пересмотр эстетики тела прослеживается в творчестве Рей Кавакубо, начиная с 1990-х гг. Выявление зон

орнаментации костюма, соответствующих проекциям жизненно важных органов (рис. 2.69в), представляет важное концептуальное изобретение, направленное на изменение ценностных ориентиров, способствующих психофизиологическому оздоровлению человека.



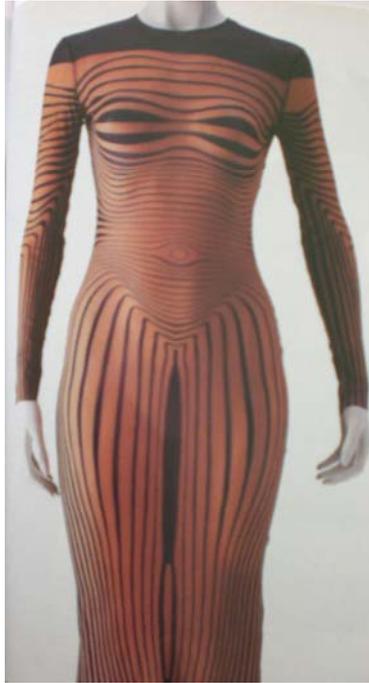
*а*

*б*



*в*

Рис. 2.68. Этно- и экотехнологии в современном дизайне костюма: *а* – женский японский национальный костюм, вид спереди и сзади; *б* – современная коллекция женской нарядной одежды (Джорджина Чепмен, 2010); *в* – асимметричное формообразование современного женского костюма



*а*



*б*



*в*

Рис. 2.69. Телесно ориентированные изделия: *а* – муаровый рисунок с контурами тела (Жан Поль Готье, 1996); *б* – модель из коллекции «тело-тату» (Иссей Мияке, 1989); *в* – комплементарность проекции легких и функционально-эстетического зонирования куртки курильщика (Фиона Карсвелл, 2007)

Решение проблемы экологии человека средствами дизайна получает наиболее активное воплощение благодаря встраиванию в костюм современных технических средств и применению высокотехнологичных материалов. Термическая аппликация, изменяющая цвет в зависимости от изменения температуры тела человека, служит индикатором для визуального контроля состояния организма. Электронные сенсоры, расположенные в комплементарных зонах тела и костюма, контролируют состояние жизненных функций. Сенсоры, размещённые на поверхности одежды, предупреждают о повышенной концентрации опасных веществ в окружающей среде.

Существуют проекты одежды специального назначения, способной изменять собственный цвет и температуру, приспосабливаясь к заданным условиям. Идея С. Рикель по созданию одежды как «второй кожи», подчёркивающей линии тела, получила научно-практическое развитие благодаря появлению бесшовных изделий и внедрению нанотехнологий в производство материалов, обладающих динамическими характеристиками и способных к изменению плотности структуры на определённых участках прилегающей одежды. Перспективы создания комфортных условий для жизнедеятельности человеческого организма в значительной степени зависят от результатов деятельности специалистов различных областей знания, включая экологический и эмоциональный дизайн.

## 2.5. Методические рекомендации по выполнению самостоятельной работы

### 2.5.1. Анализ композиционной структуры традиционного костюма тунгусо-маньчжуров

Для выяснения расчётно-графических особенностей композиции традиционного костюма проведены экспериментальные измерения определённого набора параметров (геометрических признаков), характеризующих размерные признаки и покрой плечевой одежды. Развёртка плечевой одежды вписывается в прямоугольник (рис. 2.70), высота ( $b$ ) которого соответствует длине изделия, длина ( $d$ ) – суммарному расстоянию ширины стана с горловиной и длины рукавов до уровня запястья, при этом пропорциональное соотношение сторон прямоугольника составляет  $4/5$  или  $5/6$  ( $b/d = 5/6$ ):

$$S = S_1 + 2S_2 + 2S_3 = S_1 + 2(S_2 + S_3).$$

Параметры прямоугольника имеют большое значение для проведения дальнейших расчётов и установления взаимосвязи основных антропометрических признаков фигуры и покроя одежды. Например, расчёт среднего роста человека можно провести с учётом величины  $d$ , приняв за основу существующую с античных времён систему пропорционирования фигуры человека: длина кисти руки ( $D_{кр}$ ) приблизительно равна высоте лица и составляет  $1/11$  от величины роста ( $P$ ):

$$D_{кр} = 1/11 P \text{ или } D_{кр} = P/11.$$

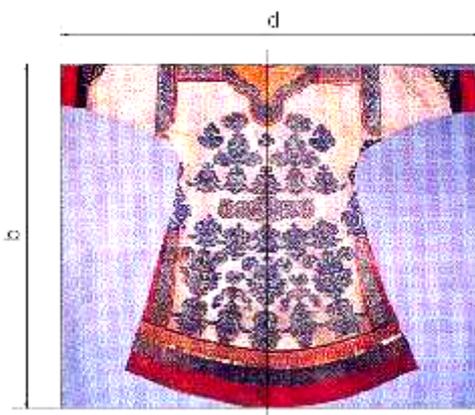


Рис. 2.70. Базовые измерения плечевых изделий покроя кимоно

Здесь следует отметить, что при расчёте схемы кроя учитывается положение линии низа рукава по отношению к уровню запястья. Для втачного рукава расчёт уровня низа рукава производится как сумма измерения длины свободно опущенной руки  $Dp$  и прибавки динамической  $Pдин$ , величина которой варьирует в зависимости от назначения изделия и ширины рукава внизу ( $Pдин = 3,0$  см  $\pm 1,0$  см), поэтому при расчёте показателей взаимосвязи формы плечевых изделий и роста человека необходимо принимать во внимание доверительный интервал и коэффициент корреляции 2,5%:

$$dcp = 0,73Pcp + 2 Pдин;$$

$$Pcp = 0,82(dcp - 2 Pдин).$$

Кроме того, оформление угла наклона по линии низа рукава зависит от его ширины на этом участке: особенность формы рукава с постепенным заужением от уровня проймы к линии локтя и к низу рукава требует скоса по линии низа к шву; линия низа широкого рукава покроя кимоно не корректируется и оформляется под углом  $90^\circ$  к параллельным между собой линиям – сгибу по плечевому уровню фигуры и нижнему срезу рукава.

Средняя арифметическая величина  $d$  получена в результате измерений развёрток женских плечевых изделий с длинными рукавами, выполненных в первой половине XX в., и составляет 127,9 см ( $dcp = 127,9$  см), следовательно, средний рост ( $Pcp$ ) нанайских женщин увеличился по сравнению с данными измерений начала XX в. и приблизительно равен 155,6 см ( $159,8 - 4,15$  см (2,6%)) (рост типовой фигуры составляет 158,0 см). Установлена также среднеарифметическая длина нанайского женского халата  $bcp = 106,2$  см (по данным каталога «Орочи-удэне» В.К. Арсеньева  $2bcp = 96,1$  см), при этом уровень низа надетого на фигуру изделия приходится на середину голени.

Средние арифметические параметры разверток мужских курток нанайцев составляют 82,6 и 138 см ( $bcp = 82,6$  см;  $dcp = 138$  см), т.е. длина нанайских мужских курток в среднем составляет 82,6 см. Соотношение сторон прямоугольника  $b/d = 3/5$ . Средний рост нанайского мужчины середины XX в. также эволюционировал в сторону повышения и составляет 168,01 см ( $172,5 - 4,49$  см (2,6%)) (рост мужской типовой фигуры 168,0 см).

Размеры детских плечевых изделий существенно различаются между собой: длина колеблется от 44,2 до 104,5 см, также разнообразны и другие соотношения, например,  $b/d = 6/5$ ,  $b/d = 3/5$ ,  $b/d = 1/1$  и т.д.

Приёмы орнаментации и колористическое решение традиционного костюма во многом зависят от техники работы с конкретными материалами, однако существуют также общие геометрические закономерности и принципы пропорционирования в композиции декора, которые можно установить на основе использования средств универсальной графической системы AutoCAD. В результате графического анализа выявлено, что горизонтальный бордюры *дяла* (нан. – *поколение, род*) на спинке халатов из ткани и рыбьей кожи разделяет композицию на уровне пересечения с сагитальной плоскостью в соотношении  $8/5 = 5/3$ , что соответствует пропорциям «золотого сечения» (рис. 2.71). Мелко- и среднерапортные орнаментальные элементы, заполняющие декоративные полосы, объединены в блоки, количество которых не превышает предельное число ( $7 \pm 2$ ) одновременно воспринимаемых человеком элементов (правило Мюллера). Подобное композиционное решение декора, основанное на сочетании устойчивых горизонтальных и асимметричных наклонных орнаментальных полос, придаёт изделиям динамическое равновесие.

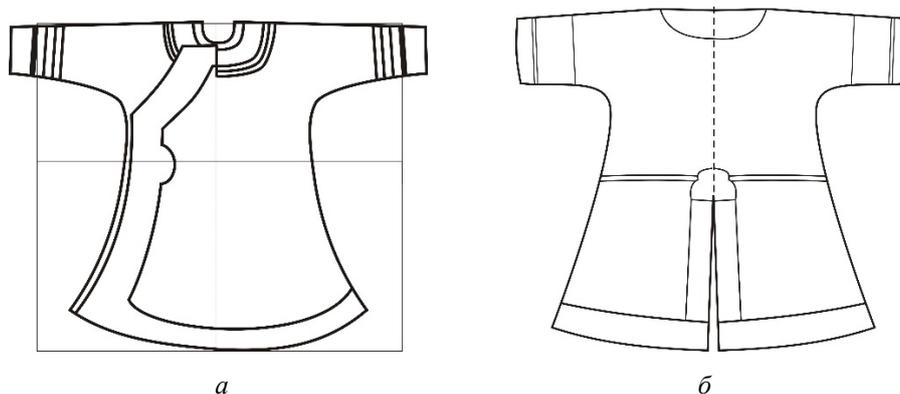


Рис. 2.71. Геометрические параметры композиции и пропорции «золотого сечения» в декоре спинки женской плечевой одежды: *а* – вид спереди; *б* – вид сзади

Концепция проектирования объектов экодизайна основана на интеграции эстетических норм функционально-эстетического зонирования (ФЭЗ) традиционного костюма с учётом базовых представлений об анатомическом строении и биоэнергетических особенностях человеческого тела. Объектам этнонациональной культуры присущи регулирующая и знаково-семантическая функции, чем объясняется комплементарность ФЭЗ костюма и жизненно важных зон тела человека. Графический анализ композиции этнического костюма позволяет проследить визуализацию проекций жизненно важных участков топографической анатомии человека.

Использование информации о психологическом воздействии цвета на человека, представлений о наличии стимулирующих, угнетающих, уравнивающих цветов позволяют достичь в каждом случае желаемого эффекта, стимуляции или торможения требуемой функции. Метод, основанный на данных подходах, позволяет решить задачи экодизайна костюма, способствующего гармонизации взаимодействия человека и окружающей среды.

### 2.5.2. Композиционная структура традиционного костюма айнов

Выявление специфических особенностей культуры айнов, в том числе технологических и художественно-эстетических приемов формообразования костюма и орнамента, имеет большое значение для комплексного решения проектных задач.

В литературных источниках, посвященных изучению айнской этнической общности, анализ антропологических особенностей в основном ограничивается описанием габитуса и сведениями о краниологическом типе айнов. Вероятно, изначально айны были достаточно крупным и сильным народом, выше среднего роста, с мощным телосложением и внушительной фигурой, айнские женщины были значительно массивнее и сильнее японских, но в результате демографических процессов, исторических поражений и болезней сформировался несколько иной типаж айнского населения. Сравнительный анализ скелетов и костей айнов Курил, Сахалина и Хоккайдо показал фактическое смешение айнов с тунгусо-маньчжурами и палеоазиатами (нивхами). Отечественные и зарубежные учёные пришли к выводу, что антропологические, этнические и лингвистические черты островного населения Дальнего Востока характеризуются противоречивым «мозаичным набором различных признаков» и метисацией сахалино-амурского антропологического типа в результате смешанных браков.

На основании бесконтактных методов определения антропоморфологической характеристики внешней формы фигуры, в частности визуально-графической оценки изображений на фотоснимках, установлено, что телосложение современных айнов относится к брахиморфному типу, характерными особенностями которого является рост ниже среднего, крупная голова, приблизительно равное соотношение величин размерных признаков на уровне линии груди и линии бедер.

Традиционной плечевой одеждой айнов является распашной халат длиной до середины голени. Ширина полотна для изготовления одежды ограничивалась шириной узконовойго горизонтального ткацкого станка.

Силуэтная форма становой части традиционного халата в виде вытянутого прямоугольника соответствует абрису фигуры и способствует формированию гармоничного внешнего образа. Своеобразная посадка одежды на фигуре обеспечивается за счёт плотного прилегания по бедрам, спрямлённого расширенного плечевого пояса и глубокой проймы, что создает более сложный силуэт в виде перевёрнутой трапеции в верхней части и узкого прямоугольника – в нижней. Принято считать, что силуэт «У», к которому приближается айнский костюм, символически выражает идею мужского начала, динамики, неустойчивости. Кинетическая трансформация халата на фигуре, полученная за счёт наложения друг на друга передних половинок, приводит к асимметричности внутренней формы. Существенным образом изменяется в пространстве изначально статичная композиция зеркально-симметричных полос орнамента вдоль борта: визуальному восприятию остаётся доступен только орнамент на правой половине переда. Айнам свойственна следующая манера надевания распашного халата без застежки: по бедрам халат плотно запахивают справа налево, затем закрепляют широким поясом на уровне талии, таким образом обеспечивается эргономическое соответствие одежды и фигуры. В начале XX в. Б. Пилсудский заметил особенности посадки на фигуре распашного халата айнов «с открытой шеей и грудью» и сделал вывод о том, что «морозы и холодные ветры Сахалина не были знакомы отдалённым предкам айнов».

Покрой традиционной одежды айнов имеет общую схему для всех видов повседневной, промысловой, праздничной и церемониальной одежды. Покрой женских и мужских халатов не отличался, однако у женских халатов внизу по боковым швам отсутствовали разрезы. Геометрический вид халата из тканых материалов – прямоугольник с соотношением сторон, приближающимся к пропорциям золотого сечения  $\approx 0,618$  в халатах из традиционных материалов или  $1/2$  – в халатах из покупных материалов (рис. 2.72). Длина мужских айнских халатов составляет 120,0–124,0 см, ширина стана 71,0 см, ширина с рукавами – 126,0–137,0 см; длина мужской куртки – 81,5 см, ширина стана – 65,5 см, ширина с рукавами – 131,0 см (данные каталога ХККМ). Очевидно, композиционная структура айнских халатов из текстильных материалов сформировалась ещё в древности. Традиционная композиционно-орнаментальная структура сохранилась в халатах *attush*. Л.Я. Штернберг заметил, что «эти халаты когда-то были у айнов единственной одеждой». Характерное название *attush* относится также и к собственно ткани из луба вяза, и к растительным волокнам. По описаниям европейцев, посетивших Японские острова в XVII в., декор одежды айнов характеризуется крестообразной композиционной структурой. Халаты *attush* подпоясывались плетёным ремнём и использовались в качестве ритуальной одежды во время проведения обряда совершеннолетия, свадьбы или похорон. Собственно, процесс изготовления традиционной одежды изначально имел сакральный характер, что нашло отражение в эпическом повествовании айнов – в Песне *Yaoshkep-kamuy* (букв. – *Богини-наука*).



Рис. 2.72. Айнский праздничный халат. Британский музей

В халате *attush* прослеживается комбинаторный принцип создания изделий: ширина полотнища полностью использовалась в формообразовании рукава и являлась модулем, определяющим длину рукава, глубину проймы, ширину и длину стана. Для обеспечения необходимой ширины стана соединяли два полотнища вертикальным швом по середине спинки, таким образом, ширина стана практически равна удвоенной длине рукава. Глубина проймы относится к длине халата в пропорциях «золотого сечения». Общий вид рукава можно считать модульной системой парных прямоугольных равнобедренных треугольников, образующих квадрат: в основе схемы кроя рукава лежит прямоугольник, состоящий из двух квадратов (рис. 2.73а). Рукав в готовом виде получается в результате комбинаторного преобразования – соединения одной стороны треугольника, заложенного на лицевую часть рукава, и одной стороны квадрата, перегнутого пополам (рис. 2.73б).

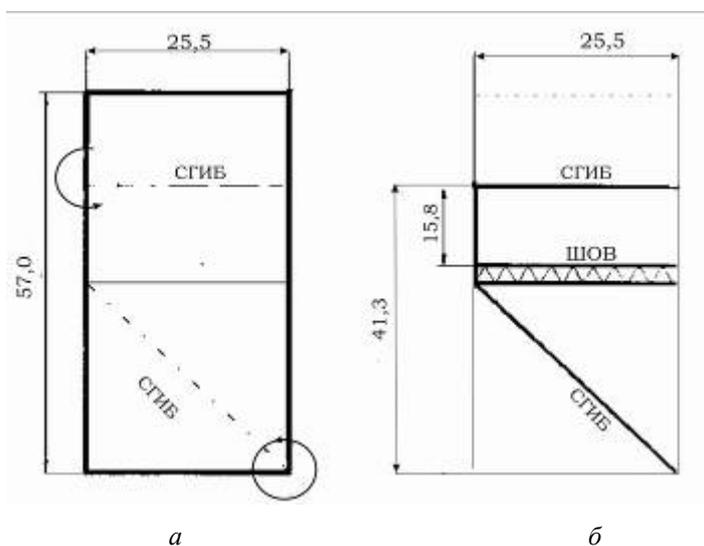


Рис. 2.73. Модульная система кроя формообразования рукава айнского халата: а – схема кроя и размеры заготовки рукава; б – схема формообразования рукава в готовом виде

Декор халата *attush* построен по принципу цветового и тонального контраста, требующего лаконичных средств графического решения, соблюдения чётко выверенных пропорций, гармоничной целостности всей композиции за счёт выявления структурной взаимосвязи главного и второстепенного. На светлом фоне материала халата тёмными пятнами прямоугольной конфигурации акцентированы композиционно-психологический центр в верхней части спинки и соподчинённые ему второстепенные части декора – по низу стана, в верхней части переда, по низу рукавов. Декор в виде аппликации тёмных полос ткани одинаковой ширины с вышитыми в их средней части светлыми линиями образует упорядоченную модульную структуру. Психологический центр орнаментальной композиции в верхней части спинки халата *attush* располагается на пересечении вертикальной оси, проходящей через сагиттальную плоскость, и горизонтальной оси, положение которой определяют пропорции «золотого сечения» (рис. 2.74а, б).

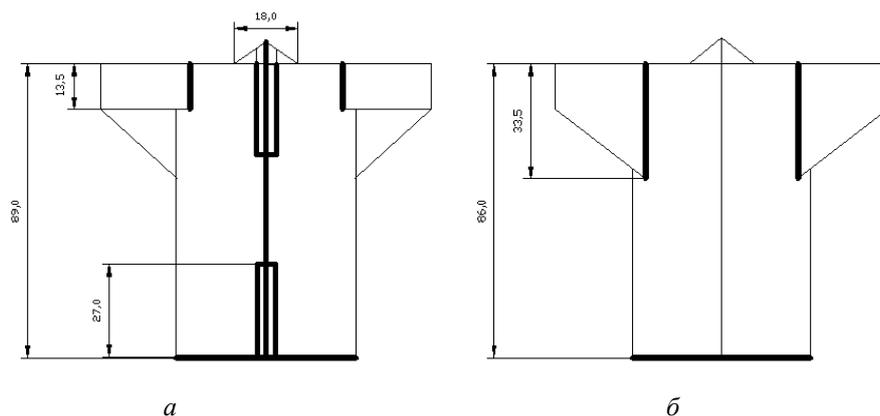


Рис. 2.74. Схема кроя и размеры деталей детского айнского халата: а – вид спереди; б – вид сзади (ПГОМ им. В.К. Арсеньева, МПК 904-5)

В фондах Приморского государственного объединённого музея им. В.К. Арсеньева хранится айнский детский халат (МПК 904-5), выполненный из волокон крапивы. Халат поступил в музей в 1903 г. из собрания Б.О. Пилсудского на юге о. Сахалин. Ширина стана халата составляет 49,0 см (удвоенная ширина полотна). В данном случае особый интерес представляет комбинаторная трансформация формы и длины рукава, без изменения имеющейся модульной ширины полотна: на расстоянии 3,7 см от кромки рукава нашиты на стан со стороны спинки по всей глубине проймы – 33,5 см, со стороны переда на 13,5 см от верхнего сгиба рукава и окантованы синей бейкой шириной 2,0 см, как отлетная деталь. Нижний угол неокантованной части полотнища рукава сложен пополам по диагонали в виде треугольника и совмещён по одной стороне с проймой, по другой – с отогнутым верхним срезом полотнища, таким образом получен традиционный по форме рукав необходимой длины. Баланс в изделии достигается за счёт разницы между длиной переда (89,0 см) и длиной спинки (86,0 см) (рис. 2.74). Для соединения полотнищ по боковым швам и закрепления формы рукава использованы нити из волокон крапивы; швы выполнены встык, за исключением накладного шва соединения отлетной части рукава с проймой по спинке и спереди. Стоячий воротник изготовлен из перегнутого пополам квадратного куска синей хлопчатобумажной ткани со сторонами 18,0 см (рис. 2.75а). Полученная заготовка воротника прямоугольной формы вшивается в

прямолинейные разрезы длиной 9,0 см, выполненные по линии сгиба на уровне ширины плеча симметрично от средней линии и образующие линию горловины. По периметру воротника белыми нитками крупными стежками проложена прямая строчка. В готовом виде воротник представляет собой трансформирующуюся модульную систему, состоящую из треугольников (рис. 2.75б).

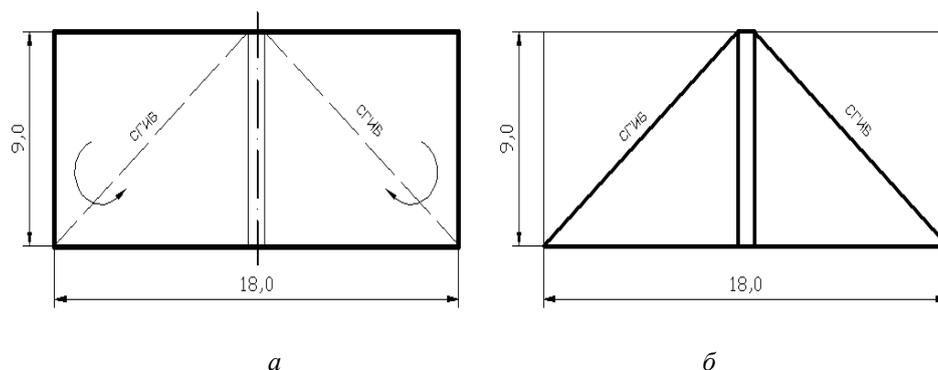


Рис. 2.75. Модульная система формообразования воротника айнского детского халата: *а* – схема кроя и размеры заготовки воротника; *б* – схема формообразования воротника в готовом виде (ПГОМ им. В.К. Арсеньева, МПК 904-5)

На уровне ширины плеча детского халата белыми и чёрными нитками прямыми стежками нашиты полосы длиной 12,0 см из хлопчатобумажной ткани цвета умбры (шириной 1,6 см) и синего цвета (шириной 1,3 см), которые по середине спинки образуют симметричный криволинейный треугольный мыс, спускающийся от горловины вниз на 7,0 см по центру спинки. По внешним контурам, по центру и в средней части этой своеобразной фигурной кокетки на расстоянии 9,0 см друг от друга нашиты украшения из трёх бусин голубого и зелёного цвета. В верхней части застёжки встык, ниже уровня горловины на 14,5 см пришиты две завязки из синей хлопчатобумажной ткани. Весь подол и часть борта (от горловины до уровня груди – 26,5 см, от подола вверх на 27,0 см) окантованы синей хлопчатобумажной тканью; ширина окантовки 2,0 см. Все швы и строчки выполнены вручную.

Технологическая и конструктивно-художественная целесообразность акцентирования вертикальной линии проймы в айнском халате не вызывает сомнений: за счёт характерного модульного принципа формообразования рукава происходит выделение линии проймы сзади по всей высоте, а спереди – только на  $\frac{1}{2}$  высоты проймы. Заимствование этого членения прослеживается в плечевой одежде народов Амура, причём если в халатах из рыбьей кожи вертикальные полосы выполняют художественно-эстетическую функцию, то в плечевых изделиях из ткани уровень этого членения продиктован технологическими особенностями и определяется шириной материала, что по сути аналогично принципу формообразования халатов айнов. Линия проймы спереди в изделиях тунгусо-маньчжурских этносов акцентируется независимо от используемого материала на уровне  $\frac{1}{2}$  высоты проймы, т.е. происходит имитация конструктивно-декоративного членения айнского костюма без какого-либо развития формообразования.

Гармонизация традиционной плечевой одежды айнов осуществляется на основе модульной системы организации всех художественно-конструктивных признаков. Орнамент, как считали айны, наполняет одежду смыслом, при этом мужская одежда орнаментировалась в наибольшей степени, в декоре мужской, женской и детской

одежды использовались различные орнаментальные элементы. Геометрической основой композиции айнского декора является крест, образованный пересечением вертикальной оси, совпадающей с сагиттальной плоскостью фигуры, и горизонтальных осевых линий. Орнамент айнского костюма симметричен относительно вертикальной оси, однако принцип распределения массы и цветовых пятен представляет большой интерес. На примере изучения пропорций орнамента халата аттуш установлено, что они различны на передней части и на спинке. Композиционный центр в верхней части спинки халата располагается на центральной осевой линии и акцентируется за счёт большей площади орнамента с равными размерами по вертикальной и горизонтальной оси. Логическое продолжение орнаментальной композиции располагается в виде горизонтального бордюра на подоле халата, причём площадь всей орнаментальной композиции относится к площади стана халата в отношении «золотой» пропорции – 0,618. На передней части халата орнамент располагается вдоль срезов бортов, композиционный центр смещен к нижней части халата. В каждой местности композиция орнамента представлена особенными чертами, которые передавались по материнской линии, причём женщины из чужого рода приносили свои традиции в создание орнамента. Так, например, А.Г. Лебедев отнёс композиционный принцип орнаментации плечевого пояса айнской одежды к заимствованному у нанайцев сюжету, известному как *чоко донкани* (букв. – *птица села на плечи*) [90].

Декоративная отделка ритуальных длинных халатов *тюкоканы* отличалась использованием в качестве модуля аппликации из белых или синих полос, на которых вышивался непрерывный линейный орнамент. В халатах *attush*, *chikarkarpe*, *ruunpe*, *retarpe* в качестве модульных элементов использовали полосы одинаковой ширины, нарезанные из остатков ткани. Аппликация из ткани белого цвета используется в декоре халатов *kaparamip*: для халата применяли способ создания модульного декора – на ткань основы тёмного цветового тона накладывали ткань белого цвета, из которой вырезали тонкие полоски материала по заданной форме, создавая тем самым орнаментальную композицию из пластически сопряжённых криволинейных элементов равной ширины. Красочность халатам стиля *ruunpe*, предназначавшимся для торжественных случаев, придаёт аппликация из полос шёлка красного цвета. Орнамент халатов *chikarkarpe* (дословный перевод – «наша вышитая вещь») выполняется в виде аппликации из чёрной и тёмно-синей хлопчатобумажной ткани; часто по осевой линии орнамента нашивают красную нить. Особое название *chijiri* имеет одежда, декорированная в технике вышивки. Традиционная вышивка мотива бесконечной и петляющей «верёвочки» в виде тонкой тёмно-синей или красной линии имела магическое значение оберега от злых духов и располагалась вдоль срезов одежды по горловине, по низу подола и рукавов.

Представляют интерес разнообразные швы и декоративные строчки (тамбурный, краеобметочный, штопальный, «ёлочка» и др.), которые айны использовали для скрепления частей одежды и в качестве вспомогательного художественного средства, дополняющего орнамент. При этом комбинирование геометрических параметров элементов строчки (изменение угла наклона и длины стежка) и сочетание технических приемов создавали желаемый эстетический эффект и гармоничное тектоническое решение. По материалам коллекции Б.О. Пилсудского (1903–04 гг.) нитки для декорирования и сшивания деталей одежды изготавливались из волокон крапивы.

Как уже говорилось, для изготовления традиционной одежды айны использовали две категории материалов: животного (шкуры и мех морских, наземных животных – медведя, собаки, нерпы, тюленя; кожа рыб) и растительного происхождения (тростник, крапива, кора ильма, береста березы, луб вяза, японской липы, целаструс и др.). Для ритуальной праздничной одежды запрещалось использовать перья птиц и

шкуры диких животных. Курильские айны владели технологией выработки ткацких нитей и полотен из волокон крапивы и широко использовали их в изготовлении одежды: церемониальная одежда шьётся исключительно из крапивного полотна. Декоративным акцентом и дополнением к костюму служили широкие пояса *кух*, *куф* из кожи или сотканые из растительных волокон. Молодые женщины привязывали к поясу металлические бляшки, кольца, спиралевидные украшения, ножи, мужчины подвешивали кисет с табаком, различные приспособления. Для парадного костюма вождей пояс изысканно декорировали и прикрепляли к нему саблю.

Айнский ткацкий станок – их исконное достояние, результат долгой изоляции и самостоятельного творчества, однако, общее устройство станка наиболее приближено к полинезийскому типу. Для ткачества, так же как и на островах юго-западной части Тихого океана, используются не скрученные нити, а расщеплённые волокна луба. Для изготовления красных и жёлтых халатов использовали нити, полученные из волокон деревьев, для белых халатов – из крапивы. Халаты *тетаране* (букв. – «белые вещи») из мягкой крапивной ткани носили уважаемые люди.

В зависимости от сезона и погодных условий айны носили короткие меховые куртки без рукавов, длинные меховые шубы, плащи из кожи тюленя, халаты из рыбьей кожи. У айнов, проживающих на Нижнем Амуре и на о. Сахалин, распространены халаты из рыбьей кожи. Для изготовления женской верхней одежды использовали кожу рыб лососевых пород – кеты и горбуши. В покрое одежды из рыбьей кожи прослеживается влияние традиций нивхов и ороков. Одежда сахалинских айнов по ряду признаков отличается от одежды айнов о. Хоккайдо, в том числе и отсутствием такого материала, как рыба кожа.

В зимний период айны носили халат *тинантинуй* на многослойном подкладе, женщины продолжали носить халаты *attush*, обшивая их только на спине мехом (олениным, волчьим, медвежьим, лисьим). Под халатом из луба женщины носили глухую рубашку из тонкой ткани, мужчины надевали короткие штаны или традиционную набедренную повязку. На изготовление зимней меховой одежды шли шкуры собак, лисиц, куниц, барсуков, оленя, а иногда и медведя. Оленьи шкуры поступали в распоряжение айнов в результате обмена. Береговые айны шили зимнюю одежду из шкур морских млекопитающих – нерпы, тюленя, морского котика. В процессе общения с населением Камчатки айны, проживающие на северных Курилах, приобрели черты, характерные для северных народов, например, носили глухие парки из шкур морских животных или птиц, причём для сохранения тепла внутри пакета одежды птичьи шкурки располагали перьями внутрь. Л.Я. Штернберг и другие исследователи отмечают, что покрой айнской зимней одежды (полшубков, курток и др.) заимствован у северных соседей – нивхов и ороков.

В более позднее время использовались привозные материалы (шёлк, шерсть, хлопок), которые поступали из Японии, Маньчжурии и Китая. Под влиянием японской культуры начиная с середины XIX в. у айнов постепенно изменяются предпочтения в использовании материалов для изготовления одежды, возрастает популярность фабричных тканей, изменяются пропорции формы и декора традиционных халатов, появляется новая манера одеваться.

Таким образом, на примере сравнительного анализа формообразования традиционного костюма и композиции плечевой одежды прослеживаются наиболее характерные признаки этнической самобытности. Композиция этнического костюма является результатом длительного культурно-исторического процесса и совокупного воздействия ряда объективных факторов. Формообразование и гармонизация традиционного костюма основываются на адаптации к типовым антропоморфным осо-

бенностям этноса. На восприятие силуэтной формы и распознавание этнической принадлежности костюма влияют стабильные конструктивно-декоративные признаки геометрических параметров схемы кроя и декора плечевой одежды. Многократное повторение и закрепление геометрической структуры формообразования костюма в устойчивой архаичной традиции обусловлено особенностями мифологического и образного мышления, предметным выражением представлений о структуре мироздания и роли человека во взаимодействии с природными силами. В системе декора этнического костюма реализовано материально-графическое воплощение мифологических знаний и образов, выполняющих магическую и сакральную функцию (помощь, защита, оберег и т.д.). Значительная трудоёмкость изготовления и декорирования традиционной одежды приводит к сокращению затрат на практические поиски нового формообразования: приёмы ограничиваются преобразованиями симметрии и асимметрии, выполнением развёрток шаблонов-трафаретов, трансформациями комбинаторно-модульной системы. Рациональное ограничение приёмов и средств формообразования традиционного костюма приводит к максимальному приближению к идеальной пространственной модели – эстетическому канону, в закономерностях которого заведомо исключена дисгармония.

В традиционном художественно-эстетическом каноне зафиксирована композиция декора во взаимосвязи с определённой пропорциональной, геометрической или пластической структурой формы. Канон формообразования плечевой одежды тунгусо-маньчжуров представляет собой пластически сопряжённую форму трапециевидного стана и цельновыкроенных сужающихся книзу рукавов. Система взаимосвязанных орнаментальных блоков образует непрерывный бордюр, идущий параллельно вдоль всех срезов одежды. Динамика и направление замкнутого движения декора задана по следующим участкам: вокруг криволинейного выреза горловины, вдоль асимметричной застёжки, по низу изделия. Декоративные прямолинейные полосы всегда располагаются также по низу рукавов, иногда – на уровне линии плеча или проймы. Изменение массы декоративной композиции по горловине, по низу изделия и рукавов в традиционном костюме тунгусо-маньчжуров достигается за счёт варьирования ширины окантовки существующего шаблона.

Эстетический канон в костюме айнов представляет собой систему прямоугольных модульных элементов как в конструктивной схеме одежды, так и в композиции декора. Если в костюме тунгусо-маньчжуров декор характеризуется равномерностью движения, то особенностью декорирования айнского костюма выступает дискретность элементов композиции; выделение взаимосвязи главного и второстепенного осуществляется за счёт модульного пропорционирования массы и масштаба. Айны создали универсальный костюм и орнамент на основе плоскостного кроя с учётом свойств материалов. Определяющими факторами гармонизации пропорций являются принцип «золотого сечения» и комбинаторное формообразование модульных элементов, образующих модульную систему. Структура костюма и орнамента построена по принципу преобразований классической симметрии – зеркальной и осевой.

К основным элементам орнамента относят линейные мотивы (скобки, кресты, спирали), подчеркивающие модульную структуру орнамента: одинаковые по ширине полосы фона образуют ступенчатые прямоугольники за счет преобразования комбинаторным методом разложения, дающим оптимальный безотходный расход материала, конструктивную, технологическую и функциональную завершенность. Орнамент нанесен поверх текстуры материала, сначала геометрический – черный, а сверху белый. При дальнейшем исследовании с использованием компьютерных программ для обработки растровых и векторных изображений, обеспечивающих высокую точность полученных данных, были определены основные структурные

единицы орнамента – спирали, своеобразные крестообразные и треугольные звезды, образующие зеркально симметричные фигуры. Пропорциональное соотношение расстояний между крайними вертикальными осями – центральной осью симметричных спиралей и осью звезды, и отрезков внутри этого расстояния – касательной вертикальной к крайней точке спирали и осью звезды выражается отношением чисел Фибоначчи  $21/13 = 13/8$ , приближенным к пропорциям «золотого сечения». Расстояние между горизонтальными осями, основными в структуре орнаментальной композиции, также характеризуется пропорциями «золотого сечения». Таким образом, пропорциональность, соразмерность частей целого – важнейшие условия гармонизации, могут быть выражены математическими пропорциями. Айнам свойственно высокоразвитое чувство гармоничных иррациональных пропорций, которые принято считать достоянием античности. Философ-схоласт Бонавентура писал: «Красоты и наслаждения нет без пропорциональности, пропорциональность же, прежде всего, существует в числах. Необходимо, чтобы всё поддавалось счислению».

В традиционной культуре айнов существовал запрет на изображение духов, людей, животных. Магические знаки, образующие орнамент на одежде, не содержали зооморфные элементы, однако айны верили в существование отдельных духов-покровителей, оберегающих тело человека от злых сил, и зашивали обереги в различные части одежды. Вместе с тем, по мнению Л.Я. Штернберга, спирали и зигзаги в орнаменте айнов есть не что иное, как изображение змей. Восходит эта символика к глубокой древности, к айнской мифологии, в которой рассказывается о небесном змее, спустившемся на землю в виде молнии [201].

Определяющими факторами гармонизации пропорций являются принцип «золотого сечения» и комбинаторное формообразование модульных элементов, образующих модульную систему. Структура костюма и орнамента построена по принципу преобразований классической симметрии – зеркальной и осевой.

Канонические представления закреплены во всех разновидностях этнического костюма, однако при этом в праздничной свадебной и ритуальной одежде наблюдается максимальное разрастание декора. Цветовая гамма и различные материалы для изготовления одежды являются мобильными элементами традиционного костюма. Вариативность этих элементов ограничена традицией, типом хозяйственной деятельности и наличием определённого сырья для получения материалов с заданными свойствами. Использование привозных материалов в изготовлении этнического костюма повышает престижность изделий.

### **Контрольные задания**

1. Выполнить графический анализ композиционной структуры традиционного костюма народов российского Дальнего Востока.
2. Выполнить анализ композиционной структуры традиционного костюма народов Северо-Востока России.
3. Провести анализ композиционной структуры современного костюма, выполненного по мотивам традиционного костюма народов Дальнего Востока.
4. Разработать электронную презентацию по результатам анализа композиционной структуры современного костюма, выполненного по мотивам традиционного костюма народов Дальнего Востока.
5. Разработать коллекцию моделей современного костюма по мотивам традиционного костюма народов Дальнего Востока.
6. Подготовить видеосюжет/электронную презентацию по теме интерпретации в современном кинематографе этнонациональных образов (например, образ гольда (нанайца) Дерсу Узала и проч.).

## Контрольные вопросы

1. Содержание понятия «традиционный костюм и орнамент».
2. Характеристика традиционного костюма народов российского Дальнего Востока.
3. Принципы гармонизации традиционного костюма с учетом типовых особенностей телосложения человека.
4. Внешние факторы, влияющие на изменение формы традиционного костюма.
5. Каноны формообразования традиционного костюма народов российского Дальнего Востока.
6. Исходная информация для выполнения схем кроя традиционного костюма.
7. Конструктивно-декоративные признаки традиционного костюма.
8. Особенности формообразования традиционного костюма палеоазиатов.
9. Особенности формообразования традиционного костюма тунгусо-маньчжуров.
10. Схемы кроя и композиция традиционного костюма айнов.
11. Композиция традиционного костюма и орнамента тунгусо-маньчжуров.
12. Композиция традиционного костюма и орнамента палеоазиатов.
13. Материалы для изготовления традиционного костюма народов Северо-Востока России.
14. Функциональная характеристика костюма и орнамента народов российского Дальнего Востока.
15. Структура формы и принципы цветовой организации традиционного костюма народов российского Дальнего Востока.
16. Классификация верхней плечевой одежды народов Приамурья.
17. Композиция (образное решение, материалы, техника орнаментации) костюма шамана.
18. Примеры интерпретации традиционного костюма и орнамента в объектах современного этно- и экодизайна костюма.

## Список рекомендуемой литературы

- Малые народы Приморья переписут в следующем году. URL: <https://news.mail.ru/society/32972099/?frommail=1>
- Народы Приморского края: иллюстрированный историко-этнографический справочник / отв. ред. Г.Г. Ермак, Т.И. Табунщиковой. – Владивосток: Изд-во «48 часов», 2016. – 172 с.
- Фотовыставка «Ительмены – индейцы России». URL: <http://ethnic.ru/wow/itelmeny-indeytsy-rossii-fotovystavka.html>
- Одежда и головные уборы алеутов. URL: [http://kunstkamera.ru/exposition/countries\\_people\\_culture/amerika/tradicionnyj\\_byt/odezhda\\_i\\_ukrasheniya/odezhda\\_i\\_golovnye\\_ubory\\_aleutov/](http://kunstkamera.ru/exposition/countries_people_culture/amerika/tradicionnyj_byt/odezhda_i_ukrasheniya/odezhda_i_golovnye_ubory_aleutov/)
- Панкратьев Е. Удэгейцы Агзу. URL: <http://airvl.ru/agzu.html>
- Старцев А.Ф. Этнические представления тунгусо-маньчжуров о природе и обществе. – Владивосток: Дальнаука, 2017. – 232 с.
- Чукотка. URL: [https://www.tripadvisor.ru/LocationPhotoDirectLink-g1203086-d2615767-i161652016-Chukotka\\_Okrug\\_Museum\\_of\\_Local\\_Lore-Anadyr\\_Chukotka\\_Autonomous\\_Region\\_F.html](https://www.tripadvisor.ru/LocationPhotoDirectLink-g1203086-d2615767-i161652016-Chukotka_Okrug_Museum_of_Local_Lore-Anadyr_Chukotka_Autonomous_Region_F.html)
- Ainu people. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Ainu\\_people](http://en.wikipedia.org/wiki/Ainu_people)
- The Ainu, their Land & Culture. URL: <http://www.workingdogweb.com/Ainu.htm>

## Тема 3. КОСТЮМ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНОЙ АЗИИ

---

---

### 3.1. Традиционный текстиль и костюм Индии

Население полуострова Индостан называло свою реку Синдху; грекам она была известна как Индос, а люди, населявшие побережье реки, как инды. Зависимые от дикой природы древние индийцы с глубоким уважением относились к водной стихии как к залогом богатого урожая. Поклонение воде, насчитывающее тысячелетия, продолжается и сегодня: свою самую полноводную реку Ганг индийцы до сих пор считают священной.

В незапамятные времена просторы Древней Индии населяли дравиды, в настоящее время среди жителей Южной Индии встречается много их потомков. Древние индийцы охотились на лесных животных и одомашнили некоторых из них. Из всех домашних животных больше всего ценились коровы как главное богатство семьи. Часто из-за них возникали даже вооруженные столкновения.

С давних времен в Индии процветала обработка металлов. Индийцы всегда любили украшения, к тому же вначале большая часть их служила защитой от злых духов и дурного влияния небесных светил. Древние украшения отличались массивностью, они, как и драгоценные камни, не только поднимали престиж их обладателя вследствие их высокой цены, но считались наделенными благотворным действием. Мужчины носили почти столько же украшений, сколько и женщины: серьги в виде диска или спирали, шейные и нагрудные цепи, браслеты на руках. Женщины носили еще звездообразные украшения на лбу, широкий, в несколько рядов, набедренный пояс, а на ногах браслеты из отдельных колец. Украшения не отшлифовывались, они воздействовали главным образом своей массой и цветом.

В глубокой древности на территории Индии существовала одна из самых процветающих на Земле цивилизаций. Мохенджо-Даро («Холм мертвых» – город, существовавший более 4 тыс. лет назад) и Хараппа (3 тыс. лет до н.э.) – два самых больших города древней цивилизации, возможно, столицы крупных политических объединений.

Города были построены из обожженного кирпича, располагались правильными четырехугольными кварталами, с широкими главными улицами. На самом высоком месте в городе, где стояла цитадель, укрепленная мощными стенами, обычно спасались от наводнений. Внутри цитадели находился огромный бассейн для ритуальных омовений. С помощью специального устройства сюда подавалась свежая вода. Даже верхние этажи домов имели водопровод, чтобы совершать омовения, не выходя из жилища. Подобные сооружения известны только во дворце критского царя Миноса в Кноссе.

Письменность цивилизации долины Инда обнаружена главным образом на резных печатках, на осколках глиняной посуды и на табличках, иногда встречается на стенах. Различные ремесла имели свои центры в отдельных частях города. В зернохранилищах перемалывали зерно в муку. Гончары делали розово-красную посуду с черным орнаментом для нужд горожан. Ткачи изготавливали шерстяные и хлопчатобумажные ткани. Ювелиры трудились над ожерельями и браслетами из золота,

серебра, меди и бронзы, вырезали мелкие украшения из слоновой кости. За пределами каменных строений простиралась ферма, где выращивались пшеница, арбузы, ячмень, хлопок, росли финиковые пальмы, там же разводили крупный рогатый скот, овец, свиней и домашнюю птицу, велась ловля рыбы.

Представить, как выглядели жители Мохенджо-Даро, помогают бронзовые, медные, каменные скульптуры, найденные при археологических раскопках. Ожерелья и браслеты из золота и жемчуга свидетельствуют об эстетических предпочтениях жителей этого города, а также о мастерстве ювелиров, которые работали и по золоту, и по серебру.

Скульптурные изображения богинь декорированы поясами, крупными ожерельями, огромными серьгами и украшениями для волос в виде розеток. Скульптура жреца, погруженного в молитву, изваяна из белого стеатита (разновидность талька), сохранившего следы красной пасты. Глаза выполнены из белого перламутра, что придает им живой блеск. Его мантия, перекинутая через левое плечо, украшена орнаментом в виде священного трилистника. Подстриженные волосы перехвачены широкой лентой, ниспадающей на спину, на лбу – круглая пряжка.

Изображения на печатях Мохенджо-Даро позволяют говорить о наиболее архаичных из зафиксированных форм одежды, драпировавшихся вокруг тела. Мужская шаль перекидывалась через левое плечо, а справа проходила под мышкой. Нижняя поясная одежда напоминала современное *дохоти*.

Хараппа (современный Пенджаб) поддерживала связи с другими цивилизованными народами Древнего мира. В Хараппе найдены три цилиндрические печати шумерского типа, а также обнаружены золотые бусы того же стиля в Хараппе, Месопотамии и легендарной Трое. Свидетельства связей между Хараппой и Шумером исчезают примерно в 2000 году до нашей эры. Далее сохранились следы торговли между городами цивилизации Инда и Персией, которые обрываются на рубеже 1500 года до нашей эры.

История развития Древней Индии иногда прерывалась. Так, например, в середине II тыс. до н.э. в Индию откуда-то с севера-запада приходят и расселяются полукочевые племена ариев. Индийская цивилизация медленно, на протяжении нескольких веков, утрачивает былое могущество и возвращается к первобытнообщинному строю. Только в первой половине I тыс. до н. э. снова возникают государства. Появляются небольшие города – очень хорошо укрепленные «пурь». Дома в них были каменные, деревянные, глинобитные, обязательно защищенные земляным валом. Арии не смогли возродить цивилизацию завоеванных народов, но многие знания жителей доарийской Индии продолжают жить долгие тысячелетия. Снова появляются ремесленники, особым уважением среди которых пользовались плотники и кузнецы.

Одежда ведических ариев состояла из *ниви* – куска ткани, обертываемого вокруг талии так, что спереди образовывались складки. Термин *ниви* (санскрит) сохраняется до наших дней применительно к одному из типов женской поясной одежды. Верхняя часть тела закутывалась в покрывало – *упаваса* и *паридхана*. Эти основные элементы входили в состав женской и мужской одежды. К мужской одежде относится *адхиваса*, которая, по некоторым сведениям, могла представлять собой прилегающую, обычно шитую золотом рубаху *драти*. Таким образом, уже с глубокой древности индийцам была известна шитая одежда.

В I-м тысячелетии до нашей эры начинают образовываться крупные рабовладельческие государства. Общество Древней Индии делилось на касты (индийцы называют их «джати», а учёные – «варны»). Принадлежность к касте обуславливалась

рождением человека и наследовалась. Основой кастового различия было количество и качество используемого для костюма материала, его декор и украшения. Представители каждой касты занимались из поколения в поколение одной и той же профессией, поклонялись одним и тем же богам, строго исполняли установленные правила по отношению друг к другу и к представителям других каст. Один из гимнов «Ригведы» так описывает возникновение каст: из уст мифического первочеловека Пуруша произошли брахманы, из рук – кшатрии, из бёдер – вайшьи, а из ступней – шудры.

В детском возрасте над мальчиками первых трёх каст совершался сложный обряд «упанаяна», сопровождавшийся торжественным надеванием священного шнура «упаивать». После этого мальчик считался рождённым второй раз. Шудры такого обряда не удостоивались.

Наиболее почётное место в обществе занимали брахманы, выполнявшие жреческие обязанности и знающие священное учение. Их называли «неприкосновенные». Убийство брахмана считалось величайшим преступлением.

Царей и военную знать представляли кшатрии – «наделённые могуществом». Хорошо знакомое слово «раджа» относится именно к кшатриям. Свободные общинники – земледельцы, скотоводы, ремесленники, торговцы – относились к вайшьям. Положение шудр в древнеиндийском обществе было очень тяжёлым: им не полагалось ничего, кроме непосильной каждодневной работы и смиренного служения «дважды рождённым».

В нижнем течении Ганга находилось Магадха – самое крупное и сильное государство того времени. Наивысшего могущества оно достигло в IV–III вв. до н.э. в период правления династии Маурьев, объединившей под своей властью почти всю территорию Индостана. Возникают благоприятные условия для развития экономики, совершенствования политического устройства, расцвета культуры.

Из текстов Вед, принадлежащих к разным векам – от X до V в. до н.э., а также из великих эпических поэм эпохи Маурьев известно о существовании ювелирного дела наряду с прочими ремеслами и о том, что из драгоценных металлов делали не только украшения, но и посуду. Любопытно отметить, что индийское ювелирное искусство испытывало в последующие времена немало чужеземных влияний. В Таксиле (Гандхара) были обнаружены украшения, свидетельствующие о сильном влиянии греков. В ювелирных работах применялись все технические приемы, бытовавшие в Средиземноморье: насечка, чеканка, филигрань, инкрустация, перегородчатая техника. При двух последних охотно использовались полудрагоценные камни. Позднее стали употреблять и драгоценные камни, которыми так богата Индия. Сохранились ожерелья и серьги, сделанные целиком из золота или жемчуга. Иногда индийцы носили одновременно несколько ожерелий. В музее Калькутты имеется статуя II в., демонстрирующая украшения на фигуре обнаженной женщины. Ювелирные пояса снискали и в дальнейшем широкую популярность. Очень распространены браслеты для рук и ног, так же как диадемы и витые украшения из золота и жемчуга для волос.

Далекая сказочная Индия привлекала завоевателей, торговцев и путешественников. Греки получили сведения об Индии благодаря контактам с Персидским царством, границы которого расширились вплоть до Инда (500 лет до н.э.).

Греческий посол Мегасфен, побывавший в Индии в IV в. до н.э., рассказывал о столице государства Магадхи – г. Патампутре, что означает «Сын цветка». Там он увидел царский дворец с колоннами, обвитыми золотыми виноградными лозами, а среди них сидели серебряные птички. Поразительна была и роскошь царских праздничных выездов. Махараджу везли в золотом палантине, украшенном нитями жемчуга, одежда его, вышитая золотыми и пурпуровыми нитями, ослепительно сверкала.

В III в. до н.э. при царе Ашоке начался расцвет строительства, искусства и культуры (273–232 гг. до н.э.). До наших дней сохранились сооружения из полированного камня: отдельные колонны со скульптурными изображениями на них, небольшие храмы, высеченные в скалах, и погребальные памятники – ступы, в которых хранили урны с пеплом сожженных умерших людей или различные священные предметы. В этот период начали высекать пещерные храмы, кельи для отшельников. Одна из таких пещер находится в Западной Индии, в Карли.

В начале нашей эры в Мамалапураме, недалеко от Мадраса, в высеченном из скалы наземном храме «Семь храмов» пагоды украшены барельефами с изображениями обыденной жизни индийцев. Этот храм сооружался 500 лет.

В Северо-Западной Индии, в районе Гандхары, найдены скульптуры, созданные в I в. н.э. и позднее. Гандхарская скульптура сильно отличается от скульптуры других областей Индии того времени. Эти статуи были изваяны греческими мастерами, которых пригласили местные правители, чтобы впервые изобразить Будду в облике человека (ранее Будду изображали в виде различных символов). Здесь заметно влияние греческого и римского искусства, процветала смешанная греко-ирано-индийская (буддийская) культура. Фигура сидящего Будды напоминает позы и одеждой статуи римских императоров, философов или богов, только стилизация лица у него индийского типа. Индийские мастера делали изваяния Будды в соответствии с представлениями своего народа. Созданные ими фигуры сидящего Будды со скрещенными и поджатыми ногами напоминают своей позой изображения отшельников и философов Древней Индии.

Скульптуры и росписи сохранили представление народов Индии об идеальной красоте: мужчины – стройные, с тонкими талиями, женщины тоже стройные, но широкобедрые, с развитыми формами. Лица тех и других удлиненные, с правильными чертами, миндалевидными глазами, дугообразными бровями. Мужчины изображались воинственными, а женщины – нежными и прекрасными. Индо-тибетский канон, насчитывающий более 3000 лет, исходил из идеальных пропорций фигуры древнеиндийской женщины «с головой птицы, высокой грудью, осиной талией и ногами, похожими на колонны, походка должна быть такой, чтобы бедра были «как ртуть»...». В индийском искусстве чрезвычайно редко встречается работающая женщина. Художники предпочитают изображать женщину в процессе одевания, расчесывающей волосы, играющей, купающейся и танцующей во всей красе – с прямыми тугими икрами, с бубенчиками на длинных красных пальцах, с красными, как плоды бимбы, губами, быстрыми и влажно поблескивающими глазами.

С середины I в. до н.э. открывается новый этап развития древнего искусства Индии, однако наибольший расцвет культуры и искусства относится к периоду Маурьев (IV–III вв. до н.э.). С правлением Августа оживляются внутренняя и внешняя торговля, ремесла получают узкую специализацию, на рынках появляются дорогие ткани (шелк, кисея, муслин, парча), ювелирные украшения из слоновой кости и золота. В Египет из Индии вывозят жемчуг, красители (например, индиго) и другие товары. В Римской Империи увеличился спрос на индийские предметы роскоши (благовония, драгоценные камни и т.д.), вследствие чего активизировалась торговля с Индией через Египет и Индийский океан.

Период с 320 г. до н.э. до 320 г. н.э. имеет принципиальное значение для эволюции костюма. На протяжении этого времени закладываются основы шитого костюма, который постепенно был воспринят населением в качестве национального. Индия подвергалась нашествию многих иноземных народов и племен, начиная от греков и кончая переселенцами из Центральной Азии – шаками, кушанами и гуннами.

