



У ПОКРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Научно-практическая конференция
с международным участием

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ:



ДРЕВНЕРУССКОЕ ШИТЬЕ -
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

15 октября 2022 г.

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Выпуск 4

Санкт-Петербург-Москва
2023 г.

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**

**«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»**

**Научно-просветительский центр
священномученика Философа Орнатского
Константино-Еленинского женского монастыря
Санкт-Петербургской епархии**

Научно-практическая конференция с международным участием

V ПОКРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ

Древнерусское шитье – история и современность

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Выпуск 4

Санкт-Петербург, 2023

15 октября 2022 года

УДК 677
П48

V Покровские чтения: Возвращение к истокам. Древнерусское шитье – история и современность: сборник материалов Международной научно-практической конференции. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2023. – 104 с.

В сборник материалов включены статьи профессорско-преподавательского, научного состава и молодых ученых российских и зарубежных вузов, мастеров декоративно-прикладного творчества, представленных на конференции и отражающих основные направления развития в области декоративно-прикладного искусства художественной вышивки и декорирования текстильных изделий.

Редакционная коллегия

проф. Силаков А.В.; игуменья Илариона (Феоктистова З.Ф.); доц. Гуторова Н.В.; руководитель мастерской церковной вышивки «Покров» Казарина В.Б.; доц. Холоднова Е.В.; доц. Гусева М.А.; проф. Зарецкая Г.П.; проф. Петросова И.А.; доц. Чаленко Е.А.; доц. Фокина А.А.; доц. Бутко Т.В.; доц. Мезенцева Т.В.

ISBN 978-5-00181-412-2

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2023

© Коллектив авторов, 2023

© Обложка. Дизайн. Холоднова Е.В., 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Абдуллаева Г.Ш. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫШИВКА В УЗБЕКИСТАНЕ	5
Артемьева Ю.В., Лебедева А.Ю. СОВРЕМЕННЫЕ ВИДЫ ЗОЛОТОЙ ВЫШИВКИ РАЗНЫХ СТРАН МИРА	12
Безуглова С.Г. БИСЕРНАЯ ИКОНА ЮСУПОВЫХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ: ИСТОРИЯ, ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ТИП, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ	20
Васильевна А.А., Бутко Т. В. ФАКТУРНОЕ ДЕКОРИРОВАНИЕ РУЧНОЙ ВЫШИВКОЙ ОДЕЖДЫ ИЗ ТКАНЕЙ, ПРОИЗВЕДЕННЫХ ПО ТЕХНОЛОГИИ АВТОМАТИЗИРОВАННОЙ ВЫШИВКИ	27
Гусева М.А. ТРАНСЛИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ДЕКОР СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ.....	35
Королева М.В. ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ОБРАТИМЫХ КЛЕЕВ В ЗОЛОТОШВЕЙНОЙ МАСТЕРСКОЙ ПГИ «СО-ДЕЙСТВИЕ»	39
Самиева Ш.Х., Бутко Т.В. АНАЛИЗ РАЗНОВИДНОСТЕЙ УЗБЕКСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ВЫШИВКИ.....	43
Степанова Е.А. ОПИСАНИЕ РЕСТАВРАЦИИ ИНДИТИИ, СОЗДАННОЙ В 2006 ГОДУ, ДЛЯ ХРАМА ЖИВОНАЧАЛЬНОЙ ТРОИЦЫ В ХОРОШЕВО	49
Туминская О.А. ДРЕВНЕРУССКОЕ ШИТЬЕ В МУЗЕЕ	53
Туминская О.А. ЛИТУРГИЧЕСКОЕ ШИТЬЕ ТОСКАНЫ: ОБРАЗЦЫ И ЦИТАТЫ	62
Турцова Н.М. КЕМ БЫЛ ПАТРИАРШИЙ СТАРЕЦ-ЗОЛОТОШВЕЯ, УПОМЯНУТЫЙ В КНИГЕ И.Е. ЗАБЕЛИНА	69
Холоднова Е.В. ВАРИАНТЫ КОНСТРУКТИВНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ ПОЯСА – ЧАСТИ БОГОСЛУЖЕБНОГО ИЕРЕЙСКОГО ОБЛАЧЕНИЯ	74
Шубина Т.Г. ОМОФОР МИТРОПОЛИТА ВЕНИАМИНА ИЗ АНДРЕЕВСКОГО СОБОРА В ПЕТРОГРАДЕ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ.....	85

Самиева Ш.Х. ВОЛШЕБНЫЕ УЗОРЫ: КАК СОЗДАЕТСЯ УЗБЕКСКОЕ СЮЗАНЕ (статья на английском языке)	88
Темирова М.И., Темирова Г.И. ЗОЛОТОШВЕЙНЫЕ ТЮБЕТЕЙКИ БУХАРСКОГО РЕГИОНА И ИХ РЕМЕСЛО	92
Турсунова З.Н., Равшанов К.А. ДОСТИЖЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЗОЛОТОШВЕЙНОГО ИСКУССТВА БУХАРЫ	96
Пулатова С.У., Закиряева Н.З., Ментгес Г. УЗБЕКСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ (статья на английском языке).....	100

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫШИВКА В УЗБЕКИСТАНЕ
ART EMBROIDERY IN UZBEKISTAN

Абдуллаева Г.Ш.
Abdullaeva G.Sh.

Бухарский инженерно-технологический институт, Бухара
Bukhara Engineering and Technology Institute. Bukhara
(e-mail: gulchehra.2011@mail.ru)

Аннотация: В данной статье приведены один из видов прикладного искусства – художественная вышивка. Описываются виды вышитых изделий и виды орнаментов.

Abstract: This article shows one of the types of applied art – artistic embroidery. The types of embroidered products and types of ornaments are described.

Ключевые слова: художественная вышивка, сюзане, ткани, одежда, ручная вышивка, украшения.

Keywords: Artistic embroidery, susan, fabrics, clothes, manual embroidery, jewelry.

Художественная вышивка – традиционное искусство народов Узбекистана. Вышивка разноцветными хлопчатобумажными, шелковыми и даже золотыми нитями, украшала традиционную узбекскую одежду, халаты, головные уборы, свадебные наряды, тубетейки, молельные и настенные коврики, попоны для лошадей, наволочки, покрывала, скатерти, занавесы, гобелены. Многие крупноформатные ткани (шелк, бархат или хлопчатобумажное полотно), украшенные вышивкой принято называть – **сюзане**. С фарси (персидского) сюзане переводится как вышитое иголкой. Самые большие сюзане бывают 2,5-3 метров длиной и до 2-2,5 метров шириной. По традиции сюзане создаются женскими руками. Способы шитья и орнамент вышивки передавался от матери к ее дочери. В каждой семье создавалась декоративная вышивка. На выполнение сюзане, как правило, уходило полтора - два года усилий мастериц. Приданое для девушек готовилось, когда те были еще маленькими. Мать с родственницами вышивали для невесты красивые изделия. Издревле расшитые панно неизменно присутствовали в каждом доме. Ими украшали стены, они служили оберегом [1].

Основной образ узбекских сюзане – растительный мир. Фантазия вышивальщиц не просто превращалась в цветущую ткань. В буйстве красок – пожелание счастья, благополучия, символы плодородия. В узбекской вышивке основную роль играет цвет, но, несмотря на то, что в каждом отдельном сюзане можно насчитать до пятнадцати тонов, народным мастерицам удавалось сохранить гармонию и единство общего колорита. Узоры в сюзане создаются не просто так, поскольку каждый узор является символом чего-либо. Так, к примеру, жар-птица символизирует счастье, стручок перца является мощной защитой от лихих чар, а гранат – символом плодovitости. Мужчины в сюзане обозначаются васильками, а молодые девушки – маками. К наиболее распространенным мотивам орнаментов сюзане восточного стиля, относятся растительные мотивы: цветы (тюльпаны, гвоздики, ирисы), деревья, листья и виноградные лозы, встречаются изображения птиц и животных, а также древние символы (такие как, например, символы солнца и луны). Вышивают сюзане вручную (рисунок 1), следуя традиционным композициям и цветовым решениям, поэтому орнамент каждого уникален. Создание каждого такого произведения искусства подразделяется на два основных этапа: сначала узоры рисуют на ткани, а

уже затем приступают непосредственно к вышиванию. Как декоративная вышивка, сюзане по своим художественным достоинствам не уступает ковру.

Основные центры сюзане в Узбекистане – это Шахрисабз, Бухара, Самарканд, Хива, Нурата, Ургут, Гиждуван, Ферганская долина. Узоры и орнаменты каждого региона отличаются деталями и цветом. Вышивка сюзане отличный и полезный в доме сувенир, который будет напоминать Вам о незабываемой поездке в солнечный и гостеприимный Узбекистан.



Рисунок 1 – Процесс создания узбекской вышивки

Вышивки развешиваются таким образом, чтобы видны были достоинства каждой из них и вместе с тем, чтобы они гармонично сочетались друг с другом. Во время праздников декоративные вышивки занимают особенное место в оформлении жилища. Они служат покрывалами, занавесями, украшают стены. С особой тщательностью убирают комнату молодоженов [2].