Пришельцы, если судить по статуэткам тех лет, в отличие от местного населения были одеты в сшитые, часто прилегающие одежды. Узкие штаны, слегка расширяющиеся выше колен, узкая рубаша с длинными рукавами ассоциируются с многочисленными модификациями этих элементов костюма у современных народов Индии. Верхняя одежда мужчин представляет собой прототип *джамы* – подобие длинного жакета, который получил широкое распространение не только среди мусульман, но и индусов (индийцев, исповедующих религию индуизм). Эта одежда воспринимается преимущественно как иноземная. Так, например, ее можно видеть на бактрийских статуэтках. Отдельные элементы сшитой одежды уже в то время встречаются и на местной – индуистской и буддийской скульптурах: на изображении невесты Бодхисатвы обнаружена узкая рубаша, а костюм на женской фигурке из Таксилы выглядит как подобие современного панджабского – широкие *шалвары* и рубаша *салука*. Все это свидетельствует о протекавшем тогда процессе восприятия местными жителями одежды иноземцев. Некоторые элементы, бытующие в настоящее время у отдельных народов Северо-Западной Индии, могут быть отнесены к конкретному этническому источнику. Так, например, кашмирский *пхирен* близок к греческой тунике, туфли *пелеен*, которые носят в Кашмире индусские женщины, представляют собой огрубленный тип греческих сандалий.

Период с 320 по 1100 г. характеризуется стабилизацией костюма. С ним связано выделение региональных типов костюма, а также начало дифференциации мужской и женской одежды. К этому времени относится начало проникновения мусульман в Индию, что ознаменовало существенную модификацию местных обычаев и традиций. Возник своего рода синтез: появились новые архитектурные стили, иная одежда и пища. Потоки переселенцев, объединенных исламом, принадлежали к различным этническим пластам; они наводнили Индию различными вариантами сшитого костюма, тем самым продолжая и развивая заложенные в предшествующий период тенденции в развитии одежды. С появлением мусульман на первый план выдвигается религиозный фактор. Постепенно костюм мусульманского образца получает распространение и среди индусов Северной Индии, прежде всего, в среде правителей (например, у представителей династии Гуптов).

В IV в. н.э. возникла сильная держава Гуптов, просуществовавшая почти два столетия. Нанды, Маурьи, Шунги, Кушаны, Гупты – каждая из этих индийских династий интересна по-своему. Нанды обладали одним из самых больших на Древнем Востоке войском. Первым царём империи Маурьев был легендарный Чандрагупта. Канишка был царём громадной Кушанской империи, через которую проходил в древности Великий шёлковый путь.

Классический период династии Гуптов (IV–VI вв.) в истории Индии ознаменовался особенно ярким расцветом буддийского искусства: в музеях представлены золотые и серебряные статуи Будды. О ювелирных изделиях эпохи Гуптов можно судить лишь по изображениям или из текстов. Среди этих изделий были, например, головные уборы тонкой работы из золота и драгоценных камней, отделанные жемчугом, создававшие впечатление большой легкости.

В начале V века Бханугупта оказался последним правителем великой империи. Впоследствии период правления Гуптов историки назовут временем величайшего благополучия объединённой страны – «золотым веком Индии». Некогда могучее государство вскоре распадается на множество мелких феодальных владений.

Богатейшими феодалами были, конечно, индусские монастыри и храмы. Их земли, пожалованные на срок «пока светят Солнце и Луна», то есть навечно, освобождались от всех налогов. С VI века храмы получают в дар целые деревни, обита-

телям которых вменялось в обязанность снабжать священнослужителей продуктами. Богослужения в храмах происходили много раз в день, и к каждому требовались гирлянды живых цветов, разнообразные благовония, свежее топленое масло «гхи». При храмах жило много людей: ремесленники, писцы, музыканты и танцовщицы. Ведь некоторые древние танцы исполнялись не для увеселения, а только как посвящения богам. Эти танцовщицы, «дэвадаси» («отданные Богу»), составляли отдельную касту. Их дочери наследовали профессию матерей. В каждом храме наряду со святилищем, залом для молящихся, залом для подношения даров был «нат-мандир» – зал для ритуальных танцев.

Уже в раннем Средневековье сложились два вида индусских храмов. Северные, «нагара-шикхара», изящны, приближены по форме к эллипсу и как бы «облеплены» со всех сторон резными полубашенками всевозможных размеров. На самом верху храма – трезубец – символ бога Шивы. Самые красивые и известные храмы этого типа – храм Лингараджа в городе Бхубанешваре, храм Солнца в городе Конараке, именуемый также «Чёрной пагодой», и, конечно же, храмовый комплекс в Кжаджурахо.

Южные храмы – «дравид-шикхара» – массивны и внешне напоминают многоступенчатую пирамиду, увенчанную куполом или двускатной крышей. Наиболее полное представление о них даёт знаменитый храмовый комплекс в местечке Махабалипурам на берегу Бенгальского залива.

Несмотря на то, что буддизм как религия уже утратил главенствующую роль, наряду с индусскими храмами строились и храмы буддийские. В Аджанте не только проповедовалось учение буддизма, но и изучались многие науки. Некогда процветающий монастырь в Аджанте угасал. Меньше становилось паломников, перед изображением Будды реже курились благовония, монахи разбредались по другим монастырям. В обезлюдившие святилища заходили дикие звери, заползали змеи, вили гнёзда птицы, и, когда джунгли скрыли от людских глаз даже входы в монастырь, люди забыли о нём.

Росписи Аджанты можно рассматривать в течение многих дней. Здесь есть изображение богов, небесных красавиц апсар, сцены придворной жизни. Художники Аджанты оставили нам портреты красавиц с замысловатыми украшениями и причёсками, среди которых нет одинаковых. Храмы Аджанты, несомненно, лучший пример. Большинство сюжетов посвящены жизни Будды и его учению. Здесь и Махамая, мать Будды, стоящая у колонны, и трогательная сцена поклонения Будде его жены и сына, а также изображение главного события его жизни – преодоления искушения, посланного Будде демоном Марой, и обретения истины под деревом Бодхи.

Интересны традиции изображения Будды, сохранившиеся с древности. Будду можно было изобразить символически: в виде следов босых ног, колена судьбы «дхармачакры» или зонтика. Можно было изобразить Будду в обычном человеческом облике. Знатки утверждают, что, если бы Индия внесла в сокровищницу мирового искусства только живопись Аджанты, уже одно это было бы бесценным даром. Росписи Аджанты свидетельствуют о процветании индийского ювелирного искусства: фигуры на фресках увешаны драгоценностями – на них надеты тиары или диадемы, ожерелья нескольких типов, огромные серьги, жемчужные пояса, браслеты на руках и ногах и перстни на пальцах рук и ног. На Цейлоне, в храме Зуба Будды, имеется круглый золотой веер с розеткой в центре и тщательно отделанными краями, дающий представление о бытовых предметах эпохи Гуптов – о веерах и опахалах ювелирной работы.

На юге Индии и на Цейлоне особое распространение получили техника инкрустации драгоценными камнями и применение золотой и серебряной филигранны.

К этому надо добавить изделия из нефрита. В отличие от китайских нефритов, которые не имели инкрустаций и ценились сами по себе, индийские изделия из нефрита большей частью инкрустированы эмалью или драгоценными камнями, оправленными в золото. Орнамент исключительно растительный.

В XI веке в Индии начались резкие перемены, связанные с участвовавшими набегами тюркских завоевателей. Вопрос о костюме стал вопросом политики: кашмирский раджа Харша (конец XI в.) провел ряд реформ, направленных на введение в обиход элементов традиционной одежды из других областей Индии. Существуют сведения, что на рубеже 1–2 тысячелетий индусы Северо-Западной Индии считали мусульманское платье оскорблением для себя, введение мусульманского костюма рассматривалось как унижительная форма наказания.

Правитель государства Саманидов Махмуд Газневи грабил на севере Индии богатые храмы, дворцы индийских феодалов, города и деревни, а потом уходил, увозя караваны с богатой добычей. В одном из походов он захватил 57 тысяч рабов и 350 боевых слонов, не считая денег и золотых украшений. Присоединить к своим владениям значительные индийские территории ему не удалось.

В мусульманский период (XIV–XVII вв.) индуистские верования сосуществовали с исламом Великих Моголов. В XV в., когда в Индии побывал русский путешественник Афанасий Никитин, он увидел много построек мавзолеев и мечетей – храмов новой мусульманской религии Индии. Последователям этой религии запрещалось изображать людей и божества, поэтому архитектура была лишена скульптуры. Оказавшись в 1469 году в «Индии мусульманской», Никитин был поражён великолепием правителей: «... выехал султан на прогулку, а с ним 20 визиров великих да 300 слонов, наряженных в доспехи булатные с башнями, а башни окованы...».

Богатство мусульманских правителей в Индии нельзя считать необъяснимым чудом. Климат страны чрезвычайно благоприятен для сельского хозяйства и позволяет выращивать два, а в нескольких местах – даже три урожая в год. Крестьяне выращивали более 20 сортов риса, пшеницу, горох, овощи, фрукты, сахарный тростник. Для выкармливания шелковичных червей и последующего получения шёлка сажали тутовые деревья. Сажали также индиго, дававший самый распространённый тогда в Индии краситель тканей. Индиго очень ценился в древности за ярко-синий тон и способность долго не выцветать. Древнейшие образцы тканей, окрашенных индиго, восходят к 1000-летию до н.э. (например, материал для одежды дочери египетского фараона). Индиго проник в Грецию и Рим по торговым путям через Малую Азию.

1526 год считается датой основания Бабуром державы Великих Моголов, правивших в Индии более 200 лет. Бабур пришёл в Индию с территории, называемой тогда Моголистаном, потому его самого и всех, кто пришёл с ним, стали называть моголами.

Акбара – потомка Бабура – можно по праву считать одним из самых выдающихся людей Средневековья. Он расширил границы империи, провёл серьёзные экономические преобразования. Однако главной его заслугой является религиозная реформа. В 1563 г. Акбар отменяет унижительный налог на индусов-паломников, а потом ликвидирует джизию. В 1575 г. Акбар повелевает строить молитвенный дом для религиозных дискуссий. Он выслушивает индусов, парсов-огнепоклонников, христиан и, более того, вводит у себя во дворце некоторые их обычаи к недовольству фанатичных мусульман. Акбар ставил своей целью синкретизм культур и заменил одежду персидского типа на уже сложившуюся раджастанскую.

В XVI–XVII вв. среди аристократии, став признаком социального престижа, получил распространение обычай затворничества женщин, вызванный поначалу стремлением уберечь их от посягательств завоевателей с помощью непроницаемых покрывал.

Переломом становится 1580 г. Акбар подавляет восстание мусульманского духовенства и военачальников и утверждает новую, не существовавшую до того религию «дин-и-илахи» («божественная вера»), соединившую наиболее нравственные идеи из разных религий. После смерти Акбара в 1605 г. «божественная вера» в Индии почти исчезла; сохранилась лишь исповедовавшая её немногочисленная секта.

Сын Акбара, принц Салим, известен как император Джахангир – тонкий знаток искусства. Могольская школа индийской миниатюры возникла как придворная в середине XVI века ещё при Акбаре и достигла наивысшего расцвета при Джахангире. Прекрасно разбиравшийся в живописи и покровительствовавший художникам Джахангир утверждал: «Если в одной картине несколько портретов, написанных разными мастерами, я могу указать художника каждого из них. Даже если один портрет исполнен несколькими живописцами, я могу назвать имена всех, кто нарисовал его различные части. Поистине, я могу указать без промаха, кем нарисованы брови и кем ресницы».

Миниатюра, как правило, изображает людей аристократического сословия, поэтому трудно определить то время, когда вошел в обиход сшитый костюм мусульманского образца. Отражением процесса внедрения новой одежды служат следующие варианты ношения одежды: мусульмане запахивали полу верхней одежды слева направо, завязывая ее под мышкой справа, индусы же, адаптируя эту одежду, изменили направление полы, запахивая ее справа налево.

Могольская миниатюра продолжает развиваться и при следующем императоре Шах-Джахане. В Красном форте, построенном из красного песчаника при Шах-Джахане в XVII веке в Дели (в старом городе, основанном в XI в.), где находилась резиденция Великих Моголов, сохранилась изумительная роспись дворцовых стен. Сейчас Красный форт превращен в национальный музей с прекрасными приемными залами с колоннами.

Также Шах-Джахан обессмертил себя любовью к красавице-жене Мумтази-Махал. Её настоящее имя было Арджуманд Бану Бегум, но любящий муж назвал её только Мумтази-Махал – Избранница Дворца. Для него, оставшегося одиноком среди множества окружающих его людей, она, персиянка по рождению, была единственным близким человеком, кому он доверял. Когда в 1630 г. она умерла, убитый горем Шах-Джахан приказал построить на берегу реки Джамны в г. Агра (200 км от Дели) и рядом с искусственным бассейном усыпальницу, известную всему миру как Тадж-Махал («Венец Дворца»), редкую по красоте и чистоте линий, достойную прекрасного облика и преданной души Мумтази. Он собрал лучших мастеров из разных стран, привез редкостной белизны мрамор. Для отделки здания, словно для драгоценной шкатулки, доставили бирюзу из Тибета, сердолик – из Багдада, ляпис-лазурь – с острова Шри-Ланка, хризолит – из Египта, рубины – из горного Бадахшана и уральский малахит. Несмотря на внушительные размеры (его высота 57 м), мавзолей кажется невесомым и лёгким, как чистое белое облачко. Когда солнечный или лунный свет отражается на стенах Тадж-Малаха, он подобен драгоценной жемчужине, удивительно гармонирующей с окружающей природой. Многим зрителям эта жемчужина индийской архитектуры знакома по картине В.В. Верещагина из Третьяковской галереи.

По обеим сторонам усыпальницы находятся два одинаковых здания из красного песчаника: мечеть и «джамаат-хана» – «дом для гостей», в котором собирались род-

ственники и друзья Мумтази-Махал, чтобы почтить её память. Обе постройки оттеняют красоту Тадж-Малаха. Архитектурный комплекс был завершён в 1653 г.

На другом берегу реки Шах-Джаман прекрасный архитектор задумал построить мавзолей для себя, но уже не из белого, а из чёрного мрамора. Но в 1656 г. император тяжело заболевает. Борьба за власть между четырьмя его сыновьями продолжалась два года и закончилась победой Аурангзеба, человека волевого и сильного, но жестокого и коварного.

Аурангзеб был приверженцем ислама, стремившимся выкорчевать ростки идей и настроений, посеянных его прадедом Акбаром. Он запретил живопись, музыку и танцы, приказал разрушить до основания многие индусские храмы, а из их камней выстроить мечети. Индусам даже самого знатного происхождения Аурангзеб запретил ездить на слонах, что они посчитали величайшим оскорблением.

Для периода правления Аурангзеба (конец XVII в.) характерно удлинение одежды, которая становится более просторной и бесформенной. Приверженность мусульманской и индусской знати к дорогой одежде, к яркой вышивке шелком не является постоянной, в дальнейшем намечается также тенденция к укорочению одежды.

В XVII – нач. XVIII в. долгую борьбу с Великими Моголами вели сикхи. Они создали свое государство (1765–1849 гг.) в Пенджабе. Основной идеей сикхизма является единобожие, равенство сикхов перед богом, отрицание идолопоклонства, каст.

От эпохи Моголов до нас дошли подлинные предметы ювелирного искусства XVI или XVII веков: золотая подвеска в виде сердца с декором, нанесенным белой, голубой, зеленой и красной эмалью, с изображением Кришны с двумя приверженцами. Сохранился также гребень для женской прически XVII века из Танджора – четыре лани, необычайно искусно размещенные так, что их восемь рогов образуют только три зубца гребня, а четыре ноги создают полную иллюзию необходимых шестнадцати. От этой же эпохи уцелели художественные изделия из золота и серебра, декорированные выемчатой эмалью. Эмали на них обычно многоцветные, с преобладанием тех или иных тонов, в зависимости от места производства.

После смерти Аурангзеба Могольская империя фактически распадается, и три его преемника являются уже не правителями, а марионетками враждующих феодалов. Такая практически не затухающая междоусобица подготовила прекрасную почву для внедрения в страну англичан и последующего превращения Индии в английскую колонию.

Более четырехсот лет назад в Индию начали проникать любители легкой наживы: отряды португальцев, голландцев, англичан, французов. К середине XVIII в. Англии удалось вытеснить из Индии всех своих соперников и стать хозяином значительной территории в Южной Индии и Бенгалии. Спустя столетие Англия подчинила себе всю страну и превратила ее в колонию. Из Индии вывозилось сырье для английской промышленности: хлопок, джут, марганцевая руда. Промышленные предприятия, построенные англичанами в Индии, производили преимущественно первичную переработку сырья. Борьба индийского народа за независимость достигла такого размаха, что после Второй мировой войны Англия, стремясь ослабить страну, разделила Индию на две части. Одновременно из Индии был выведен самостоятельный доминион Пакистан, в котором преобладает мусульманское население.

Почти двухсотлетнее господство англичан привело к разграблению национальных богатств индийского народа и уничтожению ценнейших памятников древней индийской культуры. Однако в произведениях декоративно-прикладного искусства Индии сохранилась врожденная самобытность народа. В различных изделиях

XIX века орнамент, зачастую растительный, прекрасен своей законченностью и гармоничной композицией. Искусство считалось ремеслом, то есть делом кастовых профессий. Их творчество направлялось народной традицией, канонами.

Из всех произведений прикладного искусства Индии ткани больше других пострадали от разрушительного действия влажного и жаркого климата. Между тем в Индии изготавливались ткани из хлопка, обильно произрастающего в этой стране, и из шерсти. Все боги, а также знать носили одежду из тонкого льна. Она была столь воздушна, что женщины могли носить под ней украшения, текстиль лишь слегка приглушал их блеск. Поэты, описывая лен, употребляли такие сравнения, как светлее света, темнее металла, ярче золота.

С течением времени лен заменил хлопок, хотя он был известен с 3 тысячелетия до н.э. В Мохенджо-Даро найдены остатки мануфактуры с фрагментом ткани из хлопка, окрашенной мареной. В Индии из хлопка создавались удивительные ткани, которые, быстро распространившись по всему миру, стали наиболее популярными и дорогими. Способы обработки и крашения тканей тщательно скрывались. В Риме эпохи Нерона в большой моде были прозрачные индийские муслины из хлопка, называвшиеся «тканями из ветра и облаков». Вплоть до нашего времени высокое качество муслина определялось тем, проходит ли кусок 18 м длины на 0,9 м ширины через кольцо. Сведения об индийском текстиле, имеющем необычайно тонкую обработку, встречаются уже в древних эпосах V–VI вв. до н.э. В них можно найти описания тканей, приравняемых по своей ценности к золоту. С древнейших времен в Индии существовал обычай производить из хлопка ткани, затканые золотой или серебряной нитью.

Финикийские и эфиопские купцы распространили индийский хлопок по всему Средиземноморью и Египту. Центры производства хлопчатобумажной ткани сохранились в искаженном виде в названиях тканей: мадаполам, мултан, коленкор, мадрас и др.

Ткани у древних индусов не имели узоров и орнаментов. В начале нашей эры получили распространение полосатые ткани, поначалу только в виде одной широкой пурпурной полосы на белом фоне. Уже в то время ткань была столь воздушной и тонкой, что «взлетала при вздохе». Позднее появились узоры, линии, элементы фигур, растительный и геометрический орнамент, по мере развития ткачества все более напоминавший скульптурные фризы храмов. Сложность орнамента зависела от социального положения (кастовой принадлежности).

Высоко ценились ткани батиковой окраски и набивные ткани из хлопка. Применялись также окраска с протравой и «патола». Этот последний способ под названием «икат» существует в таких странах, как Кампучия и Индонезия, развившихся в сфере культурного воздействия Индии. Сохранившиеся образцы тканей XVII и XVIII вв. несут на себе четкие следы иранского влияния в узоре: сари и кашмирские шали имеют растительный орнамент, где преобладает кипарисовая веточка с наклоненной вершиной – мотив, который со временем приобретал все более условный вид.

Шерсть применялась главным образом при изготовлении одеял. В середине VIII в. появились тончайшие ткани из пуха тибетских козлят, из этого материала изготавливали знаменитые кашмирские шали с неповторимым орнаментом. Красочная кайма с изображением птиц, цветов и листьев была искусно выткана.

В самых различных районах Индии занимались вышиванием и, начиная примерно с XI в., вышивали золотой нитью, а позднее серебром и шелком. Мотивы вышивок заимствовались у природы (цветы и птицы) или из мифологии и легенд. Как известно, орнамент для сари большей частью был геометрическим (квадраты, ромбы,

зигзаги), но от эпохи Гуптов сохранились сари, орнаментированные птицами. В западных областях Индии распространены вышивка гладью, крестом, петельчатым швом и аппликация из маленьких круглых кусочков зеркал.

Индийское происхождение многих видов тканей и их широкое распространение подтверждается наличием индийских названий в других языках. Так, например, английское и французское слово, обозначающее шаль, восходит к соответствующему слову на хинди; французское слово, обозначающее коленкор, происходит от названия города Каликут (совр. Кожикоде); французское и русское слова, обозначающие ситец, также ведут свое начало от слова на хинди, а шерстяные кашмирские шали сами указывают на свое происхождение.

Шелк в Индии был известен еще до нашего летоисчисления, однако его родина – Китай. По преданию, шелкопряд, запряганным в высокую прическу, завезла в Индию китайская девушка, вышедшая замуж за индуса. Индийцы в повседневном обиходе довольствовались, по-видимому, посредственной продукцией, а дорогие сорта шелка выписывались в случае надобности из Китая. Все же известны свадебные сари из многоцветного шелка, производившегося в Сурате. В Средние века под влиянием арабов в Индии начали производить шелковые ткани: тафту и кисею, затканые золотом, серебром, драгоценными камнями.

Важнейшим украшением индийской *шали* или *сари* является кайма, роскошная не только по цвету и орнаменту, но и разнообразию материала. Иногда ткани обрабатывали смолами, поверх насыпали золотую пыльцу. На кашмирские шали наносили порой панораму целого города с храмами, садами и пестрой людской толпой. На обеих сторонах шали тканый орнамент может быть разным.

В Индии цвету придавали большое значение с точки зрения передачи идеи или определенной концепции и эмоционального настроения. Например, коричневый цвет характеризовал эротичность, белый – комичность, серый – печаль, красный – гнев, желтый – удивление, оранжевый – героизму, черный – устрашение (устранение), синий – отталкивание.

По традиции невеста надевает красное сари или покрывается красным шарфом, а жених одет в белую свадебную одежду, но головной убор красный. В данном случае красный цвет символизирует любовь, страсть и преданность.

Для индийцев традиционно сочетание контрастных цветов без полутонов (например, сопоставление красного и зеленого, розового и пурпурного). Индусы могли выбирать себе по желанию любой цвет костюма, кроме желтого, который считался привилегированным цветом царей и их семейств. Белый – цвет траура, поскольку смерть рассматривают как переход к предкам. Белое одеяние носили только немощные и бесправные люди. Ярко-голубой считался оберегом от черной магии и дурного глаза. Цвета сари были преимущественно яркими: алый, зеленый, желтый, голубой. В мужской одежде преобладали белые и черные тона без рисунка.

Орнамент на ткани и ее окраска указывали на место, где ее произвели: для Бенгала характерны мягкие шелковые ткани с мелким набивным рисунком неярких тонов; для Мадраса – ровно окрашенные яркие сари: огненные, вишневые, индиговые, зеленые и т.п. с контрастной каймой, обычно затканной еще серебряной или золотой нитью, и с ярким орнаментом; Варанаси славится переливчатыми парчовыми тканями и шарфами; штат Уттар Прадеш известен помимо набивных сари хлопчатобумажными скатертями и покрывалами, на которых изображены сценки из городской и деревенской жизни; в штатах Раджахстан и Гуджарат разработали способ крашения тонких хлопчатобумажных тканей, который создает узор из пятен с неровными расплывающимися контурами.

Богатые люди носили однотонные головные уборы из тонкого цветного шелка, золотой и серебряной парчи, льняной ткани. Преобладали белые, малиновые и красные цвета разных оттенков. Индийцы-магометане могли носить тюрбаны голубого или желтого цвета, но из хлопчатобумажной ткани, так как ношение чистого шелка им было запрещено религией. Тюрбаны зеленого цвета имели право носить те, кто посетил священный город Мекку. Сикхи носили тюрбаны красного цвета.

Головные уборы зажиточного и простого населения Индии однотипны, различие состояло лишь в качестве материала. Основными головными уборами мужчин были тюрбан и чалма, при этом концы волос оставались открытыми. Тюрбан сворачивался из куска ткани длиной 6–7 м, который драпировался складками в форме высокого конуса или широкой трубы. Часто для сохранения формы под основной материал подкладывали картон. Чалму укладывали, в отличие от тюрбана, плоскими жгутами. Тюрбан и чалма богатых сановников украшались драгоценными камнями, чаще всего – сердоликом, аметистом, сапфиром. Спереди надо лбом прикалывали брошь – *сарпеч*, которая придерживала пучок перьев райской птицы. Кроме этих головных уборов мужчины носили небольшие бархатные шапочки, напоминавшие тибетейки, головные налобные повязки, колпаки из льняной ткани и войлока, шапочки типа современных пилоток.

Существуют разные способы классификации индийской одежды (хронологически, по национальным группам, по религиозному признаку и т.д.), однако наиболее универсальным является деление на два типа: одежду сшитую и несшитую. В современной одежде эти два типа не исключают один другого. Например, *сарри* (на севере) или *пудавай* (на юге) – традиционная форма несшитого женского платья – обычно дополняется кроеной нагрудной кофтой *чолли*, а *дхоти* – поясная одежда мужчин – рубахой *курта* или другими видами одежды. Плащ (накидку) носили индийские цари, царская свита и воины. При анализе формообразования индийского несшитого костюма можно убедиться в исключительном многообразии манеры драпировать *сарри*, направления и завязывания его свободного конца, формы заложённых складок и т.д., что позволяет определить не только этническую и религиозную принадлежность, но иногда даже семейное положение и касту.

*Сарри* – полоса ткани длиной до 6,5 м и шириной более метра – меньше *пудавай*, слабее обертывается вокруг тела, ею при необходимости можно прикрыть голову или задрапировать ее вокруг ног наподобие штанов.

Надевание *сарри* начинают с талии и оформляют складками, другой конец перебрасывают через плечо и носят иногда в виде капюшона. *Сарри* может быть вовсе без украшений или расшито золотом, с узором или бордюром, из тонкого или плотного материала. В *сарри* находят отражение степень обеспеченности и социальное положение женщин.

Несмотря на то, что текстильная промышленность в Индии одна из наиболее развитых отраслей, большую часть тканей для *сарри* расписывают и красят вручную. На текстильной фабрике в Джайпуре вырезанную из дерева печать величиной с ладонь опускают в краску и на ткань – так создается орнаментальная композиция.

*Сари пайтхани* с золотой вышивкой в ярких броских тонах ткут уже более 2500 лет на берегу реки Годаври в штате Махараштра, недалеко от Аурангабада, в деревне Пайтхан. Впервые *пайтхани* упоминается в древних греческих писаниях, относящихся к периоду дохристианской эры. На протяжении веков техника ткачества оставалась традиционной: всё делалось вручную на деревянных станках. В XVII веке всё население деревни было занято изготовлением *пайтхани*. В настоящее время ещё есть много семей, передающих из поколения в поколение тради-

цию изготовления *пайтхани*. Разница лишь в том, что раньше ткачи просто вели счёт нитям, чтобы соткать узор, сейчас же они делают это в соответствии с записанным на бумаге кодом.

В прежние времена иметь в своём гардеробе сари *пайтхани* считалось очень престижно. По ширине и богатству *паллу*, или свисающего с плеча конца сари, судили о социальном положении женщины. Максимальная длина вышитого *палу* была 18 дюймов. И чем богаче был узор на нём, тем красивее считалось сари. Для богатых людей было практически обязательным щегольнуть новым *пайтхани* на свадьбе. Невеста обязательно должна была иметь в своём приданом *пайтхани шалу* (специальное свадебное сари, более богато расшитое, чем обычно). В народных песнях Махараштры воспеваются красота и элегантность *пайтхани*, которые могут быть самых разных цветов: синего, пурпурного, фиолетового. Одним из самых известных орнаментов *пайтхани* является «бандимор», украшающий *паллу*. На нём изображены четыре павлина, стоящих в круг. Опытному ткачу требуется от 19 до 24 месяцев, чтобы его соткать. Другие популярные орнаментальные мотивы – «*савали*» (лоза и цветы), «*нарالي*» (кокос), «*акрути*» (цветочный мотив в квадрате) и «*калас пакли*» (лепестки цветов). Такой орнамент, как «*тога-майна*» (попугай) и «*хуманаринда*» (фазан), свидетельствует о монгольском влиянии на художественное оформление сари.

Центром моды был город Пуне, и заказы на *пайтхани* поступали со всех концов страны. Пешвы настаивали на том, чтобы в *пайтхани* вплетали больше золотых нитей.

Старые *пайтхани* ткались с нитями из настоящего золота, но сейчас серебряные нити покрывают золотом. *Пайтхани* сари заворачивают в белую тонкую ткань и хранят в деревянном сундуке.

Сари оборачивают вокруг талии и бедер, свободный конец *паллу* или *паллав* перекидывается через плечо. Длинный свисающий с плеча участок *палу* украшается. Известно несколько способов драпирования сари (рис. 3.1):

- *ниви* (Nivi) – самый популярный стиль сари на сегодняшний день, первоначально он появился в Тамилнаду; помимо современного *ниви*, есть также *качча ниви*, когда складки образованы и закреплены на уровне линии талии по спинке. Это обеспечивает свободное движение ног, кроме того складки создают изящный, декоративный эффект, который поэты уподобили лепесткам цветка;

- северное индийское сари (Гуджарати) – свободный конец задрапирован по правому плечу;

- махараштринское сари (Каче) – этот тип драпирования подобен драпировке набедренной повязки мужчин. Продольная центральная часть сари размещена сзади и совпадает с вертикальной осью симметрии фигуры женщины, оба конца сари оборачиваются вокруг ног. Такой способ драпирования используют женщины Брамина, Махараштры, Карнатаки, Андхра-Прадеша и Тамилнаду;

- дравидский тип – драпировка сари, которое носят в Тамилнаду;

- стиль Мадисаара – данный тип драпирования типичен для женщин Брамина из Тамилнада и Кералы;

Распространение стиля Кодагу (англ. Kodagu) ограничено районом Кодагу – Карнатаки. В этом стиле складки создаются сзади. Свободный конец сари драпируется по правому плечу и прикреплен к остальной части сари.

Стиль сари Гонд найден во многих частях Центральной Индии. Ткань сначала драпируется по левому плечу, затем покрывает все тело.



Рис. 3.1. Современные стили драпирования сари

Помимо прямой бесшовной полосы ткани, приобретающей вид одежды на фигуре человека, в Индии широко распространены набедренные пояса и шали, весьма схожие с одеждой Египта. Поскольку развитие одежды в Древней Индии и Египте шло параллельно, то можно предположить существование торговых связей между ними и примерно одинакового уровня культуры.

Кольца и серьги носили мужчины всех каст. Отличительным знаком брахманов были золотые серьги. Парии по закону могли иметь украшения только из железа.

Большое значение индусы придавали обуви, особенно в северной Индии под влиянием мусульман. Обувью служили сандалии и закрытые туфли с заостренными загнутыми носками, а также башмаки из лыка или тростника. Очень распространенным материалом для изготовления обуви было сукно. Обувь разнообразно украшалась вышивкой золотой или серебряной нитью, цвет обуви подходил в тон одежды.

В одежде индийцев отражаются их верования и традиции, часто даже штат, откуда родом. Однако сближение Индии с западной культурой не могло не сказаться на развитии индийского костюма. В настоящее время европейский костюм не редкость, его носят в городах служащие и коммерсанты, на мужчинах чаще можно видеть белую одежду из хлопка или льна. В Индии популярен так называемый костюм Неру с узкими штанами, длинной блузкой и маленькой белой шапочкой.

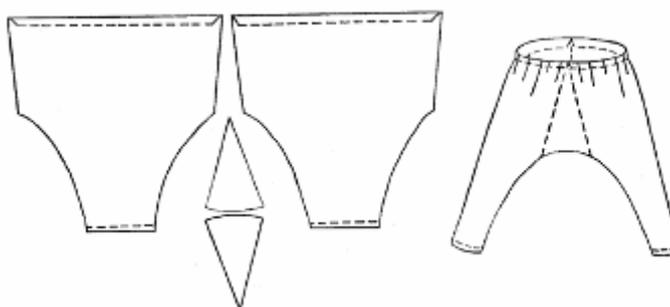
Приобщение к европейскому вкусу частично сказалось на изменении силуэта женского платья, например, в Пенджабе: свободная рубашка становится все более прилегающей. Но для обряда бракосочетания девушки надевают традиционные сари. Индийская женщина величава и обаятельна, ее мало трогают международные течения моды, изменение силуэта или длины одежды. И хотя есть мусульманки из Северной Индии в обтягивающих голени штанах-пайджама, собранных выше колен в складки, джайпурские женщины в блузках и юбках и манипурские танцовщицы в кринолинах, их одежда не может составить конкуренцию сари.

В северо-западной Индии, через штат Пенджаб, проходили потоки мигрантов на протяжении всей истории Индии. В этнически неоднородном Пенджабе можно встретить различные формы одежды, поэтому традиционные индийские *дхоти* и *сари* встречаются здесь редко.

Женский костюм представляет собой ансамбль, состоящий из нескольких элементов одежды (рис. 3.2). Поясная часть женского костюма представлена широкими штанами-шальварами. *Шальвары*, будучи модификацией одноимённых турецких штанов, как правило, не собираются на вздержку у щиколоток, а свободно спадают вниз. Каждая штанина сшита из трёх кусков; широкий клин-шаг имеет вид двух трапеций, соединённых по линии сгиба. Длина шага 36 см, общая длина 100 см, ширина шальвар 159 см, ширина одной штанины 31–34 см. При собирании на поясе штаны образуют множество складок. Изготовлены они из белой шёлковой ткани, нижний край штанин оторочен машинной художественной вышивкой, выполненной белыми нитками. Материал для женских штанов выбирается более тонкий и дорогой, чем для мужских. Такого рода женские штаны иногда называют *сутхни* (мужские – *сутхна*).



а



б

Рис. 3.2. Мусульманское влияние в женском костюме:  
а – современный ансамбль; б – схема кроя кашмирских штанов – эззар

Плечевая часть костюма представлена длинной рубашкой – *камис*. Ранее эту часть одежды называли *курта*, а теперь так называют мужскую рубашку. *Камис* сильно отличается от мужской *курты* и от европейской рубашки. Общий силуэт *камис* – полуприлегающий, напоминающий европейское платье. В мусульманский период *камис* была более широкой и свободной, напоминала кашмирскую рубашку и не отличалась от мужской. Длина *камис* может варьироваться от середины бедра до середины голени. Например, длина *камис* может составлять 100 см, ширина по низу изделия 65 см. Стан рубашки с плечевыми швами и с вытачками по талии. Рукава втачные, узкие, с отворотами; длина рукава 41 см. Спереди *камис* имеет треугольный вырез, окаймленный белым тюлем с украшением из искусственного жемчуга в виде розеток; сзади – небольшая стойка. Материалом для *камис* служит шёлковая ткань с цветочным орнаментом. Встречаются и однотонные *камис*, но в этом случае они орнаментированы вышитой или тканой полосой по горловине, по низу рукавов и стана изделия.

Обязательной частью женского костюма является шарф или покрывало (рис. 3.3), для обозначения которого имеется множество различных терминов. Например, *чоп* и *лача* применяются к шарфам с каймой, *чунни* – это небольшой шарф для девушек, *поччхан* – более широкий и т.д. Шарф и покрывало относятся к древнейшим видам одеяния, они были распространены и у индийцев, и у мусульман. Шарф длиной 200 см и шириной 100 см может быть изготовлен из малинового креп-жоржета, срезы обшиты шёлковой ниткой.



Рис. 3.3. Ансамбль женского костюма с головным покрывалом

Дополнением к женскому панджабскому костюму служит обувь, которая в Северо-Западной Индии более распространена, чем в других областях. Туфли мусульманского образца изготавливаются из кожи, нередко имеют загнутый носок; есть туфли типа лодочек, у других отсутствуют задники. Верх часто делают из парчи или украшают золотым шитьём.

Основу поясной одежды панджабца составляют штаны *пайджама*. В Панджабе зафиксированы две основные разновидности этой одежды; свободные широкие шальвары того же типа, что у женщин, – *сутхна* и более распространённые *чуридара* (от *чури* – браслет). Второй тип *пайджама* близок тому, который носят в соседних Раджастане и Хиндустане. Штаны кроются вместе с верхом, между ними вшивается клин, обычно в виде ромба. Выше колен штанины лежат свободно, голени обтянуты, причём из-за того, что штанины от колен до лодыжек кроются более длинными, чем длина голени, они собираются у лодыжек в горизонтальные складки, напоминающие браслет, откуда и произошло название этой одежды. Штаны обычно изготавливаются из хлопчатобумажной ткани, чаще всего белого цвета.

Наиболее распространённая одежда для верхней части тела – *курта* – свободная рубашка из хлопчатобумажной ткани, которую носят навыпуск (рис. 3.4а). Стан прямой, цельнокроеный, с вставленными боковыми клиньями. Рукава длинные, пришивные, с ластовицами в виде клиньев под мышкой. Как правило, воротник отсутствует, вырез вертикальный, часто с застёжкой на планке. Рубашу такого типа с небольшими вариациями можно встретить по всей Индии. В городах всё популярнее становятся более тонкие рубашки европейского покроя, с воротником; их заправляют в брюки. Верхней одеждой является *ачкан* – подобие длинного, до колен, полуприлегающего жакета с небольшим воротником-стойка; *ачкан* застёгивается на длинный ряд пуговиц, который тянется от горловины до талии; с боков иногда бывают разрезы.

Другие варианты верхней одежды, которые различаются длиной и шириной, формой рукавов, застёжкой и т.д., *джама*, *ачкан*, *ангаркха*. Это одежда старого образца, и сейчас она полностью не вышла из обихода. Так как формирование этих частей одежды связано с мусульманской эпохой, их можно встретить во многих районах Северной Индии, испытавших власть могольских правителей и воспринявших многие их традиции и обычаи. Очень популярны в Панджабе различные безрукавки: короткие традиционные, украшенные вышивкой, современного производства, распашные и надевающиеся через голову.

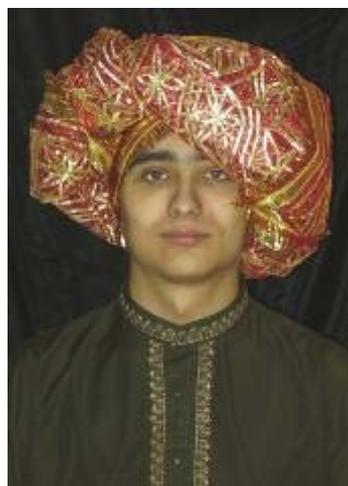
Головные уборы мужчин – шапочки конической формы – *куллах*, вокруг которых закладывалась ткань наподобие чалмы. В прошлом по форме *тюрбанов*, поражающим своим многообразием, яркостью и причудливостью, можно было легко определить национальность человека и его социальное положение (рис. 3.4б). Теперь *тюрбаны* полностью вышли из употребления. Исключение составляют члены сикхской общины, их легко узнать по большому тюрбану *пагри*, с которым они никогда не расстаются. Чаще всего *пагри* бывают белого или синего цвета. Полотнище тюрбана несколько раз оборачивают по косой линии вокруг одной половины головы, затем вокруг другой, так что обе линии пересекаются по диагонали на середине лба. Тюрбан сикхи наматывают вокруг причёски, также являющейся их специфической особенностью. Сикхи не стригут волос, они зачёсывают их наверх и собирают в узел, который закалывают на макушке специальным гребнем. Мальчикам заплетают косы и укладывают их на голове, но, как только они становятся постарше, надевают тюрбан. Дополняет своеобразный облик сикха борода, они её не бреют, но особым образом укладывают и подвязывают к подбородку.

Расхождение мужского и женского костюмов явилось результатом длительной эволюции, которой в Пенджабе способствовало влияние европейской моды, приведшее к модификации силуэта *камис*. Кашмирский костюм можно считать более консервативным. Если сравнить кашмирский традиционный костюм с пенджабским, то следует отметить архаичность типа первого. Проявляется это и в почти полной неразличимости основных элементов мужской и женской одежды, и в ширине деталей кроя, и в силуэтной форме костюма. Различия сохраняет лишь одежда мусульман и индусов. Можно отметить сезонные вариации в одежде: в холодное время к одежде из хлопчатобумажной ткани по мере надобности добавляют шерстяные вещи.

Кашмир испытал влияние в культурной сфере греков и кушан. В архитектуре храмов и в костюме можно зримо наблюдать напластование различных культур, влияние древних культурных контактов. Шесть веков назад в Кашмир вторгся ислам, старые ламаистские храмы стали перестраиваться в мечети, а женщин с 14 лет скрывали под паранджой. На кашмирский костюм оказал влияние более прохладный высокогорный климат, чем объясняется наличие теплой одежды.



*а*



*б*

Рис. 3.4. Мужской индийский костюм: *а* – рубаша *курта*, штаны, обувь; *б* – головной убор

Общая гамма цветов в одежде кашмирцев достаточно сдержанная: преобладают чёрный, серый, белый цвета, однако отдельные части одежды поражают своей яркостью и красочностью, богатством орнамента. В основном эти вещи предназначены для торжественных случаев или принадлежат обеспеченным людям. В орнаментированных рубашках и тканях находят отражение давние традиции высокого искусства ткачей и вышивальщиков, которыми некогда славился Кашмир. Эта слава пришла к кашмирским ремесленникам еще во времена моголов и широко распространилась в последующие века. Достаточно вспомнить знаменитые кашмирские шали, ценившиеся в Европе: о них ходили легенды, один платок в старые времена ткали более полугода.

Кашмирский костюм представляет собой комплекс широкой, бесформенной одежды, под складками которой полностью скрыты очертания фигуры. Основную одежду составляют штаны и рубаха. Широкие штаны – *шалвары*, подобны панджабским, их носят и мужчины, и женщины. Термином *пайджама* обозначают более узкие в нижней части штаны, употребляемые преимущественно мужчинами. Штаны *эззар* (перс. – *штаны*) полосатые – узкая белая полоска на розовом фоне, скроены таким образом, что спереди и сзади имеется по одному шву. Линия между штанинами полукруглая и имеет вид двух сшитых треугольников (рис. 3.5). Штаны однотипны и отражают характерные черты поясной одежды кашмирцев.

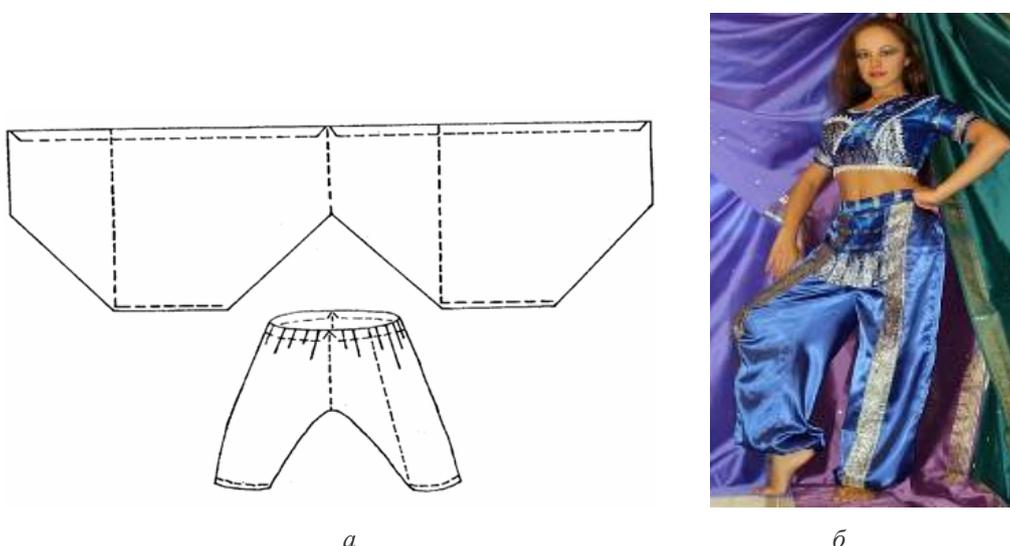


Рис. 3.5. Женские штаны: *а* – схема кроя кашмирских штанов – *эззар* из четырех полотнищ; *б* – современная стилизация

Плечевая одежда кашмирцев одинакова у мужчин и у женщин, только женская одежда несколько короче. Мужская рубаха – длинная, широкая, с длинными рукавами, чаще без воротника. Общее название для неё – *курта*.

Рубаха *камис* (рис. 3.6) изготовлена из хлопчатобумажной ткани красного цвета. Покрой туникообразный – стан состоит из одного полотнища, без плечевых швов. Ширина стана 43 см. В боковые швы вставлены клинья. Длинные рукава пришиты перпендикулярно к боковой линии стана, рукав прямой, ширина его 21 см. Под рукавами вшиты ластовицы, имеющие форму квадрата. В нижней части боковых клиньев имеются разрезы. Разрез вертикальный, обшит двойной полоской галу-

на. Общая длина рубахи 85 см, ширина спинки 70 см. Этот покрой близок к рубахам, распространённым в Средней Азии.

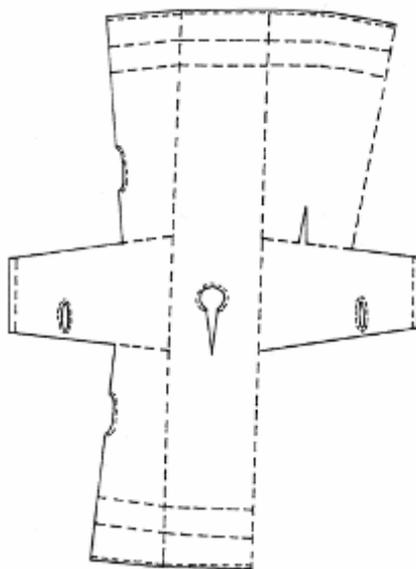


Рис. 3.6. Схема кроя женской кашмирской рубахи – *камис*

Поверх рубахи надевают верхнюю одежду *пхирен* – длинную шерстяную рубаху с широкими рукавами и открытым воротом. Пхирен (рис. 3.7) украшается золотым шитьем вокруг горловины, покрой туникообразный. По низу изделия заложена горизонтальная складка. Длина *пхирена* 93 см, ширина по спинке 78 см, ширина стана 60 см.

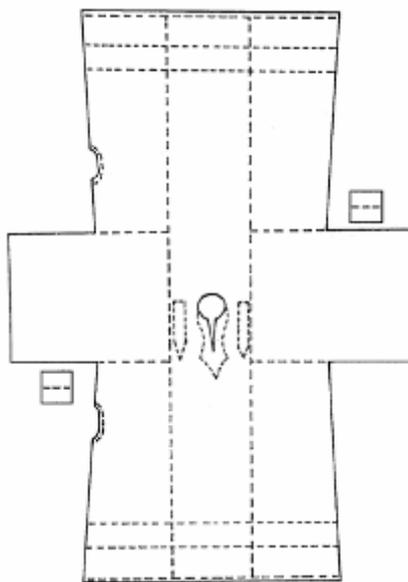


Рис. 3.7. Схема кроя верхней женской одежды – *пхирена*

Как и в Пенджабе, в Кашмире широко вошли в обиход различные покрывала и накидки. В силу климатических особенностей штата здесь наряду с лёгкими шарфами используют большие тёплые покрывала из плотной ткани. Существуют самые различные способы их ношения. Длинные клетчатые накидки-пледы в сложенном или развёрнутом виде мужчины перекидывают через одно плечо так, что длинные концы почти касаются земли, или набрасывают на спину, оборачивая один конец вокруг шеи; обычно закрывают голову, а иногда целиком скрываются под непроницаемым покрывалом.

Пришедшее из Средневековья покрывало *бурка* изготавливается из длинного полотнища белой ткани, которая пришита к круглой красной шапочке и спадает складками сзади и с боков до земли, спереди до груди, скрывая лицо и всю фигуру женщины. Для глаз оставлено четырёхугольное отверстие, закрытое прозрачной вышитой тканью. Сзади шею охватывает полоса чёрной вышивки с красным цветочным орнаментом. Шапочка сделана из красного шёлка, украшена выполненным золотыми нитями цветочным узором. Длина покрывала от шеи до подола 137 см.

Кроме халатов и покрывал в деревне носят различные безрукавки – распашные или накладные без застежки (рис. 3.8). Нередко перед и спинка жилета шьются из материалов разного цвета.



Рис. 3.8. Мужской жилет

В то время как на большей части индийской территории головные уборы вышли из употребления, в Кашмире сохраняется их немалое разнообразие, что, видимо, отчасти связано с климатическими условиями штата. Носят тюбетейки, конические шапки, тёплые каракулевые шапки, а также различные тюрбаны. Каракулевые шапки и тюрбаны надеваются главным образом по торжественным случаям. Девушки носят вышитые шапочки, женщины нередко сочетают их с покрывалом. Если судить по иллюстративному материалу, способы завязывания тюрбана многообразны. Особенно популярны в Кашмире различные круглые и конические матерчатые шапочки, которые носят и мужчины, и женщины. Женские головные уборы обычно украшены вышитым узором.

Шапочки *топи* могут быть круглой формы из парчи или простеганной хлопчатобумажной ткани (рис. 3.9). Все они украшены, могут быть снабжены оловянными амулетами (шестиконечные звезды, полумесяц и т.п.). К шапочкам подкальвают *галтан* – пучок черных хлопчатобумажных ниток, оканчивающихся аграмантными кругами, окаймленными синим бисером. Аграманты (фр.) представляют собой узорчатые плетеные изделия из шнура, предназначенные для женских головных уборов.

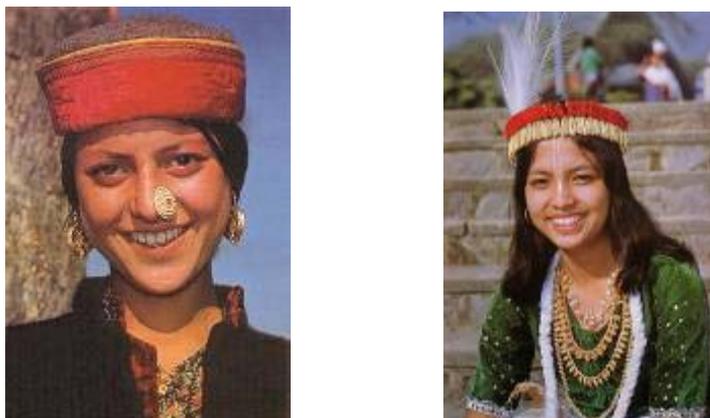


Рис. 3.9. Женские головные уборы

Местная обувь – это и кожаные туфли мусульманского образца, и сандалии – деревянные и кожаные; зимой надевают плетённые из соломы туфли, войлочные сапоги *патауа*, высокие сапоги из местной кожи. Туфли в Кашмире очень популярного зелёного цвета, поскольку считается, что он приносит счастье и сохраняет от дурного глаза.

подавляющее большинство кашмирцев является последователями ислама. Так, одежда мусульман шире, а у индусов несколько уже; у мусульман преобладают остроконечные (конические) шапочки, у индусов чаще встречаются круглые. Обычай украшения одежды цветочной вышивкой характерен только для мусульман Кашмира.

Очень своеобразно одевались танцовщицы – баядерки: складчатая юбка из хлопка или тонкого муслина достигала в ширину 60 м. Под нею носили длинные трубообразные, украшенные орнаментом штаны. Грудь прикрывал короткий распашной жакет. Сверху накидывали узкий шарф. У храмовых танцовщиц была другая одежда – *кангра* – свободная, просвечивающаяся одежда типа рубахи с длинными складчатыми рукавами. Верхнюю часть поддерживал короткий жакет. Ансамбль дополняли перезванивающие украшения, изящные диадемы, венки из живых цветов, листьев, перьев колибри. Повязывали пурпурные и блестящие ленты, украшенные колокольчиками (рис. 3.10).

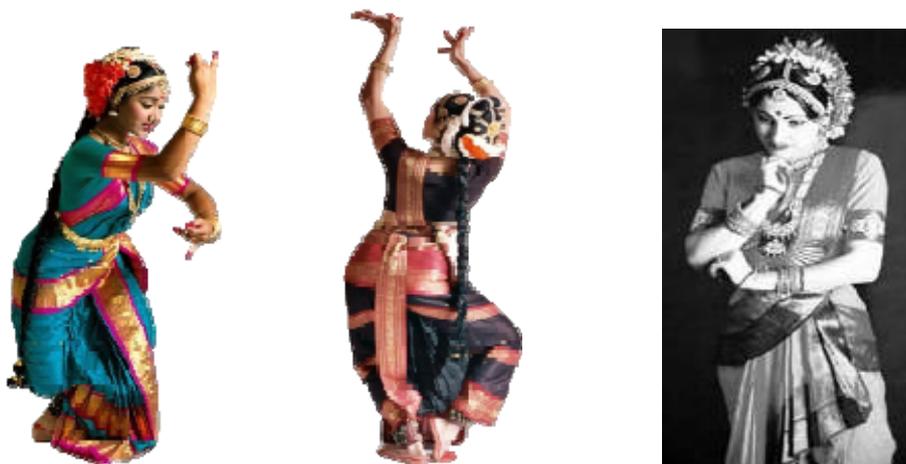


Рис. 3.10. Костюм индийской танцовщицы

Драгоценные камни и металлы в Индии носят даже с самой простой одеждой, ведь камням-талисманам придается большое значение. Ювелирные изделия не отшлифовывались, они воздействовали своей массой и цветом. При обработке камню придавали форму капли или вырезали из него какую-либо деталь орнамента. Жемчуг ценился только крупный, круглый, чисто белый. Его часто использовали вместе с самоцветами в виде подвесок к украшениям из драгоценного камня, либо драгоценные камни служили сцеплением жемчуга. Иногда украшения были усыпаны, как каплями росы, жемчугом. Камень обычно обрамляли эмалью, и украшение можно было носить с одной и другой стороны. В филигранные украшения к очень тонкой проволоке добавляли жемчуг или капли металла. Соединение всевозможных мотивов в одну цепь, а также применение бубенчиков в виде подвесок характерно по сей день для ювелирного искусства Индии.

### 3.2. Женский свадебный индийский костюм

Обычаи и культура Индии придают свадебному обряду особое очарование. Для свадебного костюма выбирают шафранный, алый или красный цвета, так как они считаются самыми счастливыми (особенно это характерно для Северной Индии). В штате Керала девушки в день свадьбы предпочитают белый цвет, в Махараштра – зеленый или желтый (рис. 3.11).

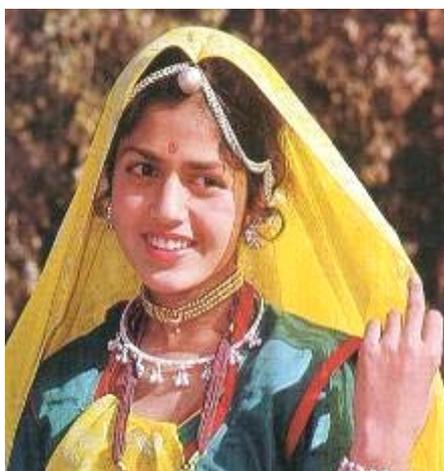


Рис. 3.11. Сочетание цветов в женском костюме

Важное различие в свадебных нарядах севера и юга заключается в том, что на севере невесты должны набрасывать на голову свободный край сари и укрывать им лицо, как вуалью. У индусов это называется *гунгат*, у мусульман – *пардах*. Очевидно, зарождение обычая относится к эпохе миграций народов в Индию, когда женщины искали в этом защиту от нескромных взглядов. В Южной Индии и Махараштре такого обычая нет, не принято было и украшать голову цветами.

Лицо невесты обрамляют украшенными драгоценностями цепочками, которые закрепляют в волосах. В ушах должны быть самые красивые украшения, на шее – ожерелья различной длины (рис. 3.12). *Базубанд*, или *ванки*, украшают плечи, на запястьях особые стеклянные браслеты красного цвета, на пальцах *хатпхул* – украшение из нескольких колец, которые соединены цепочкой с браслетом на запястье.

Иногда невеста опоясывает специальным украшением талию или бедра, надевает браслеты на лодыжки и кольца на пальцы ног. *Натх*, или носовое кольцо, бывает разных видов, и носят его на севере с правой стороны, на юге – с левой, с обеих сторон или посередине (рис. 3.13). *Натх* воспето во множестве народных песен: «...как бы хотел я быть одной из жемчужин в натхе, чтобы всегда быть вблизи губ возлюбленной...».



Рис. 3.12. Женские украшения

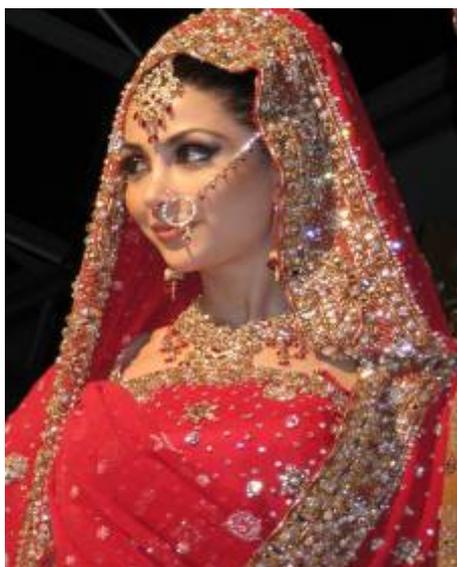


Рис. 3.13. Свадебный наряд с носовым кольцом

Некоторые свадебные украшения имеют особый смысл, как, например, *мангал-сутра* – ожерелье из черных или золотых бусин, которые носят в Западной и Центральной Индии, или *тирумангальям* – одинарная золотая цепочка, распространен-

ная на юге. Эти украшения означают, что женщина замужем, и она не должна снимать украшение, пока супруг живет и здоровствует. Тот же смысл заложен и в обычае красить синдхуром, или красным порошком, пробор прически или прикладывать его ко лбу – это делают только замужние женщины. *Кохлом*, или *каджалом*, приготовленным из сурьмы, красят веки, от чего они поблескивают и искрятся. Посредине лба, а иногда и вокруг бровей невесте рисуют *бинди*, или *тикку*, представляющую собой «счастливый» орнамент. В обычае также наносить на руки и ноги орнамент пастой из хны.

**Южная Индия** – невесты носят украшения, подобные тем, что использует танцовщица бхаратнатьяма. Ладони невесты и ступни окрашены красной краской. Запястья украшают *хатх-фул*, состоящие из браслетов и колец, соединенных золотой пластиной, покрывающей тыльную часть ладони. Обязательны золотые и красные стеклянные браслеты. В некоторых районах, чтобы уберечь невесту от дурного глаза, ей к запястью привязывают вложенный в серебряное или золотое окаймление волос из хвоста слона. На голове невесты кольцо, украшенное драгоценными камнями, на лоб спускается подвеска *тикка*. По обе стороны от пробора в волосах спускаются золотые украшения круглой формы: одно представляет собой солнце, другое – луну. Самым драгоценным украшением невесты юга Индии является *мангал сутра*, символ замужества, которое дает ей жених, и она с ним никогда не расстаётся.

**Уггар Прадеш** – народность банджара. Яркие цвета в свадебном костюме, расшитые стеклянными и металлическими безделушками, развевающаяся *гхагра* (юбка) и *чоли* (блузка) и массивные серебряные украшения, во множестве свисающие с головы, – все выражает дух беззаботного веселья. Интересной деталью является манера носить *одхни* (накидка). В волосах укрепляется подпорка из кости или дерева, которая приподнимает ее на несколько сантиметров.

**Тамилнаду.** Невеста с солнечного юга должна быть одета в богатое шелковое сари и великолепные драгоценности. Украшение в волосах называется *тхалаи саман*, оно сделано в виде солнца и луны из рубинов и жемчуга, ее бриллиантовое носовое кольцо носит название *мукутхи*, а украшение в носу – *балакку*. На шее у девушки традиционное *аддигаи* и другие ожерелья, в ушах рубиново-жемчужные серьги. Украшение *тхалаи саман* широко распространено среди исполнителей танца *бхаратнатьям*, которые сделали его частью своего артистического костюма. Невеста искусно вплетает цветы в прическу, украшенную к тому же еще одним ювелирным изделием – рубиновой *раккоди*.

**Пенджаб.** Пенджабская девушка надевает на свадьбу ярко-розовый или красный костюм *шалвар-камиз* с расшитым золотой ниткой покрывалом *фулқари*. Ее наряду свойственно обилие украшений, как правило, из драгоценных камней: изумрудов, рубинов или алмазов в золотой оправе. Массивное носовое кольцо, которое поддерживает тонкая золотая цепочка с жемчужинами, закрепленная в волосах; ожерелье, серьги и *тикка* на голове – все эти украшения выполнены в стиле *кундан*. Кроме того, в Пенджабе девушки обязательно надевают красные и белые браслеты, чередуя их по цвету. К ним подвешивают небольшие позолоченные или серебряные колокольчики – это делают подруги невесты на церемонии *мехенди* в знак перемены, которая наступает в ее жизни. Невеста позвякивает колокольчиками над головами своих незамужних подруг. Поверье гласит, что так она приближает день их свадьбы. Украшение для пальцев – *арси* – обычно надевают на большой палец. В *арси* вставляют маленькое зеркальце, чтобы невеста время от времени могла посмотреться в него.

**Западная Бенгалия.** Девушки надевают золотисто-красное сари, вытканное в Бенаресе, на ней золотые украшения: *каан джутка* (серьги в форме ушей), ожерелья, браслеты. Над бровями узор, нанесенный с помощью сандалевой пасты естественного и красного цвета. По обычаю, невеста должна закрывать лицо, однако в виде исключения красное покрывало может быть охвачено на голове обручем.

**Керала.** Девушка должна быть одета в традиционное, отделанное золотым кружевом *мунду* (саронг), ее волосы собраны на затылке в пучок, смещенный влево и опоясанный жасминным венком. Невесты Кералы известны консервативным пристрастием к белому цвету, иногда они надевают для контраста яркую кофточку. Массивные резные *тхода* (золотые серьги) прекрасно гармонируют с ожерельями не менее тонкой работы. У каждого из них свое назначение: одно сулит много детей, другое – счастье, третье – долгую жизнь.

**Нагаленд.** Особенность свадебного наряда невесты – юбка из тканного вручную материала с ярким орнаментом, который используется только для этого случая. Носить такую юбку до свадьбы обычай запрещает. Среди украшений невесты изделия из серебра, выполненные в примитивистском стиле, многочисленные нитки бус с драгоценными и полудрагоценными камнями и серьги из красной шерсти.

**Мадхья Прадеш** (Центральная Индия). Здесь свадебный наряд представляет собой яркое сочетание красного и желтого. Множество бисерных ниток на шее кажутся еще нежнее на фоне массивных серебряных серег и ожерелья. Отличительной деталью костюма является металлический головной убор с плюмажем.

**Махарашира.** Девушка надевает к свадьбе традиционное *сари* (длина 8 м) и украшает себя драгоценностями и цветами. В носу *натх* (носовое кольцо) в форме листа из жемчуга и бриллиантов, в ушах жемчужные серьги. На шее – жемчужное *танмани* и жемчужное ожерелье, к которому подвешен *кулг* со счастливым знаком Ом. Лицо невесты и жениха обрамляет гирлянда нежных цветов *мундавалья*, иногда их сплетают из жемчуга.

**Уттар Прадеш.** В костюм входят *гхарара* (длинная юбка с разрезом), *курта* (блузка) и *дупатта* (шарф) обычно красного цвета, расшитый золотой нитью. Тяжелое ожерелье из драгоценных камней и алмазов, *каранпхул джумка* в ушах, бриллиантовая *тика* в форме полумесяца на лбу, большое круглое носовое кольцо и традиционный *джумар* на голове по левую сторону, а также золотые блески на щеках – все это говорит о пышном убранстве и утонченности костюма при княжеских дворах в средневековом королевстве Авадх. Во время свадебной церемонии лицо невесты закрывает *сехра* (вуаль) из цветов. Цветы и женщина в индийском искусстве неразделимы. Цветы в волосах, гирлянды на шее – без них не изображалась ни одна женщина. Гирлянда была знаком наивысшего уважения при встречах и расставаниях, на свадьбах и празднествах.

**Гуджарат.** Невеста одета в традиционное домотканое *сари панетар*, которое обычно бывает белого цвета с шафранной, шитой золотом каймой. Ее волосы собирают в пучок и скрепляют золотыми заколками. Наряд дополняют бриллиантовая булавка для носа и традиционная шафрановая *тика* с рисовыми зернами.

**Кашмир.** Яркий костюм включает *пхераан* (свободная блузка) и *эзар* (шалвары). Красный наряд расшит золотой и серебряной нитью в традиционном кашмирском стиле. На расшитый головной убор, украшенный позолоченными медальонами, брошен также расшитый шарф *дадж*. Кроме того, к головному убору прикреплены с обеих сторон на фигурных цепочках большие кольца, составляющие ансамбль с серьгами.

**Раджастхан.** Свадебный костюм *пошак* состоит из длинной юбки *легенга*, короткой блузки *качли*, жакета *куртхи* и *одхни*, расшитых узорами и украшенных маленькими кусочками зеркала. Лицевая сторона ожерелья покрыта алмазами, оправленными в золото, обратная – росписью по эмали. Ансамбль завершают осыпанные драгоценными камнями серьги и сложной формы носовое кольцо. Невесты этого штата обязательно должны носить стеклянные браслеты красного и зеленого цветов, а также браслеты из лака. В некоторых районах штата, особенно в Бармере и Джодпуре, свадебные браслеты *чура* из слоновой кости покрывают всю руку невесты от запястья до локтя. На шее серебряное *хансли* и 3–4 серебряные цепочки. Ладони и ступни разрисованы хной.

**Харьяна.** По традиции невесты носят длинную юбку – *гхару*, сшитую из 15–20 метров ткани предпочтительно красного, зеленого или желтого цвета. Поверх юбки надевается рубашка с длинными рукавами, напоминающая по покрою мужскую одежду. На голове невесты покрывало *орхни*, или *дуппатта*, украшенное блестящими звездочками *гота*. Талию украшает серебряный пояс *тагри*, за который заткнут кончик *орхни*. На шею надето тяжелое ожерелье из серебра, на щиколотках красуются цепочки и дуговая *кара* из серебра, обрамленная маленькими колокольчиками, которые позванивают при каждом движении.

**Химачал Прадеш.** Помимо кольца для носа, невесты этого штата украшают голову *чауклом* в форме луковичи с двумя небольшими крючками и с красочной нитью, с помощью которой его привязывают к голове. Украшение для лба *чури-дора* свешивается с той или иной стороны лица. Уши невесты украшают *бали*, круглые серьги. *Салтари*, или ожерелье из семи нитей жемчуга, скрепленных узором *мина-кари*, оттеняют длинную шею невесты. Ожерелье может состоять также из семи серебряных цепочек.

**Ладакх.** В этом заснеженном пустынном районе невесты разодеты в яркие красочные костюмы. Невеста надевает длинную тогу *бок* из овечьей кожи. На ногах туфельки из овечьей кожи, расшитые вышивкой, в которую вплетена шерсть яка, чтобы обувь была теплее. Шею невесты украшает ожерелье из кораллов и жемчуга. В центре с него свисает золотой амулет. Браслеты и кольца сверкают на руках. Самым замечательным украшением здесь является корона в форме кобры, декорированная бирюзой – *перак*. Со всех сторон с него на шею спускается до плеч накидка, украшенная, как чешуей, кусочками бирюзы, что еще больше подчеркивает аналогичию со змеей. *Перак* во всем его великолепии и полного размера может позволить себе только девушка из очень богатой семьи. *Перак* передают из поколения в поколение матери своим дочерям в качестве приданого. В Ладакхе царит система многомужия и движимое имущество женщины идет на накопление средств для украшения своего *перака*.

### 3.3. Костюм Китая

Возникновение и укрепление государств на Центральной равнине, как издавна называлась долина р. Хуанхэ, происходило в результате длительного исторического процесса. Древняя легенда рассказывает: «На берегу Жёлтой реки – Хуанхэ, богиня Нюйва лепила человечков из жёлтой глины. Они выскальзывали из её животворных рук и заселили эту землю. Владыка их звался Жёлтым государем – Хуанди».

Плодородная почва и обилие воды обусловили основное занятие древних обитателей долины Жёлтой реки Хуанхэ – земледелие. После кровопролитной борьбы жившее здесь ранее племя *цян*, или *ся*, было изгнано. В результате переселения в

долину р. Хуанхэ и приобщения к оседлому образу жизни племя *шан* стало называться *инь*. Среди подданных единоличных правителей укреплялось представление о них как о «сыновьях Неба», получивших власть по воле божественных сил. Это был поворотный момент в «Чжун Го» – «Срединное государство» – так стали именовать свою страну сами жители Китая. В настоящее время территорию Китая населяют около 60 народов.

Государство Шан-Инь (1766–1122 гг. до н.э.) попало под власть племени чжоу, владыки которого называли себя ванами – царями (1122–247 гг. до н.э.). Под натиском соседних племён и собственной родовой знати Чжоуское царство распалось на уделы. Независимые княжества стремились к обеспечению своей обороны и развитию экономического потенциала. Жители Срединного государства называли этот период (с 770 по 402 гг. до н.э.) «Весна и Осень». В это время по одежде различали сословную принадлежность человека, уже существовали мастерские по пошиву одежды государственных чинов, были известны и частные пошивочные лавки. Все это способствовало созданию многообразных форм костюма.

На смену «Весне и Осени» пришло лихолетье семи Воюющих царств (403–221 гг. до н.э.). Победителем из войны вышло царство Цинь, а тринадцатилетний Чжэн-ван объявил себя «хуанди» (владыка, император). В прежних шести царствах в качестве денег в ходу были панцири черепах, раковины, куски яшмы, а новый правитель Цинь приказал рассчитывать только золотыми и медными монетами.

Еще в III тысячелетии до н.э. на территории Китая начали обрабатывать нефрит, который очень высоко ценился, и украшения из нефрита были уже широко известны в этот период (нефритовый диск *би* и прямоугольный блок *цзун* с отверстием посередине имеют символическое значение и обозначают солнце). Император ввел единые письменные знаки, упорядочил меры веса и длины, установил одинаковую ширину колеи для повозок, утвердил обязательные для всех законы, приказал всю обрядовую утварь и оружие делать по единому образцу.



*a*



*b*

Рис. 3.14. Артефакты древнего Китая:  
*a* – глиняная скульптура женщины  
 в цельновыкроенном халате из одного  
 куска ткани. Поселение Хучжоу;  
*b* – фрагмент шелкового покрывала. Период  
 Воюющих царств

Исходя из наиболее консервативных обрядовых или архаических форм одежды можно предположить, что для Древнего Китая была типична свободная одежда симметричного покроя с широкими рукавами (рис. 3.14а), что сохранилось в траурной одежде и в костюме даосов. В северных районах в V в. до н.э. бытовал узкий короткий (до колена) халат с неглубоким запахом слева направо. Рукав у халатов встречается различного покроя: узкий по всей длине или узкий в нижней части и значительно варьирующий по ширине в локте, такой рукав мог свисать почти до земли. К этому наряду добавлялись соломенные сандалии или закрытая обувь и шляпа с полями из тростника или соломы. Тектоническая система плечевой одежды – обертывание,

т.е. спиральное обертывание фигуры человека тканью одежды. Ткани для одежды использовались с различным волокнистым составом: пеньковые, хлопчатобумажные, шелковые, причем шелковую одежду имели право носить только знатные и богатые люди. Со времен периода Воюющих царств сохранился фрагмент шелковой ткани с мотивом вышивки «борьба (противостояние) ветра и дракона» (рис. 3.14б).

Однажды предсказатель предрек: «Погубят Цинь хусцы, что на севере». Встревоженный государь отрядил тысячи людей на постройку оборонительного вала против «северных дикарей». Так было положено начало строительству Вань ли чан чэн (стены длиной в десять тысяч ли) – Великой китайской стены.

После кончины первого хуанди вспыхнула междоусобица. Победителем в схватке за власть вышел Лю Бан, волостной начальник. Он положил начало династии Ранней, или Западной, Хань (206 г. до н.э. – 25 г. н.э.). В 25 г. Лю Сю принял титул государя, положив начало Восточной, или Поздней, Ханьской династии (25–220 гг.). Восточной она называлась потому, что столица была перенесена с запада, из города Чанань, на восток – в город Лоян. Необходимо отметить в период Хань бытование еще одного вида одежды (III в. до н.э. – III в. н.э.) – отрезного по линии талии халата *шэнь и*, служившего домашней одеждой императора и ритуальной одеждой для всех, кто не имел права на более торжественный костюм. Заимствованные у кочевников штаны, а также несшитые штаны типа *ноговиц* входят в состав национального костюма китайцев на протяжении всего периода Хань, который можно считать исходным комплексом традиционной общекитайской одежды. Основными материалами для производства одежды в этот период были шелковые и шерстяные ткани (рис. 3.15б). Известны техника набивного цветного орнамента, мотивы орнаментации ткани в технике вышивки, например, «пожелание долголетия», стилизованное изображение птицы феникс (Фэнхуан) – символ императрицы (рис. 3.15в). Рисунок в клетку ткани из шерстяных волокон образован переплетением разноокрашенных нитей (рис. 3.16б).



Рис. 3.15. Фрагменты текстильных изделий: *а* – светло-коричневая шелковая ткань без рисунка. Династия Хань; *б* – шерстяной пояс с орнаментом из цветных полос; *в* – тонкий шелк с орнаментом в технике вышивки. Династия Хань

В период правлений династий Цинь и Хань (221 г. до н.э. – 220 г. н.э.) Китай был объединен императором Циньшихуаном, похороненным, как известно, вместе с погребальными статуями воинов и коней. Их раскопки помогли ученым уточнить особенности одежды той эпохи. При нем была введена новая классификация одеж-

ды, отражавшая общественное положение и ранг чиновников от самого императора, его министров, до служащих и т.д. С падением Восточной Ханьской династии единое китайское государство распалось на три самостоятельных царства: Вэй со столицей в Лояне, У со столицей в Цзянькане и Шу со столицей в Чэнду. Наступил период Троецарствия, длившийся с 220 по 280 г. и сопровождавшийся междоусобицами и смутами. С 265 г. правящая династия называла себя Западной Цзинь.

В 420 г. трон захватил военачальник Лю Юй, основав династию Сун. Начался период южных династий. Китайским государствам южных династий противостояли государства, созданные в Северном Китае некитайским народом сяньби. Во главе их стояли правители из династий Северная Вэй, Северная Ци и Северная Чжоу. Несмотря на междоусобицы ханьских правителей, к этому времени произошло становление и упрочение общности ханьского народа, основанное на единстве языка, письменности и обычаев (в первую очередь, обычая почитания предков).

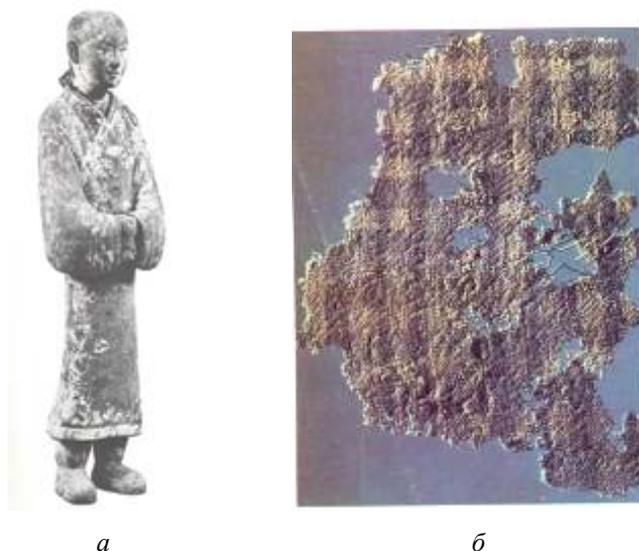


Рис. 3.16. Изменение формы костюма и орнамента: *а* – глиняная скульптура женской фигуры в халате. Династия Хань; *б* – фрагмент ткани из шерсти. Династия Северная Вэй

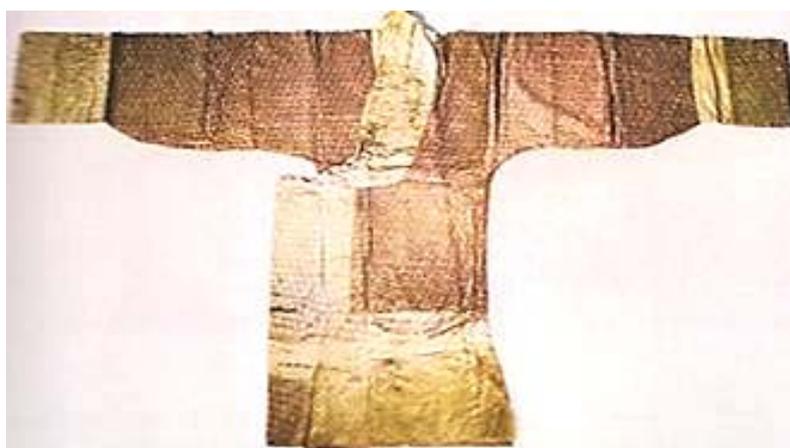


Рис. 3.17. Женская шелковая куртка. Провинция Хунань

Средневековый Китай стал вновь единым с 589 г. под властью династии Суй, основанной полководцем государства Северное Чжоу Ян Цзяня (впоследствии именующимся Вэнь-ди). Государь облегчил налоги и сам подавал пример скромности в еде и одежде. Однако вскоре он был убит своим сыном Ян Гуанем, правившим под именем Ян-ди, который не жалел средств на украшение своего дворца и парков: деревья там цвели и зеленели круглый год (зимой монтировали шелковые листья и цветы). В одном уезде были перебиты все птицы – пух пошел на государевы одеяла.

Одержимый идеей соединить две великие реки Китая – Янцзы и Хуанхэ, Ян-ди распорядился строить Великий канал. На принудительные работы сгоняли даже женщин. Тяжелым бременем на плечи народа ложилась огромная дань, которую суйский двор уплачивал своим соседям – тюркам, чтобы избежать войн с ними.

В эпоху Южных и Северных династий (220–589 гг.) в Китае было много войн. Народности страны переселялись в это смутное время из одного места в другое, благодаря чему смешивались разные эстетические идеи. Философские учения прямо влияли на народную жизнь. В это время и культура одежды имела своеобразие, т.к. в нарядном костюме той эпохи отобразился характер взаимодействия человека и природы.



Рис. 3.18. Танцовщица в костюме с длинными рукавами. Глиняная фигурка из Гуанчжоу



Рис. 3.19. Танцовщицы в костюмах с длинными рукавами. Рельеф. Провинция Сыуань



Рис. 3.20. Глиняная статуэтка женской фигуры. Северная династия

В могилах принца Лю Шэна и принцессы Дуо Вань, его невесты, были найдены погребальные костюмы, полностью сделанные из нефрита (рис. 3.21), на каждый костюм ушло около 2 тысяч отдельных кусочков. В 223 году н.э. император Вэнь Вэй наложил запрет на их изготовление, чтобы не привлекать грабителей.

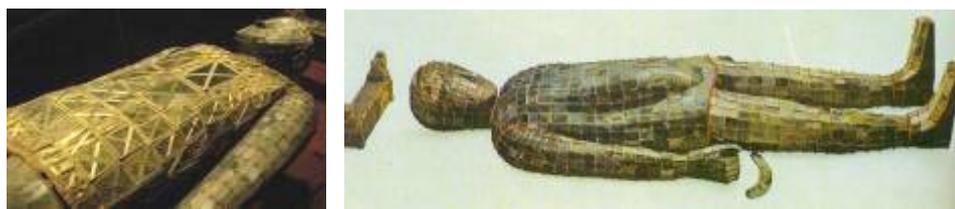


Рис. 3.21. Погребальный костюм из нефрита

Начало правлению династии Тан (618–907 гг.) положил император Китая Ли Юань под именем Гао-цзу. В числе первых смену власти испытали на себе буддийские монахи. Усматривая в них угрозу благополучию страны, он закрыл многие буддийские монастыри.

Китай в годы могущества дома Тан был ведущей державой Восточной Азии: успешно развивалась морская торговля; экономический подъём оказал большое влияние на развитие культуры в городах – центрах торговли и ремесла. Династия Тан занимает ведущую позицию в истории китайского костюма. Открытая политика и существование различных идеологических школ способствовали появлению новых направлений в формообразовании костюма: одежда стала более свободной, чем при предыдущих династиях. В этот период в женской одежде наблюдаются быстро сменяемые модные тенденции, ярко проявлялась красота костюма, включая популярный аксессуар – зонтик. Женщины высшего сословия носили платье с завышенной талией, сверху прозрачную накидку, подпоясанную кушаком. Сложная форма женской прически «сотни цветов» поддерживалась шпильками. Обувь была с загнутой вверх носочной частью, что, возможно, объясняется персидским влиянием (рис. 3.22б). Костюм девушки, исполняющей музыкальные произведения на торже-

ственным приеме во дворце, состоит из широкой юбки с завышенной талией, перевязанной длинным ниспадающим поясом. Прическа украшена бантами (рис. 3.22а).



Рис. 3.22. Женский костюм периода Тан: *а* – костюм девушки-музыканта; *б* – костюм знатной особы

Точную аналогию танскому халату найти трудно, однако следует отметить его внешнее сходство по форме горловины и глубине запаха с изображениями из Средней Азии, например, с одеждой дароносцев из Аждина-Тепе. Сравнение этих изображений и очень близких к ним в Дунь-хуане со стенописью в захоронении 706 г. принцессы Юн Тай в провинции Шэньси, на которой изображена служанка в танском халате с расстегнутой пуговицей, убеждают, что во всех этих памятниках изображена одежда аналогичного типа. Таким образом, закрытый ворот с круглым вырезом был распространен в Китае задолго до маньчжуров и связан с этнокультурными контактами китайцев на западе. Танский костюм оставался, по китайской традиции, симметричным: внутренняя пола танского халата была такой же широкой, как и наружная, и застегивалась на пуговицу на левом плече под халатом, что видно иногда в танской погребальной скульптуре.

Танский период называют «золотым веком» поэзии. Для государственной власти характерно создание системы конкурсных экзаменов, что вело к возникновению лично преданного правящей династии ученого сословия.

Расширение пределов Китая, увеличение данников из числа иноземных правителей было целью внешней политики династии Тан в течение почти 300 лет её существования. Отказ правителя Кореи считать себя подданным императора Китая повлек за собой вторжение на её территорию китайских войск. Танский Китай воевал с Тибетом, государствами тюрков, вмешивался в дела Индии, пытался подчинить себе Вьетнам. Продвижение танского Китая на Запад остановили лишь войска арабского халифата, разгромившие в 751 г. на реке Талас танскую рать. В 754 г. погибло 200 тыс. китайских воинов в безуспешной попытке покорить южного соседа, госу-

дарство «дикарей» Наньчао. Так же бесславно закончилась борьба с Туфанью (Тибетом) и Уйгурским царством.

На развалинах танской державы появились многочисленные мелкие владения, время существования которых с 907 по 960 г. называли «пять династий и десять царств». В ходе междоусобной борьбы Китай был объединён в 979 г. под началом династии Сун (960–1279 гг.). На время её правления пришлись неудачные войны с северными соседями – Ляо (киданями) и Си-Ся (тангутами), по условиям договоров с которыми пришлось выплачивать дань шёлком, серебром и чаем. Правители дома Сун не смогли организовать отпор вторжению чжурчжэней, захвативших север Китая и основавших государство Цзинь – Золотое (1115–1234 гг.). Сунский двор переехал на юг. Там, в г. Ханчжоу, утвердилась династия Южная Сун (1117–1279 гг.). Эпоха Сун известна великими изобретениями, имевшими огромное значение в жизни не только китайского народа, но и всего человечества (книгопечатание, порох, компас).

В период правления династии Сун (960–1279 гг.) китайская одежда отличалась скромным изящным стилем. Знатные женщины носили поверх нижнего платья длинную юбку, верхнюю накидку с узкими рукавами, длинный шарф (рис. 3.23а, б), на уровне талии к поясу подвешивались расшитые крашения. Прическа в виде двойного пучка украшалась драгоценностями и заколками (рис. 3.23б). В моду входят длинные рукава, юбки с разрезом (рис. 3.23а). Знатные дамы носили жакеты прямого силуэта с зауженными рукавами, по срезам жакеты украшены цветочным орнаментом. Прически убраны драгоценными камнями, деталями, расшитыми шелком, золотыми и серебряными нитями (рис. 3.23б).



Рис. 3.23. Женский костюм эпохи Сун: *а* – костюм женщины и девочки; *б, в* – костюм знатных женщин

Мастера каллиграфии были облачены в верхний халат с запахом, отороченный тесьмой с орнаментом под названием «узел», а также передник, подвязанный веревкой (рис. 3.24а).

Военные носили облачение, состоящее из головных уборов, многослойной плечевой одежды различной длины, штанов и обуви. Их мечи, колчаны для стрел и луки закреплены на поясах (рис. 3.24а, б).



Рис. 3.24. Мужской костюм эпохи Сун: *а* – писец в полном облачении; *б* – военный костюм

Костюм простых людей был свободного покроя, не стеснял движений. Женский повседневный наряд состоял из халата с запахом и надетой поверх него юбки с завышенной талией, подпоясанной лентой, завязанной на узел. Волосы собирали в пучок и украшали лентой (рис. 3.25а). Одежда простолюдина включала штаны и подпоясывалась. Мужской головной убор представляет собой кусок ткани, обернутый вокруг головы. Сандалии закреплены на ноге веревками (рис. 3.25б).



Рис. 3.25. Костюм простых людей: *а* – женский костюм; *б* – мужской костюм

Разделенным Китай оставался до монгольских завоеваний. Полчища монголов смели государство Цзинь, следом свергли власть династии Южная Сун. Весь Китай подпал под власть монгольской династии Юань (1280–1368 гг.). В этот период на китайскую одежду наложились отличительные особенности монгольской культуры.

Силой оружия монголы покорили Китай, но удержать свою власть не смогли. В 1367 г. последний юаньский император Тогон-Тэмур бежал из Пекина. Монгольское господство в Китае кончилось.

Среди тех, кто возглавил борьбу китайцев за изгнание иноземных правителей, был буддийский монах Чжу Юань-чжан. Ведомая им китайская рать расчистила ему путь к трону хуанди и положила начало китайской династии Мин, что означало «Блестящая» (1368–1644 гг.). Под этим названием был уже другой Китай, гораздо меньший по территории, чем при монголах (рис. 3.26–3.27).



Рис. 3.26. Головной убор императора с драконами и фениксами. Жемчуг. Император в головном уборе с фениксами. Дворец Нанхинрис



Рис. 3.27. Верхняя плечевая одежда с округлой горловиной и с широкими рукавами (Янгчжоу, провинция Чжансу)

Долгие годы минское правительство боролось с японскими пиратами, грабившими приморские районы Китая. Ещё раз Китай столкнулся с Японией на землях Кореи. В 1598 г. китайские войска помогли корейцам прогнать японских завоевателей. Восстания против дома Мин возглавил сельский староста Ли Цзы-чэн (1606–1645 гг.), который со временем оказался во главе большого народного войска и провозгласил себя первым императором новой династии Дай Шунь – «Великая Благонамеренная». Китай одолевала внутренняя смута, а с северо-востока неумолимо надвигались маньчжуры, победить которых китайцам не удалось. Вчерашние враги,

маньчжуры и минская армия, сошлись в жестоком бою с ратью Ли Цзы-чэна. Оказав помощь в борьбе, маньчжуры отказались покинуть Китай.

Можно предполагать, что приход маньчжуров только ускорил начавшийся процесс нарушения симметрии покроя в китайском минском халате, это выразилось в полном исчезновении левой половины внутренней полы.

В 1644 г. в Китае воцарилась маньчжурская династия Цин, правившая до 1911 г. благодаря поддержке китайской аристократии (рис. 3.28–3.29). Маньчжурские владетели Цин расширили территорию Китая. В его состав вошли новые земли в Центральной Азии: владения разгромленного Джунгарского ханства, восточно-туркестанского государства ходжей, монгольские земли. Из-за притязаний империи Цин на новые территории происходили пограничные столкновения с Россией. Империя Цин была свергнута Синьхайской революцией 1911–1913 годов.



Рис. 3.28. Портрет придворной дамы в короне с фениксами. Воротник с облаковидным орнаментом. Розовая накидка с вышивкой



Рис. 3.29. Накидка с розовой вышивкой



Рис. 3.30. Халат с золотой отделкой (вид сзади)

После 1911 г. вышли из употребления цинские официальные костюмы, орнамент которых имел символическое и иерархическое значение (рис. 3.30). В конце периода Цин длинный халат, который чаще носили мужчины, вдруг стал неофициальной одеждой китайянок. Хотя название его *ци пао* («знаменный халат») как будто указывает на его чисто маньчжурское происхождение. Действительно, аналогичный халат на протяжении всего периода Цин был одеждой маньчжурок, в противоположность кита-

янкам, не носившим юбок, хотя принятие его китайками нельзя объяснить только маньчжурским влиянием.

Кофты симметричного покроя, которые в цинское время надевали поверх халата, а позже стали носить просто поверх штанов, обычно воспринимаются как чисто маньчжурский элемент. Китайцы, по словам Лу Синя, ансамбли кофты с халатом не любили «за их маньчжурское происхождение», как и косы. Маньчжуры обязали всех китайцев-мужчин брить переднюю часть головы и заплетать волосы в косу. Чуждая прическа была встречена враждебно, и даже почти через триста лет после введения косы она все еще воспринималась ханьцами как символ национального унижения.

### 3.3.1. Сведения о китайском костюме (по литературным источникам)

Древнейшие сведения о китайском костюме есть в так называемых классических книгах, корнями уходящих в доханьские времена. Согласно китайской исторической традиции в 213 г. до н.э. все эти книги были сожжены венценосным реформатором Цинь Ши-хуаном, а затем восстанавливались последователями Конфуция либо по памяти, либо по отдельным, якобы случайно уцелевшим фрагментам. В период Хань возникли разные варианты этих книг, и было положено начало их многочисленных интерпретаций.

По мнению Б. Калгрена, текст Чжоу ли интересен как канон, позволяющий получить общее представление о доханьском костюме и повлиявший на комментарии торжественных одеяний последующих эпох. Всё это свидетельствует о том, что представления о древнейшем (доханьском) костюме могут основываться только на догадках. Иллюстрации «Сань ли ту» тоже не вносят ясности. Древние книги, известные под этим названием, не сохранились, а самая ранняя из дошедших до наших дней составлена лишь в X в. сунским чиновником Не Чун-и. В пояснительном тексте Не Чун-и не раз указывает, что некоторые из иллюстраций построены на догадках и в общем-то неизвестно, какова была истинная древняя форма.

Другой источник сведений о древнекитайском костюме «Ли цзи» («Записи о ритуале»): в главе «Юйцзао» повествуется не только об украшениях императорской короны, но и о формах одежды, соответствующих разному времени дня; в главе «Юэлин» дано описание ритуальных костюмов.

Необходимо упомянуть ещё два издания «Лю цзин ту» («Иллюстрации к шести классическим книгам») и «И ли ту» («Иллюстрации к обрядам и ритуалу»). Первая книга интересна тем, что она порывает с традицией Чжэн Сюаня и описывает облачения для жертвоприношения Небу как самое роскошное, вторая даёт точные чертежи покроя всех форм древней одежды, хотя, по-видимому, гипотетические. Дошедшая до нас от периода Чжаньго картина «Женщина с фениксом и драконом» – это единственный случай точного воспроизведения костюма, по ней можно судить о модном платье той эпохи.

С наступлением нашей эры, в Китае этому периоду соответствует новая Хань (25–220 гг.), положение меняется. От этого времени до нас дошло довольно много кусков ткани, а в искусстве человек занял такое место, что по его изображениям уже можно составить представление о самых разнообразных одеяниях, характеризующих и возрастные, и социальные особенности портретируемых. Теперь в распоряжение поступает богатейший изобразительный материал – книги и альбомы знакомят его со скульптурой и живописью того времени. Вместе с тем литературные описания одежды в специальных изданиях меняют характер, они становятся более конкретными и подробными.

На основе изучения этих книг, а также многочисленных археологических находок и памятников искусства периодов Хань и Цзинь японский исследователь Харада Ёсито в 1937 г. опубликовал книгу «Кан Рокутёно Фукусёку» («Костюм периода Хань и Шести династий»), в которой приводит интересные предположения. К сожалению, работа Харады Ёсито вышла в свет до открытия таких ценных памятников, как гробницы в Инане и Ванду, поведавших много тайн. Поэтому некоторые догадки, высказанные в его книге, теперь должны быть признаны ошибочными.

По этой же причине частично устарела книга Алиды и Вольфрама Эбельхард «Моды времён Хань и Цзинь», основанная на синтезе изысканий Харады Ёсито и того ценного, что сделал Эберхард в области изучения местных культур Древнего Китая. Интересна теория Эберхарда о взаимовлиянии северных и южных форм китайской одежды. Харада Ёсито и В. Эберхард пишут о костюме периода Хань и Шести династий как о чём-то почти тождественном, тогда как именно на рубеже двух названных эпох произошли самые большие сдвиги в эволюции китайского костюма и именно здесь прошла граница между Средневековьем и древностью.

Записи о костюме во всех этих источниках лаконичны, отрывчаты, неясны и порой противоречивы, чёткого представления о системе костюма глубокой древности они дать не могут. Таким образом, создается широкий простор для комментаторской фантазии. Так, например, два иероглифа, один из которых обозначает неизвестную птицу, а второй – корону (*бе мянь*), превращается у комментатора Чжэн Сюаня в название облачения, состоящего из «короны», кофты и «плахты» с изображениями семи символических фигур (самая значительная из них – фазан). Позже была выдвинута другая, более стройная и логичная теория, согласно которой именно *дацю мянь* – ритуальная форма первой степени – отличалась наибольшей роскошью и имела наибольшее количество символических значений. *Мянь* – торжественная придворная одежда со строго регламентированной и навечно утвержденной вышивкой с изображением драконов в различных вариациях в зависимости от назначения халата, сословия, принадлежности. *Куань-ин* надевался под халат *мянь*. Спереди на халате – отличительный знак (*бидзи*), он мог быть расположен и со стороны спины. У военных это изображение барса, тигра, льва, у гражданских – птица. Цвет, материал и украшения пояса (*дай*) обычно служили знаком различия аристократии и чиновничества. *Рей* – халат для всех, орнаментировался только по одному из типов: растительный или иероглифический. Воспитанность человека определялась умением носить халат.

Параллельное критическое изучение археологических находок и памятников искусства поможет создать правильное представление эпох Тан, Сун, Юань и Мин, т.к., с одной стороны, в династийных историях могут быть описания форм, санкционированных законом, но не привившихся в жизни, а с другой – в произведениях искусства могут изображаться не реальные, а фантастические костюмы, или анахронизмы, обусловленные эстетическими идеалами эпохи, стремлением художника к оригинальности.

Для изучения эволюции китайского костюма в IV–XIII вв. особую ценность, по мнению Л.П. и В.Л. Сычевых, представляет небольшая, но с многочисленными зарисовками книга Пань Цзе-Цзы «Дуньхуан бихуа фуши цзыляо» («Материалы по костюму, изображённому в степенной живописи Дуньхуана») [170]. Несмотря на скромный объём, это, пожалуй, наиболее ценный труд во всей литературе по китайской одежде.

Наличие однохарактерных сведений позволяет составить о минском костюме более полное представление, чем о костюмах предыдущих эпох. Информацию об

этапах развития костюма в период Мин можно почерпнуть, изучая императорские портреты дворцовой коллекции, опубликованные в 1920-е гг. шанхайским издательством в альбоме «Чжунго лидай ди хоу сянь» («Портреты китайских императоров и императриц разных династий»), а также из многочисленных иллюстрированных минских изданий и по реальным костюмам, найденным при вскрытии могил, фотографии которых регулярно публиковались в китайских журналах «Вэнью» («Материальная культура») и «Каогу» («Археология»). Как в энциклопедию «Сай цай тухуй», так и в цинскую энциклопедию «Ту шу цзичэн» гравёры, копируя минские рисунки, внесли черты своего времени. Например, на нагрудно-наспинных квадратах чиновников периода Мин – *буфанах* были вышиты звери и птицы, а после маньчжурского завоевания на них появилось еще и изображение солнца. Произошла та же история, что и с тремя, и с пятью когтями дракона на императорской кофте. Цинский художник не мог вообразить *буфана* без солнца и потому, копируя изображения знаков различия, рисовал на них цинское солнце.

В «Цзю Тан шу» объясняется заимствование одежды у соседних народностей ее удобством. Именно общее движение к более удобному и практичному костюму обусловило проникновение в китайский костюм черт монгольской одежды, хотя ношение ее не было предусмотрено юаньскими законами и, наоборот, отказ от некоторых элементов, предписанных маньчжурскими законами.

Маньчжурское завоевание значительно изменило китайский костюм. О формах, закреплённых в правление императора Кан-си, можно прочесть в своде его законов, переведённых в 1781–1783 гг. на русский язык и изданных под названием «Китай. Законы и постановления». Окончательно утвердились формы цинского костюма при императоре Цань-луне, законы которого перевели на русский язык в 1784 г. И. Россохин и А. Леонтиев. Однако наиболее полное представление о китайском официальном костюме эпохи маньчжурского владычества даёт только полный свод иллюстраций к цяньлуновским законам, где изображены все предметы одежды: гражданской, военной, мужской, женской. Здесь можно найти все формы костюма, предназначенного как для императора, так и для самого мелкого чиновника, для самых торжественных случаев и для повседневного ношения и даже для дождливой погоды. Рисунки имеют форму чертежей, дающих представления о покрое, пропорциях, мельчайших деталях декора всех предметов одежды. Только о цвете приходится судить лишь по описанию, т.к. все иллюстрации выполнены чёрным контуром, хотя в Москве в Государственной публичной библиотеке им. В.И. Ленина хранится уникальный экземпляр этого издания, где женские костюмы раскрашены от руки соответственно описаниям. Называется этот ценнейший сборник «Хуанчао лици туши» («Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии»). Издан он был в 31 г. правления императора Цянь-луна, то есть в 1766 г. Костюму посвящены цзюани IV–VII веков. В 16 г. правления Цзя-цина (1812 г.) этот труд был переиздан под новым названием «Цинь дин Да Цин Хуйдянь ту». Под этим же названием было осуществлено переиздание в 25 г. правления Гуан-сюя (1899 г.).

Российское издание по истории и символике китайского костюма (Л.П. Сычев, В.П. Сычев, 1975) посвящено анализу ритуального облачения, его структуры и декора. В основу книги легло глубокое изучение отечественных и зарубежных литературных источников, и на сегодняшний день она является одним из самых полных изданий по китайскому костюму на русском языке [170].

### 3.3.2. Общая характеристика традиционного китайского костюма

Традиционный костюм – это значимая часть духовного, материального и художественного пространства китайской культуры. Ввиду своего огромного влияния в Центральной, Восточной и Юго-Восточной Азии наибольшее значение для Китая имеет культура ханьцев, а традиционный ханьский костюм, содержащий элементы, заимствованные у монголов, маньчжуров, тибетцев и других народов, представляет собой важный объект исследования многих китаеведов.

Есть основания полагать, что столкновение разных культур порой приводило к возрождению старых, традиционных, забытых или мало распространенных форм. Так, после монгольского периода возродился ханьский широкий у проймы и резко зауженный книзу рукав, а в период маньчжурского владычества в официальном женском костюме укоротился халат, чтобы была видна юбка, надетая под ним и отличавшаяся китаянок от маньчжурок. Получила распространение в неофициальном (иногда даже в крестьянском), а подчас и официальном костюме китайцев исконно китайская шапочка *сяо мао*, служившая до этого одной из форм торжественного головного убора.

Халат, как и аналогичные ему по покрою кофты, бытовавший в качестве национальной одежды китайцев со второй половины XVII и по первую половину XX в., представляет собой качественно новый по сравнению с предшествовавшими периодами, достаточно устойчивый компонент национальной китайской одежды. Отдельные элементы и черты его сформировались в результате многовековых этнокультурных контактов ханьцев, преимущественно с западными и северными соседями.

Простые люди носили плащи, сплетенные из соломы или травы, богатые – из птичьего пуха или шерстяной ткани. Гражданские люди носили сапоги с круглыми носами, военные – с квадратными. Этим китайцы выражали представление о круге и квадрате как символах неба и земли, то есть как бы сопоставляли интеллектуальную и физическую силы.

Голова мужчины по этикету должна была быть покрыта. Снять головной убор означало отказаться от занимаемой должности и прийти с повинной. Несовершеннолетние юноши носили маленькие металлические колпаки, которые удерживали волосы. Когда мужчина достигал официального совершеннолетия, это отмечалось ритуалом надевания шапки – *гуаньли*. Несовершеннолетних именовали *вэйгуань* – «не надевший шапки». Выражение *дай-гуань* («пояс и шапка») всегда было связано с представлением о карьере чиновника. В Китае цвет, материал и украшение пояса (*дай*) служили знаками различия аристократии и чиновничества, отчего выражение «*гуаньдай*» («шапка и пояс») стало образным для обозначения карьеры.

Цветовая гамма костюма регламентировалась по чинам: императорская фамилия – желтый, воины – белый и красный; молодые воины – голубой, сановники – коричневый.

В Китае сложилась символика живых образов: дракон – повелитель дождя, выражение слияния неба и земли, вода – его внешняя среда, огонь – внутренняя сущность, отсюда лейтмотив китайского орнамента – волны, облака в виде спирали, то есть символы раскатов грома и молнии. Самое большое место в Китае отводилось изображению персика – символу долголетия, иероглифу орхидеи – символу учености, цветку пиона – символу богатства. Цветы и растения также символизировали времена года: дикая слива – зима, пион – весна, лотос – лето, хризантема – осень. Самый ранее упоминаемый из Восьми Бессмертных Лань Цай-хэ изображался с корзиной хризантем и ветками бамбука, которые ассоциировались, с одной стороны, с краткостью жизни, а с другой – с бессмертием.

Белый цвет символизирует осень и запад, потому что осенью закрома наполняются белоснежным рисом и на западе умирает солнце. Черный цвет – символ зимы, севера, так как зима – самое темное время года, а север – царство мрака. Желтый символизирует конец лета, то есть созревание хлебов. Еще это цвет земли, потому что местный лёсс имеет такой оттенок. Желтый цвет – цвет китайского императора. Ярко-голубой считался оберегом от черной магии и дурного глаза (рис. 3.31). Зеленый цвет связывают с деревом и востоком – местом рождения молодого дня.



Рис. 3.31. Женская плечевая одежда с декоративной каймой

Китайский костюм, существовавший вплоть до первой четверти XX века, складывался постепенно на протяжении длительного времени и представляет собой сложный синтез собственно китайской одежды с элементами национальных костюмов соседних народов. Этнокультурные контакты, видимо, послужили причиной того, что общекайтайская одежда, в основном единая по всей стране как официальный костюм верхов китайского общества, в качестве простонародной одежды имеет локальные варианты, отличающиеся друг от друга по ряду признаков.

До начала XX в. в комплекс традиционной одежды китайцев входили праздничные одеяния императора, а также одежда широких слоев сельского и городского населения страны, костюм среднего сословия, интеллигенции, чиновничества, знати. Характерная особенность всего комплекса проявлялась в том, что его элементы по покрою были едины для всех. Роскошно декорированный халат *чан пао* считался обязательным элементом официального костюма чиновничества и знати, предписанного законами империи Цин. В соответствии с ним на улице и в присутственных местах поверх халата носили равнополую кофту, длинную *гуа* или короткую *ма гуа*, *син гуа*.

Некоторые элементы торжественных и даже ритуальных форм развились из простейших предметов повседневного платья; другие, наоборот, потеряв свое старое назначение, получили повсеместное распространение в быту простых китайцев. Обыденные и торжественные формы, предметы одежды бедняков и богачей различались лишь качеством тканей и незначительными конструктивными деталями. Единство усилилось после 1911 года, когда вышли из употребления цинские официальные костюмы, орнамент которых имел символическое и иерархическое значение. Кроме того, постепенно исчезла из быта женская юбка-плахта, и женский костюм почти перестал отличаться от мужского (рис. 3.32). Наиболее единообразны по всему Китаю основные виды плечевой одежды.



Рис. 3.32. Фотопортрет женщины в головном уборе Манчу и жилете поверх длинного халата

Вся традиционная одежда распашная. По конструктивным признакам она делится на два типа (исключение составляет лишь придворно-ритуальный халат). Первый тип – наиболее распространенный туникообразный или типа кимоно. Для него характерно то, что спинка и полочки выкраиваются из двух прямых полотнищ ткани одинаковой длины, перегнутых поперек полотнища ткани по линии плеч. Из одного полотнища выкраивают правую половину спинки, основную часть рукава (в зависимости от ширины ткани – до середины плеча, до локтя или даже до середины предплечья) и правую полочку (полу). Из второго полотнища выкраивают такую же левую половину. Одежда сшивается по бокам и по центральному вертикальному шву спинки, а рукава надставляются нужной длины. Центральный шов на спинке и отсутствие продольных швов на плечах, скругленные линии застежки, обеспечивающие в верхней части костюма некоторую зауженность и плавный переход от стана к рукаву, являются отличительными особенностями одежды такого типа. За подобной туникообразной одеждой, типичной для многих народов Китая, Монголии, Кореи, Японии и Сибири, которая восходит к древнейшей одежде земледельческих народов Восточной Азии, можно закрепить название восточноазиатской, в отличие от туникообразной, но без центрального шва одежды современных народов Средней и Западной Азии, восходящей к древним одежаниям кочевников. У халатов этого типа покроя обычно расширенный книзу боковой шов. Если изделие (халат или длинная кофта) выполнено из узких по ширине тканей, то по бокам дополнительно вшиваются клинья. У всех видов плечевой одежды круглый вырез горловины, двойной воротник-стойка с разрезом спереди и скругленная линия подола. Высота стоячего воротника зависит от моды, законодателем которой еще недавно был Шанхай:

воротник доходил до подбородка или даже закрывал часть щек. Воротник, низ рукавов, срез верхней левой половины переда и низ плечевых изделий отделялись вышивкой или цветной шелковой тканью тесьмой.

Второй тип одежды с покатыми плечами, распашной и с центральным швом характеризуется наличием плечевых швов, то есть детали спинки и переда выкраиваются отдельно.

Одежда обоих типов может быть симметричного покроя: спереди застежка на пуговицы встык по центру (рис. 3.33, 3.34); либо асимметричного – левая полочка запахивается до бокового шва, почти целиком перекрывая правую половину полочки. Верхняя часть борта удвоенной полы имеет плавно изогнутый вырез и удерживается застежками, расположенными впереди у основания шеи, под правой ключицей и по боковому шву. Характерной особенностью всей китайской одежды является обязательное наличие разрезов на подоле по боковым швам (спереди и сзади или со всех сторон).



Рис. 3.33. Женский жакет



Рис. 3.34. Вышитый фланелевый халат на подкладке с центральной застежкой спереди

К симметричной одежде восточноазиатского типа относятся рубахи *хань шань цза* – *дуй цзинь* и верхние (куртки) кофты с центральной засежкой. К одежде восточноазиатского типа асимметричного покроя относятся мужские рубахи *се цзинь*, мужские и женские халаты *чан пао* и короткие двубортные кофты. Длинные халаты из хлопчатобумажной ткани носили и во время работы, подпоясывая кушаком, за который для удобства затыкали полы.

К одежде второго типа с плечевым швом относятся все виды безрукавок *кань цзянь*: женские, симметричного покроя, для свадебного и торжественного костюма; мужские и женские различного покроя, которые надевают поверх халатов и кофты; мужская нательная, не сшитая по бокам, симметричного покроя; женская нижняя, стягивающая грудь. В старом Китае одним из обязательных признаков женской красоты считалась плоская грудь, поэтому грудь забинтовывали длинной полосой хлопчатобумажной ткани *бао сюн тяо*, а сверху надевали безрукавку *кань цзянь*, *кань цзяр*. Безрукавки более типичны для северной половины страны, а на юге они не получили широкого распространения и в некоторых провинциях оставались неизвестными.