Так, декоративной **вышивкой-такьяпуш** покрывают одеяла и подушки, сложенные днем в больших нишах. Такие глубокие ниши, начинающиеся от пола, делаются в торцевой стене напротив входа. Между двумя большими нишами располагается одна узкая с делениями для складывания белья. Она завешивается вышитым **занавесом-чойшаб**. По верху трех стен фризом проходит длинная узкая **вышивка-зардевор**. Для необходимых в хозяйстве мелких вещей по стенам развешаны вышитые футляры: для гребня – **шона-халта**, для мужского поясного платка – **чорсу**, для зеркала – **ойна-халта**. Эти настоящие произведения народного искусства сопровождают жизнь человека с детских лет до старости, формируют его вкус, вселяют в него чувство красоты.

Крупные декоративные сюзане создавались, как правило, к самым торжественным событиям в семье. Особенно много разнообразных вышивок готовилось к свадьбе в семье невесты, где они составляли обязательную часть приданого и представляли комплект, необходимый для начала жизни молодой семьи [4].

Вышивкам уделялось важное место и в свадебном обряде. Так, свадебная простыня руиджо, с узором по трем краям, стелилась на постель молодым, вышивка болинпуш (рисунок 2) накидывалась на подушки, а поверх одеяла расстилалось сюзане. Магическая сила придавалась в свадебных обрядах также орнаменту вышитых изделий, которые должны были охранять молодоженов от всяческих злых сил. По древней традиции вышивальщицы оставляли в готовом изделии небольшую часть узора незавершенной, для того, «чтобы в

доме не кончались свадьбы, чтобы жива была дочь, чтобы радость в доме не прерывалась». А порой они прямо обращались с надписью к будущим владельцам сюзана, как это сделала безвестная мастерица из Ургута, пожелавшая, чтобы «болинпуш радовал глаз, чтобы он приносил радость тому, кому будет принадлежать». В течение веков в узбекском народе сложилась любовь к красивым узорчатым вышивкам. Творцами художественных изделий являются преимущественно женщины [6]. От матери к дочери передавались старинные узоры, приемы шитья. Девочек с детства обучали вышивальному искусству, стараясь сделать из них хороших мастериц. Каждая семья своими силами изготовляла для себя декоративные вышивки. Для сюзана, например, требовалось полтора – два года работы. Мать начинала вышивать приданое для своей дочери, когда та была еще маленькой. А если семья не успевала своими силами выполнить все вышивки, необходимые к свадьбе, то она прибегала к помощи родственниц и соседей.



Рисунок 2 – Вышивка болинпуш

Над узорами вышивок работали художницы-рисовальщицы. Они знали много различных традиционных орнаментов, варьируя их и создавая все новые композиции. Искусство рисовальщиц всегда было окружено особым уважением. Оно нередко передавалось по наследству от матери к дочери, хотя в каждом квартале большого города имела своя рисовальщица.

В искусстве узбекской вышивки основную роль играет цвет. Большинство работ воздействуют на зрителей разработкой деталей на крупных, сплошь вышитых орнаментальных фигурах. И эта разработка ведется цветом, что многократно обогащает орнаментальные формы, ритмично расчленяя поверхность изделия и превращая ее в красочную декоративную плоскость. В каждом отдельном произведении можно насчитать до пятнадцати тонов, что дает возможность создать богатство цветовых сочетаний, сохраняя при этом единство общего колорита.

В расцветке вышивок на белом фоне преобладают красные тона, которые создают бодрую, радостную гамму. Красными тонами исполнены цветы и розетки. Лиственная часть орнамента вышита зелеными нитками. Стебли, ветки и окантовка листьев – оливковыми и светло-песочными. Такая расцветка в общем соответствует природной окраске растений и вместе с тем основана на звучном контрасте цветов - красного и зеленого. Кра-

сочные сочетания в вышивках могут строиться на контрасте желтого и фиолетового, оранжевого и синего, красного и синего, зеленого и оранжевого, черного и белого. В то же время в вышитых изделиях можно рядом встретить оттенки одного цвета, например, сочетания светло-голубого и василькового, светло-желтого и золотистого, темно- и светло-малинового.

Основным орнаментальным образом вышивки является пышный цветущий сад. Даже те детали орнамента, которые воспроизводят образы животного или предметного мира, принимают растительный облик. Из цветников и садов цветы перешли в декоративные изделия и, преобразованные фантазией художниц, превратились в радостные народные узоры. Орнаментальные мотивы служили пожеланием счастья, благополучия, символом плодородия.

На некоторых вышивках воспроизводилось стилизованное женское серебряное украшение с подвесками – тумор. Как сам тумор – футляр с молитвой носился в качестве оберега, так и его изображение на вышивке обладало магической силой. Между кустами, ветками, цветами нередко можно увидеть ярких, пестрых птиц. Эти изображения представляют особый интерес, поскольку птицы едва ли не единственные живые существа, которые народ, вопреки запретам ислама, сохранил в своем искусстве. Как редкое исключение на отдельных изделиях можно встретить силуэты животных и людей. Они помещаются вышивальщицей обычно не на видном, привлекающем внимание месте, а сбоку или с краю.

Крупные декоративные вышивки почти до конца XIX века исполнялись преимущественно по белой или слегка рыжеватой кустарной ткани. Но уже с начала прошлого века стали широко применяться местные шелковые ткани фиолетового, зеленого и оранжевого цветов, а также белые и цветные фабричные хлопчатобумажные ткани.

Исключительная красота вышивок девятнадцатого века во многом объясняется тем, что шелковые нити, окрашенные естественными красителями, давали глубокие, мягкие переливчатые тона [8].

На протяжении столетий в искусстве вышивки сложились свои, местные особенности (рисунок 3). Различаются **нуратинская, бухарская, самаркандская, ургутская, шахрисабзская, ташкентская и ферганская** школы вышивки.



Рисунок 3 – Пример вышивки с местными особенностями

Своеобразный тип вышивок сложился в **Нурате**. В девятнадцатом веке это было большое селение – центр Нуратинского бекства Бухарского эмирата, который вел торговлю между кочевыми и оседлыми народами. Нуратинские вышивки имеют четкие, ярко выраженные черты, позволяющие легко отличить их от изделий других районов. Местные вышивки украшены цветочными букетами, которые покрывают белый фон ткани. По богатству и разнообразию цветочных мотивов они занимают ведущее место среди изделий

Узбекистана. Нередко растительный узор оживлен фигурками птиц, порой встречаются даже сильно стилизованные изображения животных и людей.

Наиболее распространена в **Нурате** замкнутая композиция, с восьмиконечной звездой в центре и четырьмя крупными букетами в углах. Другим типом построения орнамента является ромбовидная сетка, образованная зубчатыми листьями. Ее ячейки заполнены ветками с цветами, розетками, фигурами птиц и животных. Известны вышивки, в которых отдельные цветочные мотивы расположены в шахматном порядке на фоне ткани. Сочетание тонов в отдельных мотивах отличается большой изысканностью: в одном цветке лепестки желтые и золотистые, в другом – голубые, розовые и кремовые; на ветке рядом со светло-бирюзовыми листьями растут голубые цветы с розовыми середками. Искусство нуратинской вышивки к середине XX века практически было утрачено, и лишь в наши дни мастерица Мукаррам Раджабова возродила традиции предков.

Вышивки **Бухары** – одни из самых красивых в Центральной Азии. На их облике сказались вековые художественные традиции этого города, насчитывающего свыше двух тысяч лет исторического развития. Отличительным признаком бухарской вышивки является мастерское использование тамбурного шва, которым исполнено большинство изделий, а также тонкие красочные сочетания голубого, серого, лилового, розового и светло-желтого тонов, участвующих наряду с красным, малиновым и зеленым в расцветке вышивок. Многообразны композиции и узоры бухарских изделий. Чаще всего встречается замкнутая композиция с выделением центра и углов, при этом основным мотивом является круглая розетка. Она поражает своим разнообразием в изображении деталей, которые дают все новые варианты основного мотива. Высокими художественными достоинствами отличаются не только сюзаны и болинуши Бухары, но также джойнамазы – молитвенные коврики и руйджо. Чарующее впечатление производит легкий и свободный цветочный узор джойнамаза. Десятилетие назад бухарская семья Мажидовых на основе старинных орнаментов стала производить такие же вышивки, как и сто лет назад, причем для сюзаны они используют ткани ручной выделки, а для шелковых нитей – природные красители [9].

Самарканд в течение многих веков был крупнейшим центром художественных ремесел. В его вышивках можно найти архаические черты, роднящие их с искусством древней Согдианы. Самаркандские изделия, в отличие от **Нураты** и **Бухары**, имеют более крупный и лаконичный рисунок. Основной их мотив – круглая розетка малиновых тонов, окруженная лиственным кольцом. Художественные достоинства самаркандской вышивки заключаются в декоративности и четкости простого крупного узора. В вышивках середины девятнадцатого века круглая розетка имеет разноцветные концентрические и лучевидные детали, а темно-зеленые лиственные кольца оживлены радужной полоской или светло-зеленой серединой с ярко-красной прожилкой. К началу двадцатого века стиль самаркандских вышивок меняется. Если произведения прошлых веков воздействовали на зрителей тонкостью и многообразием узора, сдержанностью и благородством гармонической расцветки, то новые произведения покоряют силой и лаконизмом простых выразительных форм и контрастных цветовых сочетаний.