Верхней женской одеждой служила длинная кофта восточноазиатского типа *ао*, которую носили поверх длинных штанов *куцза* и юбки-плахты *цюньцза*. На кофту иногда надевали безрукавку *ся пэй* с подолом, украшенным бахромой. Необходимо подчеркнуть, что кофты со смещенной застежкой, как правило, носят поверх штанов *куцза*, а с центральной – чаще поверх халата.

Юбки-плахты были широко распространены в качестве обязательного элемента костюма женщин из средних и высших слоев общества. Постепенно они превратились в деталь только самого торжественного женского одеяния, например, свадебного, а затем и совсем исчезли из китайского быта, уступив место *ци пао*, европейскому платью и юбке или ансамблю штаны-кофта, который еще в конце XIX века был типичен лишь для простых китайцев.

Женская юбка-плахта по своей конструкции сходна с мужской плахтой *шан*, бывшей предметом торжественного одеяния в древнем и средневековом костюме. Она состоит из двух прямоугольных кусков ткани, пришитых к широкой (до 25 см) полосе ткани, являющейся поясом. Пояс закрепляется сбоку на талии тесемками или застегивается на плетеные пуговицы, прямоугольные куски ткани образуют два широких фартука, заходящих друг на друга. По бокам юбка часто декорируется плиссировкой, а гладкие части полотнищ спереди и сзади – вышивкой.

Верхние и нижние штаны не отличаются по покрою. Они всегда прямые и широкие, без карманов, штанины соединяются под углом, превышающим 90°. Между штанинами во всю их длину вставляют клин. К верхнему поперечному краю штанов на уровне талии пришивают пояс шириной 25–30 см – прямоугольную полосу белой ткани. Штаны из светлой ткани могут иметь пояс того же цвета. Таким образом, верхняя часть пояса штанов при надевании может достигать почти до подмышек. Очень широкие вверху (58–60 см) штаны фиксируют на бедрах с помощью кушака *ку яо дай* из хлопчатобумажной ткани темного цвета.

В северной части Китая нижний срез штанины закрепляют на ноге поверх носков, чуть выше щиколотки, короткой обмоткой из специально вытканной черной ленты шириной до 10 см и длиной 50–60 см. Поскольку южане не фиксируют низ штанов, широкие штанины производят впечатление расклешенных и в целом создается характерный силуэт.

Пуговицы для плечевой и поясной одежды в Китае обычно сплетают в шарообразную форму из скрученных тонким жгутом полос той же ткани, что использова-

лась на изготовление данного предмета одежды. Иногда вместо матерчатых пуговиц используют шаровидные металлические (гладкие или резные), стеклянные, которые прикрепляют к одежде с помощью скрученных матерчатых полос. Количество пуговиц на мужской одежде бывает, как правило, нечетным, чаще всего пять, на женской встречается и четное число застежек.

Плечевая и поясная одежда имеет сезонные разновидности: летняя шьется без подкладки, осенне-весенняя – на подкладке, а зимняя – стеганая на вате.

Праздничная одежда по покрою не отличается от повседневной, но изготавливается из ткани лучшего качества, для молодых женщин – из материалов яркой расцветки, с красочной вышивкой и разнообразной отделкой.

Существует некоторая разница в преобладающих цветовых решениях одежды: на севере – синий, черный, серый и голубой, реже белый и коричневый, а на юге – белый, черный, коричневый, голубой, серый и реже синий. Это касается главным образом мужской одежды.

Головные уборы различной формы оказались наиболее устойчивым элементом традиционной одежды китайцев. На севере распространен обычай повязывать голову куском ткани белого цвета – *тоу цзинь*, на юге – черного. В этих же районах носят круглые войлочные колпаки *чжань маоцза* и шапочки из ткани, иногда с плетеной шарообразной деталью *сяо мао*, пришитой на макушке. В южных районах большим разнообразием форм отличаются плетеные шляпы *цао мао* или *ли*. Для Шаньдунa типичны шляпы с шестигранными полями. В Хэбэе распространены невысокие шляпы конусообразной формы без выраженных полей и тульи. Плетеные шляпы Южного Китая отличаются широкими полями – до 60–70 см, предназначенными не столько для защиты от солнца, сколько для защиты от тропических ливней. При изготовлении шляп используются пальмовые листья и расщепленный на полосы бамбук – в качестве основного компонента конструкции, придающего шляпам необходимую жесткость. Для Хунани типичны шляпы округлые, напоминающие по форме шляпку гриба. Там же бытуют высокие конусообразные шляпы, украшенные орнаментом, нанесенным краской вокруг острой макушки. В Гуанси встречаются невысокие конусообразные шляпы типа вьетнамских.

Наиболее характерной обувью для всего Китая в традиционном комплексе одежды являлись легкие туфли *бу се цза* с текстильным верхом черного цвета и многослойной текстильной или бумажной простеганной толстой подошвой, обтянутой белой хлопчатобумажной тканью, без каблучков, самодельные или кустарного производства. Богатые китайцы носили туфли с шелковым верхом, женские туфли украшались вышивкой. В знак траура полагается надевать специально сшитые для такого случая туфли с верхом из белой ткани (цвет траура). На севере носят массивные войлочные туфли *чжань се*, а также кожаную обувь типа маньчжурских поршней *у ла се*.

Среди сельского населения распространено ношение легкой плетеной обуви (типа сандалий *цао се*) – соломенной или веревочной, пеньковой, с небольшой короткой носочной частью и невысоким задником. Сандалии подвязываются к ноге веревками у щиколотки или пальцы продеваются под поперечную перемычку – толстую тесьму. В 1950-х гг. в городах стали носить сандалии на сплошной толстой деревянной подошве. Дорогие женские сандалии покрывают лаком, иногда расписывают краской. Сандалии имеют невысокий точеный каблук, составляющий одно целое с подошвой.

Во всех районах Китая был распространен обычай бинтования женских ног. Для таких женских ножек все еще продолжают изготавливать в обувных мастерских

специальные остроконечные миниатюрные туфельки *ляньцзы*, *цзянь се* традиционного облика и даже резиновые галоши и ботики, а также зимние боты.

У всех видов плечевой одежды круглый вырез горловины, двойной стоячий воротник с разрезом спереди посередине и скругленная линия подола. Наличие разрезов на подоле по бокам, спереди или сзади является особенностью китайской традиционной одежды.

Таким образом, закрытый ворот с круглым вырезом был распространен в Китае задолго до маньчжуров и связан с этнокультурными контактами китайцев на западе. Оттуда же такой покрой ворота мог проникнуть и к маньчжурам, поскольку сходную форму ворота и запаха в XI–XII вв. имеют халаты уйгуров, с которыми, как известно, были хорошо знакомы чжурчжэни.

В XX веке косы, исчезнув у мужчин, появились у женщин и у молодых девушек. Трудно проследить, под влиянием чего это произошло. Можно лишь отметить, что косы были издавна распространены прической маньчжурских девушек.

Из отечественных коллекций китайской одежды заслуживают внимания собрания Санкт-Петербургского музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (МАЭ) и Государственного музея народов Востока (ГМИНВ), насчитывающие 200 и 180 предметов соответственно. Торжественные формы костюма в этих коллекциях представлены недостаточно полно. Аристократическая одежда различалась видом материала, цветом, количеством ткани, вышивкой и рисунком. Образцы женской и детской южнокитайской одежды отличаются наиболее характерным традиционным покроем и декором.

На рисунке 3.35 представлена летняя женская кофта из белой, с желтоватым оттенком ткани типа *рами*, с отделкой из голубой ткани вокруг горловины, на большей части левой полы и по низу рукавов. Рукава цельнокроеные, широкие (ширина рукавов внизу 39 см). Воротник-стойка, высотой 1,0–1,5 см, из сложенной вдвое ткани. Воротник обшит двумя параллельными полосками синей ткани. Длина внутренней правой полы 60 см, ширина нижнего края 37 см. Разрезы по боковым швам длиной 21 см закреплены короткими поперечными стежками. Шесть застежек в виде пришивных петель и узелковых шаровидных пуговиц.

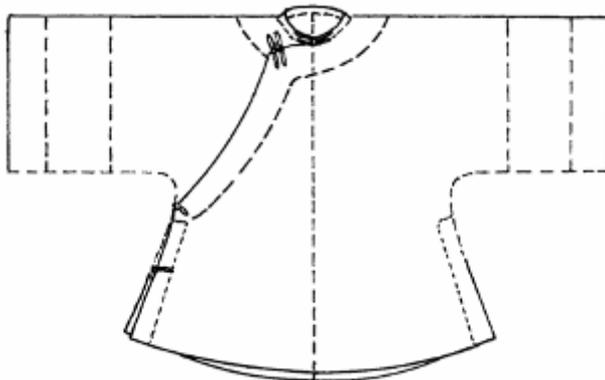


Рис. 3.35. Покрой женской кофты

Кофта типа *ао* (рис. 3.36) для весны и осени, из плотной хлопчатобумажной ткани зеленого цвета, на подкладке из синей хлопчатобумажной ткани. Вокруг горловины и на большей части наружной левой полы имеется широкая оторочка из темно-фиолетовой ткани в виде полосы шириной 11 см с фигурными вырезами,

далее окаймляет подол и левый бок симметрично правому. Рукава цельнокроеные, прямые, с надставкой шириной 21,5 см. Воротник-стойка высотой 1,7 см обшит двумя параллельными кантами шириной по 0,6 см. Длина спинки по заднему среднему шву 94 см, длина боковых разрезов по 29 см. Застежек шесть: две узелковые пуговицы с петлями-шнурами на воротнике посередине, две на углу борта левой полы, одна под проймой и одна на боковом шве у начала разреза.

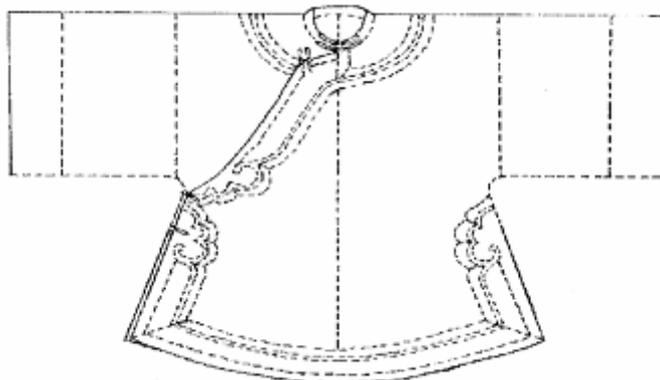


Рис. 3.36. Покрой женской кофты типа *ao*

Кофта (рис. 3.37) сшита из фиолетовой шерстяной ткани и имеет хлопчатобумажную подкладку кремового цвета. Горловина и часть левой полы обшиты черной шелковой оторочкой шириной 13,2 см и параллельно идущей ей тканой шелковой лентой, желтой посередине с мелким зеленым рисунком и с фиолетовыми фигурками птиц, с оранжевыми кантами с обеих сторон. Рукава цельнокроеные, дважды надставленные: первая надставка из той же фиолетовой ткани шириной 26,7 см, вторая, образующая низ рукавов, шириной 12,5 см, из шелковой оранжевой ткани, украшенной вышивкой из цветных шелковых ниток. Высота воротника-стойки 2 см. Застежка на шесть узелковых и медных пуговиц. Низ кофты расширен за счет надставленных по боковым швам клиньев.

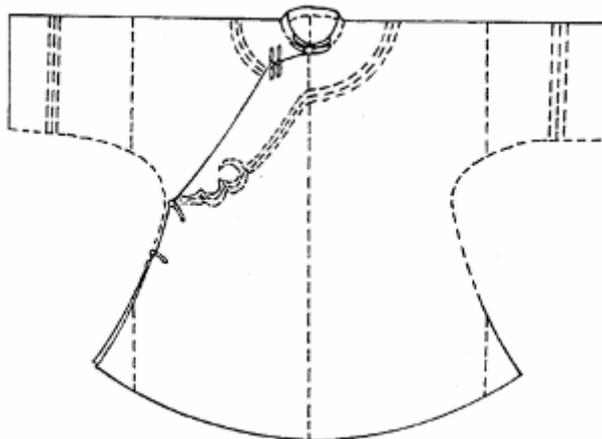


Рис. 3.37. Покрой женской кофты

В комплект свадебной одежды невесты входят кофта типа *ао*, головной убор, юбка и полусапожки. Свадебная кофта сшита из красного шелка, воротник обшит двумя полосками серебряного позумента. На каждом плече вышито по крупному изображению феникса. Вся полочка заполнена изображением дракона (в форме *пань лун*), выполненным золотым шитьем и цветным шелком, с «пылающей жемчужиной» в центре. Под ним симметрично размещены два извивающихся дракона, также выполненных золотым шитьем и цветным шелком, с «пылающими жемчужинами» над головами. Их окружают вышитые ярким шелком изображения летучих мышей, облаков, стилизованных иероглифов *шоу*, символизирующих долголетие, и даосских предметов-символов, разбросанных по всему полю. По низу изделия пришита широкая полоса с вышивкой волнующегося моря, с изображениями голов рыб и скал. Все орнаментальные мотивы повторяются на спинке халата. Длина разреза по левому боковому шву 25 см. Застежки в виде узелковых пуговиц и петель из красного шнура.

Женские головные уборы отличаются разнообразием (рис. 3.38). Головной убор невесты состоит из большого числа деталей-украшений, смонтированных на каркасе из тонкой металлической проволоки. В верхней части убора основное место среди этих украшений принадлежит изображениям двух сине-голубых драконов, обращенных головами к «пылающей жемчужине», находящейся между ними. Тела драконов выполнены из тончайших пластинок медной фольги с наклеенными на их поверхность перьями голубого зимородка, переливающимися при изменении угла освещения. К проволочному каркасу прикреплены также пять помпонов из цветного шелка диаметром до 4 см: в центре красный, по бокам – светло-зеленые и ярко-зеленые. На пружинках, прикрепленных к каркасу, держатся четыре круглых медальона диаметром 2 см с вклеенными в них иероглифами: *фын тянь цзе мин* – «получили распоряжение неба». Стилизованные изображения пучков сдвоенного зеленого дудчатого лука *цун* являются символами-омофонами слова *цун* – умный, понятливый, способный. С бортика свисают семь бисерных подвесок, прикрепленных нитками и размещенных на равном расстоянии одна от другой. Каждая из них состоит из нанизанных на нитку 32–37 белых бисеринок. К концам остальных подвесок прикреплены треугольные миниатюрные модели китайского музыкального инструмента *цин*. Название этого инструмента является омофоном слова *цин* – счастье. Каждая пластинка орнаментирована 4–5 завитками, выполненными точечной чеканкой. Ширина головного убора 27 см, высота 23,5 см.



Рис. 3.38. Разновидности женских головных уборов

Свадебные полусапожки для бинтованных ног имеют короткое голенище из тонкой шелковой ткани красного цвета на толстой белой подошве (длина подошвы 17 см, наибольшая ширина задника 6,5 см, общая толщина подошвы 1,5 см), изготовленной из специальной многослойной бумаги. Вся боковая часть подошвы обтянута белой тканью, которая украшена узором из волнообразно размещенных стежков длиной 0,4 см, выполненных белыми нитками. Нижняя поверхность подошвы обтянута белой хлопчатобумажной тканью и по краям простегана крупными стежками толстой пеньковой дратвы. Остальная поверхность подошвы простегана поперечными рядками мелких стежков. Рант обтянут светло-зеленой хлопчатобумажной тканью.

Что касается детской одежды, то в возрасте 3–5 лет дети носят короткую рубашку и штаны, короткие летом и длинные зимой, обычно с разрезом или с большим вырезом сзади. Когда ребенок приседает на корточки, то такие штаны (*кай дан куцзы* – Пекин, *кэ тан куцзы* – Цзянсу, Чжэцзян) автоматически раздвигаются по разрезу, что дает определенное удобство не только малышу, но и матери, избавляя ее от лишней стирки. На зиму к ватным штанам с разрезом пришивают сзади род короткого фартучка для предохранения от холода, когда ребенок садится на холодную землю.

На рисунке 3.39 представлен крой штанов из хлопчатобумажной ткани для маленького мальчика. Длина штанов вместе с поясом 60 см, высота пояса из белой хлопчатобумажной ткани 11,5 см. Ширина штанов в поясе 38 см. Каждая штанина выкроена из одного перегнутого по продольной нитке полотнища шириной 37 см, по боковым частям штанов у пояса заложено по две складки. Спереди штанины соединены между собой с помощью пришитого треугольного клина со срезанной вершиной и широким основанием (ширина основания 33,5 см), которое имеет неглубокий аркообразный вырез. От места соединения основания треугольной вставки со штаниной к верхней части штанины пришит своеобразный клин длиной 29 см, достигающий до пояса. Штаны сзади имеют сплошной разрез. К передней части пояса изнутри пришиты две петли высотой 3 см из желтой ткани. По одной такой же петле пришито у каждого конца пояса. Штаны целиком сшиты на руках. Аналогию таким штанам можно встретить у ненцев.

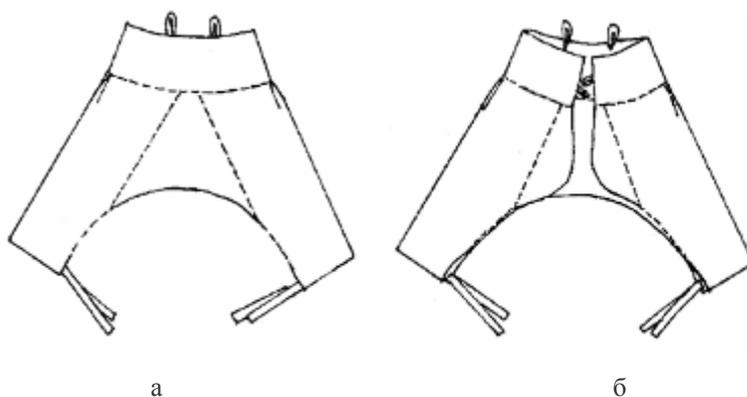


Рис. 3.39. Покрой детских штанов: а – вид спереди; б – вид сзади

Изящные виды одежды древнего Китая от периода Воюющих царств, эпохи Весны и Осени, династий Цинь и Хань, периода Вэй и Цзинь, Южных и Северных

династий до династий Тан, Сун, Юань, Мин и Цин вписали блестящие страницы в историю китайского костюма.

### 3.3.3. Одежда народов Китая

Китай – многонациональное государство: почти на половине его территории расселены некитайские народы. Издавна народы Китая находятся в состоянии этнокультурных контактов, интенсивность которых в разные исторические эпохи была различной. В настоящее время территорию Китая населяют около 60 народов. Несомненно, что малые народы Китая оказали громадное влияние на развитие китайской (ханьской) культуры, в свою очередь, испытав сильное влияние Хань.

#### Одежда монгольских народов

Основной мужской монгольской одеждой является халат с цельнокроеным рукавом (рис. 3.40). Горловина халата оформлена стояче-отложным воротником, спереди разрез и застежка встык на круглые металлические пуговицы. Халат может выполняться из черного сукна, в этом случае по воротнику, борту, по низу рукавов и изделия выполняется отделка узкой каймой из красной хлопчатобумажной ткани.

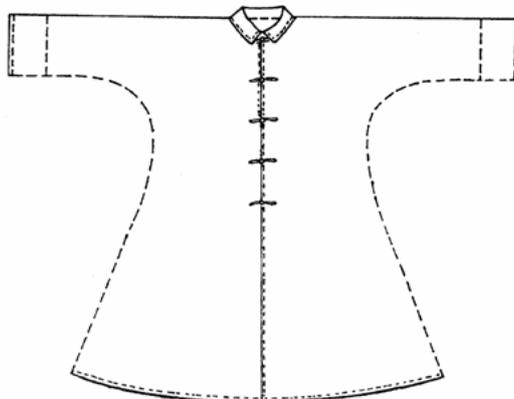


Рис. 3.40. Покрой мужского монгольского халата

В состав костюма входит также башлык с наушниками и назатыльником из черного сукна, по срезам он обшит узкой каймой из красной хлопчатобумажной ткани. Два красных шнура служат завязками.

#### Одежда тюркских народов

Народы этой группы: уйгуры, казахи, киргизы, салары, узбеки, татары, желтые уйгуры или юйгу, живут на северо-западе Китая, прежде всего в Синьцзян-Уйгурском автономном районе и провинциях Ганьсу, Цинхай.

Значительный интерес представляет ансамбль уйгурского костюма, включающий такие элементы мужской одежды, как халат *чапан* на подкладке из серой шелковой ткани (рис. 3.41), пояс к нему, штаны мужские из белой кустарной хлопчатобумажной ткани, куртку, сапоги и калоши кожаные, тибетейку, шапку бархатную (рис. 3.42). Общий силуэт уйгурских халатов XI–XII вв. напоминает силуэт цинского халата с его зауженным станом, расклешенным низом, сужающимся к концу рукавом и асимметричностью покроя.

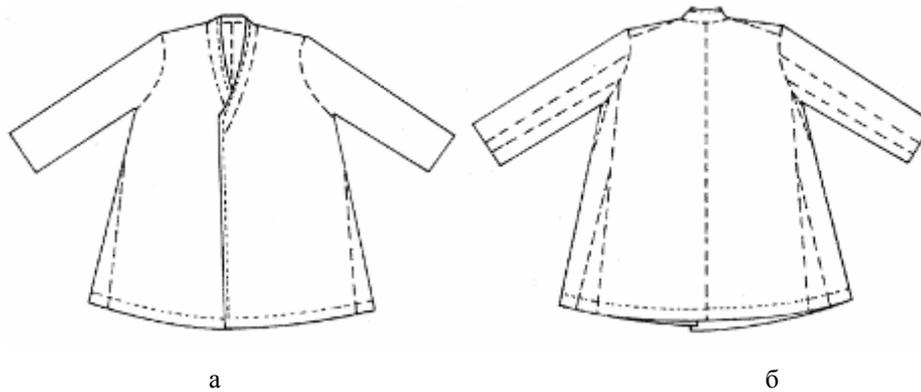


Рис. 3.41. Мужской уйгурский халат: *а* – вид спереди; *б* – вид сзади

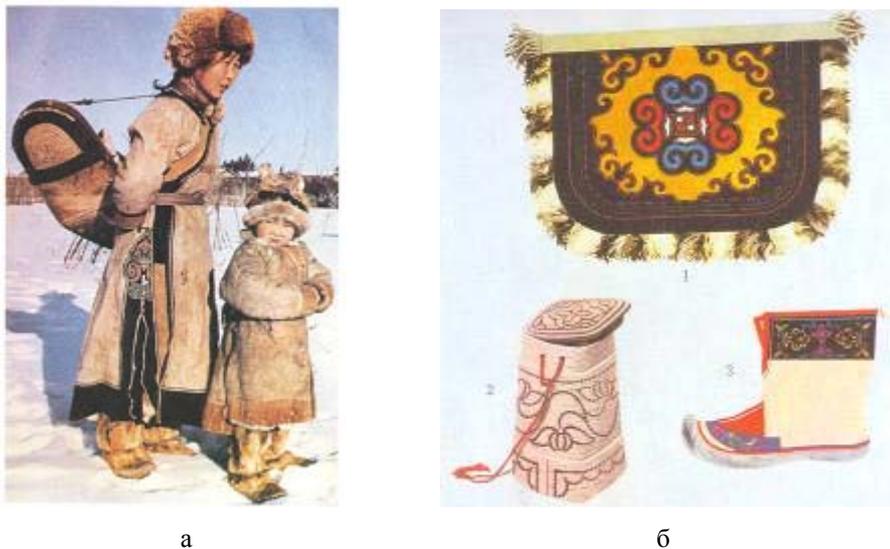


Рис. 3.42. Уйгурский костюм: *а* – традиционный женский и детский костюм; *б* – сапоги и сумки с орнаментом, выполненным в технике вышивки и аппликации

Типичный мужской уйгурский халат *чапан* запашной, без застежки, шит из четырех полотнищ и двух клиньев из серой в мелкую полоску хлопчатобумажной ткани. Рукав двухшовный, прямой, длинный и широкий. Воротник-стойка, на углубленной горловине, спереди переходящий в шаль.

Самым распространенным элементом верхней женской плечевой одежды является платье на кокетке из трех полотнищ, с разрезом спереди, воротник-стойка. Юбка сшита из четырех прямых полотнищ и присборена под кокетку. Отделкой служит узкая кайма: по подолу светло-зеленая и фиолетовая, на рукавах – светло-зеленая и вишневая, по низу кокетки, вокруг ворота и разреза – вишневая и красная. На кайму нашиты пайетки.

Женская саларская кофта (рис. 3.43) из хлопчатобумажной ткани синего цвета, на подкладке кирпичного цвета. Рукав цельнокроеный, покрой кимоно. На левой половине переда нашита полоса черной хлопчатобумажной материи, на которую в свою очередь нашита узкая шелковая вышивка с геометрическим орнаментом, а также шелковая желтая вышивка с символическим, стилизованным орнаментом.

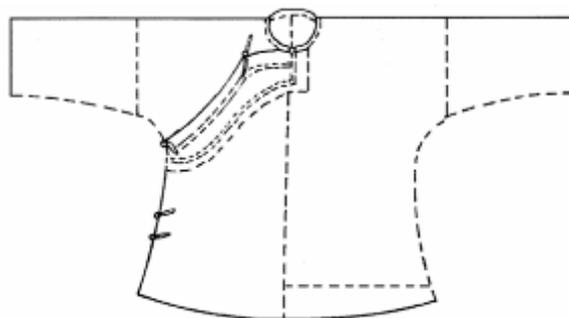


Рис. 3.43. Покрой женской саларской кофты

Жилет женский (рис. 3.44а) из черной хлопчатобумажной ткани, на подкладке. Левая пола обшита узкой шелковой вышивкой с геометрическим орнаментом, на небольшом расстоянии от нее выполнена еще одна шелковая вышивка со стилизованным орнаментом.

Штаны женские (рис. 3.44б) лилового цвета, из хлопчатобумажной ткани, по низу обшиты черной широкой полосой с двумя полосами узкой вышивки с геометрическим и символическим орнаментом.

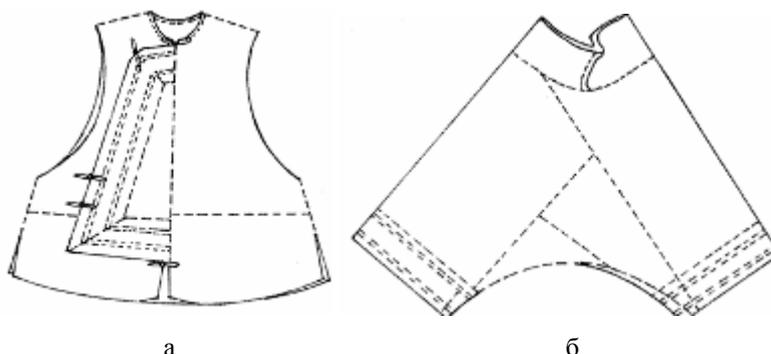


Рис. 3.44. Покрой женской саларской одежды: а – жилет; б – штаны

Желтые уйгуры, как и многие другие скотоводческие народы, занимались прядением шерсти и вязали из нее. В коллекциях МАЭ имеются деревянное веретено, обмотанное в средней части шерстяными нитками, с пучком темно-серой шерсти, пряслице каменное, полукруглое, грубо вырезанный деревянный крючок и шерстяные нитки, намотанные на кость.

### Одежда тибето-бирманских народов

Это самая многочисленная группа народов, живущих на юго-западе страны в Тибетском автономном районе, в провинциях Сычуань, Юньнань и Гуйчжоу.

Женская одежда народности *и* представлена синим хлопчатобумажным халатом (рис. 3.45) зажиточной женщины из этнографической группы *сани*. Покрой халата цельнокроеный, левополюй, с рукавом кимоно и воротником-стойкой. Застежка на плетеные текстильные пуговицы у ворота, на плече и по боковому шву. Внизу по боковому шву – разрезы. На рукавах и по борту спереди нашиты ленты с растительно-цветочным орнаментом и полосы черной и цветной ткани. Спереди имеется аппликация из белой ткани, обшитая желто-зеленой узкой тесьмой.

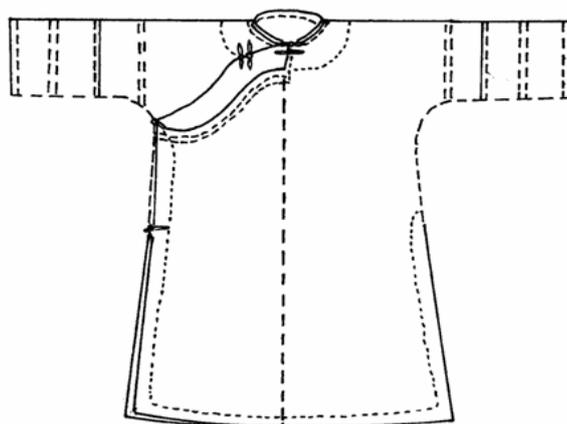


Рис. 3.45. Покрой женского халата этнографической группы *сани*

### Одежда тайских народов

Среди народов Китая наиболее многочисленными являются тайские. В КНР выделяют следующие народы этой группы: чжуан (свыше 8 млн чел.) живут в Гуанси-Чжуанском автономном районе, провинциях Юньнань, Гуандун; буи (свыше 2 млн чел.) расселены в провинции Гуйчжоу; дун (свыше 800 тыс. чел.) и шуй (около 200 тыс. чел.) живут в провинции Гайчжоу; тай (свыше 500 тыс. чел.) населяют провинцию Юньнань; ли (свыше 400 тыс. чел.) живут в Гуандуне, на о-ве Хайнань; мулао (свыше 50 тыс. чел.) и маонань (свыше 20 тыс. чел.) проживают в Гуанси-Чжуанском автономном районе.

Многие общие черты культуры, в частности традиционного костюма, являются важным свидетельством древней общности предков современных тайских народов.

Мужской костюм у всех тайских народов Китая в основном одинаков по своему составу: он включает куртку и штаны, головной убор и пояс, который надевают поверх куртки. Пожилые мужчины также носят халат, особенно в прохладные сезоны. Материалом для одежды служит самодельная хлопчатобумажная ткань, выкрашенная индиго. Обувь носят редко; это матерчатые туфли и сплетенные из травы или соломы сандалии. В северных районах расселения тайских народов буи, дун, шуй и т. д. ходят в носках и ноговицах.

Современная традиционная мужская одежда тайских народов дает весьма интересный материал для изучения развития состава их костюма. Вполне можно предположить, что если не единственным, то, по крайней мере, основным элементом одежды тайцев были набедренные повязки и надеваемые спереди и сзади фартуки-набедренники. Такие элементы одежды, как передники и фартуки-набедренники, были широко распространены среди разных по происхождению народов и считаются очень древними.

Древним типом мужской одежды у тай являлся сампот – кусок ткани, сначала оборачиваемый вокруг нижней части туловища, а затем продеваемый между ног; концы ткани закреплялись на спине у талии. Таким образом, получается что-то вроде несшитых коротких штанов. Постепенно единственной поясной одеждой у всех тайских народов Китая стали штаны, покроем которых довольно однороден.

### 3.4. Корейский костюм

Древние корейцы, предки корейского народа, обитали на территории Корейского полуострова, Маньчжурии и на побережье Бохайского залива примерно 600–500 тысяч лет назад, в период раннего палеолита. Антропологически корейцы относятся к монголоидной расе, корейский язык входит в урало-алтайскую языковую семью. Как упоминается в древнекитайских текстах, предками корейского народа были племена хан и емэк, развивавшие культуру бронзового века.

В каменном веке люди занимались охотой, рыболовством, собирательством. В бронзовом веке население Корейского полуострова начало возделывать рис, который тогда еще не был главной сельскохозяйственной культурой Дальнего Востока. В эти далекие времена, когда кочующие племена обосновывались для возделывания земли и стали вести оседлый образ жизни, начали формироваться корейская философия, традиционная система больших семейств и природный анимизм – шаманизм. Древний корейский костюм сформировался под влиянием одежды северосибирских кочевников скифо-сибирской культурной сферы и был удобным для передвижения, кроме того, в нем отразились многие шаманские мотивы.

С наступлением железного века на Корейском полуострове и в примыкающих к нему районах стали образовываться племенные государства, первым из которых в корейской истории стал Древний Чосон. Нельзя с точностью определить дату основания этого государства, поскольку только спустя тысячелетия корейцы смогли познакомиться с китайской письменностью, однако ранние китайские и корейские хроники и археологические раскопки не опровергают этой версии. Согласно легенде, записанной в древнейшей корейской летописи «Самгук юса», в 2333 году до н.э. Тангун стал его основателем. Древний Чосон развивался на территории нынешней Маньчжурии, с течением времени расширял свою территорию и к IV в. до н.э. имел общую границу с древнекитайским княжеством Янь. В то время Китай был охвачен многовековой смутой, и древние корейцы стали жертвой вторжения ханьского Китая. После гибели Древнего Чосона его жители расселились в разных местах, что способствовало распространению культуры железа по всему региону и возникновению ряда новых государств, в том числе Пусе, Когурё (на севере) и Самхан (на юге). Многочисленные мелкие княжества, к началу нашей эры существовавшие в разных частях Кореи, постепенно объединились в три государства – Когурё (37 г. до н.э.–668 г. н.э.), Пэкче (18 г. до н.э.–660 г. н.э.) и Силла (57 г. до н.э. – 935 г. н.э.).

В период Трёх государств появились основные детали традиционного костюма *ханбок*: *чогори*, *чхима* и *паджи*. Жители этих государств проводили обряд поклонения небу, во время которого люди веселились, пели и танцевали в определенные месяцы лунного календаря. Так, например, обряд жертвоприношения небу когурёсцы устраивали на 9-м месяце. «В это время одеваются в шелка и парчу, украшают себя золотом и серебром», – так описано это событие в «Саньго чжи». Присутствующие аристократы были в парадной одежде и головных уборах, присланных из Китая. Настенная роспись в Когурё позволяет изучить образцы корейского костюма. На фресках изображены когурёские женщины в длинной полосатой юбке *чхиму*, которую делали из прямоугольного куска материи, сшитого из разноцветных клиньев. Пояс юбки *чхима* достаточно широкий, с завязками, при помощи которых юбку фиксировали выше уровня груди или на талии. Верхняя плечевая одежда *чогори* закрывает пояс *чхимы*.

Правители корейских государств поощряли развитие связей с китайскими южными династиями, а также способствовали проникновению буддизма в Японию. В середине

IV века Когурё терпело поражения в войнах с китайским княжеством Янь, однако вскоре удалось переломить неудачный ход событий и в государстве были осуществлены радикальные реформы: буддизм стал государственной религией, система управления страной была реорганизована с учетом китайского опыта, началось активное изучение конфуцианства, причем государство взяло на себя заботу о воспитании будущих грамотных чиновников и офицеров. В V веке столица Когурё – Кунне была перенесена на юг, в специально основанную для этого крепость Пхеньян.

Силла на протяжении долгого времени развивалась медленнее, чем два других древнекорейских государства, и лишь в VI веке достигла большого прогресса. При активной поддержке Когурё княжество Силла успешно отражало многочисленные вторжения японцев. Однако в середине IV столетия против Силлы объединились корейские государства, и правителям пришлось обратиться за помощью к Китаю. Союзные войска Силлы и Китая вторглись в Когурё, сопротивление когурёсцев было сломлено в 668 г. Позже Силла одержало победу над танским Китаем и в 676 г. смогло добиться объединения Корейского полуострова.

Объединение Трех государств стало важнейшим историческим событием: оно подготовило почву для создания единого корейского национального государства и формирования единой культуры. Буддийская культура достигла в этот период наивысшего расцвета: буддизм активно поддерживался королевскими династиями и аристократией, имел немалое влияние и среди народа, особенно после того, как был провозглашен государственной религией, и в Корее началось активное строительство храмов и монастырей. Наступил расцвет религиозного искусства, в том числе художественного литья, начало развиваться изготовление храмовых колоколов, строительство каменных пагод. Выдающимися произведениями буддийского изобразительного искусства являются золотая фигурка Будды со скрещенными ногами и барельеф с изображением Триединого Будды в уезде Сосан. Этот барельеф получил название «Улыбка Пэкче».

После принятия буддизма многие монахи из Трех государств стали ездить учиться в Китай, совершали долгие и небезопасные путешествия. В Корее Трех государств определенное распространение получил даосизм – китайское религиозное учение, связанное с верой в божества и многочисленных духов, по своему характеру довольно близкое к шаманизму. Эти религии сосуществовали с геомантией – теорией о ветрах и водах, согласно которой месторасположение человека и предметов окружающего мира имеет существенное значение и может повлечь удачу или беду.

В Трех государствах широко использовалась китайская иероглифическая письменность. В связи с этим возростала популярность китайской культуры и конфуцианского учения, включающего систему этических норм, определяющих поведение человека в общественной и семейной жизни. До сих пор уважение к авторитарной власти, субординация (подчинение низших по положению или возрасту высшим) являются центральным принципом корейского образа жизни, соблюдаемым во всех сферах общества. Ключевым принципом, на котором держится порядок в семье, является уважение и почитание родителей.

Под непосредственным влиянием Пэкче формировалась и развивалась культура Японии, так как в сфере его влияния оказалась огромная территория – от китайского побережья в Бохайском заливе и до Японских островов. Зачастую Пэкче играло роль связующего звена между Японией и Китаем, способствуя распространению в Японии наиболее передовых по тому времени идей китайской культуры и философии, астрономии, искусства, литературы и художественных ремесел.

Корейские аристократы занимались управлением страной, именно они и создавали культуру той эпохи. В Силла действовали аристократические советы, в заседаниях которых принимали участие наиболее знатные люди – существовала система рангов знатности. С развитием аристократической культуры среди представителей правящего класса все большей популярностью пользовалось сложное утонченное искусство, в то время как простой народ предпочитал традиционные ремесла. Для когурёских произведений характерна мощь и страстность, для пэкческих – утонченность и чарующее изящество, для силласких – целостность и гармоничность.

Курганы Силлы знамениты тем, что в них найдены многочисленные ювелирные изделия, в том числе и прославленные золотые короны силласких правителей, состоящие из обруча с трезубцами, украшенные блестками из золотой фольги и нефритовыми бусинами изогнутой формы, золотые серьги с тонким цветочным орнаментом, выполненным зернью, пояс с подвесками из золота, нефрита и стеклянных бус, шпильки для волос, браслеты, перстни, золотой набалдашник эфеса меча. Декоративные мотивы этого периода состоят из цветов, драконов, птиц и других животных, по преданию приносящих счастье. Ажурное украшение из позолоченной бронзы выполнено в виде медальона, в центральной части которого изображен ворон на трех лапах – символ солнца, над ним помещен феникс среди стилизованных облаков.

С укреплением международных связей развивалась морская торговля: Силла экспортировала в Китай шелк, волокно, женьшень, золотые и серебряные украшения, а ввозила шелк, книги и лекарства. С оживлением торговых связей расцвело и морское пиратство, породившее немало сложностей и затруднявшее мирную торговлю.

По письменным источникам и по живописным изображениям на фресках древнекогурёских гробниц можно воссоздать национальный костюм когурёсцев. Одежда периода Когурё – один из важнейших этапов истории корейского национального костюма. Ее развитие в свою очередь прошло несколько стадий и отражает сложный процесс формирования когурёсцев, их многообразные этнические и культурные связи. К концу периода Трёх государств знатные женщины стали носить длинные юбки до земли и длинные жакеты (до уровня бедер), завязывающиеся на талии. Знатные мужчины перешли на свободные панталоны и узкий жакет-тунику с манжетами.

В 698 г. на территории Маньчжурии возникло государство Чжэнь, объединившее когурёсцев и жившие в этой местности племена мохэ. Позднее вновь образованное государство было переименовано в Бохай, в Корею его называют Пархэ.

Бохай достигло своего расцвета в IX в. при короле Соне. В этот период Бохай занимало обширную территорию: от бассейна реки Амур – на севере до районов Центральной Маньчжурии и Северной Кореи – на юге. Государство Бохай импортировало из Танской империи не только товары, но и достижения культуры. Тем не менее, оно создало собственную оригинальную культуру, которую ценили в других странах Дальнего Востока. Это уважительное отношение отразилось, в частности, и в прозвище, которое закрепилось тогда за Бохаем – Хэдон сонгук («Мудрая восточная страна»). Из художников Бохая наиболее известно имя Тэганчжи.

При раскопке могилы принцессы Чон Хэ была обнаружена большая фреска с 12 персонажами, по которой можно судить о костюме людей Древнего Бохая.

Множество студентов из Силла и Бохая изучали в Китае язык и культуру. Правительства обеспечивали их стипендиями, и студенты имели право оставаться в Китае на протяжении десяти лет для завершения учебы.

В 926 г. государство Бохай пало под ударами вторгшихся в страну киданей. С тех пор корейцы окончательно потеряли контроль над территорией Маньчжурии.

В конце IX века возникает государство Корё (936–1392 гг.), общество которого делилось на четыре класса: члены королевской семьи и аристократы, технические и второстепенные чиновники, ремесленники и свободные крестьяне, крепостные слуги и рабы.

В Корё существовали специальные государственные органы для оказания помощи нуждающимся крестьянам. Проявлением «социальной политики» государства было содержание лечебниц, в которых бесплатно оказывали помощь беднякам.

С развитием торговли правительство Корё несколько раз пыталось начать выпуск металлических денег. Были выпущены монеты разных типов и достоинства, которые не нашли широкого распространения, и торговля по-прежнему носила характер натурального обмена.

В период династии Корё в качестве официальной правительственной идеологии было принято конфуцианство, соединенное с буддийской верой. Буддийская живопись представлена настенными росписями. Это фрески храма Судокса и Пусокса, а также сотни рисунков, созданных Хэ Хо (в настоящее время они находятся в Японии).

В Корё широко отмечались буддийские праздники: праздник фонарей и день жертвоприношения местным божествам. Пятого числа пятого месяца по лунному календарю отмечался праздник «Тано». Люди в этот день качались на качелях, соревновались в конном поло и национальной борьбе *ссырым*.

Кочевые народности, граничившие с Корё на севере (кидани, чжурчжэни и монголы), обладали большой силой. В XII веке было построено 9 крепостей для защиты корейской границы.

В период Корё в культурный процесс было втянуто больше людей, соответственно культура этого времени по своей форме и содержанию была намного разнообразнее. В конце периода в страну через юаньский Китай стали проникать достижения науки и техники исламского мира, которые значительно обогатили и расширили диапазон культуры, привнесли знания и новые астрономические и математические теории.

В эпоху Корё было развито искусство инкрустации перламутром, серебром и бронзой различных декоративно-прикладных изделий. Воплощением аристократического искусства Корё является корейский селадон – зеленоватый фарфор, инкрустированный перламутром. Селадон изготовлялся только в Корее и пользовался огромной популярностью за границей, превратившись в один из главных предметов корейского экспорта. В XII в. корейские художники создают селадоны в голубовато-серых и зеленоватых тонах такой чистоты, что вызывают восхищение у самих китайцев. В XIV в. появляются селадоны темно-коричневого цвета с орнаментом из стилизованных цветов.

В период Корё высокого уровня достигла техника ксилографического книгопечатания, что позволило трижды выпустить знаменитый Большой свод буддийских сутр. Позже, в начале XIII века, в печатании начали использовать металлические наборные шрифты, которые были первыми в мире, в Корее они появились на 200 лет раньше, чем в Европе.

В конце эпохи Корё началось выращивание хлопка, вызвавшее большие изменения в текстильном производстве и стиле одежды. Мун Ик Чжом, посланный в империю Юань с дипломатической миссией, впервые в 1364 г. привез оттуда семена хлопчатника и начал успешно культивировать эту культуру в Корее.

Между Корё и сунским Китаем велась оживленная торговля. Корё вывозило в Китай золото, серебро, женьшень, узорчатые ковры и лаковые перламутровые изде-

лия, а Китай ввозил в Коре шелк, лекарства и книги. Сунский фарфор влиял на развитие фарфора Коре.

В эпоху Коре много арабских и сунских купцов побывали в порту Пекнандо, который превратился в международный торговый порт. Арабы привозили ртуть, благовония, коралловые изделия, вывозили золото и шелк. Именно арабы распространили в Европе это название страны.

Японские миссии и торговцы привозили в Корё серу и ртуть, а оттуда вывозили буддийские сутры, книги, женьшень, зерно и фарфор. Однако в последний период развития Корё японско-корейские отношения ухудшились. В конце XIV века огромный урон стране наносили постоянные набеги японских пиратов и вторжения «красных повязок» – бандитствующих антимонгольских повстанцев из Китая. Чхе Му Сон, впоследствии ставший первым главой корейского артиллерийского ведомства, научился у китайских торговцев изготавливать огнестрельное оружие, которое сыграло большую роль в боях против японских пиратов.

Одно время в высших кругах корейского общества в моде были монгольский язык и обычаи. В свою очередь, монголы также широко перенимали корейскую культуру и традиции. Между представителями королевских дворов Корё и Юань часто заключались браки.

В период правления короля Сечжона (1418–1450 гг.) – начало династии Ли (1392–1910 гг.), произошло дальнейшее развитие централизованной системы управления и усилилась власть короля. Династия Чосон укрепила национальную мощь страны и расширила ее территорию до Маньчжурии. Изменилась система государственных ведомств, появились знаки различия и эмблемы: у военных чиновников – изображение пары тигров, гражданских – парящие журавли, стилизация изображения которых находилась под китайским влиянием (*буцзы* – вышивка для одежды мандарина).

С момента своего основания династия Ли поощряла конфуцианское образование и всячески содействовала его развитию. Благодаря усилиям ученых в XVI веке научные исследования приобрели большой размах и достигли высокого уровня. Успешно развивалась и национальная культура. В это время были достигнуты большие успехи в области медицины – медицинскую энциклопедию, созданную в XV-XVI вв., и сегодня используют как справочник по традиционной корейской медицине. В 1441 г. в Коре впервые в мировой практике был изобретен дождемер, были сконструированы приборы для определения времени: солнечные и водяные часы, а также землемерные приборы. Развивалась технология производства бумаги, что делало возможным издание большого количества книг.

Развивалась дворцовая музыка «а ак» на основе сунской традиционной музыки, была издана единая музыкальная энциклопедия. В народе были распространены крестьянские песни, танец монаха, танец шаманки и другие народные танцы; большой популярностью пользовались спектакли в масках и кукольные представления.

Однако в изобразительном искусстве, в частности в живописи монастырей и храмов, наблюдаются упадок и оскудение. Живопись имитирует ткани, изготавливается заменитель парчи, которая стала недоступной.

К концу XVI века внутреннее и внешнее положение Кореи существенно осложнилось. В 1592 году началась Имчжинская война (название года по восточному календарю) с Японией. За годы войны японцы вывезли множество книг, металлических шрифтов и мастеров-печатников, деятельность которых оказала большое влияние на японскую полиграфическую культуру. У истоков высокого гончарного искусства современной Японии также стояли корейские мастера. Большое влияние на

развитие японской культуры оказали вывезенные из Кореи произведения живописи, скульптуры, литейного искусства.

После окончания войны минский Китай был ослаблен, зато возросло могущество чжурчжэней (маньчжур), образовавших государство Поздняя Цзинь, затем измененное на название государства Цин. Маньчжурская династия Цин заняла столицу Китая Пекин и вторглась в Корею.

В XVII-XVIII веках государство форсировало восстановление сельского хозяйства, опустошенного иноземными нашествиями, способствовало улучшению жизни крестьян. Большую прибыль приносило выращивание женьшеня, табака, хлопка, фруктов, лекарственных культур. Развитие внутренней торговли сопровождалось оживлением внешнеторговых связей. Из Кореи в Китай шла кожа, бумага, хлопчатобумажная ткань, женьшень, из Китая в Корею – шелк, лекарства, головные уборы, письменные принадлежности. Растущая торговля с цинским Китаем требовала увеличения экспорта серебра. В Корею насчитывалось до 70 серебряных приисков.росло число и золотых рудников. Увеличение добычи медных руд связано с производством оружия, изделий из латуни и с ростом чеканки медных монет.

Развитие промышленности, некоторое улучшение жизни народа, перемена социального положения части простолюдинов и крепостных пробудила народное самосознание, что сопровождалось появлением талантливых деятелей культуры, вышедших из низов.

Большой популярностью в народе пользовались повествовательная литература, народные сказания и песни, исполняемые в традиционном песенном жанре *пхансори*. Любимым развлечением простых людей стали *чхангык* – песенные представления со сценическими элементами, своего рода народные оперы. Широкое распространение получили сатирические представления в масках, в которых высмеивались нравы дворян. В литературе появились произведения для простолюдинов. К ним относились разнообразные предания, повести. Тексты для *пхансори* представляли собой длинные сюжетные песни, исполнение которых сопровождалось танцами под звуки барабана.

Женщины в тот период оставались почти полностью изолированными от общества, однако среди них стали появляться поэтессы и писательницы, создававшие произведения как на родном, так и на древнекитайском языках.

Новые тенденции обозначались в изобразительном искусстве. Наряду с традиционным корейским пейзажем появляются жанровые полотна, отражающие реальную жизнь, народные обычаи и нравы, бытовые сцены, картины со сценами из сказок, любимых в народе.

В простые дома стал входить белый фарфор, что раньше было запрещено. Популярной в народе стала белая керамика с голубым оттенком с рисунками, изображающими горы и реки, цветы и птиц, траву и деревья. Так, например, на вазах могли быть изображены символы долголетия – сосна, журавль, олень, облака.

После XVII века усилилось проникновение Запада в Индию и Индокитай. Французы решились на открытое вмешательство в дела Кореи. Упорный нажим извне только цементировал консервативную политику самоизоляции, проводившуюся правителями Кореи. После появления первых священников на территории Кореи во второй половине правления династии Чосон христианство и католицизм служили едва ли не единственным объектом академического интереса. Позднее в Корею хлынула волна протестантских миссионеров, которые сыграли значительную роль не только в распространении веры, но и в знакомстве корейцев с западным мышлением, достижениями науки и техники.

В 1852 году в Восточном море у корейских берегов появилось американское торговое судно, а два года спустя – российский корабль. При этом все более частое появление кораблей западных держав вызывало растущее беспокойство корейцев.

После смены политической власти в XIX веке действия противоборствующих кланов порождали произвол чиновников, вели к возникновению новых налогов и усиливали тяготы простого народа. Люди стали искать убежища в религии, шли к предсказателям, гадалкам, в низших слоях населения большое влияние имело шаманство и другие языческие верования.

На рубеже XIX и XX веков Корея, несмотря на предпринимаемые правительством и общественностью попытки, так и не смогла влиться в русло стабильного социально-экономического развития. В результате внешней и, в первую очередь, японской агрессии ее суверенитет оказался под угрозой.

Передовые слои общества, интеллигенция и просвещенные чиновники возглавили движение за модернизацию страны. Оданко этот реформаторский порыв наткнулся на сопротивление консервативных сил, находившихся у власти, и вмешательство иностранных держав.

Японский империализм, захватив власть в Корее и превратив ее в свою колонию, установил, опираясь на войска и полицию, жесточайший колониальный режим и начал разграбление природных и трудовых ресурсов страны. Стремясь к японизации корейского населения, колонизаторы даже заставляли менять корейские фамилии и имена на японские. Вторгались они и в религиозную жизнь корейцев, принуждая их поклоняться японским богам. Вслед за злодейским убийством королевы Мин в 1890-х годах вышел указ о короткой стрижке волос, который запрещал традиционные корейские прически. Отмена традиционной прически была проведена в ноябре 1895 г. специальным королевским указом, изданным под нажимом японских советников. В этом указе многие видели покушение на национальные традиции, поэтому проведение его в жизнь встретило немалое сопротивление.

Ужесточение экономической экспансии Японии и притеснения со стороны колонизаторов вынуждали многих людей эмигрировать в другие страны. Большинство нынешних корейцев в Японии составляют те, кто был насильственно угнан в эту страну. Некоторые группы корейцев эмигрировали в США, Мексику и другие страны. Многие корейцев выезжали в Маньчжурию и Приморье. Они занимались рисосеянием и сохраняли национальную самобытность, традиции, культуру.

В настоящее время на территории Приморского края проживает около 20% представителей корейской, китайской, японской культур. Соседство со странами Юго-Восточной Азии дает уникальную возможность более глубокого изучения истории одежды народов, населяющих Азиатско-Тихоокеанский регион. Непосредственное обращение специалистов в области проектирования и изготовления современной одежды к традиционному корейскому костюму вызвано тем обстоятельством, что в истории развития сложной этнокультурной истории и декоративно-прикладного искусства корейцев нашли отражение самобытные верования и уникальные специфические приемы создания национального костюма.

Эстетика корейского традиционного костюма исходит из благородства материала, простоты формы и конструкции изделий. Двухцветное деление корейского костюма, присущее ему с глубокой древности, гармонично отображает определенный ритм и пропорции человеческого тела, отвечает национальным представлениям о красоте. В национальных костюмах можно найти разнообразные

варианты построения ансамбля, соединения отдельных элементов в целом, способы декорирования, использования тканей и материалов.

В развитии и становлении национального костюма отразилась сложная этнокультурная история корейцев, которая еще недостаточно изучена. Наиболее убедительной считается выдвинутая в науке версия о северном, связанном с перемещением с территории Северо-Восточной Азии, и южном, связанном с малайским миром, компонентах в этногенезе корейцев. Весьма вероятно, что существует также связь корейского костюма с одеждой народов Сибири и восточноазиатских народов.

Самыми древними элементами женского костюма были длинные, присобранные внизу штаны *паджи* и длинная подпоясанная кофта *чогори*. *Паджи* имели широкие штанины, и этот покрой почти полностью сохранялся в женском корейском национальном костюме вплоть до XIX в. В период Когурё *паджи* были одним из основных элементов женской одежды, что свидетельствует о древних культурных связях когуресцев с кочевыми народами Восточной Азии. Еще в конце XIX в. корейки нередко ходили в одних *паджи* без юбки. Благодаря фрескам можно установить, что *паджи* выполнялись из тканей золотистого, черного и белого цветов.

Книга «Самгук саги» («Исторические записки о Трех государствах»), изданная в 1145 г. на основе сохранившихся, но не дошедших до нас корейских и китайских сочинений и преданий, является одним из основных источников для изучения древней истории страны.

Термин *таны* употреблялся для верхней женской, а возможно, и мужской кофты. В Силла использовался термин *вихэ*, что означает «верх, верхний».

*Чогори* когурёских женщин делились на два основных типа: с узкими и широкими рукавами. *Чогори* с узкими рукавами являются более древним элементом одежды и относятся к северному комплексу одежды. *Чогори* с широкими рукавами возникли в Когурё под несомненным китайским влиянием. Ворот и рукава украшались вышивкой или каймой *сон* из материала другого цвета, чаще всего – черного.

Начиная с IV века в женском костюме появляется несшитая запашная юбка, уложенная в мелкую складку, возможно это связано с китайским влиянием. Если надевалась юбка, *паджи* становились деталью нижней одежды, т.к. юбка надевалась на них. Юбки сочетались с длинными *чогори*.

Носили когурёские женщины и длинные халаты с узкими длинными рукавами, и широкие халаты с очень широкими рукавами типа *хвальсупхо*. Женщины из народа надевали *чогори* с короткими рукавами; непременной деталью их костюма был передник. Обувью женщин были туфли без каблуков или высокие мягкие сапожки.

Знатные женщины в торжественных случаях сооружали на голове высокие и сложные прически с помощью накладных волос и длинных шпилек. Несколько бронзовых позолоченных шпилек длиной до 13 см каждая были найдены при раскопках когурёского поселения в окрестностях г. Цзиань. В «Самгук саги» указано, что королевская семья, знать и простолюдины должны были носить разные шпильки – *тинье*. Согласно этому манускрипту традиция носить различные прически и виды заколок берет свое начало еще в эпоху Трех государств. При выполнении высоких причесок широко использовались ленты.

К когурёским прическам восходит современная свадебная прическа невесты – *кхын мори* («большие волосы»). В повседневной жизни были распространены более

скромные прически – гладко уложенные волосы, лишь иногда украшенные лентами. Непременной деталью туалета знатных дам были золотые или позолоченные серьги, брошки, браслеты, кольца.

Мужская одежда в основных своих элементах не отличалась от женской и состояла из длинных широких *паджи* и длинного *чогори*, перехваченного в талии кушаком.

У богатых когурёсцев и военачальников косой ворот, полы, подол и низ рукавов *чогори* украшались каймой из материала черного или какого-либо другого цвета, отличного от цвета *чогори*. *Чогори* простолюдинов, солдат и военных музыкантов каймой не отделялись. Существовали различия и в расцветке материала, из которого шились мужские *чогори*. Длинные *чогори* военачальников и чиновников обычно были голубого, розового, белого, зеленого цветов. *Чогори* воинов – коричневого цвета с небольшими различиями в оттенках.

Своеобразной расцветкой отличалась одежда танцоров, музыкантов и, возможно, шаманов – по светлomu фону ткани наносился ритмичный орнамент в виде темных пятен (роспись из гробницы «Ссанъенчхон»). На одной из древних японских скульптур *ханива* – «Мужчина в узорчатых штанах» – присутствует изображение такого же орнамента. *Ханива* датируется IV в. н.э.

*Чогори* запахивали на груди, причем узкие и с узкими рукавами – на левую сторону, а широкие и с широкими рукавами – на правую. Узкие носили обычно простолюдины, а широкие – аристократы. Верхней одеждой военачальников и когурёской знати служил халат с широкими рукавами. Одежду черного цвета, как правило, носили только члены королевской семьи.

Рядовые когурёсцы носили одежду из более грубой ткани; самым распространенным цветом ее был коричневый, кайма выполнялась из ткани черного цвета.

Воинская одежда представлена латами или кольчугами из металлических пластинок и округло-коническими шлемами, увенчанными высокой трубкой, в которую вставлялся плюмаж. Из металлических пластинок выполнялись и защитные штаны. Длина самих пластинок составляла 5–9 см, ширина 2–3 см, толщина 2 мм. На пластинках просверлены от 2 до 6 отверстий.

Разнообразными были прически мужчин: неженатые носили длинные косички, а женатые зачесывали вверх свои волосы, стягивая на макушке в своеобразный хохол, на который надевался цилиндрической формы из конского волоса головной убор с широкими полями. Богатые устраивали на голове замысловатые сооружения с применением накладных волос. Такие прически существовали в глубокой древности и у южных корейских племен. Волосы, уложенные на темени в пучок, вплоть до начала XX в. считались национальной прической корейцев – *санго*.

Среди мужских головных уборов широкое распространение получила шляпа с поднятым козырьком, в котором было специальное устройство для закрепления султана из тонких и длинных перьев. Китайские авторы неоднократно отмечали, что ношение шляп, украшенных перьями, было привилегией знатных чиновников. В «Бэй ши» сообщается, что подобного рода шляпа существовала и в Пэкче. Вплоть до конца XIX в. головные уборы чиновников украшались перьями разных птиц.

Мужская обувь представляла собой глубокие туфли с загнутыми вверх носками и сапоги с высокими голенищами, в которые заправлялись *паджи*. Общее определение наиболее распространенному комплексу мужской одежды когурёс-

цев дают китайские летописи: «Одеяние состоит из кафтана с широкими рукавами и широких шальвар. Подпоясываются простым ремнем. Башмаки из толстой кожи».

Для изготовления одежды корейцы издавна использовали различные материалы: шкуры животных, кору и луб деревьев, растительные волокна и нити шелкопряда, а также солому, бамбук, тростник. В предпочтительном выборе материала для одежды и способах его обработки прослеживаются древние традиции, связанные с этническими компонентами и этнокультурными связями корейского народа.

У северного корейского племени *пуе* одежда состояла из куртки с длинными рукавами и штанов из белого полотна. На глиняных статуэтках периода Трех государств можно видеть короткую без воротника куртку с прямым разрезом спереди и длинными узкими рукавами, широкие подвязанные штаны и нечто вроде короткой юбки. Такой тип одежды в других китайских летописях назывался варварским.

О северных элементах в корейской одежде свидетельствует одежда из меха, которую носили в холодное время года. Одежда из собачьего меха, как показал корейский ученый Хван Чельси, была повсеместно распространена среди мужчин в древности в Корее и Монголии. Традиционная зимняя одежда из шкур собак до настоящего времени бытует у нивхов. Среди низших слоев населения Кореи конца XIX века была распространена одежда из шкур собак. В северных провинциях Хамгён и Канён специально разводили собак для этой цели.

Зажиточные люди зимние куртки и шапки подбивали мехом промысловых зверей: выдры, соболя, горноста, хорька, тигра, барса, рыси, медведя, барсука. Ценные сорта меха, особенно соболя, шли на изготовление мужских конических шапок с широким назатыльником и женских головных уборов, также на отделку военных костюмов. Шкуры зверей были предметом торговли с Китаем. Большим спросом пользовались шкуры тигра и рыси, которые шли на отделку шапок солдат в Маньчжурии.

Зимняя одежда по своему покрою не отличалась от обычной, только под нее подбивали вату или мех. Иногда для тепла надевали безрукавку из материи или меха.

В одежде корейцев XIX века наблюдаются строгие социальные разграничения. Корейская знать – гражданские и военные чиновники *янбане* – носила дорогую шелковую одежду (рис. 3.46). Среднему и низшему сословию, так называемым простолюдинам, ношение одежды из шелковых тканей и дорогих украшений запрещалось.

В собрании МАЭ, в коллекции №11, имеются полные комплекты мужских костюмов представителей высшего и низшего сословий. Одеждой чиновника являлись голубой шелковый халат с широкими рукавами, по покрою близкий к китайскому (рис. 3.47), куртка и широкие штаны из белого шелка, наголенники и хлопчатобумажные штаны. Головным убором служила круглая шляпа с крыльями сзади.



Рис. 3.46. Современная реконструкция одежды знати

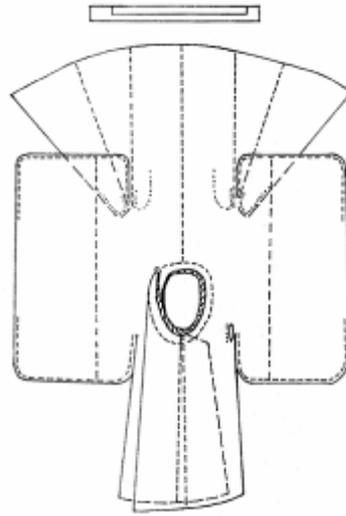


Рис. 3.47. Схема кроя халата чиновника

Костюм горожанина или зажиточного крестьянина состоял из белого халата из хлопчатобумажной ткани, куртки, широких штанов, которые заправлялись в матерчатые чулки, а сверху надевались наголенники. Носили также подбитые ватой хлопковые носки *посон*.

Со второй половины XIX века получила распространение черная шляпа с высокой тульей и широкими прямыми полями, плетеная из тонких лучин бамбука или конского волоса. Раньше такую шляпу могли носить только знатные люди. С 1895 года, когда были отменены сословные ограничения, ее стали носить и представители низшего сословия. В начале XX века она получила всеобщее распространение как национальный головной убор. В настоящее время этот головной убор сохраняется среди крестьян, особенно стариков.

Основная масса населения Кореи XIX века – крестьяне – не носила халатов. Одежда их состояла из куртки *чогори* с длинными рукавами, полы которой завязывались тесемками с правой стороны (рис. 3.48), широких штанов *паджи*, подвязанных под коленями лентой и открытой плетеной обуви типа сандалий. Головной убор – плоская широкая соломенная или бамбуковая шляпа, или повязка из материи.



Рис. 3.48. Женский жакет *чогори*

*Чогори* кроются из двух полотнищ, сложенных вдвое по плечевой линии (рис. 3.49). Полотнища сшиваются на спинке и с боков. К стану пришиваются прямые длинные рукава, имеющие нижний шов. К полочкам пришиваются клинья для образования глубокого запаха, причем левая пола накрывает правую.

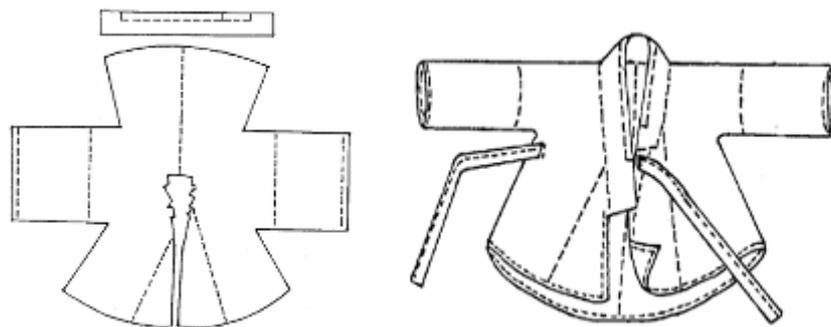


Рис. 3.49. Общий вид и схема кроя мужской куртки *чогори*

К горловине *чогори* пришивается прямой высокий воротник-шалька, который украшается узкой полосой из белой материи. В настоящее время корейцы о-ва Сахалин приклеивают эту белую полоску на воротник сваренным из клейкого риса клеем *пхульхау* (хау – мазать), а затем закрепляют клеевое соединение горячим утюжком *инду*. Склеивание одежды, как и характерное для корейцев отбивание тканей шестигранными деревянными валиками, очевидно, восходит к древним традициям изготовления одежды из бумаги – тапы и было привнесено южными племенами. К левому нижнему краю воротника и ниже правой подмышки пришивают тесемки или ленты, которые удерживают полы *чогори* и иногда используются как отделка, в этом случае они выкраиваются из иной, чем сама кофта, материи.

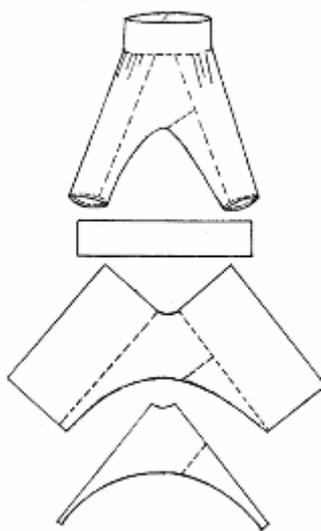


Рис. 3.50. Общий вид и раскрой корейских штанов *паджи*

Штаны *паджи* (рис. 3.50) состоят из шести полотнищ. Боковые вертикальные полотнища перегибаются, поэтому боковые швы отсутствуют. К одному из боковых полотнищ по кромке пришивается прямой кусок ткани, причем его верхний конец под прямым углом сшивается с другим боковым полотнищем, к которому снизу пришивается широкий клин.

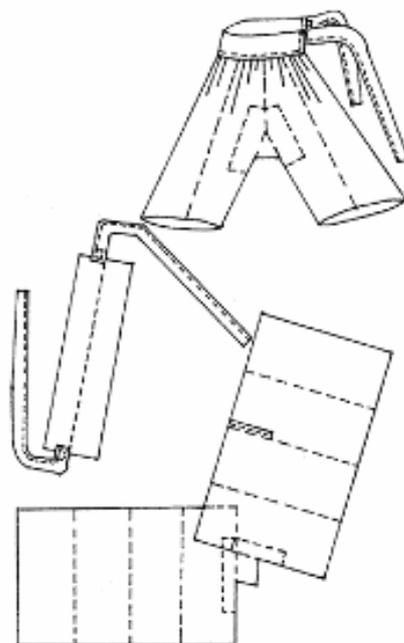
Куртка *чогори* и штаны *паджи* входят в состав женских и детских костюмов и имеют одинаковые с мужскими покрой и название, что свидетельствует о древнем происхождении такого типа одежды.

В конце XIX века женские *чогори* были очень короткими, они едва прикрывали грудь. В начале XX века и в настоящее время они доходят до линии талии. В комплекс женского ансамбля одежды помимо *чогори* и *паджи* входят юбка *чхима* и нижние штаны *мучиги* (рис. 3.51). Женщины в отличие от мужчин носили белье – широкие короткие штаны и короткую юбку. По формированию этих элементов женского костюма можно проследить влияние южных традиций в развитии одежды. Широкая запашная

женская юбка из шести-восьми полотнищ, пришитых к широкому поясу, закладывается в мелкие односторонние складки, что характерно для одежды некоторых народов Южного Китая. Матерчатые женские туфли с загнутыми носами на утолщенной подошве дополняют ансамбль. Нарядные праздничные туфли могут быть украшены вышивкой шелком с цветочными орнаментальными мотивами (рис. 3.52).



*a*



*б*

Рис. 3.51. Женский ханбок: *a* – ханбок; *б* – общий вид и схема кроя женских нижних штанов мучиги



Рис. 3.52. Традиционная женская обувь

Цвет женской одежды зависел от возраста: девушки и молодые женщины шили одежду из ярких тканей – красных, синих, зеленых, желтых и др.; женщины после тридцати лет могли носить фиолетовую одежду, а пожилые женщины – преимущественно белую (рис. 3.53). Крестьянки для работы надевали синие, а в конце века – черные короткие юбки. Выходя на улицу, женщины набрасывали на голову халат при встрече с посторонним.

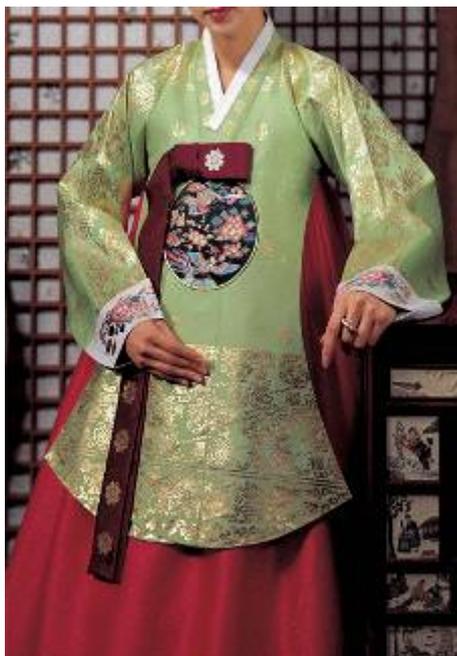


Рис. 3.53. Цветовая гамма женского костюма

Современные корейские женщины носят *пинье* крайне редко, в основном остаются верны традициям женщины пожилого возраста. Нефритовые *пинье* используются как семейная реликвия и передаются из поколения в поколение.

Детская одежда копировала одежду взрослых. Как только ребенок начинал ходить, ему дарили штаны и куртку. Одежда девочек отличалась от одежды мальчиков после пятилетнего возраста. Летом дети ходили совершенно раздетыми или одетыми в короткие курточки.

К Новому году в каждой корейской семье обязательно шили новые одежды для всех членов семьи. С начала или середины зимы женщины изготавливали или покупали материал для новых одежд. Как отмечает корейский этнограф Чин Сонги, еще в начале XX века хлопчатобумажную ткань для праздничной новогодней одежды ткали в каждой семье в течение 11-го месяца, в течение 12-го месяца ее стирали, крахмалили, красили, а затем из нее шили *чогори* и *паджи*.

Каждому ребенку обычно шили один комплект из цветных тканей. Праздничная одежда называлась «детская кофта с разноцветными рукавами» (*сэктонъгори*) или «одежда, сшитая из ткани разных расцветок» (*сэктонъот*). Основной ее особенностью были разноцветные рукава *чогори* из узких полос ткани трех, пяти, семи или девяти цветов – темно-синего, черного, красного, желтого, зеленого, белого (рис. 3.54).

Первоначально это украшение детской одежды было связано с древней цветовой символикой, возможно, с символикой цветов, соответствующих сторонам света. Сейчас разноцветные полосы служат своеобразными оберегами, призванными оградить ребенка в наступающем году от болезней.

В старые времена в Корее проводились традиционные возрастные церемонии: по достижении ребенком совершеннолетия (для мальчика в 16 лет – *кванре* – «надевание взрослого головного убора», для девочки в 14 лет – *кере* – «надевание шиньона»)

в назначенный день в течение первого месяца по лунному календарю в присутствии всех жителей деревни устраивались обряды.



Рис. 3.54. Детский костюм

Интересна история двух праздничных мужских халатов – *турмаги* и *топхо*. Согласно письменным источникам в XIV–XVII вв. эти халаты были одеждой знати, однако с XVIII века они получили более широкое распространение как вид верхней одежды.

*Турмаги* имел узкие рукава, зимой его подбивали ватой. Носили халат все слои населения и общества в качестве повседневной и праздничной одежды.

*Топхо* шили с широкими и длинными рукавами, а на спине делали двойную подкладку. Ткань светло-зеленого цвета называлась «цвет яшмы». Топхо цвета яшмы считались особо нарядными. Для Нового года турмаги и топхо шили из ткани белого или молочно-зеленого цвета.

Свадебный наряд для свадебной церемонии, которая проводилась в доме невесты, украшают цветной многотональной вышивкой из шелковых ниток – цветочные мотивы и изображение райских птиц (павлинов), которые, по поверью корейцев, принесут новой семье счастье и благополучие. В повседневной корейской одежде, начиная с XIX века, вышивка применяется редко: ею украшают иногда детские чулки, военные и ритуальные костюмы.

Траурный костюм в Корее середины XIX – начала XX века состоял из пенькового халата обычного покроя, только с более широкими рукавами, который стягивали кушаком из грубого конопляного полотна, если умерла мать, и толстой бечевкой, если умер отец; волосы связывали длинной пеньковой веревкой в палец толщиной таким образом, чтобы концы веревки свисали по обеим щекам. На голову надевали колпак из пеньковой ткани. Женщины вокруг головы повязывали жгут из рисовой соломы, на макушку клали прямоугольный кусок ткани из пеньки, в косы вплетали белые ленты. Траурный костюм завершался белыми чулками и грубыми соломенными сандалями с вплетенными матерчатыми белыми полосами. Никакой другой цвет одежды, кроме белого, в этот период не допускался.

Для создания законченной композиции ансамбля костюма в Корее применяют плетеные изделия *медып*. Замысловатые и тугие узелки *медып* образуют изящные плетеные поделки – разнообразные шнуры и кисти, которыми корейцы украшают предметы домашнего обихода. Чаще всего плетеные изделия встречаются в качестве подвесок на женских нарядах и на застежках шелковых кисетов и сумочек. *Медып* является квинтэссенцией символизма – одна нить символизирует источник всего сущего, два направления ведения узелков означают противоположные начала «Инь» и «Янь». Пять обычно используемых основных цветов – пять сторон света. *Медып* плетется в виде вертикального орнамента, символизирует осознание абсолютной ценности жизни и служит воплощением процесса гармонии в ограниченном пространстве.

### 3.4.1. Корейский текстиль

Основным материалом для традиционной одежды корейцев служили ткани из волокнистых растений – китайской или японской крапивы, конопли, хлопка. Одежду из шелка носила преимущественно корейская знать. До конца XIX века обработка сырья и ткачество происходили в домашних условиях. Ширина тканей варьирует от 30 до 48 см. Чаще всего они не окрашены и сохраняют естественный цвет пряжи – белый, желто-серый и кремовый (рис. 3.55). Окрашенные ткани однотонные – красные, желтые, зеленые, синие.

Наиболее древним волокнистым материалом для изготовления тканей считается крапива. У айнов, нивхов, нанайцев, ульчей изделия из волокон крапивы играли значительную роль в хозяйстве еще в начале XX века. Материю из крапивы ткали на простейшем горизонтальном станке, известном и у народов Южной Сибири. Это указывает на общие корни и типологическую связь культуры корейцев с культурой некоторых народов Сибири. В древности из белых шелковистых волокон крапивы выделяли редкую ткань *моси*, из которой изготовляли летние одежды, поэтому эти ткани пользовались большим спросом.



Рис. 3.55. Корейская одежда из неокрашенных материалов

Традиционный корейский костюм *ханбок* шили из ткани *рами* или *рэми*, полученной путем разделения волокон тростника на тонкие пряжи, которые скручивают в длинные шнуры путем валяния концов прядей на коленях. *Рами хансана* никогда не рвется, а *рами семоси* обладает значительной плотностью. Ширина вырабатываемой ткани составляет 30 см, длина – 21,6 м. Такое полотно равно 1 *болт* и изготавливается в уезде Сочхон.

В качестве натурального красителя для *рами* используются семена, фрукты и листья растений – пурпурный цвет получают из корней огурцов, зеленый – из листьев чая, желтый – из семян гардении.

Перед окрашиванием древние корейцы замачивали ткань на ночь в воде, смешанной с пеплом, затем прополаскивали ее в чистой воде и сушили на солнце. Ткань, обработанная несколько раз таким способом, становится белой и глянцевиной, процесс *мачжон* означает удаление из материи всех других оттенков перед окрашиванием натуральными красителями.

Краситель индиго используется для льна, шелка, *рами* и пеньки. Яшмово-зеленый цвет получается после 1-го окрашивания, голубой – после 2-го и т.д. Синий индиго – один из самых ценных цветов, для получения темного индиго кусок материи необходимо покрасить около 20 раз. В Корее, в отличие от Японии, не делали твердой краски, а хранили ее в виде липкой массы в кувшинах. Для получения красителя эту массу разбавляли горячей водой.

Крашенная ткань из *рами* сушится на ветру. Краситель устойчив к воздействию стирки, отпугивает моль и вредных насекомых.

Наиболее древний комплект одежды, сохранившийся в Корее, относится к концу династии Корё (918–1392 гг.) и выполнен он из *рами* – ткани из волокон тростника. В настоящее время этот комплект хранится в буддийском храме.

Древние корейцы часто носили одежду из отбеленных тканей, выполненных из волокон хлопка или конопли, поэтому чужестранцы называли их «люди в белом», «нация в белом». Из одежды XVII века (середина династии Чосон) сохранился белый *чхоллик* – парадная форма одежды военного офицера из *рами*.

Среди экспонатов Хынвана времен позднего периода династии Чосон есть летняя одежда из *рами* для государственного чиновника и темный плащ из *рами* и шелка, который носили раньше весной и осенью. Среди вещей, принадлежащих принцессе Погон, которая умерла в 1832 г. в возрасте 15 лет, есть малиновый передник из *рами*.

Сохранились фотографии нескольких судей в *топхо* (плащ с широкими рукавами и добавочным слоем материи на спине). На головах мужчин надеты шляпы из конского волоса, а в руках у них веера.

Получение пряжи для изготовления корейской ткани из волокон конопли *сам* аналогично приемам скручивания нитей на колене у нивхов о-ва Сахалин. Приготовленная таким образом пенька шла в основном для изготовления тканей *махно*, из которой шили женскую одежду. Из пеньки в результате специальной обработки корейцы получали тонкую материю, напоминающую полотно. Грубая пенька шла на изготовление траурных одежд, а также веревок и плетеной обуви. Из стеблей конопли, искусно связанных концами вниз, делали дождевики, широко распространенные в Восточной Азии.

Поскольку во всей Корее культивировался хлопок *мохва*, пеньковые холсты начали исчезать. Потребление хлопка было велико, так как корейцы в основном носили хлопчатобумажную одежду: большое количество хлопка шло на подбивку

зимней одежды и чулок, которые зажиточные люди носили не только зимой, но и летом.

В последней четверти XIX века в Корею из Японии, Америки, Англии и Китая стали ввозиться в большом количестве хлопчатобумажные ткани и пряжа. Однако женщины предпочитали покупать привозную хлопчатобумажную пряжу, а из нее на домашних ткацких станках изготавливать ткань.

Распространение мягких китайских тканей в Корее не могло не повлиять на формирование костюма и его деталей. Весьма вероятно, что изящные плавные линии воротников на корейских кофтах появились с распространением в стране китайского шелка и хлопка, так как выполнение их возможно в мягкой фактуре и затруднительно при использовании грубой редкой ткани, традиционно вырабатываемой из различных растительных волокон.

Шелководство известно в Корее с древних времен. Согласно китайским летописям в первые века нашей эры на юге полуострова было известно тутовое шелководство *цань-сан* и изготовление шелковых тканей. В период Трех государств и государства Силла (I–IX в.) производили узорные шелковые ткани. В Силла разноцветные тонкие узорные шелка являлись предметом обмена, и их в виде даров подносили ко двору Танского императора.

Кокконы особого вида тутового шелкопряда мелкие или средней величины двух цветов: красноватые и белые. Из белых вырабатывались более дорогие ткани. Корейский шелк по своему качеству считался ниже китайского и японского. Он был редок и груб, поэтому использовался исключительно внутри страны.

До нашего времени дошли некоторые образцы одежды и тканей, которые были распространены в странах Дальнего Востока еще в эпоху древности: шелковые ткани периода правления династии Хань, украшенные надписями, узорный шелк с вытканными благожелательными текстами («Пусть Ваши годы будут продолжены, и Ваше долголетие увеличится»). Украшение тканей надписями, несомненно, было характерно для культуры господствующего класса. Отдельные иероглифы в качестве излюбленных орнаментов составляли узоры тканей.

Одежду чиновников и корейских дворян обычно шили из привозной ткани. В 90-х годах XIX века корейское правительство, желая умерить страсть к роскоши среди чиновников, запретило носить им китайский шелк, отличавшийся яркостью красок и причудливостью рисунка. Однако уже в 1895 г. этот приказ был отменен, и ввоз китайского шелка еще более увеличился.

В середине 90-х гг. XIX в., когда было издано предписание об обязательном ношении одежды черного цвета и многие стали окрашивать свою обычную белую одежду в черный цвет, в Корею стали поступать анилиновые красители из Германии и Японии. Однако это предписание вызвало недовольство, и вскоре было отменено, одежда из черной ткани получила распространение как рабочая.

Производство шерстяных тканей в Корее не было известно. Суконная одежда и обувь шились из привозной материи, поставщиком которой был Китай. В конце XIX века шерсть стали ввозить европейские страны.

В современной Корее отмечается интерес к тканям полотняного переплетения и обладающим разреженной структурой. При разработке традиционной или эксклюзивной модной дорогостоящей одежды используют ткани приглушенных красных, желтых, зеленых, синих и различных темных тонов, а также ткани, имитирующие естественный неокрашенный цвет пряжи – белый, желто-серый и кремовый.

Человека оценивали по 4 критериям: внешности, умению говорить, каллиграфическим навыкам и способности к вынесению суждения. Особую важность приобретает умение выглядеть достойно путем выбора правильной одежды, т. к. традиционный костюм был средством выражения определенной философии. Корейцы стремились в своей одежде путем сочетания цветов и форм выразить свое представление о таких вещах, как происхождение Вселенной и принципы ее существования.

### 3.4.2. Современная корейская мода

Основные составляющие корейского модного феномена – это присущее корейцам особое чувство цвета и огромный рынок ассортимента модной продукции. В начале 1980-х гг. в стране стали появляться производители одежды, начала формироваться и развиваться фэшн-индустрия, открыв эпоху брендовой одежды прет-а-порте. Корея стала огромным рынком, куда раз в год непременно заглядывают топ-менеджеры элитных модных домов США и Франции. Корейский потребитель необычайно чувствителен ко всем разновидностям модных новинок.

Корейские дизайнеры костюма, получившие возможность изучать западную модную традицию, выходят на рынки США и Европы, но не выполняют свои проекты, соединяя одежду западного покроя с традиционной корейской культурой цветовых сочетаний. Традиционный ханбок является неисчерпаемым источником вдохновения, и основная задача дизайнеров заключается в сохранении привлекательности ханбока, переосмыслив его в стиле *haute couture*. В зависимости от того, как используются традиционные корейские ткани (хлопок, рами, шелк, тончайший газ), дизайнеры создают разные образы – от безыскусной простоты до утонченной роскоши (рис. 3.56–3.60).



Рис. 3.56. Интерпретация традиционного костюма



Рис. 3.57. Фотосессия для журнала VOGUE. KOREA



Рис. 3.58. Стилизация традиционного костюма в современной одежде



Рис. 3.59. Фрагменты коллекции мужской одежды



Рис. 3.60. Авангардная одежда-трансформер

Дизайнеры создают модные изделия с учетом тенденций современной моды, применяя при этом уникальные стилевые особенности, присущие национальному корейскому костюму. Для создания объектов концептуального дизайна, аван-

гардного костюма с элементами трансформации используются линии покроя ханбок, традиционные и инновационные текстильные материалы.

### 3.5. ЯПОНСКИЙ КОСТЮМ

Переселение людей племён тэнсон и идзумо с о-ва Кюсю на о-в Хонсю произошло согласно преданию, когда братья Иваро и Ицусэ отправились в путешествие в далекую прекрасную страну, окруженную голубыми горами. Иваро посадил своих людей на корабль и отправился в путь длиной в 7 лет. Они обогнули берега родного Кюсю, вышли в Японское море и высадились на западном побережье Хонсю. Продвигаясь на восток, они поселились на равнинных землях, которые позднее составили владения государства Ямато – центра становления японского народа.

Природные условия, пригодные для возделывания злаков, и богатое рыбой море обусловили основные занятия жителей страны Ямато – земледелие и рыболовство. В период дзёмон (7000 г. – III в. до н.э.) производились первые гончарные изделия с простым декором, имитирующем плетение, жгуты, а также с изображениями фигур животных и людей. В период Яей (III в. до н.э. – III в. н.э.) появились бронзовые предметы в форме колокола, возможно, являющиеся эмблемой власти или предметом культа плодородия. На предметах нанесены изображения людей в их повседневных занятиях, геометрический орнамент. Эти сюжеты доказывают, что охота и земледелие одновременно служили источниками существования населения страны.

Старейшины племён, ранее обосновавшихся в этих местах (вероятно, здесь упоминаются айнские племена), встретили Иваро, как врага. Однако на заре своей истории предки японцев многое почерпнули из культуры айнов, например, технологию обработки кожи и растительных волокон. Вслед за японским исследователем Окамура Китиэмоном О.А. Хованчук подчеркивает сходство японцев и айнов в особом отношении к белому и голубому цветам, которые считались священными. В качестве красителей использовали лекарственные растения, которые наделялись магическими свойствами, поэтому полученный из них цвет для окрашивания материалов приобретал особое значение, что усиливало охранительную функцию одежды.

Поселившись на новом месте, Иваро первым делом выстроил святилище для хранения трёх волшебных предметов: металлического зеркала, мяча и яшмового ожерелья. Согласно поверьям, их передала как знаки власти своему внуку – богу Ниниги – богиня солнца Аматаэрасу. Обладание ими давало Иваро повод причислить себя к наследникам богов и считать свою власть божественной. Своими завоевательными походами он положил начало образованию общеплеменного союза под главенством вождей, а позднее царей – тэнно. Иваро, как сообщают японские летописи, правил с 660 по 585 г. до н.э. После смерти его нарекли «Дзимму-тэнно», т.е. «Небесный» или «Божественный царь».

В Ямато существовал обычай, согласно которому каждый новый царь переносил прежнюю столицу на новое место, но в пределах страны. Так поступали по двум причинам: 1) из-за боязни жить в доме умершего, который был не только дворцом, но и хранилищем святынь. Со временем создаётся общее святилище царей в Исэ. Так повелела богиня солнца Аматаэрасу царевне Ямато, дочери царя Суйнина. С тех пор верховыми жрицами святилища в Исэ всегда были девы-царевны; 2) царевич-наследник жил отдельно в своей ставке, которую и объявляли столицей.

Со временем владения Ямато увеличились. Завоевательные войны велись в царствование Кэйко (71–130 гг. н.э.). Его сын, царевич Ямато-такэру, что значит «Бога-

тырь Ямато», сражался против непокорных племён кумасо на острове Кюсю и эбису на острове Хоккайдо.

В I в. н.э. жители японских островов одеваются в длинные халаты *кину*, которые запахивают справа налево. Отличительной особенностью костюма того времени были узкие рукава и пояс, а также удлиненные штаны *хакама*. Женская разновидность *кину* дополнялась юбкой *мо* с разрезами в боковых швах. Жители носили объемные покрывала с прорезью для головы и дополняли этот традиционный наряд колпаками и платками. Независимо от социального статуса, все японки стремились быть красивыми и использовали белила для лица и красный порошок для придания красного оттенка телу.

Одзин, правивший страной с 270 по 310 г., мечтал о морских походах и обязал жителей приморской области Идзу бесплатно, в качестве дани, строить для него корабли (в это время их корпуса делали, выдалбливая из стволов деревьев). У Одзина появился целый флот – 500 судов – карано. Столько до него не было ни у одного царя Ямато.

С развитием в стране разнообразных промыслов появились особые группы ремесленников, которые обслуживали царский двор и знать. Так, в конце III в. в распоряжение одного из царевичей было выделено 10 артелей ремесленников: ткачей парчи, мастеров по изготовлению шлемов из железа и позолоченной бронзы, щитов, мечей, луков, стрел, резных камней и т.д. Появляются зеркала круглой формы, сходные с китайскими, однако их орнамент носит чисто декоративный характер в отличие от космогонических или символических мотивов Китая.

Для развития ремёсел цари Ямато поощряли переселение в свою страну искусных мастеров из-за рубежа. При Одзине с этой целью в другие страны было направлено несколько послов. По приказу царя в Китай, в царство У, отправился приехавший от туда Ати-но Оми со своим сыном. Им надлежало привезти в Ямато искусных ткачей и портных. Позже из корейского царства Пэкче прибыли гончары, шорники, вышивальщицы.

С конца III в. до 537 г., в эпоху Курганов, под влиянием корейцев начинают применять гончарный круг и обжиг при высоких температурах. Скульптурные фигурки *ханива* из терракоты, исходящие из цилиндрической формы, изображают людей и животных. В IV–V вв. начал формироваться комплекс верований, связанный с отдельными частями костюма.

В VI в. значение царской власти падает, вновь верховодят влиятельные старейшины родов. В VI–VII вв. сформировался класс военных, с этого времени они имели собственный костюм и исключительное право на ношение оружия. Как гласит предание, во время битвы голову Сётоку-тайси украшал шлем с изображением четырёх царей – стражей мира, которые защищают мир и людей от злых сил. С их изображениями, как и с другими образами буддийских богов и защитников, японцы познакомились впервые в 552 году, когда король корейского государства Пэкче прислал в Ямато статую Будды, отлитую из золота. Статую сопровождали буддийские монахи. Первоначально с новой религией познакомился царский двор.

С середины VII в. для страны Ямато заканчивается период древности, и она вступает в новую пору своего развития. На смену «Ямато» приходит «Ниппон» – «Япония» – «Страна восходящего солнца». Благодаря торговым связям с другими восточными странами японская одежда видоизменяется: теперь по расцветке и материалу кимоно можно определить социальный статус его владельца. Аристократы и знать облачаются в утонченные наряды, которые завозятся в Японию торговцами с Ближнего Востока, из Китая и Кореи. Кодекс 701 г. устанавливает три вида японской одежды, в которой было принято посещать торжественные императорские приемы: церемониальная одежда из дорогих тканей для членов императорской семьи и придворных; костюм для светских меро-

приятый; рабочая одежда для чиновников из более дешевых материалов. Воины-самураи смешивают элементы народной и аристократической одежды, создают новый стиль, в котором гармонично сочетаются практичность и комфорт.

В 642 г. на японский престол вступила царица Когёку. С её воцарением против господствующего дома Сога выступил его потомственный враг – род Накатоми (позднее стал называться Фудзивара). Представитель этой семьи Накатоми-но Камако вступил в сговор с царевичем Нака-но Оэ. Заговорщики в присутствии царицы убили наследника Сога-но Ируки, отец мальчика попытался поднять войска, но его принудили сдаться и казнили. Царица Когёку отреклась от престола. По настоянию принца Нака-но Оэ и Накатоми-но Камако царём в 645 г. стал Котоку, объявивший принца наследником. Главным советником – ооми – был назначен Камако. Его называли «Куромаку» – «Чёрный занавес», то есть суфлёр, подсказчик. Так, в результате дворцового переворота власть перешла от дома Сога к домам Сумэраги и Фудзивара. Это время в истории получило название Тайка – Великая реформа.

Новыми властями в 645–646 гг. был проведён ряд важных преобразований. Верховный правитель Ямато теперь уже был не только предводителем главного рода, когда его контролировали другие старейшины больших родов, а их подчинённые не зависели от него. Отныне его провозгласили подлинным владыкой Японии. Каждый клочок земли должен был принадлежать ему. Налоги, собираемые на местах, теперь поступали не областному начальнику, а прямо в казну тэнно. Каждый человек, получивший определённый земельный надел, обязан был платить налог правительству, и каждый человек в возрасте от 20 до 50 лет должен был отработать на него 10 дней в году. В VII–VIII вв. в Японии установился феодальный строй.

У государя Момму (697–707 гг.) дед был из рода Фудзивара. С этого времени правителем Японии стал род Фудзивара.



Рис. 3.61. Придворный мужской костюм

Что касается придворного мужского костюма VII–VIII вв., то он сформировался под влиянием Кореи и Китая и включал чёрный шелковый головной убор, халат с широкими рукавами, обувь с длинной загнутой кверху носочной частью. К поясу подвешивалось оружие (рис. 3.61–3.62).

О консерватизме эстетических канонов Японии периода Нара (710–793 гг.) можно судить по сокровищнице Сесоин в монастыре Тодайдзи (756 г.), которая содержит драгоценности императора Сема – более 3 тысяч образцов различных видов художественного творчества, в том числе кувшины из серебра, декорированные сценами охоты, вазы, ажурное серебро, фрагменты золотой короны в танском стиле. Декоративная полихромная живопись храма Кондо выполнена под индийским влиянием, но не нашла продолжения в последующие века.

В период Фудзивара (894–1184 гг.) создано декоративное панно с буддийскими сюжетами для пагоды храма в Киото. «Павильон Феникса» был загородной резиденцией Первого министра Фудзивара, затем в 1000 году павильон стал храмом с серией росписей на буддийские сюжеты. Одежания божеств и шарфы контрастны по цвету – в красных, оранжевых, синих и зеленых тонах; ореолы вокруг голов выполнены в виде цветочного орнамента из золотой парчи.



Рис. 3.62. Придворные мужские костюмы периода Фудзивара

К началу XI в. род Фудзивара пришёл в упадок. Во время восстания на севере среди инородцев и нападения племён той (сушени или мохэ) на остров Цусима Фудзивара не стал рисковать своей жизнью, а послал на поле боя подчинённых. С упадком Фудзивара стали возвышаться другие семьи.

С 1159 г. начался 40-летний период, получивший название Гэмпэй. Наступило всевластие военных – они распоряжались в столице и провинциях. В 1180–1185 гг. произошли сражения, которые закончились разгромом сухопутных войск и флота дома Тайра. Представитель рода Минамото Ёритомо стал подлинным правителем страны. В 1192 г. Ёритомо получил звание, которого до него ещё не имел никто, – «Сэй-и-тай Сёгун» – основатель наследственной династии сёгунов.

В период Хэйан (794–1192) возникает термин *кокуфу* – «японский стиль» одежды, появляется прототип национального костюма – халат *косодэ* с узкими рукавами. В XII в. костюм становится многослойным, широкую популярность приобретают аксессуары, в том числе различные пояса (рис. 3.63). Распространение *косодэ* в гардеробе японцев в определенной степени сближает различные слои японского общества: его носят аристократы и бедные люди. Простой народ носит короткие халаты *косодэ* с широкими рукавами, а придворные облачаются в длинную и просторную одежду, украшенную фамильными гербами. Социальный статус владельца подчеркивается качеством тканей и декоративной отделкой одежды. *Косодэ* носят японские аристократки, подчеркивая свое высокое происхождение необычным макияжем: они окрашивают зубы в черный цвет и сбивают брови.



Рис. 3.63. 12-слойная женская одежда с длинным шлейфом

Японский костюм продолжает формироваться под воздействием символов любви, красоты и восхищения природой. Европейские наряды казались японцам слишком сложными по крою и трудоемкими в подгонке по фигуре, поэтому они создают *кимоно* – «надеваемую вещь» с простым покроем для двух размеров.

С целью укрепления господства семейства Ходзэ Ясутоки с помощью известного монаха составил свод законов «Уложение годов Дзёэй». В нем определялись обязанности должностных лиц, наказания за преступления, которыми считались не только мятеж и подлог, но и нарушения супружеской неверности, клевета, перемещение межевых знаков. Также крестьянам позволялось переезжать с места на место, уменьшился налог.

При сёгуне Ходзэ Такатоки, занимавшемся не столько управлением страной, сколько театром (рис. 3.64) и собачьими боями, произошла реставрация царской власти. Бывший государь Годайко привлёк на свою сторону буддийских монахов, а также воинов нескольких знатных семейств. Заговор раскрыли, и Годайко был сослан на отдалённый остров Ики. Но он бежал из ссылки в женском палантине и в рыбацкой лодке переплыл к своим сторонникам.



Рис. 3.64. Костюм танцовщицы

На сторону Годайко перешёл Асикага Такаудзи – командующий войском Ходзэ Такатоки. Была захвачена и сожжена ставка сёгунов Ходзэ – город Камакура. Власть царского дома была восстановлена. Это время (1333–1335 гг.) получило название «реставрации Кэмму». В период Камакура (1185–1333 гг.) появился спрос на красивое оружие, изготовление мечей с украшениями на клинке, в то время как на Западе ценят гарду (цубу). Искусство цубы становится специфически японским искусством. Появляются династии оружейников-ювелиров. Так, например, семья Гото в Фусими славилась инкрустацией цубы латунью и медью. На рисунке 3.65 показан костюм вооруженных охотников периода Камакура.

В период Муромати (1334–1572 гг.) под влиянием учения дзен в ритуале чайной церемонии сложилась школа *ваби*, провозгласившая чисто японский эстетический идеал «сельской тишины», который зиждется на суровости и одновременно изысканности.



Рис. 3.65. Костюм охотников периода Камакура

В 1338 г. Асикага Такаудзи провозгласил себя сёгуном и началась власть сёгуна Асикага. Провозглашение Асикага Такаудзи сёгуном спровоцировало междоусобную войну, которая длилась 56 лет, и называлась «войной Хризантем» или «войной Северной и Южной ветвей».

Подлинная власть в стране осталась у сёгунов Асикага. Они купались в роскоши. Крестьяне, задавленные чрезмерными налогами, бунтовали или оставляли поля невозделанными. Бедствовали и цари. Тэнно Гонаро зарабатывал на жизнь как пирец, а также продажей автографов.

В эпоху Асикага Япония впервые познакомилась с европейцами и христианским учением. Князья юго-запада страны принимали новую религию.

Первым взялся за объединение Японии могущественный князь Ода Нобунага (1534–1582). Его отряды сокрушили ополчение непокорных князей и разгромили храм Энрякудзи, цитадель их союзников – буддийских монахов. Нобунага издавал указы от имени царя, положил начало военной диктатуре в стране.

Объединение страны продолжил ближайший помощник погибшего правителя – Тоётоми Хидэёси, получивший из-за своей уродливой внешности прозвище «Обезьяна». Хидэёси (1536–1589) стал единоличным правителем Японии и главнокомандующим армией. Чтобы объединение Японии было прочным, Хидэёси осуществил ряд хозяйственных мероприятий. Он провёл земельную реформу, которая повышала заинтересованность крестьян в урожайности полей, способствовала расширению площади обрабатываемых земель. Чтобы предотвратить выступления крестьян в будущем, Хидэёси издал Указ об охоте за мечами. На основании этого указа у крестьян изымалось оружие, накопленное ими во время восстаний XV–XVI вв. При Хидэёси были выпущены золотые и серебряные деньги. Он поощрял развитие торговли и ремёсел, однако строго контролировал торговые связи с границей, ввёл особые лицензии для торговых судов, отправляющихся за рубеж. Их называли «Корабли с печатями ярко-красного цвета».

В 1587 г. Хидэёси издал закон о запрете распространения христианства. Нетерпимость Хидэёси к христианству была вызвана рядом причин. Хидэёси считал, что христиане уводят японцев от их национальных богов. Укрепив страну изнутри, Хидэёси

предпринял шаги, чтобы расширить свои владения. В 1582 г. он потребовал дани от Кореи. Он предложил также корейскому вану (королю) участвовать в походе против Китая. Ван отверг это предложение и отказался платить дань. Японские войска вторглись в Корею. Однако японский флот был разгромлен, а на выручку корейцам пришли китайские войска. С известием о смерти Хидэёси (сентябрь 1598 г.) японский стяг с изображением золотой тыквы был опущен, и японские войска ушли из Кореи.

Война в Корее не прошла для Японии бесследно. С японскими воинами прибыло немало корейских ремесленников. Их умение и опыт были использованы для возрождения японских промыслов. С материка пришёл и новый способ печатания.

Вся полнота власти находилась в руках сёгунов из дома Токугава.

В начале XVII в. власти Японии стали проявлять интерес к торговле с европейскими государствами. В 1623–1624 гг. власти вынудили англичан и испанцев покинуть страну, в 1633–1639 гг. вышли законы об изгнании португальцев.

К XVII в. тенденция упрощения костюма привела к тому, что халат с узкими рукавами стал основным видом как женской, так и мужской одежды. При этом *кодэ* стали рассматривать как полотно для картины: на всей поверхности одежды создают единую композицию. В новом типе орнаментации костюма отразились светские запросы городского населения.

В середине XVII в. появляется первый фарфор в Японии – «Набэсима» – по имени вельможи, который покровительствовал мануфактуре. Фарфор Имари производили в Арите в начале XVIII в. специально для вывоза в Европу при посредничестве голландских торговцев. Предназначались эти изделия как для Европы, так и для ближневосточных рынков. С середины XVIII в. и вплоть до 20-х годов XIX в. торговые связи Японии с Голландией вообще прекратились. Была ограничена торговля Японии с Аннамом, Сиамом, Китаем. Японским морякам, если их корабль унесло штормом, не разрешалось возвращаться. В 1808 г. британский фрегат «Фэйтн» вошёл в гавань Нагасаки, но не бросил якоря. Несколько высокопоставленных японских чиновников совершили самоубийство, поскольку позволили судну спастись.

Ограничения с внешним миром не закрепили навсегда господства сёгунов Токугава. В 1867–1968 гг. произошла буржуазная революция Мэйдзи Исин (япон. – обновление, реставрация Мэйдзи). Период Мэйдзи в истории искусства Японии длился с 1868 по 1911 г.

В 1867 г. Кэйки, 15-летний и последний сёгун из дома Токугава, принуждён был отречься от власти и передать её монарху Муцухито. К власти пришло буржуазно-дворянское правительство, вставшее на путь проведения буржуазных социально-экономических преобразований. Феодальные пережитки наложили сильнейший отпечаток на развитие империализма в Японии, который сложился на рубеже IX–XX вв.

В XIX в. Запад познакомился с японской живописью. Произошел переворот в представлении художников, способствующий возникновению «ар нуво» или «стиля модерн». В японском искусстве присутствует любовь к природе в сочетании с консерватизмом и вкусом к новому. Это свойство, породившие особое искусство составления букетов и разбивки садов, проявляется и в декоре произведений искусства, и в отсутствии украшений. Для японского стиля типична умышленная асимметрия в декоре, что является важным, но, конечно, не единственным художественным элементом. Среди других характерных черт выделяются: чувство красоты материала, дар художественного синтеза, повторение мотивов и отсутствие перспективы в изображении, имеющее целью подчеркнуть роль поверхности.

Искусство ткачества было известно японцам еще в период Яеи, когда обрабатывались только лен и конопля. Примерно около 200 г. японцы познакомились

с китайскими шелками, и, что еще более важно, к ним переселились мастера, передавшие им тайны ремесла. Этим объясняется тот факт, что уже первые японские ткани оказались высокого качества. В 622 г. по повелению принцессы Суйко был вышит стяг с картиной возращения ее супруга принца Сетоку в буддийском раю. Этот стяг, переданный в монастырь Тюгудзи близ Нара, выполнен с большой тщательностью и сохранил все свои краски. От периода Асука уцелели фрагменты парчи и узорчатого шелка, находящиеся в храме Хорюдзи.

Сокровищница Сесоин в монастыре Тодайдзи (756 г.) располагает значительным собранием образцов текстиля периода Нара. Их высокое качество свидетельствует не только о существовавшей тогда выделке прекрасной парчи и шпалерной ткани, но и о владении техникой набивки, батика и нанесения рисунка по трафарету уже с VIII в. Набивка осуществлялась печатанием с покрытой доски, на которой выгравирован рисунок. Используются мотивы животных – по одному или симметричными парами; последний мотив свидетельствует о сасанидском влиянии. Выделяются и другие ткани, как, например, парча с цветочным многолепестковым рисунком; узор образует ряды вертикальных лент из цветов с шестью лепестками, соединенных арабесками, среди которых порхают птички. Наряду с этим продолжается изготовление вышитых буддийских стягов, некоторые из которых имеют до пяти оттенков. Одежда данного периода разнообразна и богата. Указ 701 г. выделил три типа одеяний: церемониальные костюмы для членов императорской семьи и придворных, обычные придворные костюмы для знати и одежда чиновников.

В период Хэйан в 904 г. правительство издало указ с целью стимулировать развитие текстильного искусства; в соответствии с ним одежда из шелка и конопляной ткани принималась в уплату налогов. Развитие ткачества содействовало созданию более самостоятельного японского стиля. Основным типом одежды простого народа стал предшествующий кимоно *косодэ* – довольно короткий халат с широкими рукавами и придворное платье того времени и *носи* – просторная мужская одежда с очень широкими рукавами, принятая у знати, уже не имели ничего общего с китайским костюмом соответствующей эпохи.

В период Камакура костюм несколько упрощается, но большая часть тканей этого времени утрачена, и судить о них мы можем только по литературным источникам и живописным изображениям. К XI в. в текстильном искусстве наступил длительный период упадка, а в XVI в. японцы снова стали импортировать дорогие шелка из Китая. Затем началось возрождение шелкоткацкого искусства, связанное с предместьем Киото Нисидзин, которое и в дальнейшем сохранило свое положение главного центра производства шелка в Японии. В Токийском музее имеется *хитатаре* – одежда, надевавшаяся под доспехи и принадлежавшая принцу Норинога (1308–1335). Эта одежда, восходящая к народному костюму, сделана из очень красивой парчи, украшенной белыми, желтыми, ярко-красными пионами, расположенными полосами по белому фону.

В период Муромати широко внедряется хлопок, появляются и другие новшества: кроме штампованного декора применяется раскраска по трафарету. Начинается производство разрезного бархата. Под влиянием привозных китайских *кэсы* изготавливается шпалерная ткань *цудзурэ*, однако она прочнее и тяжелее китайской, нить основы в ней делалась из конопли или хлопка, а уточная – из шелка или металла. Сюжеты трактуются реалистически, без всякой манерности, цвета естественны. Появление в Японии нескольких европейских шпалер, привезенных португальцами, вызвало отклик: был создан стенной ковер из шерсти, изготовленный по заказу знатного христианина. Он изображает «Обручение Марии» по картине Рафаэля с Фудзиямой на заднем плане и кое-какими японскими деталями в одежде персонажей.

К концу периода *косоде* становится обиходной женской одеждой в среде самураев. Вначале *косоде* были белыми и служили нижней одеждой. Превратившись в верхнее платье, они стали цветными: *косоде* часто имеет диагональные полосы. С них начинается великолепное цветовое богатство сочных сочетаний чистых и ярких тонов японских тканей. Вполне естественным становится, что в 1584 г. японские послы в Европе привозят шелка в качестве дипломатического подарка папе Григорию XIII и испанскому королю Филиппу II. В виде ответного дара императору Японии были посланы парча и бархат европейского производства.

В периоды Момояма и Эдо (XVII–XVIII вв.) японское текстильное искусство достигает полного расцвета. Из технических приемов используются тканье, броше, а также разрезной бархат. Великолепные краски и вышивки еще более повышали ценность тканей. Ткани и одежда производятся во многих местах, но подлинным центром текстиля является Киото. Там выделяется золотая парча, ткани для украшения алтарей в храмах, ритуальная и светская одежда, костюмы театра Но, шелковые платки фукуса, оправы для какэмоно.

Декор отличается большим богатством, его композиция часто строится по диагонали или в форме S и Z, что усиливает динамичность декора. Одно из новшеств этого времени состоит в делении одежды на две части по вертикали так, чтобы и мотивы, и фон каждой половины были разными. Излюбленными мотивами являются птицы, бабочки, а еще больше цветы и листья, иногда расположенные в строгом порядке, а иногда рассыпанные по ткани в мнимом беспорядке. Часто встречаются изображения предметов, символизирующих добрые предзнаменования, отличающиеся от соответствующих китайских. Так, например, небо предстает в виде стилизованного облака; знак Y со своими штрихами, одинаковыми, точно три когтя дракона, обозначает силу и ловкость; мотив, напоминающий пчелиные соты, является изображением черепашьего панциря и символизирует долголетие. Орнамент некоторых придворных костюмов состоит из гербов владельцев, размещенных в геометрическом порядке. Японские геральдические знаки, отличающиеся большой сдержанностью узора, представляют не меньший декоративный интерес, чем европейские; японские гербы всегда замкнуты в круге. Эмблемой императора была хризантема с шестью лепестками. Род Асикага имел в своем гербе цветок павлонии, род Токугава – цветок мальвы. Гербами обладали не только семьи, но и города, храмы, монастыри, корпорации. Самая богатая буддийская секта Хонган, больше других покровительствовавшая искусствам, имела в своем гербе цветок глицинии.