Незабываемое впечатление производят вышивки из старинного города **Ургут** Самаркандской области. Сюзаны, вышитые швом «*босма*» на белой хлопчатобумажной ткани, реже на малиновом или желтом шелке, воспроизводят древнейшие магические узоры. Ученицы знаменитой ургутской вышивальщицы Сахобат Рахматуллаевой расшивают огромные панно, вписанными в черную окантовку малиновыми кругами, символизирующими солнце, расшитыми синими и желтыми стилизованными звездами, тюльпанами-лола, листьями растений. Иногда природная наблюдательность и образное восприятие окружающего мира дают возможность ургутским мастерицам искусно стилизовать предметы в духе традиций вышивального дела. Так, например, в орнаментах сюзаны встречаются мотивы таких бытовых предметов, как чайники. Объемная, плотная вышивка на сюзаны из Ургута почти сплошь покрывает поверхность изделия, небольшие просветы белой ткани создают лишь фон для яркого орнамента (рисунок 4).



Рисунок 4 – Ургутская вышивка

Шахрисабз – один из старейших городов Центральной Азии, родина Темура, в XIX веке был центром большого бухарского бекства с развитой торговлей и ремеслом. Искусство вышивки имеет здесь давние традиции. В начале двадцатого века женщины **Шахрисабза** изготавливали для эмирского двора огромные, сплошь вышитые скатерти-дастарханы для подарков русским чиновникам и местной знати. Композиция таких изделий больше напоминала ковры, чем вышивку. В центре их часто помещается большой медальон, а по углам – четверти таких же медальонов. Расцветка их контрастна, а орнамент геометризирован. Для своего дома мастерицы создавали различного типа декоративные вышивки, до сих пор поражающие богатством затейливого узора и многоцветностью тонов. Большой выразительностью отличаются вышивки Шахрисабза, выполненные на цветном фоне тамбурным швом. Каждое такое сюзанае – своеобразное произведение искусства, полное обаяния и творческой фантазии мастерицы. Небольшие изделия – чехлы для подушек-валиков – люля-болиш, кошельки, женские пояса шихрисабзские мастерицы вышивают швом «ироки» – миниатюрным полукрестом.

Вышивка ташкентских мастериц отличается своеобразным стилем. Здесь существует два вида крупных декоративных вышивок, аналогичных сюзанае других районов (рисунок 5). Это паляк и гулькурпа. Основным мотивом паляка (от арабского фаляк – небо) являются большие темно-красные круги, которые плотно заполняют поверхность ткани.



Рисунок 5 – Ташкентская вышивка

Гулькурпа (цветочное одеяло) служило покрывалом на одеяло новобрачных и украшалось растительным орнаментом. С течением времени облик ташкентских паляков меняется: количество кругов становится меньше, а величина их – больше. В более поздних паляках вышивка полностью заполняет поверхность ткани, почти не оставляя просветов фона. Такого типа панно отличаются строгим ритмом солярических мотивов и суровым цветовым решением, построенном на контрасте темно-красных кругов и темно-зеленых листовых обрамлений. Характерные мотивы стилизованных звезд, солнца, ветки с цветами обязательно присутствуют в создании орнамента как паляка, так и гулькурпы. В начале двадцатого века в моду вошли так называемые чойшаб-паляки. Создавались целые гарнитуры с одним рисунком, соединяющие в себе функции свадебной простыни и покрывала на изголовье.

В городах и селениях **Ферганской долины** издавна жили и работали замечательные мастерицы ручной вышивки. Их изделия обычно исполнены на темно-зеленом или фиолетовом шелке или сатине и отличаются легким изящным узором, свободно размещенным по незашитой поверхности фона. Это в основном руйджо, реже – большие вышивки типа гулькурпа или сюзана. На **руиджо** использовался повторяющийся мотив кустика с цветами и фестончатыми, как бы струящимися листьями. Красиво выглядят также светлые силуэты орнаментальных мотивов на темном фоне. А основным мотивом большинства крупных вышивок служила круглая розетка из концентрических колец.

Все художественные средства мастериц – построение орнамента и его декоративная трактовка, цветовое решение, фактура материала и техника шитья неразрывно между собой связаны. Они дополняют, усиливают друг друга и служат созданию единого гармоничного декоративного художественного произведения.

Узбекская ручная вышивка – могучая ветвь на древе народного творчества. Древние мифологические символы орнаментов **сюзана**, одухотворенные фантазией мастериц, олицетворяют преемственность старинных традиций и поэтическую душу народа.

Список использованных источников

1. Nigora, T. (2022). UNIFICATION OF GARMENT PARTS. *Universum: технические науки*, (6-7 (99)). – P. 54-55.
2. Tosheva, N., & Abdullaeva, G. (2022). THE CONCEPT OF " INNOVATION " AND TYPES OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES. *Scientific progress*, 3(3). – P.586-589.
3. Мирханова, М.А., & Абдуллаева, Г.Ш. (2022). ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОРНАМЕНТОВ–ГИРИХОВ. *Scientific progress*, 3(3). – P. 612-615.
4. Ражабова, Г.Ж. (2016). Национальное ремесло-тюбетейки Узбекистана. *Молодой ученый*, (7). – P.1086-1089.
5. Manzura, M. (2022). ANALYSIS OF GIRIKH ORNAMENTS FROM THE HISTORICAL HANDWRITING" DAFTARI-GIRIKH". *Universum: технические науки*, (4-11 (97)). – P. 44-47.
6. Ражабова, Г.Ж., & Турсунова, З. Н. (2020). ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ДРЕВНЕЙ БУХАРЫ. In *Всероссийская научно-практическая конференция " ДИСК-2020 "*. – Pp. 198-202).
7. Тошева, Н.М. (2020). ПРИМЕНЕНИЕ ЗОЛОТОШВЕЙНЫХ И ВЫШИВАЛЬНЫХ УЗОРОВ В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ. In *Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2020)*. – Pp. 287-290.
8. Тошева, Н.М., & Холикова, Н.Ш. (2015). Золотошвейные изделия бухарских эмиров. *Молодой ученый*, (9). –P. 1302-1306.
9. Турсунова, З.Н., & Ражабова, Г.Ж. (2020). ЗОЛОТОШВЕЙНЫЙ КОСТЮМ-ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ. In *Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020»*. – Pp. 92-96.
10. Manzara Tourism Co. Узбекистан. [Электронный ресурс] URL: <https://www.manzaratourism.com/ru/uzbekistan/> (дата обращения 07.10.2022)

**СОВРЕМЕННЫЕ ВИДЫ ЗОЛОТОЙ ВЫШИВКИ РАЗНЫХ СТРАН МИРА
MODERN TYPES OF GOLDWORK FROM DIFFERENT COUNTRIES
OF THE WORLD**

**Артемьева Ю.В., Лебедева А.Ю.
Artemeva Y.V., Lebedeva A.U.**

**Свято-Тихоновский православный гуманитарный университет, Москва
St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities, Moscow
(e-mail: yulia.artemeva.official@gmail.com)**

Аннотация: Рассмотрены современные виды золотой вышивки Европейских и Азиатских стран, которые повлияли на развитие вышивки в целом, описаны их особенности и сфера применения в современных областях.

Abstract: Modern types of goldwork embroidery of European and Asian countries, which influenced the development of embroidery in general, are considered, their features and scope of application in modern fields are described.

Ключевые слова: золотая вышивка, золотная вышивка, мукаиш бадла, or nue, ourus anglicanum.

Keywords: goldwork, mukaish balda, or nue, ourus anglicanum.

На протяжении всей истории императоры, члены королевской семьи и религиозные лидеры носили роскошные одежды, украшенные золотой вышивкой. Работа выполнялась с использованием самых дорогих материалов высококвалифицированными мастерами. Сегодня золотое шитье намного доступнее и становится все более популярной техникой как среди любителей, так и профессиональных художников и дизайнеров. На протяжении многих лет наблюдается повышение интереса, как к традиционным, так и современным техникам золотой вышивки.

В статье рассматриваются виды золотой вышивки Англии, Европы и Индии, которые используются для украшения как в церковных облачениях, так и художественной вышивке в индустрии моды. В иностранной литературе используется термин «goldwork», что означает «золотая вышивка», в русской литературе – «золотная вышивка». Часто при переводе иностранного названия на русский язык допускаются ошибки, и «goldwork» («золотая вышивка») трактуется как «золотная вышивка». Несмотря на то, что оба названия имеют общие корни истории, техники существенно отличаются в приемах исполнения и использовании материалов. Хотя для англоговорящей аудитории наименование «золотная вышивка» будет переводиться тем же термином «goldwork». В рамках данной статьи будет употребляться термин «золотая вышивка».

В настоящее время активно развиваются несколько видов золотой вышивки в странах Европы и Азии, к которым проявляется интерес не только в церковной сфере, но и в индустрии высокой моды. Особое внимание привлекают пять разновидности золотой вышивки, а именно: индийская **Мукаиш бадла** и **Чиканкари**, европейская **Or Nue**, английская **Ourus Anglicanum**, современная **золотая вышивка**.

Индийская золотая вышивка Мукаиш балда и Чиканкари. Этот вид вышивки существует со времен Ригведы (*собрание религиозных гимнов, первый известный памятник индийской литературы на видийском языке. Была составлена около 1700—1100 гг до н.э.*). Наибольший расцвет получила в период Великих Моголов. Техника золотой вышивки *Мукаиш балда* когда-то процветала в городе Лакхнау, но сейчас это почти умирающее ремесло. Учитывая количество времени, которое уходит на вышивку *Мукаиша* и стои-

мость материалов, в Лакхнау осталось всего несколько мастеров, большинство из которых мусульмане.