Орнамент движущихся облаков часто украшал одежду регентов, советников императора и высокопоставленных самураев. Облака являлись символом владения большими территориями, т.к. они простираются над обширными пространствами и оживляют любой пейзаж. Имеется несколько разновидностей узора из облаков: либо общепринятый стандартный узор, либо вздымающаяся масса облаков, либо стелющиеся клубы пара.

Мужская одежда была столь же богата, как и женская; кроме кимоно в нее входили *хаори* – верхняя одежда в виде накидки, декорированная с большой фантазией, и *каригину*, предназначенный для придворной охоты. Самые роскошные парадные костюмы иногда снабжались именем их создателя, надпись на одном из них гласит, что мастер в момент его изготовления достиг 77 лет. В комплект мужского костюма входил также мешочек для трубки.

Костюмы театра Но исполнялись с необычайным богатством фантазии, они достигали поистине театрального эффекта. Эти костюмы соперничают с роскошными женскими туалетами, а иной раз и затмевают их. Основное правило их создания требовало, чтобы их декор соответствовал роли, для которой они предназначались.

Они могли служить лишь для одной определенной роли, стоили очень дорого и украшались чрезвычайно разнообразно вытканными, вышитыми и раскрашенными узорами. Некоторые из них имели неодинаковый декор на правой и левой половинах одежды. В токийском музее имеется костюм театра Но, который представляет собой верх изысканности: его декор состоит из каллиграфически написанных стихов золотыми иероглифами по красному фону на правой стороне и красными иероглифами по золотому фону на левой; поскольку никакие иные украшения не отвлекают взгляда, достигается необычайный художественный эффект.

К традиционным орнаментам относится итимацу – простой узор в клетку, выгодно представляющий два контрастирующих цвета, часто черный и белый. В начале эпохи Эдо (1603–1867) узор назывался сикигавара (дословно: плитка, уложенная перпендикулярными рядами), но в середине этой эпохи известный актер Кабуки Саногава Итимацу стал использовать его мотивы для отделки камисимо (церемониальный наряд). Он сделал этот узор популярным, поэтому впоследствии узор получил его имя.

Среди предметов женского туалета высоким художественным качеством и разнообразием отличаются *фукуса* – квадратные вышитые шелковые платки со стороной в 0,65 м, в которые заворачивали коробку с письмом или подарком.

Японские традиционные цвета, присущие тканям для одежды, основываются на свойствах натуральных красителей. Название цвета *цуюкуса-уро* происходит от цуюкуса (цветок, раскрывающийся днем) – царство синевы ранним летом, слегка окрашенное фиолетовыми тонами. Цветение длится лишь один день, и краска, сделанная из лепестков этого цветка, быстро выгорает. Вот почему этот цветок часто упоминается в поэзии вака как символ непостоянства или быстро проходящей славы. Оранжево-желтый краситель *кутинаси-уро*, получаемый из плода вечнозеленого кустарника гардении, используется для придания блеска материи для кимоно. Яркоголубой цвет считался оберегом от черной магии и дурного глаза (рис. 3.66).



Рис. 3.66. Цветовая палитра многослойного женского костюма

Неиссякаемый поток творческой фантазии, сдержанность и сила композиции, гармония и ослепительное богатство красок тканей ставят японских мастеров текстиля на одно из первых мест в мире.

В описаниях путешествий по Японии, в работах о культуре японского народа исследователи часто останавливаются на описании японской одежды. Японские этнографы рассматривают такие вопросы, как история развития японского костюма и отдельных его элементов, история ткачества в Японии, этимология одежды и пр.

Национальная одежда японцев состоит из длинного халата прямого покроя, известного под названием *кимоно*, которое получило широкое распространение в Японии в XVII–XIX вв. Термин *кимоно* произошел от выражения *киру моно* – «надеваемая вещь».

В соответствии с сезоном года *кимоно* бывает трех видов: летнее, без подкладки – *хитозэ*; для прохладного времени, на сплошной голубой или синей подкладке – *авасэ*; зимнее, в котором между подкладкой и материей стана и рукавов делается прокладка из шелка-сырца или ваты, – *косодэ* (шелковое) и *вата-ирэ* (хлопчатобумажное).

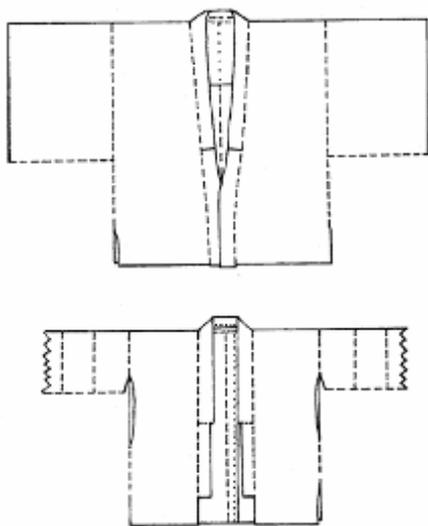


Рис. 3.67. Раскрой мужского и женского дзюбана

Под кимоно надевается нижняя рубаха *дзюбан*, *нагадзибан* и несшитая, подвязываемая лентой *датэмаки* юбка *косимаки*. *Дзюбан* запаховывается слева направо: на мужском *дзюбане* (рис. 3.67) заметна тенденция превращения распашной одежды в запашную. Длина *дзюбана* достигает середины бедра и в зависимости от роста его обладателя может варьировать в пределах 78–84 см, то есть это сравнительно короткая одежда.

*Дзюбан* может иметь шелковые рукава, белые или цветные, даже если сам он сделан из хлопчатобумажной ткани. По краям ворота и обеих пол пришивают прямую полосу ткани длиной 186 см и шириной 12 см. Сложенная пополам вдоль, она образует стоячий воротник *эри* шириной 6 см. Сверху на ворот нашивают кусок тонкого гладкого шелка шириной 14 см и длиной 90 см, известный как *ханъэри*, то есть «съёмный воротник».

*Нагадзибан* и нижнее *кимоно* могут быть различных цветов, но к воротнику пришивается сменный белый подворотничок *хан-эри*, только эта деталь выглядывает из-под воротника кимоно. Летом лёгкое *кимоно* (*юката*) иногда надевается прямо на голое тело.

И то и другое теперь часто заменяют нижним *кимоно*, которое шьётся из тонких, обычно синтетических тканей. Рукава белья большей частью той же формы, что и рукава кимоно, и вправляются в последние.

Мужская поясная церемониально-праздничная одежда *хакама* (рис. 3.68) напоминает сравнительно широкую и длинную юбку, достигающую щиколоток. Передняя и задняя его части, пришитые к двум отдельным поясам с длинными завязками, четко выделены глубокими разрезами боковых швов. Спереди заложено шесть бантовых складок, постепенно расширяющихся книзу; три из них заложены на правую сторону и три – на левую, при этом складка справа полностью скрыта под левосторонними складками. Сзади по центру заложены три встречные складки. *Хакама*

могут выполняться из плотной шелковой ткани, узор которой состоит из узких полосок черного и золотистого цвета. С конца XIX – начала XX в. произошло расширение сферы применения *хакама*, однако практически не изменялись пропорции деталей и традиционность портновской работы: центральный шов выполняется выворотным швом, все остальные – «вперед иголкой», отделочные работы – потайным швом.

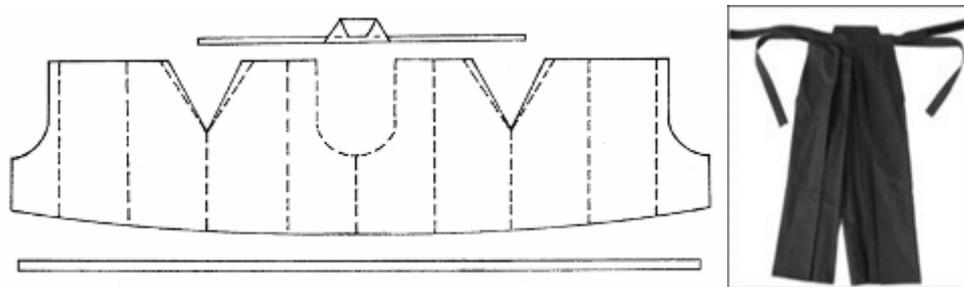


Рис. 3.68. Схема кроя и общий вид поясной мужской одежды *хакама*

Мужская поясная рабочая одежда (рис. 3.69) состоит из 9 частей, то есть из четырех парных фигурных кусков-клиньев и длинного узкого пояса шириной 3 см, к которому пришивается около половины ширины верхней части каждой штанины. Штаны выполняются из хлопчатобумажной полосатой ткани.

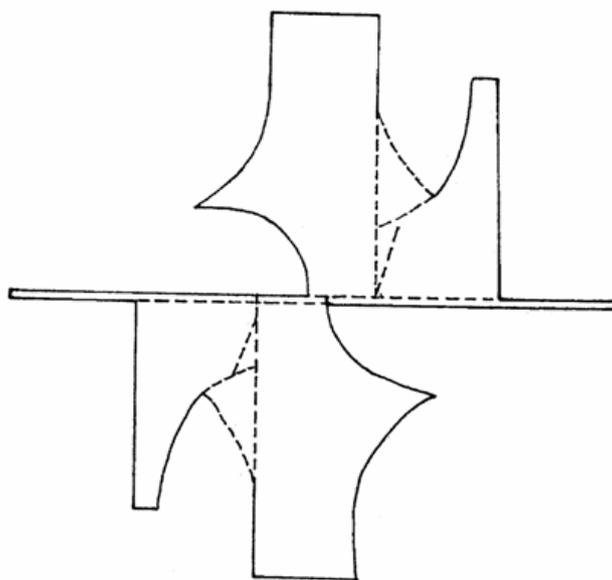


Рис. 3.69. Схема кроя мужских рабочих штанов

Женская нательная одежда во второй половине XIX – начале XX в. состояла из несшитой юбки *футано*, доходящей до колен и представляющей кусок короткой отбеленной хлопчатобумажной материи, короткой нижней одежды *хададзюбан* или *дзюбан* и несшитой юбки *косимаки*, по длине достигающей ступней. *Косимаки*

делают из муслина или крепа белого цвета для пожилых женщин и более ярких цветов для молодых. Эта часть женской нательной одежды бывает видна, когда спереди кимоно распахивается. *Хададзюбан* шьется из шелковой или хлопчатобумажной ткани светлых тонов или белого цвета.

Современное национальное мужское и женское *кимоно* (рис. 3.70) имеет почти одинаковый покрой, но различается по цвету: женское шьётся из тканей более светлой и яркой узорной расцветки, мужское – из тёмных одноцветных или клетчатых тканей. При однотипной форме и конструкции у *кимоно* огромное разнообразие орнаментации, отражающее назначение костюма, ранг человека, сезон и даже настроение японца.

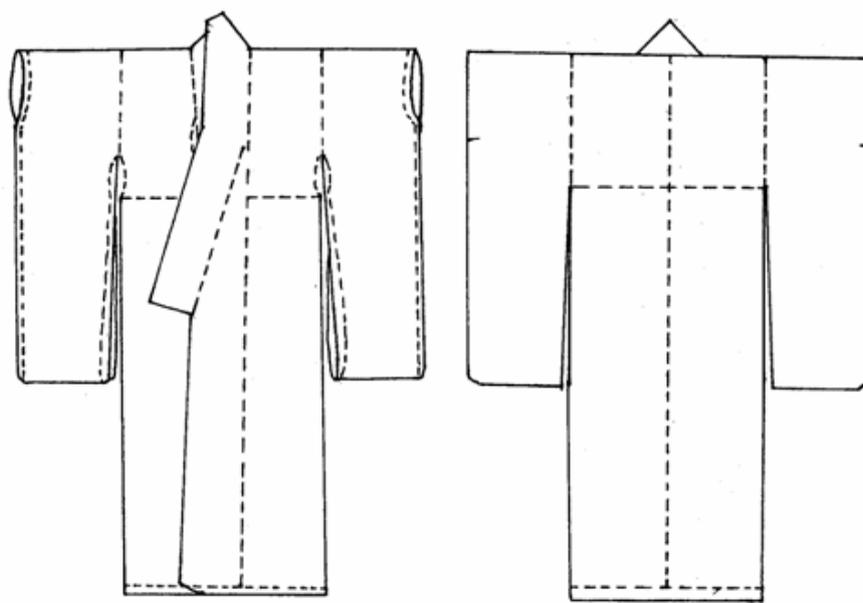


Рис. 3.70. Покрой женского кимоно

Обычно рукав *кимоно*, как мужского, так и женского, очень широк. Ширина рукава доходит иногда до 150 см, при этом к прямой пройме пришивается только соответствующая ей по размеру часть рукава: манжет, как правило, отсутствует, отверстие для кисти руки также делается не во всю ширину рукава; лишняя ширина рукава сшивается с трёх сторон, образуя нечто вроде мешка. Рукава, спускаясь с рук на бёдра, иногда служат японцам своеобразными карманами. Прямая полоса из сложенной вдвое ткани пришивается вдоль бортов *кимоно* с самого низа или только от пояса и, огибая шею, образует воротник.

*Кимоно* застёжек не имеет, оно запахивается слева направо и придерживается в талии верхним поясом *оби*. Мужские пояса узкие и тёмных цветов, женские – до 30–35 см шириной, ярких тонов, завязываются на спине широким бантом. С траурным костюмом женщины и мужчины носят *оби* белого, черного или серебряного цветов; во время светских визитов надевают *оби* из золотых или серебряных нитей с поздравительной символикой, изображающей сосну или четыре благородных растения (бамбук, сливу, хризантему, орхидею). Могут быть изображены аист, черепаха, феникс, павлин.

Женские *оби* и бант на спине считаются главным украшением женской одежды, поэтому *оби* ткнут искусные ткачи, украшая их сложным художественным узором и подбирая яркие тона. Способ завязывания *оби* очень сложен. Надетое в рукава кимоно подбирается чуть ниже груди и подвязывается лентой, образовавшийся напуск спускается на бедра и закрепляется второй лентой. Затем надевается *сито-оби* – нижний пояс, более узкий, чем верхний, который тоже обычно скрепляется лентой. Лишь после этого в несколько слоёв наматывается сложенный вдвое собственно *оби*. Под его верхний край подкладывается сшитый трубой шарф *обиагэ*, в который вложена подушка *обиагэ-но-син*, служащая основой завязываемого сзади подушкообразного банта, а спереди в *оби* для жёсткости закладывается широкая пластина *маэ-син*. Вся конструкция скрепляется шнурком *обидзимэ*, проходящим поверх *оби*.

Шнурок этот двойной, завязывается обычно под бантом на спине, но спереди имеет либо декоративный «морской узел», либо надетую на него крупную бусину-безделушку. В тогунавскую эпоху совместно с поясом пристёгивался кошелек при помощи брелка (*нэцкэ*). Сейчас *нэцкэ* можно видеть очень редко. Гораздо чаще за *оби* носят авторучки. Карманы не свойственны ни одному из видов японского костюма, а старинный обычай носить вещи в мешкообразных продолжениях рукавов постепенно исчезает и ныне применяется в основном к бумажным салфеткам, заменяющим в Японии носовые платки.

Ношение кимоно исключает возможность ношения одновременно элементов европейского костюма – пальто, шляпы и т.д. В сочетании же с европейскими костюмами (платье, кофта и юбка, кофта и брюки) возможны лишь два элемента национальной одежды – любой тип национальной одежды и обуви и широкий халат *нэниэки* – верхняя одежда, укрывающая и саму мать, и носимого на спине ребёнка.

Верхняя мужская плечевая одежда – кимоно и *хаори*. Традиционный покрой кимоно (рис. 3.71) предусматривает только два направления выкройки ткани: параллельно и перпендикулярно кромке первоначального полотнища. Поэтому в каждой детали костюма, если его распрямить, все нити основы, нити утка, все линии орнамента будут параллельны соответствующим нитям и линиям всех других деталей: нити основы и продольные полосы пройдут вертикально, нити утка и поперечные полосы – горизонтально.

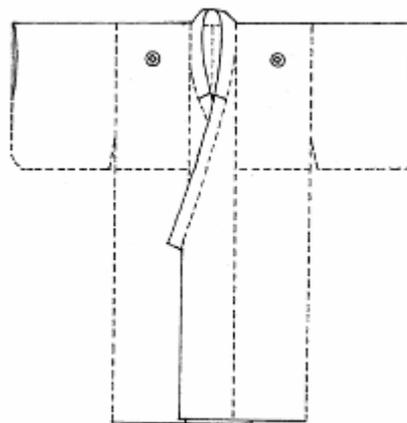


Рис. 3.71. Раскрой мужского кимоно

До сих пор в качестве нижней одежды довольно широко распространён набедренный пояс (*фундоси* или *сарумата*), который представляет собой полоску хлопчатобумажной ткани, пропускаемую между ног и закрепленную на талии.

Вместо *фундоси* японцы могут надевать *косимаки* – кусок ткани, по ширине достигающий колен, который обертывается вокруг бедер и закрепляется на талии.

В этнографической литературе встречается упоминание о том, что в Японии известны набедренные повязки двух видов. Первым из них является кусок белой хлопчатобумажной материи около 225 см длины. Его обертывают вокруг талии и

закрепляют узлом так, чтобы остался свободным один конец, который пропускают между ног и закрепляют за поясом. Еще в феодальной Японии представители придворной аристократии, самураи и, возможно, некоторая часть городского населения носили набедренную повязку, называемую *эттю-фундоси*. Известно, что она была короче набедренной повязки первого вида и имела тесемки для закрепления на талии.

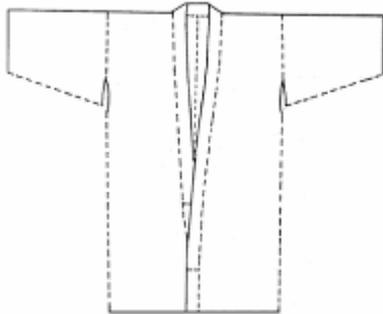


Рис. 3.72. Раскрой женского *хантэна*

Рабочая одежда крестьян состоит из верхней плечевой одежды *хантэн*, штанов *момпэ*, пары наголенников, полотенца и пояса *оби*. Женский *хантэн* (рис. 3.72) выполняется из плотной хлопчатобумажной ткани. Стан состоит из двух полотнищ длиной 194 см и шириной 30 см, со стороны спинки сшитых по центру вместе и сложенных пополам по плечевому сгибу. По бокам полы соединены со спиной так, что в верхней части стана оставлена прямая пройма длиной 34 см от плечевого сгиба.

По линии плечевого сгиба в центре стана идет горизонтальный разрез ворота шириной 16 см, продолженный слегка скошенным к центру стана вырезом левой и правой пол.

По краям выреза и обеих пол до низа стана пришит прямоугольный кусок ткани длиной 210 см и шириной 12 см. Сложенный пополам вдоль, он отгибается и со стороны спинки образует стоячий воротник шириной 5,5 см, переходящий на полочке в плосколежащую *окуми*.

Рукав имеет форму равнобедренной трапеции. Нижняя, подмышечная, часть рукава длиной 12 см и соответствующая ей часть проймы длиной 15 см остаются незашитыми.

*Хантэн* шит ручными швами: центральный шов спинки выполнен выворотным швом, основные швы стана и рукавов – «вперед иголкой», отделочные работы выполнены потайным швом.

В состав женской крестьянской рабочей одежды входит поясной элемент *момпэ* (рис. 3.73) – разновидность штанов. По крою они состоят из восьми частей: перед шит из двух одинаковых четырехугольных частей, двух клиньев и двух поясов-завязок. Передняя часть *момпэ* с верхнего края заложена мелкими складками. Верхний край задней части *момпэ* заложена складочками и пришит почти в центре прямоугольного куска аналогичной со штанами ткани длиной 171 см, сложенного вдоль несколько раз до ширины 2,5 см и зашито по краю.

Обе половинки *момпэ* складываются вместе и сшиваются так, что в верхней части штанов образуются боковые разрезы. Штаны сшиты швом «вперед иголкой», все отделочные работы выполнены потайным швом.

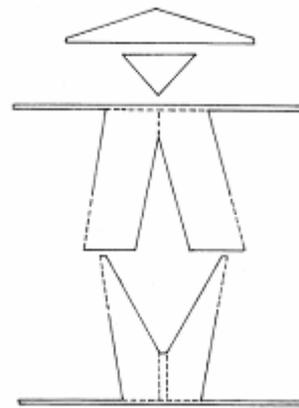


Рис. 3.73. Раскрой поясной одежды *момпэ* – женских рабочих штанов

Зимняя одежда такого же покроя только подбивается ватой, в холодную погоду обычно надевают два ватных халата: нижний – *ситаги* и верхний – *уваги*. Рабочие и крестьяне во время работы носят короткую куртку *хапти* с узкими, прямыми рукавами и короткие, облегающие ноги штаны (*момохики* и *момпэ*) или работают в одном набедренном поясе *фундоси*. На большинстве предприятий введена для работы стандартная одежда из бумажной ткани с иероглифическими знаками, которые обозначают марку фирмы или фамилию предпринимателя.

Крестьяне для защиты дождя и снега используют короткие накидки из соломы или волокон конопли; в городе для этой цели служит зонт *карагаса* из промасленной бумаги или шёлка.

Как рабочий костюм в военное и послевоенное время в обиход среди женщин вошли шаровары, сменившие старинные узкие ноговицы крестьянского костюма.

Женский национальный костюм в последние годы претерпел некоторую модернизацию: входит в употребление составное *кимоно*, состоящее из юбки и кофты. Изменился и *оби*, он стал гораздо уже, бант меньше. Детали кимоно так же изменяются в зависимости от моды, как и европейское платье.

Особенно ярко проявляются новые и заимствованные черты в той одежде, которая носится поверх кимоно. Помимо нэцнэко имеются три типа такой одежды: кимоно-пальто, хаори и передник. Для кимоно-пальто и хаори характерно, что они шьются широкими, с особенным припуском на спине, чтобы вместить большой бант оби. Характерны также рукава всех этих типов одежды. Они либо имеют провисающие прямоугольные мешки, чтобы вместить аналогичные продолжения рукавов кимоно содэ, которые в этом случае вставляются и вправляются в содэ верхнего платья, либо просто шьются очень широкими, что бывает реже, поскольку в этом случае содэ кимоно могут измениться.

Из этих трёх типов ранее было известно только хаори. Классическое хаори имеет прямой покрой, как и кимоно, но сдерживается на груди завязкой, причём полы не доходят одна до другой. Новые черты в хаори этого покроя проявляются в том, что они шьются из не свойственных им раньше тканей, например, кружевных. Но теперь шьются и такие хаори, которые застёгиваются на пуговицы, что ранее было не свойственно японскому костюму, снабжаются декоративными хлястиками, обшлагами и другими элементами одежды. Повседневные хаори, как правило, темных цветов, часто полосатые. Празднично-церемониальные изготовлены из черного шелка с белыми гербами.

Рукава у современных *хаори* бывают двух типов – японские мешкообразные *содэ* и обычные широкие с манжетой. Последние менее удобны для ношения с кимоно. Причина того, почему они всё-таки бытуют, имеет экономическое обоснование: такое *хаори* можно носить и в сочетании с европейским платьем, как обычный жакет или *кардиган-труакар*.

Домашние хозяйки не только дома, но и выходя за покупками, как правило, надевают передник, который называется *апрон*. Передник, надеваемый поверх европейской одежды, имеет покрой обычного фартука. На кимоно же надевается такой тип халата, который завязывается сзади и имеет широкие рукава, застёгиваемые манжетами. Последние имеют целью предохранить во время работы длинные *содэ*, раньше они подвязывались восьмёркообразным шнуром *тасук*, проходящим под мышками и на спине. Передник всегда бывает белый, обычно с трапециевидным вырезом на груди, по размерам, соответствующим высоте раскройной части воротника *кимоно*.

Очень своеобразное явление – *кимоно-пальто*. Эта одежда прямого покроя, застёгивающаяся на пуговицы или крючки, шьется она из плотных, часто не промо-

каемых тканей, надевается в ненастную погоду. Ворот кимоно-пальто либо близок к европейскому, либо представляет собой простой трапециевидный вырез, как у *апрона*.

Кимоно-пальто отделяется пуговицами, обшлагами, клапанами, а иногда даже карманами. Носится оно только поверх кимоно. Это новый тип национальной одежды, возникший под европейским влиянием и вобравший ряд заимствованных элементов.

Одежда детей по составу и покрою не отличается от одежды взрослых, только дети носят головной убор в виде чепчика, к которому иногда прикрепляется сбоку мешочек с талисманом, по убеждению японцев оберегающий ребёнка от несчастных случаев. В городах в дополнение к талисману ребёнка могут снабдить металлическим жетоном с указанием на нём имени ребёнка и адреса родителей. В южной части Японии дети бегают нагишом до 3–4 лет.

Головной убор не является обязательной частью одежды японцев. В древние времена существовало множество ритуально-церемониальных головных уборов, имевших символический характер. Их надевали преимущественно мужчины. Например, большие соломенные шляпы разных форм, украшенные цветами на высоких стеблях, надевали на праздник первых всходов риса. Соломенная шляпа-шалаш – *то-риоигаса* – «зонтик для изгнания птиц» – служила частью ритуала изгнания вредителей урожая. У японских мужчин-аристократов головной убор был важнейшей деталью туалета. Идя во дворец сёгуна (правителя), самурай обязательно надевал шляпу, так как по ней определялся его ранг. Самурайские шлемы делали с забралом, которому придавали черты лица человека, фактически, идя в бой, японец надевал вторую голову. У японских самураев борода и усы были типом оружия. Небритых мужчин называли мужчинами «с мерзким видом», а это считалось необходимым для воина. Вышние военачальники сдвигали *эбоси* на правую сторону, низшие – на левую. Простые солдаты носили шляпы из легкого железа или кожи.

Во время полевых работ или при длительных передвижениях крестьяне надевают большие соломенные шляпы для защиты от солнца или дождя. В зимнее время женщины повязывают голову большим прямоугольным платком, мужчины тоже пользуются платком меньших размеров, обвязывают голову свёрнутым жгутом полотенцем *хатимаки* для защиты глаз от стекающего со лба пота.

Типы мужских причёсок являлись показателем социальной градации населения. Ремесленники и торговцы обязаны были сбривать *кобин*. Когда молодой человек становится спортсменом, ему впервые заплетают косичку; она обрезается как символ ухода из сумо.

Женщины-аристократки головных уборов, как правило, не носили. Для старой Японии были характерны пышные и сложные женские причёски, в настоящее время они выходят из употребления. Женщина – источник жизни – в древности непременно имела длинные распущенные волосы. Гребень для волос – атрибут мифических существ женского рода. В японской поэтической символике он стал одним из главных символов любимой.

Обувь японцы надевают при выходе на улицу, а при входе в дом её снимают и оставляют у входа. В помещение входят босыми или в коротких носках *таби* из белой бумажной ткани, сшитых таким образом, что большой палец ноги помещается отдельно от остальных для удобства ношения национальной обуви – *гэта* или *дзори*.

*Гэта* – деревенская обувь, делается или в виде маленькой скамеечки на двух ножках высотой 10 см, или в виде колодки, плоской сверху, а внизу с затёсом сверху у носка и с выемкой посередине. Закрепляется *гэта* на ноге посредством шнура, который укрепляется в трёх местах: в передней части у носка, на некотором расстоянии от края и в задней по бокам ближе к пятке, образуя две лямки, под которые

продевается передняя часть ступни. При этом переднее крепление шнура пропускается между большим и вторым пальцем ноги, что и удерживает *гета* на ноге при ходьбе. В ненастную погоду сделанный из непромокаемого материала колпачок надевается на передний край *гета* и закрепляет пальцы и часть подъёма. Крепится он тесёмкой за задний каблук *гета*.

*Дзори* – это деревянные или соломенные сандали (рис. 3.74) с такими же креплениями, как у *гета*. В настоящее время распространены также резиновые башмаки с отдельным пальчиком для большого пальца.



Рис. 3.74. Японская обувь

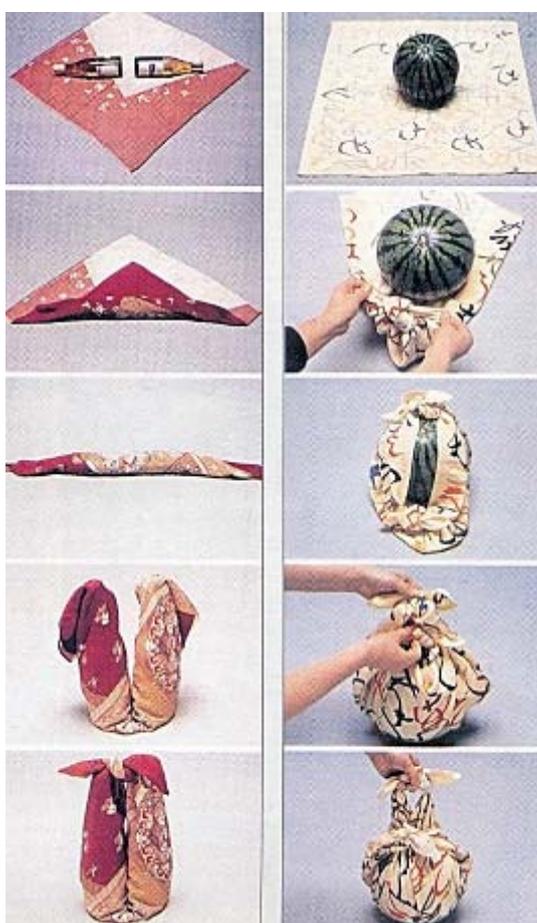


Рис. 3.75. Способы завязывания *фуросики*

Японская национальная обувь тоже подвержена модернизации, как и костюм. Широко распространена фабричная обувь типа *дзори* из пластмасс и других синтетических материалов на каучуковой подошве, у женщин утолщённой под пяткой. Такая обувь носится даже в сочетании с европейским костюмом. Все *дзори* делаются одного размера, так что почти всегда они меньше носящей их ноги. Лишь *дзори*, предназначенные для пляжа, различаются по размеру и имеют подошву равномерной толщины.

В связи с подорожанием циновок *татами* всё большая часть пола в японском жилище становится непокрытой. В связи с этим в быт японского народа прочно вошли *слипперы* – домашние туфли-шлёпанцы без задника.

Для переноски различных вещей японцы всех слоёв – крестьяне, рабочие, студенты и др. – чаще пользуются не сумками, мешками или портфелями, а большими разноцветными и узорными платками *фуросики* (рис. 3.75).

*Фуросики* делают квадратной формы, со стороны от полуметра до метра; углы их завязываются крест-накрест и получается узелок. В нём носят книги, покупки, завтраки и различные мелочи. Заимствованные в японском костюме элементы указывают на способность японцев усваивать новую информацию, полученную в результате международных контактов. Однако национальный костюм по-прежнему востребован в Японии (рис. 3.76).



Рис. 3.76. Фотосессия моделей в стиле стимпанк (steampunk), вдохновленном эстетикой уникального японского костюма второй половины XIX в. Харадзюку (Harajuku), Токио

### 3.6. Монгольский костюм

Характеристика монгольского костюма связана с изучением межэтнических связей, гипотез происхождения одежды и дополнений к костюму монгольских народов, типов и инвариантов отражения в костюме традиционного и современного образа жизни (рис. 3.77). Монгольская одежда в разные периоды истории воспринимала детали или даже комплекты костюма у соседних народов. Эти напластования чётко видны в одежде некоторых категорий населения и носят межэтнический характер. Монгольская поговорка «Одежда – бог, тело – дьявол» исходит из нравоучения, что костюм, созданный человеком, является объектом высокого искусства и служит материальным воплощением ценностей культуры.

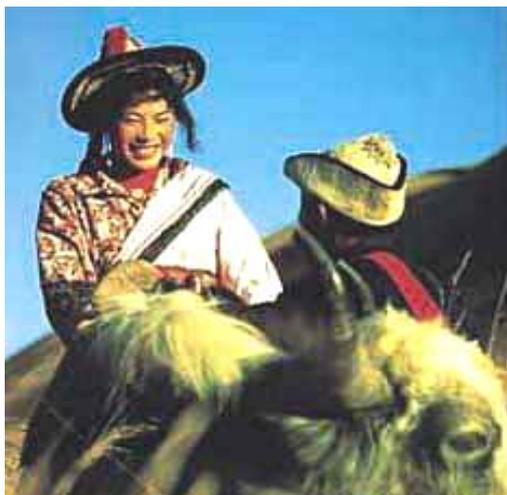


Рис. 3.77. Монгольский традиционный костюм

Стиль народного монгольского костюма определяется его силуэтом, который создаётся покроем одежды, пропорциональным соотношением линии плеча и формы рукава с длиной талии, а также с формой и длиной юбки, у мужчин – брюк. Существенными являются соотношения длины и ширины стана с длиной и шириной рукавов, и только для силуэта некоторых видов женской одежды важны соотношения длины талии с длиной и шириной юбки. В быту при изготовлении одежды употреблялись меры длины, связанные с пропорциями тела человека: *тоо* – расстояние между раствором большого и среднего пальцев, *соом* – расстояние между раствором большого и указательного пальцев, *алаг* – ладонь, *хуруу* – ширина пальца (обычно среднего, указательного, безымянного). Кроме того, часто измеряют ширину воротника расстоянием средней фаланги указательного пальца с приложением к нему большого.



Рис. 3.78. Реконструкция военного костюма

Важную роль в монгольском костюме играли материал и техника изготовления. Для шитья одежды монголы обрабатывали шкуры диких и домашних животных. Кожу тщательно очищали от жира, намазывали несколько раз кислым молоком, затем высушивали и разминали кожемялкой – планкой с зубринами *хидэргэ* – на камне или на колене. У бурят и хамниган использовались стационарные кожемялки, где шкуры кладут в полый вращающийся цилиндр, укрепленный вертикально на оси. На изготовление военного костюма употребляли выделанную кожу, дерево, металл, служивший материалом для панциря, кольчуги, шлема и др. (рис. 3.78). Предки монголов использовали все материалы, которые шли на изготовление одежды.

Материалы, из которых сделана одежда, обнаруживают связь монгольской культуры с культурой соседних стран Востока. С течением времени материалы заменялись на более доступные, что зависело от уровня развития производства и экономики.

Если в древности одежду вручную шили из шкур животных и применяли несколько традиционных для каждой части одежды швов, то постепенно ручные операции заменяются машинными и применяется только один стачной шов. С течением времени менялся материал: наряду с овчиной, кожей, войлоком и мехом издавна употреблялись ткани из шерсти, хлопка, шёлка – холст, парча, а в последнее время – синтетические ткани. В XIX – начале XX в. в Монголии бытовали ткани различного происхождения, но преимущественно – китайские хлопчатобумажные и шёлковые, реже русское сукно и бархат (рис. 3.79).

Зимнюю одежду шьют из различных сортов овечьего меха – мерлушки, каракуля. Используются также козы, жеребьячи, лисьи шкуры для шитья и отделки одежды и головных уборов. Кожа и замша *арьс* искусно обрабатывались и окрашивались натуральными красителями.

В Монголии было очень много видов национальной одежды. Известно, что одни лишь головные уборы составляют более ста видов – женские, мужские, детские, для духовных лиц, для обрядов, парадные, для повседневного пользования и т.д. Каждая этническая группа Монголии вносит свое эстетическое решение в создание конструкции, формы и цвета головного убора, в его украшения. Именно по этой причине существует много типов монгольских шапок (рис. 3.80). В западной Монголии распространены шапки типа «Торцог», «Юден», «Жарантай», отличные от головных уборов *халха*. Эстетические воззрения и этические нормы монгольского общества определяли одежду основного населения, распределяемую строго по половозрастным признакам (рис. 3.81).

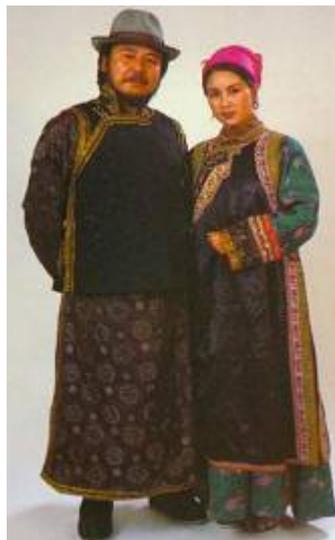


Рис. 3.79. Мужской и женский костюм из различных материалов



Рис. 3.80. Традиционный головной убор



Рис. 3.81. Эстетический идеал женских образов

Дети до 3–5 лет особенно в хорошую погоду бегали голышом. Вместе с тем в праздничные дни их одевают очень нарядно (рис. 3.82), к зиме им шьётся меховая одежда – того же покроя, что и взрослым, но вместо пуговиц часто пришиваются к халату завязки.

Покрой монгольской одежды имеет ряд своеобразных черт, которые указывают на её местное происхождение. Традиционная народная одежда – повседневная и праздничная. Правильный покрой одежды, ее изготовление и отделка, вышивка были обычным занятием для женщин, а пошив головных уборов различного фасона, сложный вид вышивок, аппликаций из цветной кожи – были делом рук мужчин – искусных мастеров.



Рис. 3.82. Современные дети в традиционном костюме

Костюм девушки не отличается по покрою от детского и мужского (рис. 3.83). Рукава мужской и девичьей одежды никогда не делаются втачными – они длиннее рук, у кисти заканчиваются воронкообразными обшлагами, а в локтях собираются в складки.



Рис. 3.83. Женский и мужской монгольский костюм

Покрой халата очень прост, отличается отсутствием нефункциональных деталей (рис. 3.84–3.85). Обе половинки спинки и переда кроят одинаково из двух полотнищ. Из третьего полотнища выкраивается дополнительная правая пола, а из остатка – надставки на рукава, подшивка бортов, воротник и его подкладка, одна из сторон манжет, подшивка подола. В отличие от европейской одежды подшивка подола в монгольской одежде всегда бывает подкройной.

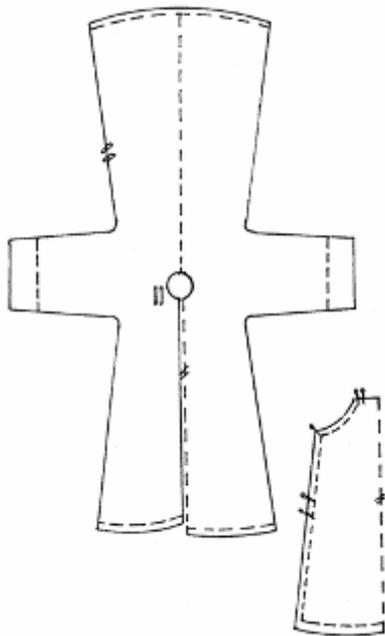


Рис. 3.84. Покрой халата с длинными рукавами из ткани двойной ширины

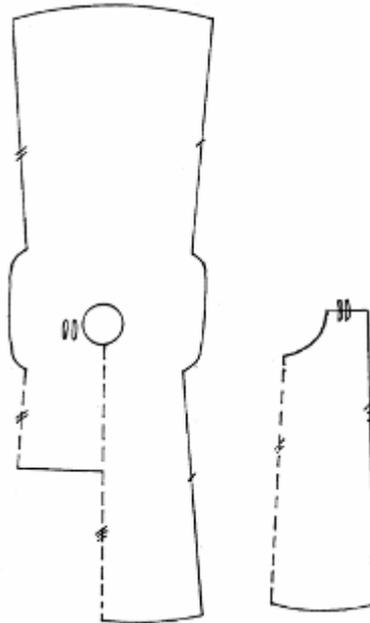


Рис. 3.85. Летний женский халат с короткими рукавами

С давних времен монголы носили халат с асимметричной застежкой борта «Ташуу энгэртэй дээл» и халат, напоминающий длинную безрукавку с прямым бортом «Задгай энгэртэй дээл». Это подтверждается одеждами хуннского периода, найденными при раскопках Ноин-ульского кургана. Конструкция одежды, сочетание цветов, орнаментальные украшения говорят о древней культуре монгольского народа.

Монгольские мастерицы создавали роскошные свитки (иконы) святых буддийского пантеона, они были яркими, красочными, из дорогих материалов – натурального шелка, парчи, их украшали жемчугом, кораллами, бирюзой. Подобные свитки-аппликации могли конкурировать с живописью – танкой. Таким образом, постепенно аппликация выделилась в самостоятельный вид искусства.

Примерами сохранения и наслоения артефактов различных эпох (рис. 3.86) являются отдельные элементы верхней одежды монгольского ламаистского духовенства, светских феодалов и чиновничества, а в послереволюционный период – универсальная одежда городского типа.

Декоративно-прикладное искусство монголов, бурят, калмыков, казахов, киргизов, башкир, каракалпаков, якутов, алтайцев, тувинцев, хакасов и других в прошлом кочевых народов призвано украшать жизнь и быт такими изделиями и одеждой, которые приспособлены к жизни в седле, предназначены для закрепления за поясом, на конской сбруе, на головном уборе, на шее, груди, запястье руки, на спине и т.д. В Западной Монголии шили кожаные фляги-бурдюки, на которых вдавливали рисунки любого орнамента, не исчезающие и не истирающиеся. Такие фляги-бурдюки были очень практичны в условиях кочевой жизни, легки, прочны и удобны.

Из замши и сыромятной обработанной кожи монголы делали ремни, конскую упряжь, седла, украшения к ним, *сапоги-гутулы (гуталы)*. Обувь *гутал* специально приспособлена для верховой езды в седле со стременами, ходить в таких сапогах тяжело и неудобно. Самыми большими по размеру были мужские сапоги *эрэгтейин гутал*. Женские – *эмэгтейин гутал* – средней величины; *хухэдийн* – детские сапожки. *Гутал* имел всего три типовых размера, соответствуя размеру стремян мужских, женских и детских седел. *Гутал* должны быть по величине такими, чтобы заполнять просвет в стремях и плотно стоять на его нижней, опорной, части и не выскальзывать из него во время верховой езды на лошади.

*Гутал* различались и по типу орнамента, и по количеству орнаментальных композиций, размещавшихся на отдельных деталях и частях сапога. Сообразно с этим *гуталы* подразделяли на 8-, 12-, 16-, 32-орнаментные. Распределяют орнамент на поверхности обуви в определенном порядке. Вдоль верхнего среза под кантом – *жеримын угалз* – переплетающиеся полосы. Орнамент из прошитой кожи – на проекции шиколоток, пальцев, пяточной части, углах голенища.

Можно указать несколько видов обуви, которую носят монголы: «наамал ултай гутал», сапоги с приклеенной подошвой, «шохойтой гутал», «ханчин гутал», причем и здесь прослеживаются различия между обувью отдельных национальностей. Если торгуты носят сапоги типа «тоохуу гутал», то буряты «улсан гутал». После народ-



Рис. 3.86. Одежда мифологических персонажей

ной революции монгольская национальная одежда претерпела существенные изменения, стала проще и скромнее.

Обувь монгольских народов характеризуется рядом черт, типичных для большинства групп, общей для всех групп схемой покроя и изготовления. Отличия по этнографическим группам сводятся к деталям отделки. Внутри групп мужская и женская обувь различается размерами, орнаментом, отделкой. Обувь, как и одежда, различалась по сословиям, материалом, цветом и декором (качеством и количеством). Прежде были распространены следующие виды гутал: *жанжин гутал* (военные, «генеральские»), *тэв гутал* (будничная традиционная обувь халха), *дорвод гутал* (дэрбэтские), *захчин гутал* (захчинские), *хасаг гутал* (казахские), *торгут гутал* (бурятские). В настоящее время часть населения носит национальную обувь. Из традиционных видов обуви преобладают сапоги халхаского типа, имеющие ряд характерных деталей.

Раскраивается обувь по лекалу – шаблону. Парность основных деталей и их симметричность – характерная черта монгольской обуви. Форма подошвы зависит от формы носочной части и поэтому варьируется. Кроме основных частей выкраиваются и дополнительные детали для обшивки, прокладки и т. п.

Процесс изготовления *гутал* состоит из девяти операций:

1. Выкраивание из кожи всех частей *гутал*.
2. Орнаментация – *угалз*.
3. Пришивание подкладки *дотор*.
4. Прокладывание между деталями кроя полос козьей цветной мягкой кожи. В халхаских сапогах их прокладывают в три слоя, сгибом к внешней стороне, а в уземчинских, бурятских, баргутских – в один слой. Эти полосы называют *зулагны хавчаар*.
5. Соединение деталей с прокладками.
6. Прокладывание полос цветной кожи между половинками сапога с передней стороны, сшивание передней части изнутри.
7. Пришивание по верхнему краю голенища с внутренней стороны полосы цветной кожи, отворачивание её на лицевую сторону и закрепление стежками по внешней стороне голенища. Эта оторочка называется *эмжээр*.
8. Прокладывание полос цветной кожи вдоль вертикальных членений заготовки сапога, соединение изнутри обеих половинок.
9. Прокладывание полос между носочной частью и подошвой, пришивание подошвы к сапогу. Изготовление подошвы распределяется на ряд последовательных операций.

В настоящее время для нижней поверхности подошвы используется плотная кожа. В более ранний период подошву кроили из простёганного войлока *ширдэг* и ткани *давуу*. Можно было делать её из проклеенной, обычно белой ткани. Таковую подошву называли *намын уул* – домашняя, семейная подошва. Увлажнённую выкроенную кожу проклеивают. По её краю приклеивают сложенные вдвое рубчиком наружу косые полоски тонкой белой ткани шириной 3–4 см – *уулны хурээ*. У задника прокладывают 16 рядов, спереди – 12 рядов. Носочную часть загибают вверх, а затем ставят заготовку в хатан (сушилку). Выкраивают мягкий толстый войлок *эсгий* и пришивают его к подошве. С внутренней стороны поверх *эсгий* пришивают кусок хлопчатобумажной ткани. Детали смётывают так, чтобы *давуу* немного заходила на *хурээ*, который прошивают насквозь крупными стежками толстыми нитками. К подошве присоединяют с внешней стороны слои кожи, по которым прокладывают внешние стежки, когда пришивают подошву. Большое распространение получили

сапоги из чёрной русской тиснёной кожи *булгари*. Носочная и пяточная части украшены полосами зелёной кожи, орнаментированными рельефной аппликацией. Под сапоги надевали *оймс* – тип носков из войлока, фетра или простёганной на ватной прокладке ткани.

В домашних условиях или на празднествах носили обувь из тканей. Образцом такой обуви являются монгольские сапоги из сукна вишнёвого цвета, окантованные зелёной тесьмой. Носочная часть сапога и низ голенища вышиты шёлком зелёного, жёлтого, розового, лилового цветов тамбурным швом (орнамент *ульзий*). В незаполненных вышивкой зонах – кожаная аппликация зелёного цвета. Подошва из ткани обшита кожей. Толщина подошвы 2 см, длина 34 см. Высота сапога спереди 44 см, сзади 35 см, ширина сверху 24 см, внизу 20 см.

Нарядные сапоги могут быть выполнены из жёлтого шёлка с тиснёным рисунком (рис. 3.87), окантованы голубой тесьмой, бежевой или зелёной кожей по верхнему срезу и швам. Подкладка сапог суконная, красного цвета, подошва обшита кожей. Толщина подошвы 3 см; высота сапога спереди 38 см, сзади 25 см, длина подошвы 23 см, ширина 17 см. Конструкция сапога приспособлена для езды в жёстком седле, при быстрой скачке, стоя на стремях, имеющем массивную заднюю часть.

Техника аппликации и художественного прошивания изделий из мягких материалов доминировала в кочевых районах. Древние монголы создавали аппликации на войлочных коврах, на богатых покрытиях юрт-дворцов, о которых писали европейские путешественники того времени. Традиционная художественная прошивка из могол времен древнего хуннского государства и рисунки строчных войлочных ковров до сих пор бытуют во всех тюрко-монгольских аймаках. Монголы украшают синие или голубые платки крупнобелой орнаментальной аппликацией.



Рис. 3.87. Нарядные сапоги

Орнаментальное искусство не является самостоятельной областью, считается неотъемлемой деталью всех основных видов народного искусства, служит элементом отделки и украшения, содержит глубокий символический смысл. Например, монголы рисуют на дверях или других предметах домашнего обихода орнамент *ульзий*, чтобы благополучие сохранялось в семье.

За всю историю существования орнамент приобрел наиболее типичные виды: зооморфный – *эвр угалз* – роговидный, в котором переплетались, соединялись фантазией народа рога архара, воловьих ноздри, птицы и т.п.; растительный, в основу которого народ вложил форму листьев, цветов, травы, деревьев, веток, кустарников;

явления природы – форма облаков, туч, гор, дыма, пламени, волн; геометрический – *ульзий*, меандр, свастика, переплетение круглых, ромбовидных, прямоугольных форм между собой (рис. 3.88).



Рис. 3.88. Традиционная сумка

На западе Монголии, особенно среди казахского населения, до сих пор широко практикуется художественная аппликация – *сюзане*. Орнаментальные элементы вырезают из материала красного, коричневого и черного цвета, затем прошивают на войлочных коврах, оформляют бордюр по периметру ковра (рис. 3.89).



Рис. 3.89. Фрагмент ковра

В конце XIX века широкое распространение получило художественное шитье (рис. 3.90) с применением серебряного и золотого позумента, который прошивали тонкой нитью. Костюм привилегированных лам, князей, ноёнов стали украшать мелким речным жемчугом, кораллами, бирюзой и т.д.

Другой вид текстильного искусства – *намх* – плетение сложных узлов из цветных ниток на деревянной крестовине. С ее помощью нитями пяти цветов (синего, белого, красного, желтого, черного) создавали различные плетения – орнамент зооморфного и геометрического вида. По контуру крестовины цветными нитями создавали орнаментальные композиции с прямыми углами, стилизованные изображения фигур людей и животных.



Рис. 3.90. Заготовки для одежды

Современная традиционная верхняя одежда у монголов одинакова: халат (*дээл* и *тэрлиг*) с мягким матерчатым поясом *бус* 7–8 м, шириной 40 см. Монголы МНР и сейчас носят халаты различного вида: меховые шубы, крытые материей, – зимне-весенняя тёплая одежда; *арисун дээл* – нагольная, не крытая, обычно овчинная шуба; *хэвэнтэй дээл* – стёганая, подбитая ватой, – для прохладной погоды, чаще всего осенней; *терлиг* – летний халат на подкладке. Ношение *дээл* без пояса не допускалось: любая небрежность в костюме считалась проявлением неуважения к окружающим. Монголы, как правило, предпочитают яркие цвета тканей для одежды и поэтому придают большое значение подбору цветов *дээл*, его символике. Замужние женщины, например, любят носить *дээл* зеленых цветов или ярких, сочных цветов и их сочетаний. Красные цвета предназначаются для праздничной одежды. Белый цвет почитался как символ благородства, святости. Мужчины предпочитали *дээл* синих цветов. Одежда темных тонов в старину не встречалась. Цвет костюма у девушек имел мягкие тона – розовый, зеленый, голубой.

Даже повседневный *дээл* любовно декорировался. Второй ряд канта на груди и спине выкладывался в замысловатый орнамент (с символическим значением) или в виде сплошной орнаментальной композиции.

Традиционная одежда обычно доходила до щиколоток, но в настоящее время длина её колеблется. В городе чаще носят халаты немного ниже колен.



Рис. 3.91. Жилет из шелковой ткани

Поверх халата и пояса надевают безрукавку *хантаз* (рис. 3.91–3.92). Жилет носят не только мужчины, но и девушки. Шьют его обычно из ярких, часто украшенных ткаными узорами шелков, отделявая обязательно гладкими, сочетающимися по цвету шёлковыми полосками и оторочкой. Мужская и женская безрукавки кроются с плечевым швом, спинка уже, чем полочка. Перед разрезан, а на правую сторону находится дополнительная, пришитая по оси симметрии полочка с *энгэром* (одежда делится по направлению к горизонтальной оси симметрии, слово *энгэр* обозначает также все верхнее, южное – «перед», «передний», переднее полотнище *дээл*, борта). Ворот *зах* вырезан по шее. Женские

безрукавки одинаковы по покрою с мужскими. Отличия проявляются лишь в деталях: на мужской разрезы полагалось делать спереди и сзади, на женской – с боков. *Хантаз*, надетый на халат, доходит до талии, прикрывая пояс.

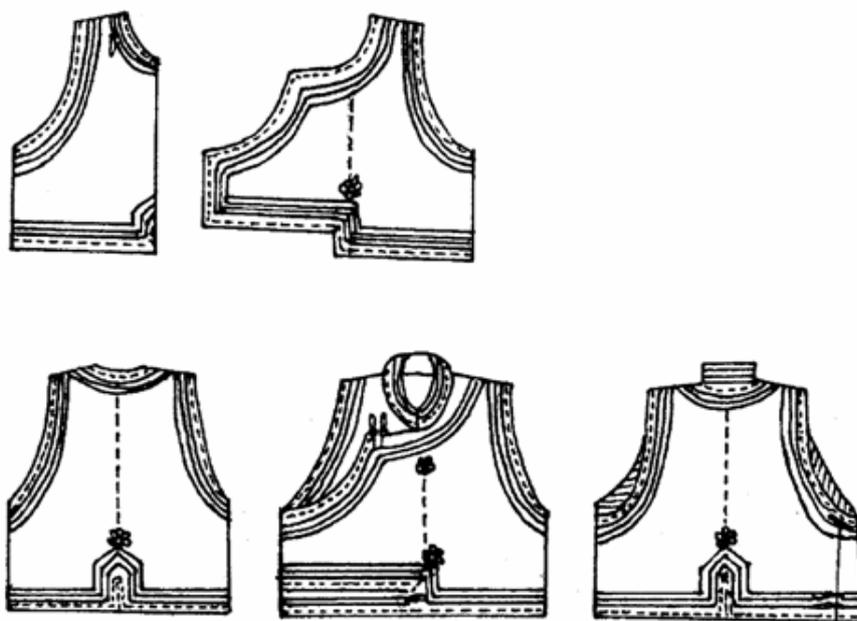


Рис. 3.92. Верхняя безрукавка *хантаз*

Углы, образуемые каймой, по внешней и внутренней сторонам украшены орнаментом *ульзий*, который настрочивают из тонких полосок шёлка одного цвета с каймой. Полоски расположены обычно в два ряда на расстоянии 1–1,5 см друг от друга и от края.

Взрослый мужчина обычно носит штаны *емд* и рубашки *цамц*, сшитые из *далембы* или *цумбы*. Особым щегольством считалось иметь бельё из чесучи. Это диктовалось и гигиеническими соображениями, т.к. лучше предохраняло тело от насекомых, которых всегда много около скота. Покрой нижней рубашки аналогичен

покрою верхнего халата; *цамц* шьётся с дополнительной правой полой и застёгивается на правом плече и на правом боку (рис. 3.93). *Цамц* у мужчин был длиной до бёдер. Форма ворота и воротника на нём варьирует, как и на верхней одежде. Штаны носили старинного покроя, из сложенного по шагу куска ткани, скошенного с боков, на талии держались на гашнике, продёрнутом в подогнутой и пришитой верхней части. В последнее время чаще носят штаны из двух штанин, соединённых швом. Боковых швов и вытачек на них не делают, подкраивают по шаговому шву и мотне; иногда шьют с ластовицей в шаге.

Нижняя одежда женщин почти такая же, как и у мужчин (рис. 3.94). Её отличие у некоторых групп состоит в том, что *цамц* почти повторяет форму верхнего летнего *тэрлига*, но шьётся из светлой одинарной ткани, без подкладки. Нижняя одежда – однотипная, более светлой расцветки. По покрою воротник иногда отделяется кантом *эмжээр* из контрастной ткани.

Поверх нижних штанов из светлой ткани (летом) и из мягкой овчины мехом внутрь (зимой) под халат надевали вторую пару штанов. Они были сшиты из тёмного или яркого однотонного материала и украшены нарядными узорами. Узоры отличались по этнографическим группам. Летом в праздники надевают традиционные штаны из шелка с вытканными узорами (типа орнаментированных кругов, *ульзий* и т.п.) различных цветов – вишневого, лилового, синего и т.п. Шили одежду из тканей однотонных или с тканым узором, но никогда из набивных.

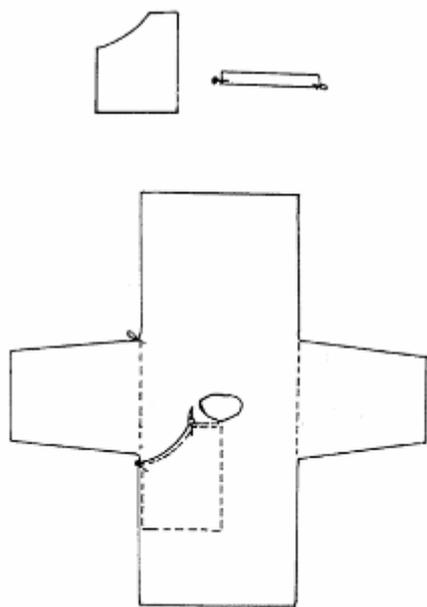


Рис. 3.93. Схема кроя нижней мужской рубашки

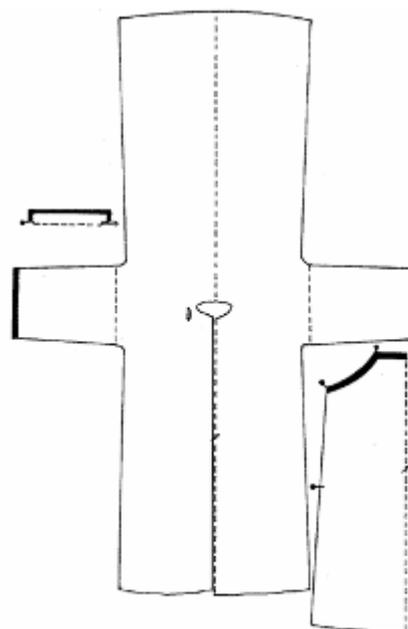


Рис. 3.94. Схема кроя узэмчинской нижней женской рубашки

В непогоду поверх обычной одежды надевают специальный плащ *цув*, *цабун*. Его покрой в общем был одинаков с монгольским *дээл*, но отличие в том, что на спинке от талии до подола шёл разрез. Верхняя пола спереди доходила только лишь до талии и застёгивалась, как обычно, на правом боку, спереди образовывался разрез до талии. С плащом обычно носили капюшон (*робан*), который кроили из двух

кусков того же сукна четырёхугольной формы. К нижним передним концам капюшона пришивали тесёмки. Капюшон не пришивали к плащу, а надевали так, чтобы его нижняя часть закрывала воротник. Обычно капюшон и плащ обшивали жёлтым кантом.

Дополнением к мужскому халату служат предметы, которые носят на поясе. За пояс заправляется *далин* – матерчатый футляр для табака. В прошлом он был обычной принадлежностью мужского костюма, но сейчас постепенно выходит из употребления. Сшит он в виде вытянутого четырёхугольника с разрезом в центре.

Обязательный элемент мужского костюма – шапка. Форма, цвет, декор шапки и ее деталей – символичны. Например, устремленная вверх остроконечная верхушка головного убора, покоящаяся на куполообразном основании, символизирует благополучие, процветание.

Летом, даже в сельской местности, шляпа чаще всего была фетровая. Носят также кепки и береты. Зимой – в сельской местности встречаются *малгай* – тип треуха, *ловууз* (сходен по покрою с кобаном, но стёганный, на подкладке и отделан меховой опушкой вокруг лица). Обычной является шапка *мемен оройт* с полукруглой, рельефно простёганной от макушки к полям красной тульёй, меховым бортиком, опускающимся на лоб и уши при холодной погоде, и пришитым сзади синим назатыльником, закрывающим верхнюю часть шеи. Сзади к основанию тульи пришиты две красные ленты *бучи*. У висков под бортиком с обеих сторон прикреплены двойные полоски материи, завязывающиеся под подбородком. Ещё две красные полоски материи прикрепляются с внутренней стороны мехового бортика с задней стороны. Завязки расположены так, чтобы плотно защищать голову в холодную погоду. Макушка вышита, в центре украшение в виде шишечки.

Дополнением к традиционному мужскому костюму всех этнографических групп были нож в ножнах, огниво и кремень. Огниво *гэм* прикрепляется к поясу при помощи пуговиц *товч*, пряжки *бэли* и тесёмки *осор*. Нож *хутуч* в железных ножнах *сабхухуй* носится на поясе с правой стороны, пристёгивается также с помощью тесёмки и пряжки. Мужчина имел трубку для курения, прибор для удаления гари из трубки и другие мелочи.

На поясе носили и просто украшения: на бархатной полоске прикреплены орнаментированная (часто серебряная) бляшка и резная из камня бляха, имеющие форму чередующихся орнаментов типа *ульзий* (геометрический орнамент круглой и ромбовидной формы) и *хамар угалз*. Длина украшения 13 см.

Щёголи надевали на левую сторону груди особый прибор *сава угэй*, состоящий из цепочки с колечком *гэнчи*, к которой привешена прорезная бляха. К бляхе прикреплены на цепочках ухвертка с ложечкой *ухур*, щипчики *чингчилюр* и зубочистка *хэмш*.

Верхняя женская одежда в настоящее время почти не отличается от мужской. Летом это обычно шёлковый халат на подкладке, отделанный по горловине, воротнику, правому борту и поле кантом в один ряд шириной 1–1,5 см.

Поверх халата в торжественных случаях надевали накидку, которая была скроена также в виде халата, но со сходящимися, а не запахнутыми полами, разрезами по бокам до линии бёдер и узкими, декоративными рукавами. Такие накидки шили из шёлка, парчи. По борту, подолу, боковым разрезам, манжетам их богато украшали полосами. На груди располагались накладные петли и застёжки.

До сравнительно недавнего времени замужние женщины носили традиционный костюм. Впервые его надевали при совершении свадебного обряда, затем он становился повседневным. Наиболее распространенным был костюм халка (рис. 3.95). Спинка цельная с плечевым швом, стан свободного покроя. Пройма широкая, слегка заниженная. Передняя часть состоит из трех частей: полочки до талии, повторяющей по форме полочку короткой верхней безрукавки, нижнего сборчатого переднего полотнища юбки, пришитого к полочке и маленького трапецевидного передничка, обшитого цветным шелком. На верхней полочке пришиты пуговицы: одна у ворота, две на *энгэре*, две на уровне линии талии, одна под мышкой. Рукава с большими сборками по окату, под которыми подложен войлочный валик. Рукав внизу оформлен обшлагом в виде лошадиного копыта (*нудрага*). Воротник-стойка со скругленными концами. Ценность материала и пышность отделки костюма зависят от общественного положения женщины.

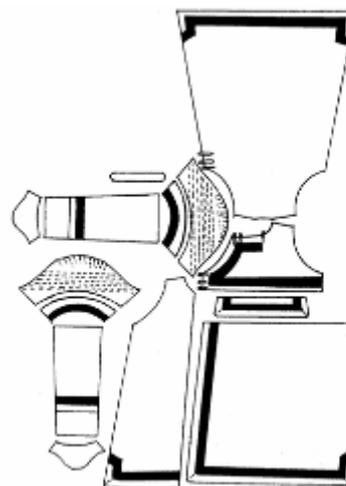


Рис. 3.95. Схема кроя традиционного женского халхаского костюма

Обязательным элементом свадебного обряда была замена девичьей причёски. Женская причёска была сложной и требовала много труда и дополнений. Причёску делали следующим образом: волосы расчёсывали на прямой пробор, разделяя на две половины и скрепляя у корней подхватками из пластинок камыша. Затем верхнюю часть смачивали разогретым шубным клеем, концы заплетали в косу, а средней части придавали форму полукруглой пластины, скрепляли камышовыми подхватками, пока клей не просохнет. Украшения цветными камешками являлись также непременной принадлежностью причёски замужней женщины. Костюм дополнялся серебряными браслетами.



Рис. 3.96. Комплект традиционной одежды

Женская распашная одежда – халат с плечевым швом, проймами, вшитыми рукавами, боковыми швами (рис. 3.96). Верхняя передняя пола состоит из трёх частей: грудки *сеож*, пришитого к ней сборчатого *хуниастай* прямого, слегка скошенного по правому боку нижнего полотнища *хормой* – часть платья ниже колена по всей окружности (подол *хормой* имеет значение оберега – им нельзя было задеть огонь, т.к. это считалось большим грехом) и нашитого между ними по поясу трапецевидного передничка *богос*. На передней поле *энгэр* обшит узкой каймой до подмышки. От подмышки по *энгэру* до талии и поперёк, по линии талии, на передке нашита полоса отделки из узорчатого шёлка. Такие же полосы украшают передничек и бок полы. У ворота, на конце *энгэра*, под мышкой – по

одной пуговице, ещё одна пуговица на боку. Вшивной рукав состоит из трёх частей и обшлага *нудрага*. Верхняя часть рукава – фонарик с широкой головкой *тунгээр*, со сборками вверху *меровч*. Сборки собраны на толстую нитку, торчащую сзади. Рукав посажен вместе с нею, простёган параллельными швами в поперечном направлении. Немного выше локтя к нижнему краю фонарика, скошенного со стороны внутреннего шва, гладко пришита проклеенная на подкладке, обычно парчовая или из узорчатого шёлка, отделочная полоса – прокладка между верхней и нижней частью рукава *хавас*. Она кроится немного округлой. Нижняя часть рукава – *хамсэ* – кроится прямоугольной, на неё в качестве отделки настрачиваются узорчатые поперечные полосы шёлка *торгой* или парчи *хоргой*. Спинка и внутренняя пола одинаковы с мужской. У барга, бурят, узэмчинов спинка отличается от халхаской отсутствием центрального шва на спине. Воротник стоячий, по шее, застёгивается на одну пуговицу. Пуговицы на женской одежде узорчатые и более крупные, чем на мужской.

Поверх *амагай дээл* надевали безрукавку *амагайин ууж* (рис. 3.97–3.98). Она была сходна с безрукавкой халха. Баргутская безрукавка состоит их жилета и пришитой к нему юбки. Жилет имеет плечевой шов, на спине жилета нет среднего шва. По вороту, вдоль борта и нижнего края жилет обшивают полосками парчи или шёлка ярких тонов с вышитым или вытканым рисунком. Сзади и спереди жилета у пройм пришито по петле. На эти петли, как правило, из того же материала, что и отделка, полагается привешивать *бэл* – висячие серебряные украшения. Жилет сделан на подкладке, обычно из недорогой ткани. На передней половине жилета находится по пять воздушных накладных петель с каждой стороны. Юбка может иметь подкладку, пришитую на ширину 10–12 см только под передним и задним разрезами. Сначала шьют жилет и юбку отдельно, а затем юбку пришивают к жилету и места швов заделывают под подкладку жилета вручную. Мужской костюм сходен с бурятским.

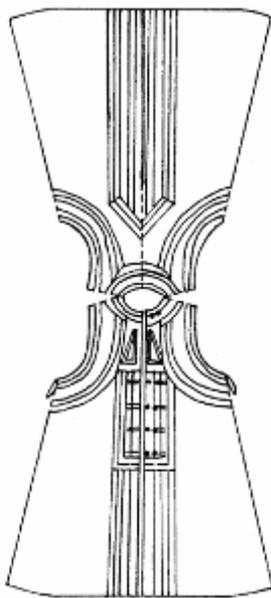


Рис. 3.97. Покрой узэмчинской женской безрукавки

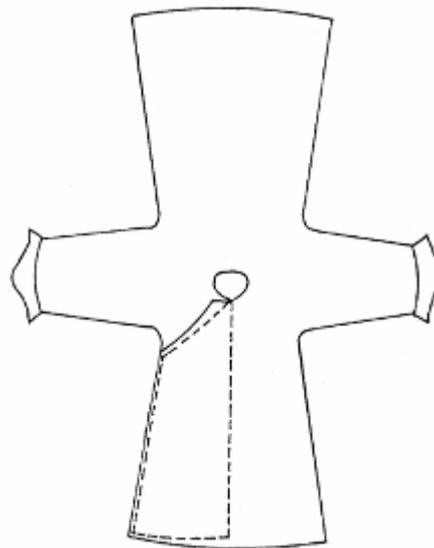


Рис. 3.98. Схема кроя узэмчинского халата безрукавки

Мужским верхним костюмом узэмчин был летом *тэрлиг*, а зимой *дээл*, как у халка. *Дээл* был с обшлагами *тороо*. Поверх *тэрлига* мужчины надевали короткую безрукавку *ханжаар*. Головной убор у мужчин и женщин одинаков.

Женщины поверх шёлкового *тэрлига* надевали безрукавку *ууж*. Это плечевая распашная одежда свободного покроя, с разрезом, на застёжках, без запаха. Спинка кроилась с разрезом *жайц* от подола до проймы. Плечевых швов могло и не быть. Безрукавка была от проймы *суу* до подола расширена примерно на 1 *тоо* (18–20 см). На боках внизу сделаны разрезы. Проймы вырезаны почти до талии. По вороту, проймам, бортам, сзади вдоль разреза *ууж* отделана рядами тесьмы, парчи, узорчатого шёлка ярких цветов. На левый борт нашиты четыре пары пуговиц (металлических, круглых, орнаментированных), а на правый – петли из шнурка. Эти пуговицы и петли расположены от линии груди до линии бёдер. Ворот застёгивается также с левой стороны. Пуговицы прикреплены к шнуркам.

Дополняет узэмчинский женский костюм богатое украшение из серебра, кораллов и бирюзы. На голову, закрывая переднюю часть головы и лоб, надевается коралловая сетка. К ней на висках подвешиваются серебряные с кораллами и бирюзой височные подвески. Кроме того, на косы надеваются чёрные шёлковые или бархатные футляры, отделанные медальонами из серебра, бус или вышивкой. Под мышками на руках безрукавки есть петли, за которые подвешиваются у узэмчинов, барга и других групп украшения из серебра *бэль*. *Бэль* имеет форму кругов с подвесками в виде колокольчиков *хонх*, стилизованного бычьего носа *хамар* и др. Украшения скреплены цепочками *гинж*, квадратными в сечении. На спину монголы всех групп надевали *гау* – вид серебряных ладонков с листком молитвы или *хадаком* (полоса шёлка) внутри, сходных с тибетскими, а иногда и просто привозимые из Тибета. На шею надевали ожерелье из крупных камней типа яшмы, нефрита, сердолика, малахита. Каждая бусина имела вид шарика, особенно крупные шары (диаметром до 5 см) носили на груди. На голову узэмчинские женщины надевали коралловую сетку, спускающуюся на лоб, через темя проходила полоска ткани. К её концам подвешивались височные подвески из бирюзы, серебра и кораллов.

Верх головы прикрывала шапочка с высокой конусовидной тульей и отороченными бархатом или мехом отогнутыми полями. Сверху прикрепляли красную шёлковую кисть. Шапки у мужчин и женщин были одинаковы. Кистью украшали свои головные уборы и другие группы народов (буряты, барга, дэрбэты и др.). Сохранился этот обычай и у калмыков. У монголов Внутренней Монголии отличия в одежде заключаются в числе петель и пуговиц на халате. На *энгэре* и на боку они пришивают по три застёжки.

Женский свадебный костюм дэрбэтов из Западной Монголии имеет сходство с халхаским и бурятским женским костюмом. Костюм (рис. 3.99–3.100) состоит из двух предметов: кафтана и безрукавки. Кафтан отрезной по талии: его верхняя часть представляет собой жилет без плечевого шва с выступающими линиями оформления плеча. С правой стороны разреза посередине груди пришивается от горловины до талии неширокая планка. К вороту пришит широкий белый отложной воротник. С левой стороны к полочке снизу пришивается неширокая (8–10 см) планка, закрывающая нижнюю часть правой полочки и завязывающаяся на боку двумя тесёмками, к правой полочке она пристёгивается двумя пуговицами. Посередине груди на левой полочке располагаются пять пуговиц, а на правой – пять накладных воздушных петель. На левой полочке – небольшой накладной кармашек. Перед полочки богато расшит национальным орнаментом *зэг*, который делается из нашивных цветных шнурков, позументов, тамбурного шва. Проймы широкие, по его окату рукава –

сборка, книзу рукав суживается. Отдельно выкраивается манжет *нудума* («кулак»), который покрывает кисть до пальцев. Юбка длиной до пят, в четыре раза шире кокетки и состоит из двух полотнищ. Часть юбки, пришиваемая к внутренней полочке с правой стороны, не присборена. Подол и разрезы юбки, а также края полочек богато украшены орнаментом. Сверху надевается безрукавка *цэгэдэжю*. Костюм шит из красного шёлка. Под него обычно надевается светлая рубашка *килик* и штаны *шал-вур*; дополнением служит шапочка с красной кистью *залаа*.

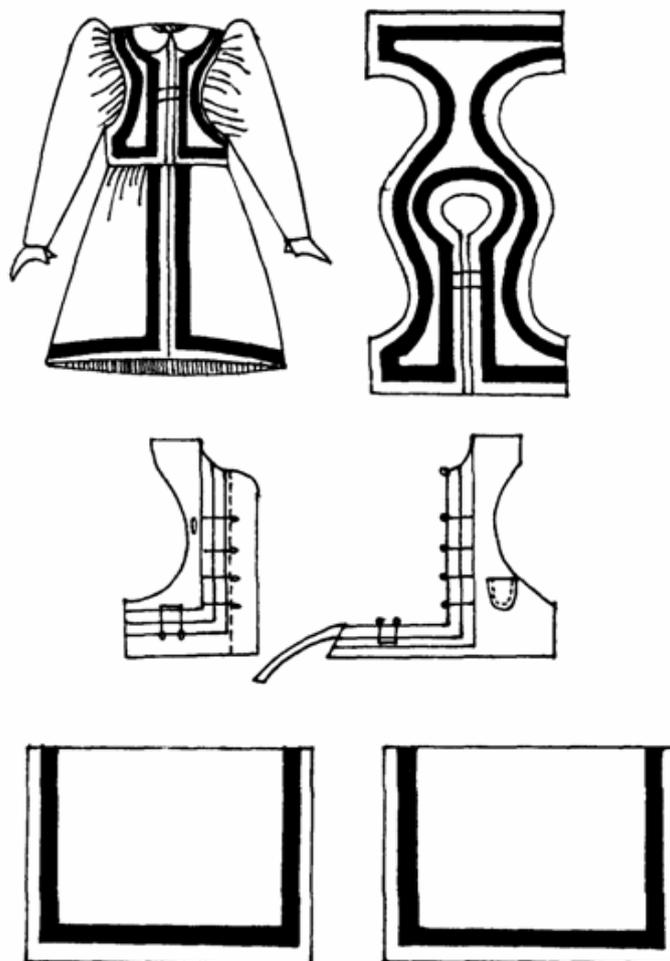


Рис. 3.99. Покрой свадебного дэрбэтского женского костюма. Общий вид.  
Схема кроя жилета

Женская одежда всех групп была без пояса, отсюда обычное название женщины бусгуй – беспоясая. Черты, свойственные женскому костюму различных групп западных и восточных монголов (вшивные рукава с присборенным верхом, отрезная юбка, единство комплекса – кафтан и безрукавки), говорят об общих истоках народной женской одежды различных этнографических групп. Одежда всех групп застёгивается на правую сторону, но количество застёжек изменяется по группам.

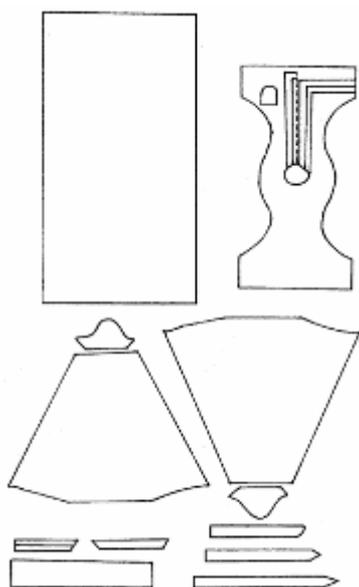


Рис. 3.100. Детали кроя свадебного дэрбэтского женского костюма



Рис. 3.101. Одежда знати

Одежда монгольских народов была показателем места члена общества в социальной иерархической структуре. В XVII – начале XX вв. в феодальной Монголии одежда простолюдинов-аратов отличалась от одежды «желтых» (духовных) и «черных» (светских) феодалов. Простолюдины летом носили одежду из хлопчатобумажных тканей *далемба* и *цуюмба*. Право ношения шелка и парчи было привилегией знати. Более состоятельные простолюдины, по словам старожилков, обходили этот обычай, подбивая халат подкладкой из чесучи.

Знать разных рангов имела отличия в одежде (рис. 3.101). Поверх *тэрлига* (халата) монгольского покроя местные князья и дворяне часто надевали широкую, застегивающуюся на груди кофту с длинными рукавами – *курму*, заимствованную у китайцев через маньчжуров. Князья и чиновники различных разрядов носили широкие халаты китайского и маньчжурского образца с ткаными и вышитыми символическими изображениями, отражавшими положение, занимаемое ими на социальной лестнице. Например, халат из голубого шёлка, расшитый золотом и цветным шелком, с изображениями пятипалого дракона указывал на высокое происхождение и положение его владельца.

Головные уборы также регламентировались маньчжурским правительством. Чиновники различных рангов носили на шапке шарики голубого (самый почетный), красного или иного цвета.

Ламаизм проник в Монголию в XVI в. из Тибета, а с ним, естественно, были принесены не только церковные установления и институты, но и формы одежды хубилганов и чойджинов и дополнения к ней. Формы одежды являются общими у монголов и тибетцев. С продвижением ламаизма на север к бурятам и на запад к ойротам и к их ветви – калмыкам эти формы проникали и туда. Поэтому в costume монгольских лам наряду с основной, собственно монгольской народной одеждой, имеются напластования, связанные с Тибетом, Китаем, Индией и даже Грецией эллинистического периода.

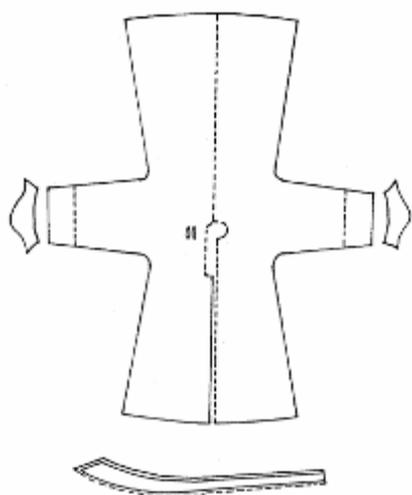


Рис. 3.102. Схема кроя халата монгольских лам

Одежда монгольских буддийских монахов (рис. 3.102) – лам – была установлена для них первым хутухтой (перерожденцем) и главой буддийской церкви в Монголии Ундер-гэгэном Занибазаром в XVII в. По покрою она такая же, как и одежда остального населения, но отличается некоторыми деталями и цветом: ламы обязаны носить одежду жёлтого или красного цвета (различных оттенков от розового и светло-жёлтого до кирпичного или бордового). Нижняя одежда отличается покроем ворота, формой воротника и цветом – предпочтительнее голубой. Одежду жёлтого и красного цветов, установленных для лам, миряне прежде не носили, да и теперь носят редко.

Одежда «желтых» феодалов – монгольских лам – отличалась от мирской

одежды. Внутри ламства различия проявлялись в материале, из которого была сшита одежда (шелк, сукно, парча и т.п.), и в форме головного убора и цвете лент *бучи* (синие, желтые, белые, зеленые), прикреплявшихся сзади к головному убору. Национальная основа ламской одежды дополнялась надеваемым на спину и одно плечо и драпированным вокруг торса куском ткани длиной от подмышек до щиколоток и шириной около 5 метров желтого, красного или коричневого цветов.

Ламская одежда выделялась формой воротника и вырезом ворота. Ворот ламской *дээл* не образует выступа – *энгэра*, а вырезан от шеи до подмышки плавной, закруглённой внизу линии. Внутренний борт от ворота вниз вырезан по прямой линии почти до талии и образует прямоугольный вырез, в который вшивают воротник. Рукава заканчиваются обшлагами в виде лошадиного копыта. Отвороты на обшлагах, как правило, летом из шёлка *торго* или бархата *хивс*, а зимой – чёрные бархатные или меховые. Поверх *дээл* накинута *орхимжи* – прямоугольная полоса специально вытканного, обычно шерстяного материала различных оттенков красного или жёлтого цвета длиной в три объёма бёдер, а шириной от подмышек до щиколоток. Её драпируют вокруг торса поверх халата, оставляя открытым одно плечо, а конец закидывают за спину, закрывая им другое плечо.

На ногах ламы носят широкие монгольские сапоги *гутал* с загнутыми вверх носками.

Во время службы в храме поверх обычного одеяния ламы надевают специальное – *номын хувцас* – ещё одну накидку, которая также сочетает только красный и жёлтый цвета. Накидка сделана из прямой полосы, накрывающей плечи и грудь, и пришитого к ней со спины плиссированного широкого куска, в который продеты шнурки. Накидка имеет воротник и подкладку, между прямой и плиссированной частью отделана окантованными красным или жёлтым шёлком клапанами: красные – жёлтым, жёлтые – красным. На голову ламы надевают шапки *номын малгай*, которые различаются в зависимости от ранга, духовного звания и должности ламы. Рядовые ламы носят шапку с гребнем на затылке, похожую на голову и шею лошади с подстриженной гривой; шапка выкроена из плотной ткани, напоминающей толстый ковёр, заделанный тамбурным швом. Между половинками шапки шит гребен-

шок *дэл* («грива») – бахрама из овечьей шерсти. Шапки всегда бывают жёлтого цвета, только сзади иногда пришиты красные ленточки. Делают их на подкладке и часть, прилегающую к голове, обшивают шнуром из жёлтой шерсти. Надевается она так, чтобы только прикрыть верхнюю часть головы и затылок. Шапки подобного типа у монгольских и тибетских лам одинаковы.

Одежда лам сочетает в себе традиционную основу древней народной одежды со специфическими для буддистов всего мира особенностями – накидками, надеваемыми во время богослужения, головными уборами, лентами различных цветов, которые зависят от исполняемых обязанностей по службе в храме. Ламы высших степеней, связанные с маньчжурской администрацией, носили халаты, воротник которых с лицевой стороны был обшит чёрным простроченным бархатом (одежда хэшанов). Поверх халата часто надевали *курму* – это короткая верхняя одежда вроде кофты из оранжевой шерстяной материи, с разрезом посередине груди; заимствована у китайцев.

В повседневном обиходе ламы зимой носили стёганые, с твёрдой конусообразной тульёй шапки, покрытые жёлтым шёлком (отличительная особенность), с несколько вытянутой вверх макушкой. Кроился верх шапки из треугольных клиньев, что и создавало своеобразный силуэт *орой*. Поля шапки отгибались в тёплую погоду вверх, закрывая большую часть тульи, а в холодную опускались вниз и завязывались тесёмками, закрывая уши; сзади поля не были сшиты наглухо – в месте разреза к ним пришивались ленты. Повседневные шапочки лам низших степеней, называемые *банди*, сделаны из жёлтого сукна, обшитые по краям красным кантом. Они выкроены из 3/4 круга со швом сзади. Радиус круга обычно от 1 *соом* до 1 *тоо* (17–20 см). По вискам и затылку – отгибающийся невысокий (5–6 см) бортик, оставляющий открытым лоб. Шапки имеют вид небольшого, плотно надеваемого на голову башлычка, прикрывающего уши. Их шьют также из жёлтого сукна, оторачивая по краю кантом.

Во время богослужения в храме ламы надевают специальные головные уборы, по которым различается их функция. Так, лама, наблюдающий за порядком в храме, имеет высокую, плоскую, сшитую из двух половин шапку. Шапка делается плотной, верх парчовый, сзади прикреплены длинные ленты *бучи*.

Во время исполнения религиозной мистерии цам, посвящённой будде будущих времён Майдари, которая исполнялась в начале лета, её участники надевали специальные костюмы и маски. Сохранился один из костюмов персонажа этой мистерии *цамын хувцас*. Костюм докшита (рис. 3.103) шит из красного блестящего шёлка с чёрной и синей отделкой. Стан и рукава кофты (рис. 3.104) выкроены из одного куска, сложенного по линии плеч. Плечевого шва нет. Рукава с широкой проймой, книзу сильно расширены. К нижнему краю кофты пришита прямая присборенная юбка. Из-под кофты выпущены спереди и сзади полосы чёрного и синего шёлка, прикрывающие верхнюю часть юбки. Юбка пришита к кофте не по всей ширине. С боков 2 *тоо* материала юбки собраны на светлых шнурах в сборки, которые свободно свисают по бокам, образуя как бы карманы. Ворот кофты круглый, вырезан по шее, спереди разрезан на 1 *мухор соом*. Воротник отсутствует. Поверх этого костюма надевается квадратная накидка того же цвета с видоизменённым угловым орнаментом *хээ угалз*. Накидка надевается через овальный вырез посередине так, чтобы углы её спадали на спину, грудь и плечи. К этому костюму полагалось надевать специальную обувь и красную маску Джамсарана-докшита, хранителя учения Будды.

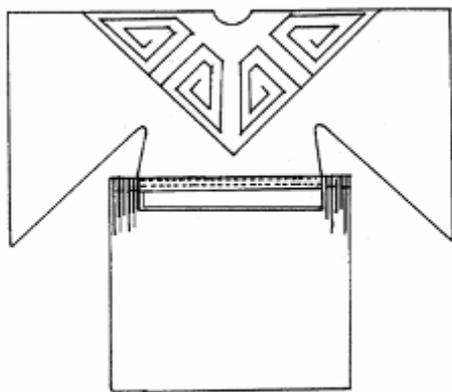


Рис. 3.103. Костюм докшита для мистерии  
*цам*

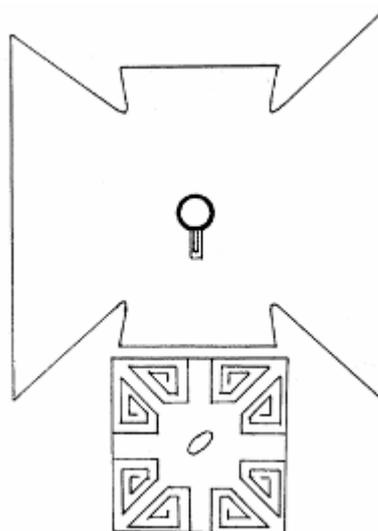


Рис. 3.104. Схема кроя деталей костюма  
докшита для мистерии *цам*

Для украшений на одежде религиозной мистерии *цам* в Урге изготавливались костяные украшения *руужин*, для этого вываривали кости верблюда, после чего они становились белоснежными. В музее-резиденции Богдо-хана (букв. – священный государь) хранятся *руужины*, выполненные из крашенной в зеленый цвет слоновой кости, из белой слоновой и верблюжьей кости.

Высшие чины в монгольской церковной иерархии в торжественных случаях, во время праздничных служб не только облачались в платье, сшитое из дорогих шёлковых или парчовых золотканых тканей, но и имели дополнения, соответствующие их рангу. Так, Богдо-гэгэну (букв. монг. – августейший свет, титул главы ламаистской церкви в Монголии с 1641 по 1924 г.) поверх облачения на плечи накидывали *арильди* – накидку в виде своеобразной сетки из шариков слоновой кости, скрепляющей бляшки и фигурки, олицетворяющие силу, могущество, чистоту, божественную мудрость и т.п. Эта сетка-накидка надевалась на голову и спускалась на плечи, грудь и спину. Убор имеет пирамиды с усечённой вершиной; сделан из картона, обтянутого парчой. Рисунок парчи состоит из больших кругов с растительным орнаментом на фоне символического геометрического орнамента розового, золотистого и серебристого цветов. Борт на передней стороне головного убора состоит из двух различного размера валиков, набитых мягким материалом. На передней стороне – три нашивки, изображающие глаза и брови. В четырёх местах тульи по выступающим углам нашиты шарики из заячьей шкурки, к которым прикреплены кисточки из плетёного красного шнура и медные бубенчики. С боков пришиты две тканевые петли, к одной из них прикреплена голубая завязка из ткани. Подкладка жёлтая из хлопчатобумажной ткани.

Наряду с ламаизмом – северной ветвью буддизма – в Монголии практиковалось и шаманство, выросшее на местной основе. Шаманы *боо* и шаманки *удган* на время камлания надевали специальную одежду и головной убор. Основой шаманского костюма различных этнографических групп Монголии был традиционный халат *дээл*. К нему пришивали круги и треугольники, куски из панциря, металлические предметы в виде колец с подвесками, полоски ткани и т.п. Перед камланием шаман надевал короткую накидку, которая покрывала часть спины, грудь и плечи, а спереди

завязывалась шнуром (*сахидонэ хувцас* – «одеяние гения-хранителя», или *чимэг* – «украшения»). На нее были нашиты узоры из темной материи, а по краям пришиты полоски ткани – *могой* («змеи»), *бучи* («ленты»), *хонхо* («колокольчики»). На голову шаман надевал *оргоябчи* – род шапки или шлема. Это был колпак из материи. На его макушке с помощью бронзовых пряжек прикреплялись два пера «чёрного орла» – *тас шову*: «перо крыла» *одо* и «перо из хвоста» *оргулто*. На шапке было несколько бубенцов *хонхо*, а сзади, на затылке, свешивались шёлковые ленты и жгуты из материи *могой* – «змеи» или *хорхой* – «черви». На лицо свешивались кручёные шёлковые нити в виде забрала, которые называются *зала* («кисть») или *мендас* («шелковинки»). На шлемах некоторых шаманов спереди было пять маленьких черепов *хохимой толгой* («череп») с глазницами, обращёнными вперёд, как и у буддийских божеств. Дополнением к шаманской экипировке были бубен *хэнгэрэк* и било *табуур*.

К основной части шаманского костюма кроме халата относится ещё и шапка. Вместе с тем костюмы и аксессуары шаманов (*онгоны*) различных этнических групп различаются между собой. Значение имеют символы, детали костюма, передающиеся из поколения в поколение, которым приписывают магические свойства: пучки перьев, прикрепляемые на плечи дархатского шаманского костюма, треугольники и круги – на халхаском, металлические железные модельки рук, нашиваемые на хамниганский шаманский костюм, раковины каури и т.п. Особенностью шаманского костюма почти всех групп является большое количество полосок ткани, ровдуги, кожи. Они по форме идентичны полоскам ткани, которые привязывают на утаган модон, или утуган модон, – шаманское дерево, а также водружают на палках на вершину обо – кучу камней, которая служит жертвенным местом духам – хозяевам данной местности. Наличие единых аксессуаров на костюмах шаманов и шаманок, на обо говорит не только о том, что с ними связана древняя и сложная символика, но и о том, что эти аксессуары имеют одинаковое функциональное значение.

С глубокой древности и до сегодняшнего дня в Монголии одним из любимых видов состязаний считается состязание борцов (рис. 3.105). Монгольская национальная борьба «Бух барильда» имеет свой ритуал, правила и специфические особенности: схватки не ограничиваются по времени, нет весовых категорий, побежденным считается тот, кто первым коснется земли, у каждого борца свой судья, после поединка побежденный должен пройти под поднятой рукой победителя (в знак того, что он признает свое поражение).



Рис. 3.105. Современный костюм монгольских борцов



Рис. 3.106. Современный костюм для спортивных состязаний

Борцы и их секунданты (рис. 3.106) обычно одеты в костюмы установленной давней традицией формы: нарядный шёлковых халат, украшенный орнаментами, которые образуются настроенной по подолу, полам, рукавам, плечам, *энгэру* узкой полоской шёлка, а также пояс, шапка и сапоги. Борцы под халат надевают на голое тело специальный борцовский костюм *зодок шуудаг*. Он состоит из курточки на подкладке *зодог*, которая закрывает руки, верхнюю часть спины и плечи, оставляя открытой грудь, и натазников *шуудаг* типа уже описанных штанов из овчины, но прикрывающих только таз, – они также на подкладке. *Зодог* кроится из двух кусков ткани, без плечевого шва, есть только шов на спине, по продольной линии. Натазники по бокам бёдер скрепляются шнурами, которые продёрнуты по нижнему краю вокруг ног и по верхнему – по поясу.

В костюме борца *зодог* сделан из синего китайского шёлка и украшен вышивкой: кругами с ниточкой счастья – *ульзием*, обрамлённым *эрхи угалз*. Вышивка – белым кручёным шёлком. Для подкладки используют коричневый сатин. Натазники изготавливаются из вишнёвого китайского блестящего шёлка, подкладка – из коричневого далембы. И курточка, и натазники прошиты для прочности белым толстым крученым шёлком. В поясе и на бёдрах продёрнуты белые шёлковые шнуры. Места выхода шнуров закреплены кружками из зелёной кожи, обшитой белой тканью. Подкладка куртки сделана из розового сатина. Размер проймы – 2 *мухор соом*; длина рукава 4 *соом*, ширина рукава у обшлага 1 *соом*. В Сухэбаторском аймаке сохранился национальный костюм борцов, выполненный из кожи с серебряными накладками.

Обязательным дополнением к борцовскому костюму служат высокая куполообразная, твёрдо проклеенная шапка, крытая однотонным, ярким шёлком; она обычно отделана вокруг тульи четырьмя полукружиями из тёмного бархата. Наверху шапки *товч* – шишечка, сплетённая из шёлкового шнура узором типа *ульзий* и стянутая так, чтобы осталась наверху одна более свободная петелька. Такие шапки называют по имени Сухэ-Батора.

Всё изложенное позволяет сделать ряд выводов по одежде монголов. Монгольская одежда не однородна, она подразделяется на несколько типов. Наиболее древней по материалу и способу покроя является поясная и плечевая одежда из шкур диких (а позже домашних) животных, представленная меховыми натазниками борцовского костюма и сходными с ними по покрою, но более длинными штанами из

овчины. Позднее для их изготовления стали применять ткани. На плечи натягивалась, закрывая их, часть спины и грудь, сложенная вдвое курточка *зодог*, позднее удлинённая и превратившаяся в *цами*. Во время холодов надевался первоначально сшитый по тому же принципу, но из нескольких шкур, сложенных по линии плеч, длинный халат, служивший верхней одеждой.

Заимствованными в процессе культурных контактов являются обрядовые одежды буддийского духовенства, проникшие к монголам из Тибета, а через него из Индии и даже Греции. Далее из Монголии распространились они на север (в Восточную Сибирь) и запад до междуречья Волги и Дона в результате переселения предков калмыков (ойротов) в XVI–XVII вв.

Ряд элементов монгольской одежды был у них заимствован в ходе этнокультурных контактов с соседними народами и проник далеко на восток. Так, монгольский в основе тип халата стал присущ и одежде маньчжуров, а через них – одежде других народов Дальнего Востока. Мужской костюм баргутов и бурят типологически сходен с халаским, однако от халаского его отличают количество пуговиц на воротнике и *энгэре*, некоторые особенности покроя (рис. 3.107). В отличие от халка у ворота и на *энгэре* при крае надставки в ширину делают в виде боковых клиньев, подкройной бывает правая внутренняя пола, а верхняя наружная кроится целиком, шире и мягче делается воротник халата, отделка на *энгэре* часто бывает широкой и кайма – бархатной, обычно чёрной. Пояса буряты носят не только матерчатые, но и кожаные. Традиционными были пояса кожаные, отделанные металлическими бляхами или же целиком составленные из металлических звеньев. Мужской дождевой плащ шьют из тёмного, даже чёрного сукна, бывает с застёжкой на планке, без дополнительной полы и без *энгэре*, с разрезом сзади, воротник отложной.

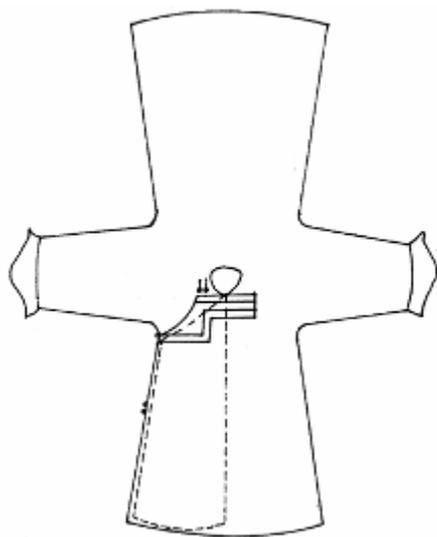


Рис. 3.107. Схема кроя мужского халата (буряты, баргуты)

Женский костюм буряток, по типу схожий с халаским, часто шьют из пёстрой набивной ткани с яркими узорами, без подкладки, на *энгэре* и боку пришивают по одной пуговице.

Другая разновидность бурятского женского костюма – халат, состоящий из двух частей. Верхняя часть стана – прямая, свободно облегает торс. Она кроится с дополнительной полочкой *энгэром*. В широкую пройму вшивают рукав, конструктивно разделённый на три части. Верхняя часть его широкая, у плеча собрана в сборку *хуняс*. Чуть выше локтя к ней пришивается нижняя часть, суживающаяся у кисти. На шов нашивается *эмжээр*. Кант и шёлковую и парчовую поперечные полосы нашивают и на нижнюю треть рукава (примерно на 22–23 см). Рукав от локтя до плеча (присборенная его часть) называется *мор*, а ниже, от обшлага до локтя, – *тоховч*. Воротник

*заха* у горла спереди застёгивается на пуговицу *чолны товч*, у плеча на одну пуговицу *энгэртэй товч*. По нижнему краю к кофте пришивают вторую часть – широ-

кую юбку *хормой*, шириной около трёх обхватов бёдер и длиной до щиколотки (3–4 *тоо*).

Юбка по краю обшивается цветной полосой *хоромойин эмжээр*. Юбка не сшивается, а запахивается на правый бок. Сверху по линии шва, которым её прикрепляют к кофте, она заложена в мелкие складочки.

Обувью служат сапоги, сходные с мужскими по основным формообразующим признакам: конфигурации деталей кроя, приемам декорирования и проч.

Хамниганы, живущие в Дадал сомоне и соседних с ним сомонах и считающие себя частью бурят, костюмы носят такие же, как буряты и халка, то есть окружающее местное население. Хамниганский верхний женский костюм был отрезным. Кофта кроилась, как и обычный *цамиц*, без плечевых швов, стан прямой, рукава длинные с обшлагом *нудрага*. От обшлага до локтя рукав обшивался поперёк полосками цветного шёлка. Пола кофты запахивалась на правую сторону, воротник стоячий. К низу кофты пришивалась сборчатая прямая юбка, обшитая по краю и подолу кантом. Поверх этого платья надевали жилетку с пуговицами спереди, которые застёгивались направо. По пропорциям костюм не отличался от костюма соседних групп населения.

На ноги надевали поршни с длинными ремешками, закреплявшимися на икрах ноги.

У баргутов женский костюм называют, как и у халха, *амагай дээл*. Верхняя одежда аналогична халхаской и бурятской.

Социальная иерархия монгольского общества отражалась в одежде черных и желтых феодалов, а также служилого сословия, для которого были характерны заимствования в одежде от господствовавшей в Цинский период маньчжурско-китайской администрации. Эти заимствования проявлялись в отдельных элементах одежды (орнамент вышивки, дополнения, кофта *курма*), вызывались факторами политического характера и большей частью не были стабильны.

Комплекс монгольской одежды отличается большой целостностью и устойчивостью, которую можно объяснить целесообразностью ее основных типов. Особенности традиционной одежды монголов формировались как культурно-историческое явление, связанное с адаптацией многих поколений местного населения к окружающей природной среде.

### **3.7. Методические рекомендации по выполнению самостоятельной работы**

Национальный костюм является неотъемлемым и характерным признаком уникального единства духовной и материальной культуры народа, примером трансформации элементов архаичной традиции. Мировоззрение ориентировано на сохранение неразрывной целостности и взаимосвязи человека, окружающей природы, предметной среды, частью которой является этнонациональный костюм. Формирование художественно-эстетического образа и символики костюма происходило на протяжении длительного исторического периода, включающего возникновение ткачества и появление системы расчёта кроя одежды на основе модульной системы. Рассматривая историю ткачества, этимологию одежды, исследователи много внимания уделяют вопросам развития костюма и его отдельных элементов и более позднего проникновения западноевропейской культуры.

Интенсивное развитие ткацкого производства способствовало созданию самостоятельного стиля, возникновению костюмного комплекса. На протяжении всей

истории развития в национальном костюме сохраняются типовые признаки, но при этом проявляется социальная, профессиональная и локальная дифференциация. Парадный мужской и женский костюм наиболее стабилен и позиционируется как обязательный атрибут официальных церемоний. Анализ конструктивно-декоративных особенностей и вариантов трансформации одежды XIX–XX вв. имеет ключевое значение в определении культурно-исторической преемственности. Выявление многообразных локальных отличий и особенностей манеры посадки плечевой одежды на фигуре представляет интерес для специалистов в области дизайна современного костюма.

Все виды плечевой верхней и нижней одежды имеют туникообразный крой, запахиваются слева направо и фиксируются на фигуре широким поясом. Конструктивно-декоративные особенности и пропорции национального костюма, манера ношения одежды отличаются в зависимости от половозрастных признаков. Традиционная схема кроя предельно рациональна: существуют только два направления расположения долевой нити – параллельно и перпендикулярно кромке полотнища, поэтому в каждой детали костюма сохраняются вертикальные и горизонтальные связи нитей ткани и линий вытканного орнамента. Все детали кроя унифицированы на основе чётко определённой системы комбинаторно-модульного пропорционирования вытянутого прямоугольника.

Расчет длины одежды зависит от роста человека. Например, средний рост японцев по стране равен 159,8 см, на о. Хоккайдо этот показатель несколько больше и составляет 161,2 см. В период с 1912 по 1921 г. средний рост японцев увеличился на 3,0 см. В конце XIX – первой половине XX в. длина женского *кимоно* соответствовала росту женщины – средний рост был приблизительно равен 150,0 см. Со второй половины XX в. средний женский рост составляет около 155,0 см и выше, соответственно, увеличилась длина *кимоно*. Ширина стана *кимоно* по спинке равна удвоенной ширине ткани и составляет 58,0–60,0 см, что значительно превышает типовую величину: антропологический признак женской фигуры – ширина спины в среднем равна 36,0 см (*Шсп*≈36,0 см). Ширина рукава достигает 150,0 см, при этом к прямой пройме пришивается только соответствующая ей по размеру часть рукава, оставшаяся нижняя часть рукава сшивается до уровня отверстия для кисти руки.

Телосложение японцев брахиморфного типа, возможно, поэтому силуэт костюма и эстетический идеал направлены на формирование уплощённой формы стана за счёт бинтования груди, а также использования в женском костюме двух разновидностей специального нижнего белья:

1 – плечевая одежда с зеркально симметричными утолщениями на участке между уровнем плеча и уровнем измерения ширины груди; одна толщинка треугольной формы расположена в средней части переда между грудными железами;

2 – поясная одежда с двумя зеркально симметричными утолщениями на уровне талиевого изгиба по боковым швам; одна толщинка расположена сзади, повторяет фигурный изгиб поясничного отдела спины и выравнивает выступание ягодич.

Дополнительное спрямление изгибов талии, бёдер и ягодич достигается за счёт жёсткого полупояса *оби-и-та*, который подкладывают спереди под *оби*. Уплощённая форма фигуры и прямолинейные контуры деталей кроя одежды служат основой для смещения и гармонизации пропорциональных членений в костюме в соответствии с эстетическими нормами. Обязательным элементом формы женского костюма принято считать горизонтальную складку из-под пояса *оби*, которую формируют за счёт припуска на длину *кимоно*. Ширина складки равна длине среднего пальца руки

конкретной женщины. Горизонтальные членения *кимоно* вместе с поясом *оби* образуют пропорции «золотого сечения».

Система структурной взаимосвязи покроя *кимоно* и фигуры основывается на антропоморфных особенностях и ориентирных точках тела. В женском костюме широкий пояс *оби* (30,0–35,0 см) располагается на участке от уровня основания груди и до подвздошных гребней тазовых костей; в мужском костюме пояс неширокий и расположен чуть ниже талии, на уровне подвздошных гребней. Таким образом, в традиционном японском костюме достигается иллюзия смещённых горизонтальных пропорций фигуры, приближённых к идеальным за счёт акцентирования формы тела выше естественной геометрической середины. Соединительный шов стана с рукавом располагается на уровне середины плеча (1/2 расстояния от акромиального отростка до локтевого сустава). Воротники нижнего и верхнего *кимоно* по центру спинки выравниваются и плотно прилегают друг к другу, на уровне седьмого шейного позвонка воротники отстоят от шеи на величину, равную ширине ладони. Спереди воротник нижнего *кимоно* постепенно выходит из-под воротника верхнего *кимоно* на уровне вертикальной линии, мысленно проведённой от мочки уха. Ярёмная впадина также служит ориентирной точкой: чем моложе женщина, тем выше точка запаха частей воротника спереди. Линия запаха нижней части *кимоно* при обертывании находится на середине ноги. Средний шов спинки выравнивается и совпадает с сагитальной плоскостью спины. Таким образом, пластическое изменение формы *кимоно* на фигуре отображает антропологические особенности телосложения и математическую зависимость между геометрическими параметрами элементов костюма.

Расчёт размеров деталей кроя японской одежды выполняется в точном соответствии с установленной системой модульных единиц. Целостное восприятие художественной формы костюма достигается также за счёт традиционного расположения рисунка на ткани. Рисунок орнамента наносится на раскроенную ткань по трафарету или в технике свободной росписи с учётом расположения деталей кроя *кимоно*, затем детали вновь сшивают в единое полотно простыми стежками вручную (ширина ткани 40,0 см, длина 12,0–16,0 м) и производят технологические операции процесса окрашивания.

В соответствии с сезоном года *кимоно* может быть летнее, без подкладки – *хито*; для прохладного времени на синей подкладке – *авасэ*; зимнее *кимоно* многослойное – между подкладкой и материалом верха закрепляется слой шёлка-сырца (*косодэ*) или хлопчатобумажной ваты (*вата-ирэ*). Летом лёгкое *кимоно юката* иногда надевается прямо на голое тело, и белый сменный подворотничок *ханэри* создаёт иллюзию многослойности в костюме. Соединительные швы в традиционной японской одежде выполняются вручную: центральный шов спинки – выворотный, швы стана и рукавов – «вперед иголкой», отделочные работы выполнены потайным швом.

У японцев существует интересная особенность распределения цветовой гаммы в зависимости от времени года. Например, зимой носят *кимоно* холодных синих и зелёных тонов, которые создают ощущение прохлады. Для создания атмосферы тепла для осеннего сезона подбирается буро-коричневая, красная, зелёная или фиолетово-голубая цветовая гамма. Колорит традиционных тканей для одежды основывается на свойствах натуральных красителей. Оранжево-жёлтый краситель *кутинаси-уро*, полученный из плода вечнозелёного кустарника гардении, используется для придания блеска ткани для *кимоно*. Ярко-голубой цвет считался оберегом от чёрной магии и дурного глаза. Декорирование ткани для

*кимоно* осуществляется в соответствии с образными темами 12 сезонов, приуроченных к цветению определённых растений (сакуры, сливы, камелии, пиона, хризантемы, глицинии и др.). Цветочный и растительный орнамент имеет благожелательный смысл. Японцы считают, что изображения, созданные человеком, нельзя сравнить с красотой природы, поэтому *кимоно* с растительным декором носят в период, предвещающий сезонное цветение.

Орнаментация ткани и декор *кимоно* отражают назначение костюма, ранг человека, сезон и даже настроение японцев. Для женского *кимоно* используется ткань светлой или насыщенной цветовой гаммы в зависимости от возраста. Молодые незамужние девушки обычно предпочитают нежные пастельные тона – розовый, персиковый и кремовый. Более взрослые и замужние дамы носят *кимоно* чёрного или бежевого цветов. Традиционное мужское *кимоно* шьют из тёмной гладкокрашеной ткани или с клетчатым рисунком.

Тектоническая система обёртывания в японском костюме воплощена в поясе *оби*. Пояс и бант на спине считаются главным украшением женщины, поэтому *оби* ткнут искусные ткачи, украшая их сложным орнаментом и подбирая яркие тона. Мужские пояса *оби* неширокие, тёмного цвета. С траурным костюмом носят *оби* белого, чёрного или серебряного цветов; во время светских визитов надевают *оби* из золотых или серебряных нитей с поздравительной символикой в виде изображения сосны или четырёх благородных растений (бамбук, слива, хризантема, орхидея), могут быть также изображены аист, черепаха, феникс, павлин. Небо изображается в виде стилизованных облаков, которые простираются над обширными пространствами и оживляют любой пейзаж. В облаковидной композиции либо вздымается масса облаков, либо стелющиеся облака выстраиваются последовательно в виде бордюра. Орнамент *итиматцу* представляет собой чёрно-белую клетку, в начале эпохи Эдо (1603–1867) этот орнамент назывался *сикигавара* (досл. – плитка, уложенная перпендикулярными рядами). Актёр театра Кабуки Саногава Итиматцу стал использовать ткань в клетку для отделки церемониального наряда *камисимо*, впоследствии этот популярный орнамент получил его имя.