На пике своего развития, в 18 веке, *Мукаши* распространилась по всему миру. Это искусство было введено навабами (в Индии в XVII в. наместник провинции Монгольской империи. С началом распада империи (XVIII в.) многие навабы стали независимыми князьями), которые правили городами, для того чтобы украсить другую форму вышивки, называемую *Чиканкари*, которая до сих пор сохраняется на индийском субконтиненте. Поскольку в работе *Мукаши* изначально использовались драгоценные металлы, такие как золото и серебро для изготовления металлической проволоки, такая форма золотой вышивки впервые была разработана специально для правящего класса, проживавшего в городе.

Техника *Мукаши* состояла из трех этапов: *чапайи*, *такаайи* и *гутаайи*. На первом этапе *Чапайи* мотив или узор с перфорированного бумажного трафарета наносился на ткань (обычно чистый шифон или жоржет) смесью жевательной резинки и специальным порошком индиго «neel». Затем на втором этапе *Такаайи* работали с проволокой для вышивки: ее растягивали на полосы и пропускали через огонь, чтобы металл приобрел разные оттенки. Затем проволоки разрезали еще на более тонкие отрезки и отбивали при помощи небольшого молотка. Так получали нити плотности бумаги. Именно такой тонкий материал можно было вплетать в ткань.

После завершения вышивки на последнем этапе *Гутаайи* ткань разглаживали и осветляли с помощью стеклянной бутылки или ракушки каури, укладывая плашмя на ткань и натирая до блеска. Все эти процессы устранили комки на вышивке, полировали металл, делая его более ярким и блестящим.

Самые известные приемы золотой вышивки *Мукаши*, которые используются в современной вышивке – *Фарди ка кам (точки)*, *Чалла (кольца)* и *Камдани*. *Фарди ка кам* и *Чалла* самые известные способы для создания узоров (рис. 1).



Рисунок 1 – Фрагмент индийского свадебного платья

Размер точки зависит от ширины проволоки, стоимость работы – от размера этих точек, при этом самые сложные или маленькие точки являются самыми дорогими.

В *Каманди* проволока, прикрепленная к небольшому отрезку нити, протягивается иглой через ткань, красиво оформляя мотивы. Это прием называют «удивительный каам» (рис. 2).



Рисунок 2 – Фрагменты вышивки

Длительное время золотая вышивка *Мукашии балда* и *Чиканкари* использовалась крайне редко. Однако в настоящее время многие дизайнеры в индустрии высокой моды рассматривают *Мукашии* как часть *Чиканкари* и используют ее в своих работах: Alexander McQueen, Georges Hobeika, Azzi & Osta и другие (рис. 3).



Рисунок 3 – Дизайнер Georges Hobeika , коллекция Весна—Лето 2018

Вышивка используется на различных тканях – от жоржета до крепа, хлопка и шифона. Настоящее золото и серебро не используются. Для того чтобы нитка казалась ярче, у мастеров есть разные способы ее полировки. *Мукашии* так же имитирует золотые паетки на ткани, но это требует гораздо более высокого уровня мастерства.

Европейская Or Nue. Еще одной разновидностью золотой вышивки, построенной на нюансах оттенков, является европейская *Or Nue*, что переводится с английского как «нюанс на золоте». Данная техника была разработана, в частности, в Бельгии, Франции и Нидерландах в Средние века. В некоторых источниках *Or Nue* называется, как бургундская вышивка или итальянская теневая гладь.

В начале XV в. золотая техника *Or Nue* вскоре превзошла другие методы работы с золотом и использовалась в основном в церковном шитье. Она достигла своих высот в Италии и Фландрии благодаря чрезвычайно сложным исполнениям, таким как приведенный ниже пример одной из секций Мантии Золотого Руна, Вена (рис. 4).



Рисунок 4 – Мантия Ордена Золотого Руна, 1425—1450 годами, Императорская сокровищница, зал № 16, Австрия, Вена

Мантия Золотого Руна, датируемая примерно 1425—1450 годами, находится в императорской сокровищнице в Вене, Австрия [20]. Ее размер – ширина 330 см, высота 164 см. Авторство рисунков приписывается так называемому Флемальскому мастеру. В настоящее время фактически общепринятым является мнение, что Флемальский мастер — это Роберт Кампин (1375—1444), работавший в Турне; он был одним из пионеров старого голландского реализма наряду с братьями Ван Эйк [19].

Техника *Or Nue* является одной из самых трудоемких, но она дала мастерам возможность имитировать нарисованные картины. Например, художнику Рафаэлю было поручено создать дизайн для такой вышивки. Часто изображающие фигуры или повествовательные сцены, были намеренно сшиты так, чтобы золотые нитки просвечивали насквозь.

Суть *Or Nue* заключается в том, что золотые нитки накладываются на ткань параллельными рядами и прикрепляются стежками цветного шелка или хлопка, от частоты стежков зависит интенсивность цвета. Таким образом, разным участкам, шитых золотом, придается оттенок, зависящий от цвета нити прикрепа.

Сегодня техника *Or Nue* так остается востребованной в церковной европейской вышивке (рис. 5).



Рисунок 5 – Фрагмент вышивки «Св. Лаврентий»

Английская Opus Anglicanum. *Opus Anglicanum* (латинский термин, который переводится как «работа англичан») – это вышивка Средневековой Англии, выполненное для украшения церковной или светской одежды, портьер или другой текстиль, часто с использованием золотых и серебряных нитей на бархатной или льняной основе. Такая английская вышивка пользовалась большим спросом по всей Европе, особенно с конца XII-го по середину XIV-го вв., и была предметом роскоши, часто используемым для дипломатических подарков.

Большинство сохранившихся образцов *Opus Anglicanum* были предназначены для богослужебного использования. Эти изысканные и дорогие изделия с вышивкой часто изготавливались в качестве облачений, таких как ризы, орфеи, или антепендий, покровов для святынь и другого церковного убранства. Светские образцы, сегодня известные в основном только по современным описям, включали различные виды одежды, конскую сбрую, обложки книг и декоративные портьеры.

Интересным историческим экземпляром является Псалтырь Фелбрига – это иллюстрированная рукописная Псалтырь из Англии середины 13 века с вышитым переплетом, который, вероятно, датируется началом 14 века (рис. 6). Это самая старая сохранившаяся книга из Англии с вышитым переплетом. Вышивка выполнена из тонкого льна с иллюстрацией Благовещения на передней обложке и иллюстрацией Распятия на обороте. Вышивка на обложке размером $7\frac{3}{4}$ к $5\frac{3}{4}$ выполнена зигзагообразным узором с использованием тонкой золотой нити [24].



Рисунок 6 – Вышитый переплет для Псалтири Фелбриджа, вторая половина XIV в.

Opus Anglicanum обычно вышивали на льне или, позже, на бархате, разрезными швами шелком и золотой, серебряно-позолоченной нитью [9]. Золотая нить, жемчуг и драгоценные камни упоминаются в описаниях инвентаря. Хотя они часто ассоциировались с женскими монастырями, ко времени Генриха III (1216—1272 гг.), который приобрел ряд предметов для использования при своем дворе и для дипломатических подарков, основная часть вышивки изделий производилась в мастерских мирян, в основном сосредоточенных в Лондоне. Имена различных вышивальщиков (мужчин) того периода фигурируют в Вестминстерских королевских отчетах [10].

Английская золотая вышивка прославилась по всей Европе в англосаксонский период (хотя сохранилось очень мало примеров) и оставалось таким на протяжении всей готи-

ческой эпохи. Обычно считается, что наивысший уровень стиля и утонченности был, достигнут в работах XIII-го и начала XIV-го вв.

Одним из особенно прекрасных примеров является риза Поклонения волхвов 1325 года из красного бархата, расшитая золотой нитью и жемчугом, в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке (рис. 7). Размер ризы составляет 129, 5x76,2 см [23].



Рисунок 7 – Риза «Поклонения волхвов», 1325 г., в Музее искусств Метрополитен, Нью-Йорк

Еще одним сохранившимся примером является коуп Батлера-Бодена в Музее Виктории и Альберта (рис. 8).



Рисунок 8 – Коуп Батлера-Бодена, 1330–50, музей Виктории и Альберта

Коуп Батлера-Бодена получил свое название от семьи, которая владела им в течение нескольких столетий. Она датируется 1330—1350 годами, изображает сцены из жизни Богородицы с апостолами и святыми, вышитые серебром, серебряно-позолоченной нитью и шелком на малиновом бархате. Окружность коупа составляет 365 см [21]. Этот плащ, как видно из его расчлененного состояния, использовался для различных церковных одеяний, но был собран заново в XIX веке [22].

В настоящее время техника *Opus Anglicanum* остается востребованной не только в странах Европы, но и в Америке, Канаде, Австралии (рис.9). Аналогию с древнерусским золотой вышивкой можно провести с техникой личного шитья.



Рисунок 9 – Кисеты

Золотая вышивка. Золотая вышивка первоначально была разработана в Азии и использовалась по меньшей мере 2000 лет. Его использование достигло замечательного уровня мастерства в Средние века, когда в Англии был разработан стиль под названием *Opus Anglicanum*, который широко использовался в церковных облачениях. После этого периода золотая вышивка также была востребована в одежде и убранстве королевской семьи и знати по всей Европе, а еще позже – в военных и других регалиях. Те же серебряные и золотые нити широко использовались и в самых дорогих гобеленах, особенно в эпоху Возрождения.

Стили и техники золотой вышивки со временем эволюционировали и стали использоваться не только в церковной сфере. Сегодня существует множество материалов для создания различных текстур – тунцал, канитель, паетки, металлизированные и шелковые нитки, жемчуг, бить, ленты, кожа и т.д.

Современные художники и мировые дизайнеры применяют золотую вышивку как в создании отдельных картин, так и целых коллекций одежды и аксессуаров.

Например, английский художник Хэнни Ньютон, работая в золотой технике и комбинируя разные материалы, создаёт интересные фактуры (рис. 10). *«Я очарована присущим металлическим нитям качеством; взаимодействием света и металла. Мне нравится отбрасывать технику и позволять качествам различных металлов говорить самим за себя»* [14].



Рисунок 10 – Работы Хэнни Ньютон, Англия

Alexander McQueen, Dolce&Gabbana, а также Versace, среди прочих, включают в свои коллекции эффекты золотого шитья (рис. 11).



Рисунок 11 – коллекция Dolce&Gabbana, Осень Зима 2013

В заключение статьи следует отметить, что золотая вышивка, возникшая несколько веков назад и, прокладывая свой путь с Востока на Запад по Шелковому пути, в последние десятилетия пережила возрождение. Благодаря технологиям и доступности новых материалов, золотое шитье не только сохранило свои традиции, но эволюционировало в новые техники и менее традиционные стили и дизайны.

Список использованных источников

1. Goldwork (embroidery). [Электронный ресурс] URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Goldwork_\(embroidery\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Goldwork_(embroidery)) (дата обращения 26.09.2022)
2. India's dying art-the mukaish badla. [Электронный ресурс] URL: <https://peachmode.com/blogs/peachmode/indias-dying-art-the-mukaish-badla> (дата обращения 26.09.2022)
3. Ригведа. [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ригведа> (дата обращения 26.09.2022)
4. Большой энциклопедический словарь. Наваб. [Электронный ресурс] URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/207002> (дата обращения 26.09.2022)
5. Золотное шитье: история и секреты «драгоценного» рукоделия. [Электронный ресурс] URL: <https://recuperators.ru/mylovaru/zolotnoe-shite-mk.html> (дата обращения 26.09.2022)
6. Swan Song of the Badlas. [Электронный ресурс] URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.e45725a3-633195d9-8a7f29a5-74722d776562/https/thediplomat.com/2017/07/swan-song-of-the-badlas/ (дата обращения 26.09.2022)
7. Сокровищница. Вена. Вышивка от ние XV век. Алтарное покрывало, мантии, плувиал Ордена Золотого Руна. [Электронный ресурс] URL: <https://n-dank.livejournal.com/96279.html> (дата обращения 27.09.2022)
8. Or Nue embroidery. [Электронный ресурс] URL: <http://www.bellaonline.com/articles/art59009.asp> (дата обращения 27.09.2022)
9. Levey, S. M. and D. King, The Victoria and Albert Museum's Textile Collection Vol. 3: Embroidery in Britain from 1200 to 1750 // Victoria and Albert Museum, 1993.
10. Opus Anglicanum // Article: Grove Dictionary of Art, Oxford, 1996

11. Opus Anglicanum. [Электронный ресурс] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Opus_Anglicanum#cite_note-4 (дата обращения 27.09.2022)
12. A brief history of Goldwork. [Электронный ресурс] URL: <http://www.thegoldworkguild.com/history> (дата обращения 27.09.2022)
13. Chasuble (Opus Anglicanum) [Электронный ресурс] URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chasuble_\(Opus_Anglicanum\)_MET_DP345190.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chasuble_(Opus_Anglicanum)_MET_DP345190.jpg) (дата обращения 27.09.2022)
14. Goldwork embroidery. [Электронный ресурс] URL: <https://www.sofst.org/goldwork-embroidery-a-beginners-guide/> (дата обращения 29.09.2022)
15. Chikankari Anarkali [Электронный ресурс] URL: <https://ru.pinterest.com/pin/1137792293333687057/> (дата обращения 29.09.2022)
16. Pinterest. [Электронный ресурс] URL: <https://ru.pinterest.com/pin/1970393574761505/> (дата обращения 29.09.2022)
17. Pinterest. [Электронный ресурс] URL: <https://ru.pinterest.com/pin/534380312050094850/> (дата обращения 29.09.2022)
18. Pinterest. [Электронный ресурс] URL: <https://ru.pinterest.com/pin/98727416824340072/> (дата обращения 29.09.2022)
19. Сокровищница. Вена. Вышивка от пие XV в. Алтарное покрывало, мантии, плувиал Ордена Золотого Руна. [Электронный ресурс] URL: <https://n-dank.livejournal.com/96279.html> (дата обращения 01.10.2022)
20. Fragments of a Cope with the Seven Sacraments . [Электронный ресурс] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Fragments_of_a_Cope_with_the_Seven_Sacraments
21. Butler-Bowdon Cope [Электронный ресурс] URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O93441/cope/butler-bowdon-cope-cope-unknown/> (дата обращения 01.10.2022)
22. Butler-Bowden Cope [Электронный ресурс] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Butler-Bowden_Cope (дата обращения 01.10.2022)
23. Chasuble (Opus Anglicanum). [Электронный ресурс] URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chasuble_\(Opus_Anglicanum\)_MET_DP345190.jpg#filehistory](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chasuble_(Opus_Anglicanum)_MET_DP345190.jpg#filehistory) (дата обращения 01.10.2022)
24. Felbrigge Psalter. [Электронный ресурс] URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Felbrigge_Psalter (дата обращения 01.10.2022)

УДК 746.51

**БИСЕРНАЯ ИКОНА ЮСУПОВЫХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ: ИСТОРИЯ, ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ТИП,
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
THE HISTORY OF THE BEADED ICON OF THE YUSUPOV FAMILY FROM THE
COLLECTION OF THE STATE MUSEUM OF THE HISTORY OF RELIGION:
ICONOGRAPHIC TYPE AND ARTISTIC FEATURES**

**Безуглова С.Г.
Bezuglova S.G.**

Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург
The State Museum of history of religion, Saint-Petersburg

Аннотация: В собрании музея истории религии хранится бисерная икона. В 1914 г. эту икону преподнесли супругам Феликсу и Ирине Юсуповой в Иерусалиме. Икона была сва-

дебным подарком от монахинь Горненского монастыря. В статье представлен исторический и художественный обзор предмета. Особое внимание уделено редкому иконографическому типу иконы «Встреча Марии и Елисаветы».

Abstract: The State museum of the history of religion has an icon with a beaded salary. In 1914, this icon was presented to the spouses Felix and Irina Yusupova in Jerusalem. The icon was a wedding gift from the nuns of the Gornensky monastery. The article has a historical and artistic analysis of the item. Special attention is paid to the rare iconographic type of the icon "Meeting of Mary and Elizabeth".

Ключевые слова: семья Юсуповых, Горненский монастырь в Иерусалиме, икона, бисерный оклад, иконография «Встреча Марии и Елисаветы».

Keywords: the Yusupov family, Gornensky Monastery in Jerusalem, icon, beaded salary, iconographic type "Meeting of Mary and Elizabeth".

В фонде «Ткани» Государственного музея истории религии (ГМИР) хранится бисерная икона (рис. 1) с иконографией «Целование Божией Матери и праведной Елисаветы». Данный тип извода имеет несколько наименований: «Встреча Марии и Елисаветы», «Второе Благовещение», «Сладкое лобзание». Икона, обладая художественной ценностью, также является свидетелем исторических событий сразу в двух далеких друг от друга городах – Санкт-Петербурге и Иерусалиме. Целью данного небольшого исследования является введение в научный оборот предмета из коллекции ГМИР с раскрытием истории его создания, а также художественных и иконографических особенностей.



Рисунок 1 – Икона с окладом «Целование Божией Матери и праведной Елисаветы».

Иерусалим, 1914 г. Инв. № А-4041-IV. Дерево, бисер стеклянный, бисер металлический, газет, полотно х/б, стразы в кастах, грань, канитель, блески, нить золотая, бархат; темпера, ткачество механическое, аппликация, шитье золотое накладное, шитье низками бисера, шитье блесками, шитье стразами. Икона: 22,5x18,5 см; оклад: 20x16 см, с холстом 22,5x20,5 см. Коллекция ГМИР

Икона «Целование Божией Матери и праведной Елисаветы» состоит из двух частей: деревянной подкладной иконы и бисерного оклада. Две части соединялись на толстых торцах иконы вставками из бархатных полосок. На сегодняшний день предмет разрознен и имеется возможность в деталях изучить технику шитья оклада и живописные приемы иконы.

Икона поступила в ГМИР из Государственного Музея-Памятника Исаакиевский собор в 1953 г (акт приема на постоянное хранение в Музей истории религии АН СССР № 42/1 от 08.12.1953 г. С. 16. Акт передачи № 38 от 12.07.1950 г. С. 64. от Государственного музея-памятника Исаакиевский собор в Музей истории религии АН СССР). Проследить более раннюю судьбу предмета помогла вкладная надпись на тыльной стороне иконы. В несколько рядов чернилами прописано [орфография сохранена]: «На благословение отъ Горненской Русской Женской Общины Ея Высочеству Княгине Ирины Александровны Юсуповой, Графини Сумароковой Эльстон. 7 апреля 1914 года. Иерусалимъ» (рис. 2).