Для *кимоно-пальто* и *хаори* прямого покроя характерна прибавка на свободу – припуск на спинке для банта *оби*. Конструкция рукавов выполнена с учётом покроя рукавов *кимоно содэ*, которые вставляются в рукава пальто.

*Косодэ* изначально были нижней одеждой белого цвета, затем, к концу периода сегуната Муромати (1333–1573), *косодэ* становится обиходной верхней женской одеждой в среде самураев. Для изготовления *косодэ* используют цветную ткань с диагональными полосами. Текстильный декор периодов Момомяма и Эдо (XVII–XVIII вв.) отличается большим разнообразием, его композиция динамична, строится по диагонали (*Косодэ* в период Эдо, 1992; Анри де Моран) с использованием спиральных элементов – восходящей или нисходящей клотоиды. Популярным новшеством в цветовом решении костюма того времени была асимметричная композиция относительно сагиттальной плоскости, когда мотивы и фон каждой половины оформлялись по принципу позитив-негатив. Излюбленными орнаментальными мотивами являются птицы, бабочки, цветы, листья, расположенные по схеме строго упорядоченной раппортной композиции или создающие свободную крупнораппортную композицию. Часто встречаются изображения предметов, символизирующих добрые предзнаменования, однако отличные от соответствующих китайских.

В культурно-исторической традиции Японии разработана комбинаторная система колористической гармонизации костюма из множества predetermined-

ных цветов и на основе утончённых тональных сочетаний. При этом окружающие люди имеют возможность оценить личный вкус, соответствие выбранной цветовой гаммы требованиям этикета и внешности человека. Именно изысканность цветовой гаммы и декор одежды раскрывают индивидуальные качества личности, указывают на его социальное положение. Очевидно, благодаря особому вниманию к совершенству колорита и символике сочетаний изобразительных элементов рисунка ткани компенсируется отказ от выявления пластики и пропорций фигуры в костюме.

Под *кимоно* надевается относительно короткая нижняя одежда *дзюбан*. *Дзюбан* запахивается слева направо, длина стана достигает середины бедра и варьирует в пределах 78,0–84,0 см. Рукава *дзюбана* могут быть из белого или цветного шёлка, даже если стан выполнен из хлопчатобумажной ткани. Рукава белья той же формы, что и рукава верхней одежды, поэтому легко в них вкладываются. Воротник *эри* – прямоугольная полоса ткани длиной 186,0 см и шириной 12,0 см – складывается вдоль пополам. Дополнительно по центру горловины спинки нашивают полосу тонкого гладкого шёлка шириной 14,0 см и длиной 90,0 см – съёмный подворотничок *ханъэри*.

Плечевая рабочая одежда *хантэн* выполняется из плотной хлопчатобумажной ткани. Стан состоит из двух полотнищ, длиной по 194,0 см и шириной 30,0 см, длина изделия в готовом виде 97,0 см, длина зауженного низу рукава 30,0 см. По спинке – центральный соединительный шов, по линии плеча – сгиб; шов отсутствует. Воротник *окуми* в виде прямоугольной полосы ткани длиной 210,0 см, шириной 11,0 см перегибается вдоль пополам и трансформируется на фигуре из воротника-стойки по горловине спинки в плосколежащую планку по центральному срезу переда. Рукав заужен книзу, соединён с верхней частью прямой проймы на участке длиной 34,0 см, нижняя подмышечная часть рукава длиной 12,0 см и соответствующая ей часть проймы длиной 15,0 см остаются незашитыми.

Кроме кимоно в состав мужской одежды входят верхняя одежда в виде накидки *хаори* и *каригину*, предназначенные для придворной охоты. Роскошные парадные костюмы снабжались клеймом с именем их создателя. Повседневные *хаори*, как правило, тёмных тонов, часто из полосатой ткани, празднично-церемониальные – из чёрного шёлка с белыми гербами. Семейные гербы в виде заключённых в круге стилизованных симметричных изображений растений, птиц или животных отличаются изысканной декоративной графичностью и лаконичностью, содержат информацию о происхождении рода владельца костюма (рис. 3.108), поэтому играют роль психологического центра. Эстетика и семантика изобразительных элементов геральдических знаков формировалась и совершенствовалась с периода Нара (710–794 гг.). Варианты расположения

гербов на одежде строго канонизированы, но приоритетной зоной в любом случае остаётся спинка: если в костюме используется одно изображение герба, то его располагают по среднему шву спинки на уровне верхнего края лопаток; трёхчастное



Рис. 3.108. Кимоно с семейными гербами. Вид сзади (D.C. Gluckman, Sh. Sadako Takeda, 1992)

изображение герба – на спинке по центру и симметрично, на таком же горизонтальном уровне – на рукавах; пятикратное изображение герба распределяется на спинке по трёхчастной схеме и два изображения герба располагают на стене выше уровня ширины груди. Эмблемой императора является хризантема с шестью лепестками, род Асикага имел в своём гербе цветок павлонии, род Токугава – цветок мальвы. Гербами обладали не только семьи, но и города, храмы, монастыри, корпорации. Самая богатая буддийская секта Хонган, больше других покровительствовавшая искусствам, избрала для своего герба цветок глицинии (рис. 3.109).

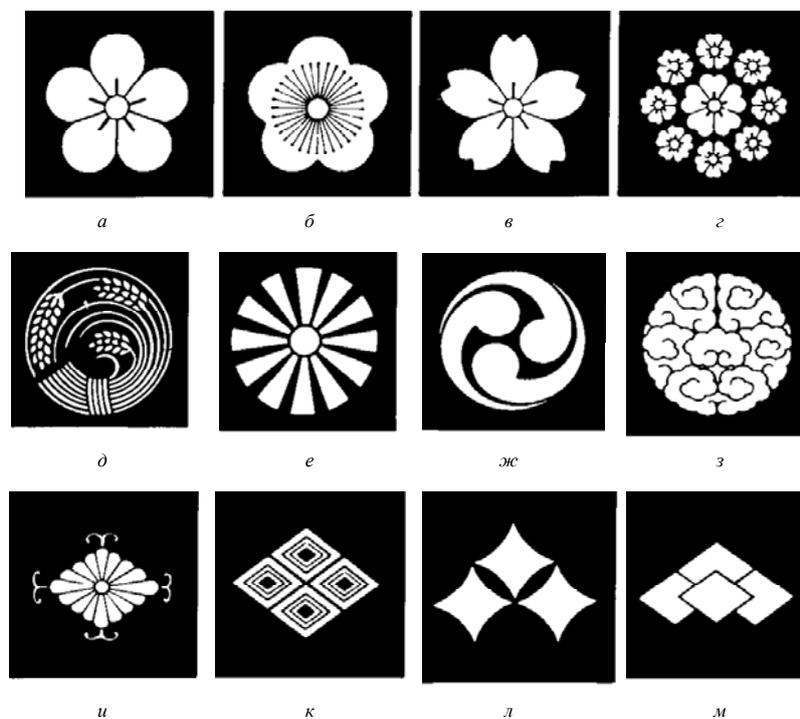


Рис. 3.109. Композиция японских гербов: *а–г, е, ж* – поворотная симметрия; *д* – структура спирали; *з–к* – зеркальная симметрия; *л–м* – вертикальная симметрия с «выпадающим» элементом (Norio Yamanaka..., 1986)

Формирование японского декоративного стиля происходило на протяжении столетий. Искусство ткачества было известно японцам с древности, начиная с периода Яёй (III в. до н.э. – III в. н.э.), когда обрабатывались лён и конопля. Исследователи японской материальной культуры отмечают влияние китайских ремесленников на эволюцию ткацкого производства из шёлковых нитей, японцы познакомились с китайским шёлком в 200-е г. Появление в декоре изображений одиночных или парных фигур животных, вписанных в круг, инспирировано искусством Сасанидского Ирана (III–VII вв.); широкое распространение получила полихромная буддийская символика. От периода Асука (552–645) уцелели фрагменты парчи и узорчатого шёлка, находящиеся в храме Хорюдзи, демонстрирующие высокий уровень развития ткацкого производства. Одежда этого периода разнообразна и богата; в указе 701 г. перечислены типы костюмных комплексов в зависимости от сословной при-

надлежности: церемониальные костюмы для членов императорской семьи и придворных; повседневный придворный костюм для знати и чиновников. Сокровищница Сесоин в монастыре Тодайдзи (756 г.) располагает собранием образцов текстиля периода Нара, выполненных в различной технике ткачества, декорирования и орнаментации полотен с цветочными, орнитоморфными и геометрическими композициями. В период Хэйан в 904 г. в правительстве издаётся указ о развитии текстильного искусства; в соответствии с ним одежда из шёлка и конопляной нити принималась в уплату налогов. Шпалерная ткань *цудзурэ* вырабатывалась с основной нитью из конопли или хлопка, уточной – из шёлка или металла. Получили распространение ткани с набивным и трафаретным рисунком, с росписью в технике батика.

В XI в. в текстильном искусстве наступил длительный период упадка и в XVI в. японцы вновь импортировали дорогой китайский шёлк. Возрождение шелкоткацкого искусства связано с предместьем Киото Нисидзин. В Токийском музее хранится *хитатарэ* – парчовая одежда принца Норинага (1309–1335), восходящая к народному костюму и надевавшаяся под доспехи. В период Муромати широко внедряется хлопок, начинается производство разрезного бархата, появляется техника штампованного декора и раскраска по трафарету. В 1584 г. японские послы в Европе привозят шёлк в качестве дипломатического подарка папе Григорию XIII и испанскому королю Филиппу II. В виде ответного дара императору Японии были посланы парча и бархат европейского производства.

В периоды Момояма и Эдо (XVII–XVIII вв.) японское текстильное искусство достигает полного расцвета. Технические приёмы броше и разрезной бархат, великолепные колористические решения полотен и вышивка повышали ценность тканей. Подлинным центром текстиля становится Киото, где выделяется золотая парча, ткани для украшения алтарей в храмах, ритуальная и светская одежда, костюма театра Но, шёлковые платки *фукуса*, оправы для *какэмоно*. Костюмы театра Но служили для определённой роли, обильно украшались вытканными, вышитыми, раскрашенными орнаментально-декоративными сюжетами, их художественно-эстетическое воздействие достигло поистине театрального эффекта. В токийском музее хранится костюм театра Но, декорированный золотыми каллиграфически написанными стихами по красному фону на правой стороне и красными иероглифами по золотому фону – на левой.

Японский декоративный стиль, мотивы традиционного орнамента, принципы гармонизации цветовой гаммы оказали большое влияние на развитие мирового искусства. Декоративные особенности текстильных материалов и семантика японской одежды формировались на протяжении столетий и имеют светский характер: в японском костюме практически не используется расположение орнамента вдоль срезов деталей одежды (например, по низу рукавов, по линии горловины, борта и низа изделий) в отличие от дальневосточного этнического костюма. Графическую завершённость японскому костюму придаёт ритмическая организация многослойных цветочных полос по борту.

### **Контрольные задания**

1. Выполнить электронную презентацию, демонстрирующую объекты современной интерпретации традиционного костюма и орнамента.
2. Выполнить электронную презентацию, демонстрирующую объекты современной интерпретации национального костюма и орнамента народов Зарубежной Азии.

3. Выполнить графический анализ объектов традиционного и национального костюма и их современной стилизации.
4. Выполнить в материале коллекцию моделей одежды по мотивам традиционного/ национального костюма азиатского региона.

### **Контрольные вопросы**

1. Общая характеристика костюма народов зарубежной Азии.
2. Эстетический идеал образа человека в индийском костюме.
3. Особенности манеры надевания и ношения женского индийского костюма.
4. Примеры интерпретации индийского костюма и орнамента в современном дизайне.
5. Особенности эстетического идеала человека в костюме на примере китайской культуры.
6. Характеристика китайского текстиля.
7. Примеры интерпретации китайского национального костюма и орнамента в современном дизайне костюма
8. Корейский традиционализм: принципы создания национального костюма (схемы кроя деталей одежды, выбор материалов, цветовой гаммы и орнаментальных композиций).
9. Корейские материалы для изготовления традиционного костюма.
10. Примеры интерпретации корейского костюма и орнамента в современном дизайне.
11. Сравнительная характеристика эстетического идеала мужчины в традиционном и современном корейском обществе.
12. Японский традиционализм: принципы создания национального костюма (схемы кроя деталей одежды, выбор материалов, цветовой гаммы и орнаментальных композиций).
13. Особенности манеры надевания и ношения женского японского костюма.
14. Эстетический идеал образа человека в японском национальном костюме.
15. Примеры использования японской художественной традиции в дизайне современного костюма.
16. Характеристика монгольского костюма и орнамента.
17. Эстетический идеал образа человека в монгольском костюме.
18. Монгольский традиционализм: принципы создания национального костюма (схемы кроя деталей одежды, выбор материалов, цветовой гаммы и орнаментальных композиций).
19. Примеры интерпретации монгольского костюма и орнамента в современном дизайне.
20. Семантика орнаментальных композиций народов зарубежной Азии.
21. Функциональная характеристика костюма и орнамента народов зарубежной Азии.
22. Цветовая символика традиционного и светского костюма народов зарубежной Азии.

### **Список рекомендуемой литературы**

Данилова О.Н. Костюм народов Зарубежной Азии. – текст: электронный. URL: [http://abc.vvsu.ru/Books/u\\_kostum/page0018.asp](http://abc.vvsu.ru/Books/u_kostum/page0018.asp)

Древние артефакты. – текст: электронный. URL: <http://newsyou.info/drevnie-artefakty-kotorye-vpechatlyayut-i-segodnya-foto>

Индийский костюм. – изображение: электронное. URL: <https://womanadvice.ru/indiyskiy-kostyum>

Из истории китайского женского костюма с древности до эпохи Сунн // Научные сообщения ГМВ. – М., 1996. Вып. XXII.

Из истории плечевой одежды народов Центральной и Восточной Азии // Советская этнография. 1977. № 3.

К проблеме генезиса традиционной одежды южных китайцев // Сборник МАЭ. Т. XXXII: Одежда народов зарубежной Азии. – Л., 1977.

Костюм Китая в собрании ГМИНВ // Сообщения ГМИНВ. – М., 1979. Вып. XI.

Краткая история японского костюма в старых фотографиях. – изображение: электронное // Livejournal. URL: <https://bellezza-storia.livejournal.com/16055.html>

Крюков М. В., Малявин В. В., Софронов М. В. Этническая история китайцев на рубеже Средневековья и Нового времени. – М., 1987.

Культура Монголии. – текст: электронный // Wikipedia: свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0\\_%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B8)

Народы КНР – Народы Восточной Азии (серия «Народы мира. Этнографические очерки»). – М.-Л., 1965.

Неглинская М. А. Китайские ювелирные украшения. – М., 1999.

Монгольская одежда. – текст: электронный // Legent tour. URL: [https://legendtour.ru/rus/mongolia/informations/mongolian\\_clothes.shtml](https://legendtour.ru/rus/mongolia/informations/mongolian_clothes.shtml)

Одежда в Индии. – текст: электронный // Wikipedia: свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D0%B0\\_%D0%B2\\_%D0%98%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D0%B0_%D0%B2_%D0%98%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%B8)

Пань Цзецзы. Дуньхуанбихуафушицзыляо (Материалы по костюму в стенной живописи Дуньхуана). – Пекин, 1959.

Стариков В. С. Материальная культура китайцев северо-восточных провинций КНР. – М., 1967.

Сычев Л. П. Размышления о сунском мужском костюме в связи со статьей Чжоу Сибאו // Народы Азии и Африки. 1985. №2.

Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. – М., 1975.

Традиции и обычаи корейского народа. – текст: электронный // Школа корейского языка «Кими». URL: <http://kimi-school.ru/korejtsy/kultura-korejtsev/>

Ханбок. – текст: электронный // Wikipedia: свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BD%D0%B1%D0%BE%D0%BA>

Ханьфу. – текст: электронный // Wikipedia: свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BD%D1%8C%D1%84%D1%83>

Чан Шана. Дуньхуанлидайфушитуань (Изображения костюма на фресках Дуньхуана). – Гонконг, 1986.

Чжоу Сибאו. Чжунгогдайфуши ши (История древнекитайского костюма). – Пекин, 1986.

Чжоу Сюнь, Гао Чуньмин. Чжунголидайфуши (История китайского костюма). – Шанхай, 1984.

Чжоу Сюнь, Гао Чуньмин. Чжунгофушиуцянь нянь (5000 лет китайского костюма). – Гонконг, 1985.

Шэнь Цунвэнь. Чжунгогудайфушияньцзю (Исследования по древнекитайскому костюму). – Гонконг, 1981.

Японская одежда – исторический очерк. – текст: электронный // Антон «Корум» Кафтанов: персональный сайт боевых искусств и рукопашного боя, истории оружия. URL: <http://ois.org.ua/club/style1005.htm>

A fetish for full body suits in Japan // JAPANTODAY. URL: <https://www.japantoday.com/category/arts-culture/view/a-fetish-for-full-body-suits-in-japan>

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

---

---

1. Аверинцев, С.С. Символ / С.С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1971.
2. Акопян, И.Д. Симметрия и асимметрия в познании / И.Д. Акопян. – Ереван: АН Армянской ССР, 1980.
3. Англо-русский словарь. – 10-е изд., стер. – М.: Рус. яз., 1975.
4. Андрианов, Б.В. Хозяйственно-культурные типы и исторический процесс / Б.В. Андрианов // Советская этнография. 1968. № 2. С. 15–25.
5. Анри де Моран. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней / Анри де Моран. – М.: Искусство, 1982.
6. Артемьева, Н.Г. Отчет об археологических исследованиях на памятнике Теляковского 2 в Шкотовском районе Приморского края в 2015 г. / Н.Г. Артемьева // Архив ИИАЭ ДВО РАН. 2015. Ф.1. Оп. 2. №812.
7. Белобородова, К.П. Приамурские узоры / К.П. Белобородова. – Л.: Художник РСФСР, 1975.
8. Береснева, В.Я. Вопросы орнаментации ткани / В.Я. Береснева, Н.В. Романова. – М.: Легкая индустрия, 1977.
9. Береснева, В.Я. Симметрия и искусство орнамента / В.Я. Береснева, И.М. Яглом // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974.
10. Богатырёв, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырёв. – М.: Искусство, 1971.
11. Болотин, Д.П. Каталог музея АМГУ / Д.П. Болотин. – Благовещенск: Изд-во АМГУ, 2008.
12. Большой энциклопедический словарь. Биология. – М.: БРЭ, 1999.
13. Бродянский, Д. Л. Введение в дальневосточную археологию / Д. Л. Бродянский. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1987. – 272 с.
14. Бродянский, Д.Л. Синий Гай. Поселения неолита и бронзового века в Приморье / Д.Л. Бродянский. – Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2013. – 206 с.
15. Бродянский, Д.Л. Приморье у рубежа эр / Д.Л. Бродянский, В.И. Дьяков. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1984. – 76 с.
16. Брун, В. История костюма от древности до Нового времени / Брун Вольфганг, Тильке Макс. – М.: ЭКСМО, 1995.
17. Валентин-перешеек – поселок древних рудокопов / под ред. Н.Н. Диков. – М.: Наука, 1987. – 244 с.
18. Василевич, Г. М. Производственный костюм эвенков Нижней и Подкаменной Тунгусок как исторический источник / Г.М. Василевич // Одежда народов Сибири: сб. стат. Музея антропологии и этнографии. – Л.: Наука; Ленинградское отделение, 1970.
19. Венде, Э. Женщины страны чудес, Индии / Э. Венде // Силуэт. – Таллин. 1979. №2(67). С. 38–39, 64.
20. Витер, И. В. Мода от природы: Традиционная корякская одежда, изготовленная в конце XX века / И. В. Витер, Ю. О. Новик. – Петропавловск-Камчатский: Новая книга, 2004. – 260 с.

21. Волошинов, А. В. Математика и искусство / А. В. Волошинов. – М.: Просвещение, 1992.
22. Воробьев, М. В. Культура чжурчжэней и государства Цзинь (X в. – 1234 г.) / М. В. Воробьев. – М.: Наука, 1983. – 368 с.
23. Выгодский М. Я. Справочник по высшей математике / М. Я. Выгодский. – М.: Астрель, 2005. С. 131, 906–907.
24. Герчук, Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю. Я. Герчук. – М.: Галарт, 1998.
25. Глушков, И. Г. Текстильная керамика как исторический источник / И. Г. Глушков, Т. Н. Глушкова. – Тобольск: Изд-во Тобольск. пединститута, 1992. – 130 с.
26. Глушкова, Т. Н. Археологические ткани Западной Сибири / Т. Н. Глушкова. – Сургут: РИО Сур ГПИ, 2002. – 206 с.
27. Глушкова, Т. Н. Текстильные материалы поселения Чертовы Ворота / Т. Н. Глушкова // Очерки первобытной археологии Дальнего Востока / отв. ред. Ж. В. Андреева. – М.: Наука, 1994. С. 205–213.
28. Гнедич, П. П. Всемирная история искусств / П. П. Гнедич. – М.: Современник, 1999.
29. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М.: ООО АСТ, 1988.
30. Гонтмахер, П. Я. Народный орнамент и возможность его моделирования (к постановке проблемы) / П. Я. Гонтмахер, В. П. Мезинцева, Б. Р. Мисиков // Материалы по истории Дальнего Востока. – Владивосток, 1974. С. 223–240.
31. Гурский, Ю. Трюки и эффекты в CorelDRAW 11 / Ю. Гурский, И. Гурская, А. Жвалевский. – СПб.: Питер-пресс, 2006.
32. Гусева, Л. Н. К характеристике одежды чжурчжэней на основе анализа фигурок духов-предков / Л. Н. Гусева // Материалы по археологии Дальнего Востока СССР. – Владивосток, 1981. С. 122–127.
33. Данилова, О. Н. Костюм народов Зарубежной Азии. – текст: электронный / О. Н. Данилова. URL: [http://abc.vvsu.ru/Books/u\\_kostum/page0018.asp](http://abc.vvsu.ru/Books/u_kostum/page0018.asp)
34. Данилова, О. Н. Функционально-эстетическое зонирование объектов экодизайна / О. Н. Данилова. – Владивосток: Дальнаука, 2011. – 202 с.
35. Джарылгасинова, Р. Ш. Древние когуресцы (к этнической истории корейцев) / Р. Ш. Джарылгасинова. – М.: Наука, 1972.
36. Джарылгасинова, Р. Ш. Этногенез и этническая история корейцев / Р. Ш. Джарылгасинова. – М.: Наука, 1979.
37. Дизайн: ил. словарь-справочник. – М.: Архитектура-С, 2004.
38. Древние артефакты. – изображение: электронное // Информационно-развлекательный портал «Новости Ю». URL: <http://newsyou.info/drevnie-artefakty-kotorye-vpечatlyayut-i-segodnya-foto>
39. Дьяков, В. И. Периодизация древних культур Приморья (палеолит – эпоха бронзы): дис. ... д-ра ист. наук / В. И. Дьяков. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1999.
40. Дьякова, О. В. Происхождение, формирование и развитие средневековых культур Дальнего Востока / О. В. Дьякова. – Владивосток: Дальнаука, 1993. Ч. 2.
41. Дюрер, А. Трактаты. Дневники. Письма / А. Дюрер; пер. с ранненововерхненем Ц. Нессельштраус. – СПб.: Азбука, 2000.
42. Ермакова, Л. М. Речи богов и песни людей / Л. М. Ермакова. – М., 1995.
43. Житенев, В. С. Подвески из зубов животных ранней и средней эпох верхнего палеолита Русской равнины / В. С. Житенев // Проблемы археологии каменного века (к юбилею М. Д. Гвоздовер). – М.: Дом еврейской книги, 2007. С. 40–61.

44. Жущиховская, И. С. Древнейшая керамика: пути технологической инновации / И.С. Жущиховская // Вестник ДВО РАН. 2011. №1. С. 101–111.
45. Жущиховская, И.С. Очерки древнего гончарства юга Дальнего Востока России / И.С. Жущиховская. – Владивосток: Дальнаука, 2004. – 301 с.
46. Заика, А. Цифровое фото и ретушь в PhotoShop CS2 / А. Заика. – СПб.: Питер-пресс, 2006.
47. Затулий, А.И. Костюм рубежа третьего тысячелетия: семиотика, ассоциации, психоанализ / А.И. Затулий. – Владивосток: Дальнаука, 2005. – 213 с.
48. Иванов, С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – нач. XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока / С.В. Иванов // Труды Ин-та этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Т. 81. – М.: Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 500 с.
49. Ивлиев, А. Л. Межэтнические контакты в Средние века на Востоке Азии / А.Л. Ивлиев // Вестник ДВО РАН. 1997. №1. С. 53–60.
50. Ивлиев, А.Л. Племя тели в Приморье в Средние века / А.Л. Ивлиев // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2016. Вып. 4. С. 103–109.
51. Из истории китайского женского костюма с древности до эпохи Сунн // Научные сообщения ГМВ. – М., 1996. Вып. XXII.
52. Из истории плечевой одежды народов Центральной и Восточной Азии // Советская этнография, 1977. № 3.
53. Индийский костюм. – изображение: электронное. URL: <https://womanadvice.ru/indiyskiy-kostyum>
54. Ионова, Ю.В. Обряды, обычаи и их социальные функции в Корее / Ю.В. Ионова. – М.: Наука, 1982.
55. Иофан, Н.А. Культура Древней Японии / Н.А. Иофан. – М.: Наука, 1974.
56. Иохельсон, В.И. Древние и современные подземные жилища племен Северо-Восточной Азии и Северо-Западной Америки / В.И. Иохельсон // Ежегодник Имп. Рус. геогр. общ-ва. Т. 2. – СПб., 1908. С. 35–48.
57. Историко-этнографический атлас Сибири / под ред. М.Г. Левина и Л.П. Потапова. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 498 с.
58. История и культура коряков. – СПб.: Наука, 1993. – 236 с.
59. История и культура нанайцев. – СПб.: Наука, 2003 – 325 с.
60. История и культура орочей. Историко-этнографические очерки. – СПб.: Наука, 2001. – 171 с.
61. История и культура удэгейцев. – Л.: Наука, 1989. – 187 с.
62. История и культура ульчей в XVII–XX вв. – СПб.: Наука, 1994. – 177 с.
63. История и культура эвенков. – СПб.: Наука, 1997. – 181 с.
64. История Кореи. Т. I: Институт истории Академии наук Корейской Народно-Демократической Республики. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1960.
65. История человечества. Т. II: III тыс. до н.э. – VII в. до н.э. – М.: Магистр-Пресс, 2003, Юнеско, 2003.
66. К проблеме генезиса традиционной одежды южных китайцев // Сборник МАЭ. Т. XXXII: Одежда народов зарубежной Азии. – Л., 1977.
67. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. – М.: Наука, 1985.
68. Каталог выставки «Перекрёстки континентов. Культуры коренных народов Дальнего Востока и Аляски» / сост. Валери Шоссоннэ; пер. с англ.: Арктический научный центр Смитсоновского ин-та. – Вашингтон: Российский ин-т культурного и природного наследия. – М., 1996.

69. Кашина, Т. И. Керамика культуры Яншао / Т. И. Кашина. – Новосибирск: Наука, 1977.
70. Керамика и фарфор Китая. – М., 1980.
71. Коннолли, Т. Дж. Плетеная обувь аборигенов Большого Бассейна Северной Америки (по материалам археологии и этнографии) / Т. Дж. Коннолли, Дж. П. Баркер // Российская археология. 2017. №2. С. 130–140.
72. Конрад, Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии VII–XVI вв. / Н. И. Конрад. – М.: Искусство, 1980.
73. Корейский ханбок. Одежда из рами. Естественные красители // Корея в иллюстрациях. – Сеул, 1999.
74. Король, Г. Г. Тюркские ременные украшения в Приамурье и Приморье: к проблеме аналогий / Г. Г. Король // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2016. Вып. 4. С. 337–357.
75. Костюм Китая в собрании ГМИНВ // Сообщения ГМИНВ. – М., 1979. Вып. XI.
76. Котов, В. Г. Семантика пряслиц ананьинской культуры / В. Г. Котов // Международное (XVI Уральское) археологическое совещание: материалы междунар. науч. конф. – Пермь, 2003. С. 201–202.
77. Кохен. Дизайн-лаборатория Photoshop CS. – США: Adobe, 2005.
78. Кочешков, Н. В. Нравы, обычаи, традиции народов Восточной Азии: учеб. пособие / Н. В. Кочешков. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 1997.
79. Кочешков, Н. В. Типология традиционной культуры народов Северо-Восточной Азии (XIX – середина XX в.) / Н. В. Кочешков. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2002.
80. Кочешков, Н. В. Этнические традиции в декоративном искусстве народов Крайнего Северо-Востока СССР XVIII–XX вв. / Н. В. Кочешков. – Л.: Наука, 1989. – 198 с.
81. Краски земли Дерсу. Фоторассказ об искусстве малых народов Приамурья. – Хабаровск, 1982. – 276 с.
82. Краткая история японского костюма в старых фотографиях. – изображение: электронное // Livejournal. URL: <https://bellezza-storia.livejournal.com/16055.html>
83. Крейнович, Е. А. Гиляцко-тунгусо-маньчжурские параллели / Е. А. Крейнович // Докл. и сообщения Ин-та языкознания, 1955. Т. VIII.
84. Крюков, М. В. Этническая история китайцев на рубеже Средневековья и Нового времени / М. В. Крюков, В. В. Малявин, М. В. Софронов. – М., 1987.
85. Культура Монголии. – текст: электронный // Wikipedia: свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0\\_%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B8)
86. Культурология. XX век: энциклопедия. – текст: электронный. URL: <http://psylib.org.ua/books>
87. Кызласов, Л. Р. Декоративное искусство средневековых хакасов как исторический источник / Л. Р. Кызласов, Г. Г. Король. – М.: Наука, 1990.
88. Лазаретов, И. П. Хронология и периодизация комплексов эпохи поздней бронзы Южной Сибири / И. П. Лазаретов, А. В. Поляков // Этнокультурные процессы в Верхнем Приобье и сопредельных регионах в конце эпохи бронзы. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2008. С. 33–55.
89. Ларичев, В. Е. Мудрость змеи, Первобытный человек, Луна и Солнце / В. Е. Ларичев. – Новосибирск: Наука, 1989.

90. Лебедев, А.Г. Традиционная одежда айнов (XIX – начало XX вв.): автореф. ... канд. ист. наук / А.Г. Лебедев. – Хабаровск, 2006.
91. Левин, М.Г. Этническая антропология Японии / М.Г. Левин. – М.: Наука, 1971.
92. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс; пер. с фр. – М., 1983.
93. Лещенко, Н.В. Система жизнеобеспечения населения Шайгинского городища / Н.В. Лещенко // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2015. Вып. 3. С. 47–63.
94. Лопатин, И.А. Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские / И.А. Лопатин // Записки Общества изучения Амурского края Владивостокского отделения Приамурского отдела Русского географического общества. Т. XVIII. – Владивосток, 1922. – 231 с.
95. Македонов, А.В. Учение В.И. Вернадского о десимметрии геологических объектов / А.В. Македонов. – СПб.: РХГИ, 2000.
96. Малые народы Приморья переписишут в следующем году. – текст: электронный // @Новости. URL: <https://news.mail.ru/society/32972099/?frommail=1> (дата публикации 27 марта 2018).
97. Малявин, В.В. Китайская цивилизация / В.В. Малявин. – М., 2001.
98. Математика: энциклопедия. – М.: Большая российская энциклопедия, 2003. – 845 с.
99. Медведев, В.Е. Корсаковский могильник. Хронология и материалы / В.Е. Медведев. – Новосибирск: Наука, 1991.
100. Мельникова, Т.В. Айнская коллекция в собрании Хабаровского краевого краеведческого музея им. Н.И. Гродекова / Т.В. Мельникова // Записки Гродековского музея. – Хабаровск: ХККМ, 2006. Вып. 15. С. 148.
101. Мельникова, Т.В. Традиционная одежда нанайцев (XIX-XX вв.) / Т.В. Мельникова. – Хабаровск: ГМДВ им. Н.И. Гродекова, 2005.
102. Меркулов, И.П. Эпистемология (когнитивно-эволюционный подход) / И.П. Меркулов. Т. 2. – СПб.: Изд-во РХГА, 2006.
103. Миддендорф, А.Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири. Ч. II: Север и восток Сибири в естественно-историческом отношении. Отдел 6: Коренные жители Сибири (с шестью таблицами) / А.Ф. Миддендорф. – СПб., 1878. С. 750.
104. Мировая художественная культура: словарь-справочник. – Смоленск: Русич, 2002.
105. Монгольская одежда. – текст: электронный // Legend tour. URL: [https://legentour.ru/rus/mongolia/informations/mongolian\\_clothes.shtml](https://legentour.ru/rus/mongolia/informations/mongolian_clothes.shtml)
106. Мулк Радж Садана. Индийские невесты: символ чистой красоты // Индия. Перспективы. – Нью Дели, Шастри Бхаван, август, сентябрь, 1998. С. 38–43.
107. Мыльникова, Л.Н. Гончарство неолитических племён нижнего Амура (по материалам поселения Кондон-Почта) / Л.Н. Мыльникова. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археол. и этнограф. СО РАН, 1999.
108. Наганума, С. Экскурс в историю одежды (на япон. яз.) / С. Наганума. – Токио, 2007.
109. Нанайский фольклор: нингман, сioxор, тэлунгу / сост. Н. Б. Киле. – Новосибирск, 1996.
110. Народы Восточной Азии. Этнографические очерки / под ред. Н.Н. Чебоксарова, С.И. Брука, Р.Ф. Итса, Г.Г. Стратановича. – М.; СПб.: Наука, 1965.

111. Народы КНР – Народы Восточной Азии (серия «Народы мира. Этнографические очерки»). – М.; Л., 1965.
112. Народы Приморского края: иллюстрированный историко-этнографический справочник / отв. ред. Г.Г. Ермак, Т.И. Табунщиковой. – Владивосток: Изд-во «48 часов», 2016. – 172 с.
113. Народы Сибири / под ред. М.Г. Левина, Л.П. Потапова. – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1956.
114. Неглинская, М.А. Китайские ювелирные украшения / М.А. Неглинская. – М., 1999.
115. Некоторые итоги историко-этнологических и популяционно-антропологических исследований на Чукотском полуострове. На стыке Чукотки и Аляски / Т.И. Алексеева, В.П. Алексеев, В.П. Арутюнов и др. – М., 1983.
116. Неолит юга Дальнего Востока. Древнее поселение в пещере Чертовы Ворота / под ред. Ж.В. Андреевой. – М.: Наука, 1991. – 224 с.
117. Николаева, Н.С. Декоративные росписи Японии 16–18 вв.: от Кано Эйтоку до Огата Корина / Н.С. Николаева. – М.: Изобразительное искусство, 1989.
118. Новая философская энциклопедия. – М., 2001.
119. Одежда в Индии. – текст: электронный // Wikipedia: свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D0%B0\\_%D0%B2\\_%D0%98%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%B8](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D0%B0_%D0%B2_%D0%98%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%B8)
120. Одежда и головные уборы алеутов. – экспозиция: электронная // Кунсткамера: официальный сайт музея. URL: [http://kunstkamera.ru/exposition/countries\\_-\\_people\\_culture/amerika/tradicionnyj\\_byt/odezhda\\_i\\_ukrasheniya/odezhda\\_i\\_golovnye\\_ubory\\_aleutov/](http://kunstkamera.ru/exposition/countries_-_people_culture/amerika/tradicionnyj_byt/odezhda_i_ukrasheniya/odezhda_i_golovnye_ubory_aleutov/)
121. Одежда народов Зарубежной Азии // Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. XXXII. – СПб.: Наука, 1977.
122. Одежда народов СССР / сост. Н.М. Калашникова, П.А. Плужникова. – М.: Планета, 1990. – 223 с.
123. Ожегов, С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов; под ред. Н.Ю. Шведовой. – М.: Рус. яз., 1985.
124. Окладников, А. П. Далекое прошлое Приморья / А.П. Окладников. – Владивосток, 1959.
125. Окладников, А. П. Керамика древнего поселения Кондон / А.П. Окладников. – Новосибирск: Наука, 1984. – 123 с.
126. Орнамент всех времен и стилей. – М.: Арт-родник, 1995.
127. Осипова, М. В. Обычай и обряды айнов в процессе культурного взаимодействия с аборигенами Нижнего Амура и о. Сахалин: дис. ... канд. ист. наук / М.В. Осипова. – Хабаровск, 2006.
128. Основы теории проектирования костюма / под ред. Т.В. Козловой. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 352 с.
129. Панкратьев, Е. Удэгейцы Агзу. – текст: электронный / Е. Панкратьев. URL: <http://airvl.ru/agzu.html>
130. Пань Цзецзы. Дуньхуанбихуафушицзыляо (Материалы по костюму в стенной живописи Дуньхуана) / Пань Цзецзы. – Пекин, 1959.
131. Пармон, Ф.М. Композиция костюма / Ф.М. Пармон. – М.: Легпромбытиздат, 1997.
132. Пармон, Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества / Ф.М. Пармон. – М.: Легпромбытиздат, 1994. – 272 с.: ил.

133. Пассар, Л. П. Нанайский женский свадебный халат сикэ из фондов Троицкого краеведческого музея / Л. П. Пассар // Записки Гродековского музея. Вып. 8. – Хабаровск: Государственный музей Дальнего Востока им. Н.И. Гродекова, 2004.
134. Петушкова, Г. И. Основы теории проектирования костюма / Г. И. Петушкова; под ред. Т. В. Козловой. – М.: Легпромбытиздат, 1988.
135. Пидоу, Д. Геометрия и искусство / Д. Пидоу; пер. с англ. – М.: Мир, 1979.
136. Подмаскин, В. В. Духовная культура удэгейцев XIX–XX вв.: историко-этнографические очерки / В. В. Подмаскин. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1991.
137. Подмаскин, В. В. Народные знания тунгусо-маньчжуров и нивхов: проблемы этногенеза и этнической истории / В. В. Подмаскин. – Владивосток: Дальнаука, 2006. – 540 с.
138. Подмаскин, В. В. Народные знания удэгейцев / В. В. Подмаскин. – Владивосток: ДВО РАН, 1998.
139. Полосьямак, Н. В. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III вв. до н.э.) / Н. В. Полосьямак, Л. П. Баркова. – Новосибирск: ИНФОЛИО, 2005. – 232 с.
140. Полутов, А. В. Илоу в китайских письменных памятниках / А. В. Полутов // Известия Восточного Института. Владивосток: Изд-во ДВФУ. 2015. №4 (28). С. 24–44.
141. Полутов, А. В. Посольства государства Бохай в Японию (727–763) / А. В. Полутов // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2015. Вып. 3. С. 277–307.
142. Полутов, А. В. Род сушень в китайских письменных памятниках / А. В. Полутов // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2016. Вып. 3. С. 244–269.
143. Полутов, А. В. Уцзи-мохэ в китайских письменных памятниках «Вэй-шу», «Бэй-ши» и «Суй-Шу» / А. В. Полутов // Средневековые древности Приморья. – Владивосток: Дальнаука, 2016. Вып. 4. С. 180–243.
144. Попов, А. Н. Бойсманская археологическая культура Южного Приморья / А. Н. Попов, Т. А. Чикишева, Е. Г. Шпакова. – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 1997. – 95 с.
145. Прозорова, Л. А. Подрод *Sibirovalvata* рода *Cincinna* (Pectinibranchia, Valvatidae) в России и на сопредельных территориях / Л. А. Прозорова, Я. И. Старобогатов // Бюлл. Дальневосточного малакологического общества. 1998. Вып. 7. С. 54–74.
146. Прыткова, Н. Ф. Верхняя одежда. Головные уборы / Н. Ф. Прыткова // Историко-этнографический атлас Сибири. – М.; Л., 1961.
147. Прыткова, Н. Ф. Программа по изучению одежды народов Сибири / Н. Ф. Прыткова // Одежда народов Сибири: сб. ст. МАЭ. – Л.: Наука, 1970. С. 208–222.
148. Рекомендации по художественному оформлению национальной одежды. – Алма-Ата, 1986.
149. Ремпель, Л. И. Искусство Среднего Востока / Л. И. Ремпель. – М.: Сов. художник, 1978.
150. Роджерс, Д. Математические основы машинной графики / Д. Роджерс, Дж. Адамс. – М.: Мир, 2001.
151. Розенсон, И. А. Основы теории дизайна: учебник для вузов / И. А. Розенсон. – СПб.: Питер, 2006.

152. Русанова, И.П. Славянские древности VI–IX вв. между Днепром и Западным Бугом / И.П. Русанова // САИ. 1973. Вып. Е-1-25.
153. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1994. – 608 с.: ил.
154. Самар, Е.Д. Под сенью родового дерева. Записки об этнокультуре и воззрениях гэринских нанайцев рода Самандё-Моха-Монггол (рода Самар). (На русском и нанайском языках) / Е.Д. Самар. – Хабаровск: Кн. изд-во, 2003. – 211 с.
155. Свадебные обряды. Обычаи народов Индии // Индия. – М.: Прогресс, 1983. С. 21–24.
156. Селиванов, Н.Л. О материальной природе артефактов. – текст: электронный / Н.Л. Селиванов. URL: [http://vidania.ru/literatura/kolomenskii\\_posad/o\\_materialnoi\\_prirode\\_artefaktov.html](http://vidania.ru/literatura/kolomenskii_posad/o_materialnoi_prirode_artefaktov.html)
157. Сергушева, Е.А. Сельскохозяйственные растения бохайского населения Приморья по археоботаническим данным / Е.А. Сергушева // Археология, этнография и антропология Евразии. 2014. №2(58). С. 111–118.
158. Симонов, М.Д. Основные элементы удэгейского орнамента / М.Д. Симонов // Орнаментальное искусство народов Дальнего Востока: сб. док. регион. науч.-практ. конф. – Комсомольск-на-Амуре, 1995. С. 32–34.
159. Симонова-Гудзенко, Е.К. «Вещь» в именах синтоистских богов. Вещь в японской культуре / Е.К. Симонова-Гудзенко; сост. Н.Г. Анарина, Е.М. Дьяконова. – М.: Вост. лит., 2003. С. 26.
160. Словарь античности. – М.: Прогресс, 1989.
161. Смирницкая, Е.В. Орнамент как мировоззрение (пространственные структуры в архаических культурах) / Е.В. Смирницкая // Мир наскального искусства: сб. док. междунар. конф. – М.: Ин-т археологии РАН, 2005. С. 231.
162. Смолина, Н.И. Традиции симметрии в архитектуре / Н.И. Смолина. – М.: Стройиздат, 1990. – 344 с.
163. Смоляк, А.В. Традиционное хозяйство и материальная культура народов Нижнего Амура и Сахалина: этногенетический аспект / А.В. Смоляк; АН СССР. – М.: Наука, 1984. – 246 с.
164. Сонин, А.С. Постигание совершенства: симметрия, асимметрия, десимметрия, антисимметрия / А.С. Сонин. – М.: Знание, 1987.
165. Слеваковский, А.Б. Духи, оборотни, демоны и божества айнов (религиозные воззрения в традиционном айновском обществе) / А.Б. Слеваковский. – М.: Гл. ред. восточной литературы изд-ва «Наука», 1988.
166. Стариков, В.С. Материальная культура китайцев северо-восточных провинций КНР / В.С. Стариков. – М., 1967.
167. Старцев, А.Ф. Этнические представления тунгусо-маньчжуров о природе и обществе / А.Ф. Старцев. – Владивосток: Дальнаука. 2017. – 232 с.
168. Сысоев, С.В. Первобытный стиль: жажда ясности и простоты / С.В. Сысоев // Бизнес и дизайн ревю. 2018. №2 (10). С. 11.
169. Сычев, Л.П. Размышления о сунском мужском костюме в связи со статьей Чжоу Сибао / Л.П. Сычев // Народы Азии и Африки. 1985. №2.
170. Сычев, Л.П. Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве / Л.П. Сычев, В.Л. Сычев. – М., 1975.
171. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1988.
172. Таксами, Ч.М. Кто вы, айны? / Ч.М. Таксами, В.Д. Косарев. – М.: Мысль, 1990.

173. Там, где женщины носят сари // Силуэт. – Таллин. 1984. №2 (87). С. 62–63.
174. Тарвид, Л. П. Методология этнологического исследования и «вторичная мифология» / Л. П. Тарвид // Записки Гродековского музея. – Хабаровск: ХККМ им. Н.И. Гродекова, 2005. Вып. 12.
175. Титорева, Г.Т. Орнаментальное искусство нанайцев / Г.Т. Титорева // Искусство нанайцев: вышивка, орнамент. Традиции, инновации. – Хабаровск: ООО «Российский Медиа Альянс», 2004. С. 50.
176. Традиции и обычаи корейского народа. – текст: электронный // Школа корейского языка «Кими». URL: <http://kimi-school.ru/korejtsy/kultura-korejtsjev/>
177. Троцук, И.В. Социальные функции одежды: костюм как объект социологического интереса / И.В. Троцук, А.В. Морозова // Обсерватория культуры. 2015. №2. С. 97–103.
178. Тюляев, С.И. Искусство Индии / С.И. Тюляев. – М.: Искусство, 1988.
179. Уилсон, Т. История свастики с древнейших времен до наших дней / Т. Уилсон, А. Москвин. – Н. Новгород: Изд-во Книги, 2008. – 528 с.
180. Фотовыставка «Ительмены – индейцы России». – изображение: электронное. URL: <http://ethnic.ru/wow/itelmeny-indeytsy-rossii-fotovystavka.html>
181. Ханбок. – текст: электронный // Wikipedia: свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BD%D0%B1%D0%BE%D0%BA>
182. Ханьфу. – текст: электронный // Wikipedia: свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BD%D1%8C%D1%84%D1%83>
183. Хилджер, М.И. Прилетевшие с небес / М. И. Хилджер // Вокруг Света, 2006.
184. Химатуллина, Ю.Р. Симметрия, асимметрия и десимметрия в структуре и развитии живой материи: дис. ... канд. филос. наук / Ю.Р. Химатуллина. – Казань, 2005.
185. Хованчук, О. А. Особенности формирования японского традиционного костюма и эстетического мировоззрения / О. А. Хованчук // Ойкумена. 2009. № 4. С. 58–64.
186. Хованчук, О.А. История японского костюма с древнейших времен до середины XX в.: автореф. ... канд. ист. наук / О.А. Хованчук. – Владивосток, 2006.
187. Хованчук, О. А. Японский национальный костюм (конец XIX – 60-е гг. XX в.) / О.А. Хованчук // Вестник ДВО РАН. 2005. №4. С. 70–79.
188. Цветкова, Н.Н. Искусство ручного ткачества / Н.Н. Цветкова. – СПб.: Изд-во СПбКО, 2014. – 161 с.
189. Цветкова Н.Н. История текстильного искусства и костюма. Древний мир: учебное пособие / Н.Н. Цветкова. – СПб.: Изд-во СПбКО, 2010. – 130 с.
190. Чан Шана. Дуньхуанлидайфушитуань (Изображения костюма на фресках Дуньхуана). – Гонконг, 1986.
191. Чжоу Сибао. Чжунгогдайфуши ши (История древнекитайского костюма). – Пекин, 1986.
192. Чжоу Сюнь, ГаоЧуньмин. Чжунголидайфуши (История китайского костюма). – Шанхай, 1984.
193. Чжоу Сюнь, ГаоЧуньмин. Чжунгофушиуцянь нянь (5000 лет китайского костюма). – Гонконг, 1985.
194. Чо Сегён, Ким Юнсу. Лидеры корейской моды выходят на мировую сцену // Koreana. 2012. Т. 8, № 4. С. 16–21.

195. Чукотка. – текст: электронный. URL: [https://www.tripadvisor.ru/LocationPhotoDirectLink-g1203086-d2615767-i161652016-Chukotka\\_Okrug\\_Museum\\_of\\_Local\\_Lore-Anadyr\\_Chukotka\\_Autonomous\\_Region\\_F.html](https://www.tripadvisor.ru/LocationPhotoDirectLink-g1203086-d2615767-i161652016-Chukotka_Okrug_Museum_of_Local_Lore-Anadyr_Chukotka_Autonomous_Region_F.html)
196. Шавкунов, Э.В. Культура чжурчжэней-удигэ XII–XIII вв. и проблема происхождения тунгусских народов Дальнего Востока / Э.В. Шавкунов. – М.: Наука, 1990. – 282 с.
197. Шалини, М. Сари пайтхани: непреходящая красота / М. Шалини // Индия. Перспективы. – Нью Дели, Шастри Бхаван, август, сентябрь, 1998. С. 30–32.
198. Шапиро, М. К проблемам семиотики визуального искусства. Семиотика и искусствометрия / М. Шапиро. – М.: Мир, 1972.
199. Шнейдер, Е.Р. Искусство туземных племен ДВК [редакция Дальневосточной краевой энциклопедии г. Хабаровск] / Е. Р. Шнейдер // ГАХК. Ф. 537. Оп. 1. Д. 43. 03.10.1931.
200. Шренк, Л. Об инородцах Амурского края. Т. 1: Части географическо-историческая и антропо-этнологическая / Л. Шренк. – СПб.: Издание Императорской Академии наук, 1883.
201. Штернберг, Л.Я. Гиляки, орочи, гольды, негидальцы, айны / Л.Я. Штернберг. – Хабаровск: Дальгиз, 1933, 1936.
202. Шэнь, Цунвэнь. Чжунгогудайфушияньцзю (Исследования по древнекитайскому костюму). – Гонконг, 1981.
203. Юань, Цзеин. Предметы одежды в истории Китая (Articles of clothing China's History) (на кит. яз.). – Пекин, 1994. – 332 с.
204. Яблан, С.В. Симметрия, орнаменты и модулярность / С.В. Яблан. – М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», Институт компьютерных исследований, 2006.
205. Ян, Сонхи. Корейцы и одежда: история страсти / Сонхи Ян // Koreana. 2012. Т. 8, №4. С. 4-7.
206. Японская одежда. – текст: электронный. URL: <http://ois.org.ua/club/style1005.htm>
207. **吉林和龙市龙海渤海王室墓葬发简报** /吉林省文物考古研究所, **延边朝鲜族自治州文物管理委员会办公室** // **考古** 2009年第6期, 23 – 39 页 (Краткий отчет о раскопках погребений царского дома Бохая в Лунхай города Хэлун провинции Цзилинь / Институт культурных ценностей и археологии провинции Цзилинь, Канцелярия комитета по охране культурных ценностей Яньбяньского корейского национального автономного округа // **Каогу**. 2009. № 6. С. 23–39.
208. **大唐壁画** /编撰 **李国珍**. – **西安: 陕西旅游出版社**, 2005 – **Magnificent Frescos from The Great Tang Dynasty** / Compiled by Li Guozhen. – Xi'an: China Shaanxi Tourism Publishing House, 2005. P. 48–49.
209. **海曲华风: 渤海上京城文物精华** /李陈奇, 赵哲夫著. – **北京: 文物出版社**, 2010 – **Китайский стиль заморской окраины: отборные древности из городища Верхней столицы Бохая** / Ли Чэньци, Чжао Чжэфу. – Пекин: Вэньу, 2010.
210. 5000 years of Chines costumes. – Hong Kong: C&C Offset Printing Co., Ltd.; Academia Press, 1998. – 256 p.
211. A fetish for full body suits in Japan. URL: <https://www.japantoday.com/category/arts-culture/view/a-fetish-for-full-body-suits-in-japan>

212. Adovasio J.M., Soffer O., Klima B. Upper Paleolithic Fibre Technology: Interfaced Woven Finds from Pavlov 1, Czech Republic, c. 26,000 Years Ago // *Antiquity*. 1996. Vol. 70 (269). P. 526–534.
213. Aikens C.M., Connolly Th.J., Jenkins D.L. *Oregon Archaeology*. – Corvallis: Oregon State University press, 2011. – 496 p.
214. Ainu people. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Ainu\\_people](http://en.wikipedia.org/wiki/Ainu_people)
215. Barber, E.J.W. *Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Age with Special Reference to the Aegean*. – Princeton: Princeton Univ. press, 1992. – 471 p.
216. Derevianko, A.P., Tabarev A.V. Paleolithic of the Primorye (Maritime) Province // *Archaeology of the Russian Far East: Essays in Stone Age Prehistory* / eds. S.M. Nelson, A.P. Derevianko, Y.V. Kuzmin, and R.L. Bland / BAR International Series 1540. – Oxford: Archaeopress, 2006. P. 41–54.
217. Hurley, W.M. *Prehistoric Cordage. Identification of Impressions on Pottery*. – Washington: Taraxacum press, 1979. – 154 p.
218. Kobayashi, T. *Jomon Reflections*. – Oxford: OxbowBooks, 2004.
219. Kurishima, Y. *Transitional Cultures in the Japanese Archipelago – A Role of Mikoshiba Culture in the Transitional Period* // *Toadzia kekutonodoku no kigaen (The Origin of Ceramics in Eastern Asia. Proceedings of the International Symposium)*. Sendai: Tohoku Fukushi Univ.press. (In English and Japanese), 1995. P. 117–128.
220. Kuzmin, Y.V., Keally Ch. T., Jull A.J.M., Burr G.S., Klyuev N.A. The earliest surviving textiles in East Asia from Chertovy Vorota Cave. Primorye Province, Russian Far East // *Antiquity*. 2012. Vol. 86. P. 325–337.
221. Laufer, B. *The Decorative Art of Amur Tribes* // *Memoirs of the American museum of natural History*. – N.Y., 1902. Vol. 7.
222. Michell, J. *City of Revelation*. – New York, 1972.
223. Nelson, S.M. *The Archaeology of Korea*. – Cambridge: Cambridge University press, 1993. – 307 p.
224. Norio Yamanaka. *The book of kimono*. – Tokyo, NY, London: Kodansha International. – Japan, 1986.
225. Suda, R. Some Aspects of Recent Research during the Transitional Period on Tohoku and on Hokkaido, Both Northern Japan // *Toadzia kekutonodoku no kigaen (The Origin of Ceramics in Eastern Asia. Proceedings of the International Symposium)*. Sendai: Tohoku Fukushi Univ.press. (In English and Japanese), 1995. P. 105–116.
226. The Ainu, their Land & Culture. URL: <http://www.workingdogweb.com/Ainu.htm>
227. Tyng Anne Griswold. *Geometric extensions of consciousness* // *Zodiac*, 1969.
228. Zhushchikhovskaya, I.S. *Jomon Pottery: cord-initiation decoration* / *Documenta Praehistorica*. XXXIV, 2007. – Ljubljana: Ljubljana University Press. P. 20–29.