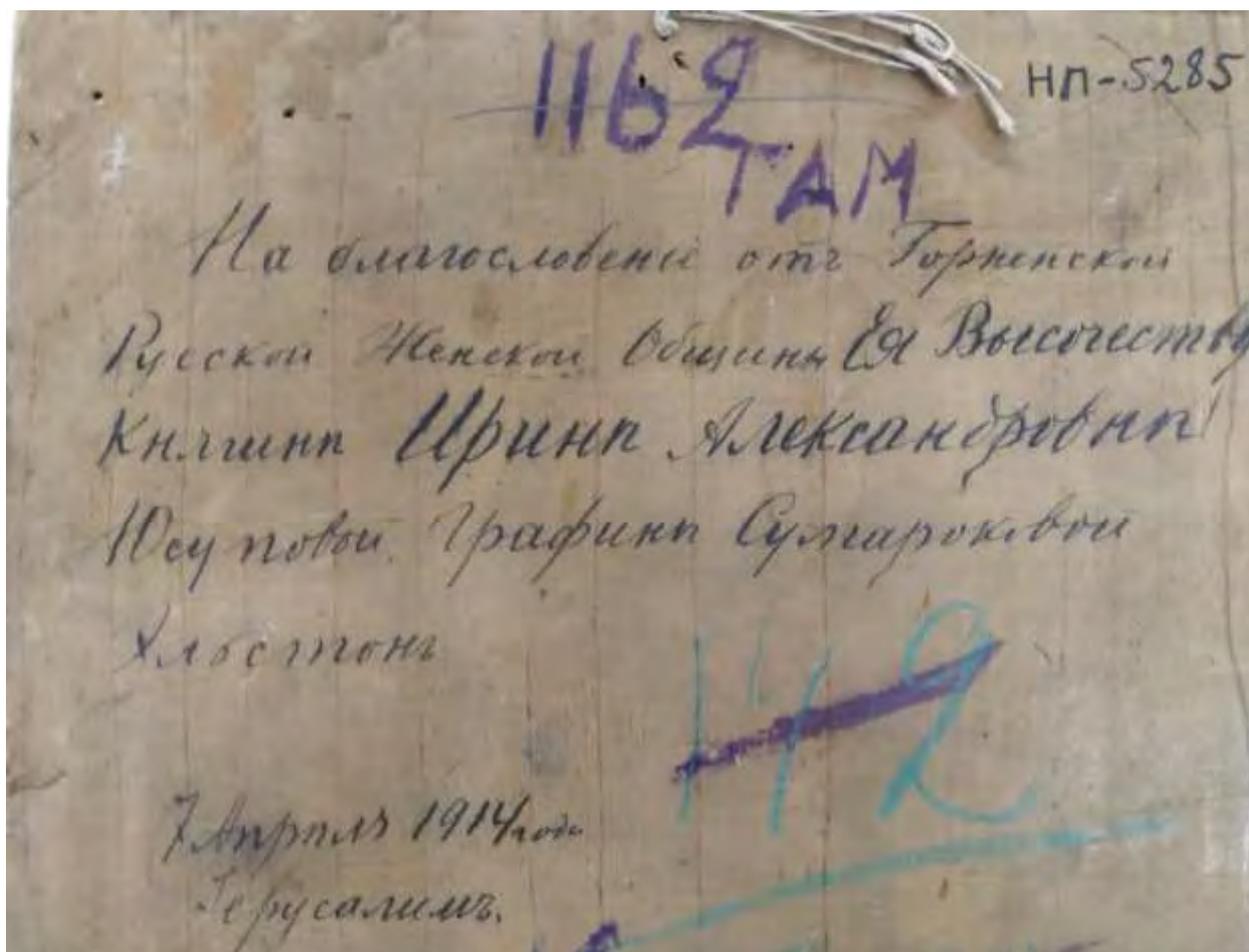


Рисунок 2 – Вкладная надпись на тыльной стороне иконы «Целование Божией Матери и праведной Елисаветы»

Как видно, история иконы связана со знаменитой династией Юсуповых, а именно с последними яркими представителями этой семьи - Ириной и Феликсом Юсуповыми. Упомянутая во вкладной надписи иконы Ирина Александровна Юсупова (1895—1970 гг.) в девичестве урожденная Романова. Она являлась по линии матери внучкой Александра III и правнучкой Николая I со стороны отца. Ее мать – Ксения Александровна была родной сестрой Николая II, и таким образом, Ирина Александровна была племянницей императора. Столь высокое положение в обществе обязывало к выбору соответствующего по статусу супруга. Семья Романовых оказалась в некоем замешательстве, когда свою ру-

ку и сердце предложил Феликс Феликсович Юсупов. До императорского двора доходили слухи об эпатажном поведении одного из самых богатых наследников в России. Согласие на брак Ф.Ф. Юсупов получил далеко не сразу. В конечном итоге, с личного разрешения Николая II, брак был заключен. Торжественное событие состоялось в феврале 1914 г. в Аничковом дворце. На свадьбе присутствовали все представители высшего света, в том числе и императорская семья. В дневниках Николая II от 9 февраля 1914 г. находим записи об этом событии: «В 2 часа Аликс и я с детьми поехали в город в Аничков на свадьбу Ирины и Феликса Юсупова. Все прошло очень хорошо. Народу было множество. Все проходили чрез зимний сад мимо Мама и новобрачных и так поздравляли их» [1, с. 447].

В скором времени молодожены отправились в свадебное путешествие. Первым городом стал Париж, затем несколько городов Египта и Иерусалим. В своих мемуарах, будучи в эмиграции, Ф.Ф. Юсупов рассказал о событиях своей жизни и описал свадебное путешествие. Известно, что в Иерусалим молодожены прибыли к Страстной неделе. Ф.Ф. Юсупов так пишет об этих днях: «В пасхальную ночь после Всенощной все русские паломники в Иерусалиме были приглашены в русскую миссию к праздничному ужину. Пришли они с лампадками, зажженными от огня святыни в российских церквях и бережно донесенными до Святой земли. На длинных садовых столах все эти цветные огоньки феерически освещали тьму. Перед отбытием паломников мы сами устроили им обед в саду русской миссии. За столом нам, окруженным соотечественниками, казалось, что мы дома» [2, с. 156].

В 1914 г. Пасха отмечалась 6 апреля. На вкладной надписи иконы имеется дата «7 апреля». В этот день Юсуповы посетили женский Горненский монастырь, где Ирине преподнесли икону «Целование Божией Матери и праведной Елисаветы». Сюжет иконографии восходит к Евангелие от Луки о встрече Марии и Елизаветы [Лк. 1:39-56]. По преданию Дева Мария отправилась к своей родственнице сообщить благую весть об ожидании младенца. Елизавета, в чреве которой был Иоанн креститель, первая из людей провозгласила Деву Марию Богоматерью. Дарственная икона с таким сюжетом, своего рода, имела отношение к благословию семьи Юсуповых. Хотя во вкладной надписи упоминается только Ирина Александровна, без Феликса Феликсовича, прописывание полного титула молодой супруги «...Юсуповой, Графини Сумароковой Эльстон» непосредственным образом касается и ее нового семейного статуса.

Подаренная икона «Целование Божией Матери и праведной Елисаветы сестрами Горненского монастыря» также имела и глубокое символическое значение. Дело в том, что Горненский монастырь находится в селении Айн-Карем, что в 9 км от Иерусалима. Согласно евангельскому преданию на этом месте располагался град Иудов в Горней, где произошла встреча Марии и Елизаветы. Собственно и само название монастыря связано с именем древнего города.

Возникновение православной обители на Святой земле во многом обязано своим появлением архимандриту Антонину (Капустину, 1817—1894 гг.) [3, с. 122-125]. С 1869 г. архимандрит Антонин являлся Начальником Русской духовной миссии в Иерусалиме. По его мысли, в этих землях необходимо было основание православного женского монастыря. Для воплощения этой идеи в жизнь им были привлечены различные меценаты. В 1871 г., стараниями архимандрита Антонина и многих жертвователей, были приобретены участки на склоне холма у владельца Х.К. Джелль-Яд за 4 тысячи наполеондоров (около 20 тысяч рублей серебром). Спустя несколько лет в 1880 г. была построена временная домовая церковь с благословения Иерусалимского патриарха Иерофея. В этот же период, 1880—1881 гг., проводились работы по устройству каменного храма, выполненного по проекту архимандрита Антонина. Новый храм был освящен в честь Казанской иконы Божией Матери.

Архимандрит Антонин задумывал Горненскую обитель как женский скит, являющийся одной из разновидностей монашеской общины. При этом скит не был связан жестким общежительным уставом, без игуменьи, где каждая отшельница могла жить в

своем домике-келии. Постепенно, с увеличением числа послушниц и вместе с ними возрастающей материальной нагрузкой на монастырь, необходимо было овладение ремеслом. В 1903 г. в обители были созданы иконописная и золотошвейная мастерские. В работе А.А. Дмитриевского указано подробно, что в этих мастерских выполнялось шитье священных облачений, воздухи, плащаницы, изготовление смертных сорочек и саванов, писание икон на дереве или священных картин на бумаге [4, с. 30].

Здесь необходимо добавить, что 1883 г. Святейший Синод разрешил монастырю празднование «Сретения Божией Матери и праведной Елисаветы». По традиции этот праздник проводится только в Горненской обители [5]. В вышеупомянутом храме располагались изображения этого евангельского сюжета. Так, на одной из ранних фотографий этой церкви, датируемой 1880-гг. в правом приделе можно рассмотреть икону или изображение на бумаге со сценой встречи Богоматери и Елисаветы [6, с. 11]. Мастерские Горненского монастыря были ориентированы на изготовление паломнических сувениров. Следовательно, иконы и шитые к ним ризы посвящались этому празднику в столь знаковом месте. Икона, подаренная Юсуповым, по сути, является одним из таких образцов благочестивого сувенира первых десятилетий XX века.

Как говорилось выше, предмет состоит из двух частей: деревянной подкладной иконы и бисерного оклада. Для удешевления и ускорения процесса изготовления, как правило, на иконах такого типа выполнялось только личное письмо. В данном случае икона прописана полностью. По центру иконы приклеена неровно вырезанная вставка с живописью, от которой мазки переходят и на доску. Доличное письмо выполнено примитивно и весьма условно, с локальным заполнением цвета фигур. Личное письмо исполнено несколько лучше, с прописью полутонов и теней. По исполнению икона тяготеет к живописной манере, а не к традициям иконописи.

Иконография «Целование Божией Матери и праведной Елисаветы» встречается в католическом и православном искусстве. Примечательно, что в России этот тип извода как самостоятельный сюжет в иконописи появился поздно, лишь в XVIII столетии и являлся достаточно редким. В богатой коллекции ГМИР среди икон синодального периода имеется лишь один образец с данной иконографией. Образец представляет собою фрагмент резного иконостаса с иконописным образом в центре (рис. 3).



Рисунок 3 – Фрагмент резного иконостаса с иконописным образом в центре «Встреча Марии и Елисаветы». Россия, XVIII в. Инв. № А-8409-IV, дерево, темпера, золочение, резьба, 52x72 см (с обрамлением). Коллекция ГМИР

Обращает на себя внимание то, что в данном сюжете, помимо Богородицы и Елисаветы, справа в архитектуре присутствует фигура сидящего Захария. Иконография образа относится к числу произведений, ориентированных на гравюрные европейские источники, в том числе и на иллюстрации Библии Пискатора.

Икона, преподнесенная И.А. Юсуповой, была выполнена с совершенно иного прототипа. За основу был взят оригинал или, что вероятнее всего, многочисленные копии картин художника эпохи Возрождения Мариотто Альбертинелли «Посещение», написанной в 1503 г. и находящейся в галерее Уффици во Флоренции. На рис. 4 видно композиционное сходство иконы с картиной с одинаковыми разворотами фигур, положениями рук, проработкой деталей. Основным различием является колорит одежд святых: на картине Альбертинелли хитон Богородицы красного цвета, а мафорий синего, на иконе – хитон синий, мафорий красный. То же самое несоответствие по желтым и зеленым цветам с одеждой святой Елисаветы.



Рисунок 4 – Сравнение иконографии. Слева - икона сестер Горненского монастыря «Целование Божией Матери и праведной Елисаветы», 1914 г. ГМИР. Справа – картина Мариотто Альбертинелли «Посещение», 1503 г. Галерея Уффици, Флоренция

К началу XX века Европа и Россия выпустила огромное количество печатной полиграфической продукции. Среди этих товаров был налажен выпуск цветных изображений знаменитых полотен художников. В ГМИР хранится один из таких образцов с репродукцией картины Мариотто Альбертинелли «Посещение» (рис. 5). Примечательно, что на данной хромолитографии присутствует изображение на фоне архитектурных элементов с аркой по оригиналу картины XVI столетия. Также на этой хромолитографии цвета одежд полностью совпадают с иконой Юсуповых. Вероятно, подобными образцами и пользовались сестры в иконописной мастерской Горненского монастыря.

В художественном плане шитый бисерный оклад выполнен искусней живописи. Для шитья применялись разнообразные материалы: бисер металлический и стеклянный, золотная нить, грань, стразы в кастах, канитель. Шитье объемное с использованием

накладных элементов (фигуры святых и таблички с подписями) и приемов шитья «в прикреп».

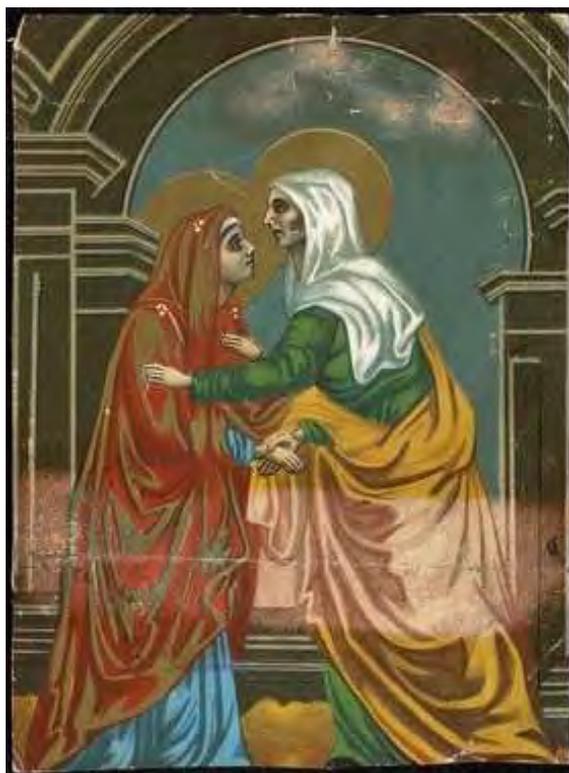


Рисунок 5 – Хромолитография на бумаге «Встреча Марии и Елисаветы». Предположительно типография Кона и Одерфельда или типография Р. Фертнера в г. Ченстохове. Последняя четверть XIX в. Инв. № Б-2305-IV, 15,4x11,1 см. Коллекция ГМИР

Фон иконы построен на контрасте «гладкой» и «колючей» поверхностей. Пол в шашечку выполнен «в прикреп» ровными рядами, с чередованием стеклянного и металлического бисера, а вот выше позема низки бисера закреплены хаотично, без единой структуры, где бисер уложен различными гранями, создавая эффект «жесткости». Игра с материалом имеется и на одежаниях святых. В отличие от иконы одежды выполнены преимущественно в белой гамме. На первый взгляд кажется, что при моделировании фигур применялся один вид бисера, но при более тщательном рассмотрении оказывается, что это не так. Для шитья использовался белый бисер различных сортов: где-то бусины крупнее и более прозрачны (хитон Елисаветы), а где-то мельче и темнее по тону (хитон Богоматери). Подобные художественные приемы говорят о мастерстве вышивальщиц, которые при ограниченной цветовой гамме используют фактуру материала для создания эффекта объемности образов.

После Пасхи Юсуповы продолжили путешествие по Европе. За это время молодоженам было преподнесено немалое количество подарков. Некоторые из них, были привезены Юсуповыми в Петербург, в том числе и икона из Горненского монастыря. Впоследствии, после революционных событий в России, богатая коллекция Юсуповых была распределена между различными музейными собраниями страны. По сохранившимся документам икона находилась в двух музеях, в одном из которых хранится до сих пор уже более как 70 лет. Икона является типичным образцом монастырской сувенирной продукции начала XX века. Уникальность предмета состоит в иконографии, редкой для православных икон и истории коллекционного владения. Икона представляет собою соединение двух исторических ветвей. Первой является семья Юсуповых, которая в значительной степени повлияла на ход истории царской России последних лет. Второй – Горненский

православный монастырь, возникший в Иерусалиме благодаря подвижникам Русской духовной миссии на Святой земле.

Список использованных источников

1. Дневники императора Николая II. – М.: Orbita, 1991.
2. Юсупов Ф.Ф. Мемуары в двух книгах. – М.: Захаров и Вагриус, 1998.
3. Лисовой Н.Н. Горненский монастырь / Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». 2006, Т. XII. [Основные данные про Горненский женский монастырь почерпнуты из данной статьи].
4. Дмитриевский А.А. Горненская Русская женская община во граде Иудове (близ Иерусалима). – Петроград: типография В.Ф. Киршбаума, 1916.
5. Символ веры. Праздник «Целование Божией Матери и праведной Елизаветы» в Горненском монастыре (Эйн-Карем). [Электронный ресурс] URL: <http://simvol-veri.ru/xp/prazdnik-celovaniya-bojieiie-materi-i-pravednoie-elizaveti-v-gornenskom-monastire-eien-karem.html> (дата обращения 27.09.2021).
6. Горненский монастырь Русской духовной миссии в Иерусалиме. – М.: Индрик, 2007.

УДК 687.016

ФАКТУРНОЕ ДЕКОРИРОВАНИЕ РУЧНОЙ ВЫШИВКОЙ ОДЕЖДЫ ИЗ ТКАНЕЙ, ПРОИЗВЕДЕННЫХ ПО ТЕХНОЛОГИИ АВТОМАТИЗИРОВАННОЙ ВЫШИВКИ IMPRESSIVE DECORATION BY MANUAL EMBROIDERY OF CLOTHES FROM FABRICS PRODUCED USING AUTOMATED EMBROIDERY TECHNOLOGY MACHINE AND HAND EMBROIDERY

Васильевна А.А., Бутко Т. В.
Vasileva A.A., Butko T.V.

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Москва
The Kosygin State University of Russia, Moscow
(e-mail: v8032000@yandex.ru, butkotaty@mail.ru)

Аннотация: в статье описаны способы фактурного декорирования ручной вышивкой с использованием различных отделочных элементов одежды из тканей, произведенных по технологии автоматизированной вышивки. Рассмотрены характерные композиционные и колористические решения, технологические приемы и швы закрепления отделочных элементов в вышивках. Отражена значимость вышивки в историческом аспекте мировой культуры и актуальность в современном костюме.

Annotation: the article describes methods of textured decoration with hand embroidery using various finishing elements of clothing from fabrics produced using automated embroidery technology. The characteristic compositional and coloristic solutions, technological methods and seams for fixing finishing elements in embroideries are considered. The importance of embroidery in the historical aspect of world culture and relevance in modern costume is reflected.

Ключевые слова: фактурное декорирование; ручная вышивка; автоматизированная вышивка; отделочные элементы одежды; ткани, произведенные по технологии автоматизированной вышивки.

Keywords: textured decoration; hand embroidery; automated embroidery; finishing elements of clothing; fabrics produced using automated embroidery technology.

Официально считается, что история вышивки началась в Китае, так как именно там были обнаружены первые предметы одежды из шелка, украшенные мелкими стежками из золотых и серебряных нитей. находки датированы пятым веком до нашей эры и сохранились до наших дней, что говорит о высоком качестве материала и вложенного труда. Именно китайская вышивка оказала существенное влияние на становление этого вида рукоделия в Японии, Византии и позже в других европейских странах. В России, а именно, на Алтае были найдены предметы одежды, расшитые камнями и бусинами, датированные первым веком до нашей эры. Некоторые утверждают, что во времена Владимира Мономаха уже была создана первая школа вышивальщиц в Андреевском монастыре.

Сегодня вышивка является одним из самых красивых и художественно насыщенных видов отделки. Но в древние времена она являлась не просто способом украшения предметов быта и одежды, она также была наделена мощным свойством передачи информации, скрытой в символике знаков вышивки. Более того, вышитые особым образом вещи для ритуальных действий, несли в себе определенный посыл, как, например, предметы одежды священнослужителей передавала сообщение об обладании сокрытых, тайных и невероятных знаний о силе символов, которыми эта одежда украшена [1] (рис. 1).



Рисунок 1. Собрание Эрмитажа

За долгое время существования накопилось множество приемов и техник вышивания. Было создано огромное разнообразие художественных сюжетов, техник и видов швов. В вышивке сложились свои законы композиции, особенности технического рисунка и цветовых решений. Для вышивки использовались разнообразные доступные материалы — шелковые, золотые и серебряные нити, бисер, пряжа, ленты. Все операции проводились вручную, и к представителям этой профессии предъявлялось ряд требований. Ценилось терпение, точность, аккуратность, усидчивость, хорошее зрение, художественный вкус мастера. Постепенно из обычного ремесла вышивка стала своеобразным видом декоративно-прикладного искусства.

Переход к промышленному производству способствовал созданию средств производства и в области вышивки. В 1829 году французский изобретатель Джошуа Хейлман изготовил первую ручную машину для вышивания гладью. Всего лишь через год Франц Манджи из Сент-Галлена приобрел две такие машины, причем с условием не продавать их больше никому в Швейцарии и поблизости без согласия. В 1840 году в Сент-Галлене был построен первый крупный завод вышивальных машин. А в 1855 году машина была продемонстрирована на Всемирной выставке в Париже, где вызвала ажиотаж. С этого времени машинная вышивка получила уже широкое распространение и к 1875 году в кантоне Сент-Галлена насчитывалось порядка 3000 вышивальных машин [2].

Вышивальная машина сегодня – это производственное оборудование, применение которого основано на использовании программного обеспечения. Учитывая большое количество факторов, таких как особенности ткани, вид и расход ниток, вид и необходимое количество стежков в застиле, а также ряд других параметров, дизайнер разрабатывает алгоритм действий автоматизированного комплекса, состоящего из определенной совокупности технических модулей – вышивальных «головок». Машина, следуя программе, автоматически выполняет вышивку. Рисунок при данной технологии декорирования изделия получается очень четким, ровным и качественным [3, 4].

Сегодня существует огромное количество разных видов машинной вышивки и средств повышения художественной активности: вышивка с использованием отделочных элементов (пайетками, бусинами, стразами, бисером и т.п.), тафтинг, объемная вышивка, вышивка металлизированными нитями, шнуром и т.д. Вышивка при ее выполнении наносится на готовую одежду, детали кроя, а также на ткань в рулонах. Преимущества машинной вышивки как метода отделки материалов для одежды состоит в том, что в отличие от трансферной печати и шелкографии, она может выполняться на самых сложных в работе тканях, например замше, шёлке, бархате, тюли, органзе, шифоне.

В давние времена по богатству, технике и материалам вышивки можно было определить статус человека. Генералы и цари, чиновники высокого класса, богатые князья, бояре в разные времена носили одежды, расшитые золотом. В обеспеченных приходах были представлены расшитые жемчугом и золотыми нитями иконы. Люди простых сословий использовали в качестве украшения одежды вышивку гладью и крестом, лентами и бисером. Сегодня же расшитую вещь в гардеробе может позволить себе каждый. Благодаря вышивке блузки и деловые костюмы становятся более женственными и изысканными. Вечерние платья с вышитыми узорами приобретают особенную утонченность, стильность и привлекательность. Свадебные платья с вышивкой делают образ невесты еще более нежным и прекрасным. Модные дизайнеры — Жан-Поль Готье, Аделин Андре и другие часто используют вышивку при создании платьев «от кутюр». А основатель модного дома Valentino, модельер Валентино Гаравани, вообще сделал вышивку визитной карточкой своих коллекций (рис. 2).



Рисунок 2 – Модель с вышивкой коллекции Valentino весна 2015

Вышивка, как способ украшения дизайнерской одежды, используется сегодня не только зарубежными, всемирно известными Домами моды, но и российскими модельерами. В работах кутюрье используются разные методы вышивания. Их использовали при создании своих коллекций такие российские модельеры, как Валентин Юдашкин, Вика Газинская, Леся Парамонова, Виктория Цыганова, Ольга Вильшенко, Модный дом EDEM,

Татьяна Парфенова, Алена Ахмадулина и многие другие. На рисунке 3 представлена модель женского пальто из кашемировой шерстяной ткани, произведенной с использованием автоматизированной вышивки, с отделкой мехом соболя, выполненной по заказу российского бренда «TSIGANOVA». Вышивка ткани выполнена тамбурным швом цепного стежка многоцветным рисунком цветочной стилистики. Изысканный волокнистый состав ткани, ее декоративная насыщенность ориентирует дизайнеров на использование такой ткани для изготовления высокохудожественных изделий одежды. Стремление к достижению уникальности таких моделей, выполненных из полотен ткани, имеющей хотя и богатую художественную отделку вышивкой, однако, выполненную в больших объемах с многократно масштабируемыми художественными сюжетами, способствует поиску и разработке методов художественного оформления швейных изделий, имеющих целью преодолеть унификацию художественной отделки, выполняемой с использованием инновационных высокопроизводительных промышленных технологий. Одним из таких успешно применяемых способов является фактурное декорирование поверхности вышитых тканей ручной вышивкой с использованием различных отделочных элементов.



Рисунок 3 – Модель пальто из вышитой ткани бренда TSIGANOVA

В качестве отделочных элементов используются стразы, стеклярус, бусины, различных размеров, формы, цветовой гаммы; бисер, пайетки. Ручная вышивка с использованием разнообразных отделочных элементов – это возможность украсить ее и сделать эксклюзивной. Учитывая требования износостойкости, при вышивке на одежде важно пришивать отделочные элементы к ткани так, чтобы в процессе эксплуатации отделочные элементы не открепилась. Кроме того, необходимо следить, чтобы исходный рисунок в процессе ручной вышивки не деформировался и в конечном итоге, оставался привлекательным по окончании работы (рис. 4).

Вышивать бисером возможно, как по готовому изделию, так и на деталях кроя. То и другое сопряжено с определёнными сложностями, но и даёт свои преимущества. Если говорить о важнейших преимуществах вышивки на крое, то такой способ позволяет создать декор в недоступных при иных способах местах изделия: узкий рукав, миниатюрный накладной карман и т.д. Сам же процесс значительно упрощается, так как касается плоских деталей, которые возможно захватить пальцами или рамкой для вышивки. На плоскую деталь легко точно перенести контур рисунка вышивки. А при заполнении нанесённой на ткань картинке бисером имеется в равной степени удобный доступ к лицевой и изнаночной сторонам рабочей поверхности.



Рисунок 4 – Фактурное декорирование ручной вышивкой с использованием бисера, стекляруса, пайеток, стразов, бусин

Проще контролировать точность стежков, натяжение нити, избегая стягивания и деформации ткани. Легче сравнить полученный результат с эскизом. Всё это увеличивает скорость и качество работы. Повышается и долговечность готового изделия, ведь удерживающие бусины нити автономны, в носке они не будут подвергаться нагрузке в местах стыков расшитых деталей (рис. 5).



Рисунок 5 – Детали кроя пальто, вышитые вручную бисером, стеклярусом, бусами, пайетками

Однако, в виду того, что расшитые бисером детали приобретают дополнительный объём, сопряжённый с изрядной потерей пластичности, сборка изделия усложняется. Сложней и переносить изображение вышивки с одной детали на другую, ведь обе детали имеют припуск на шов.

Технологически расшивать готовое изделие всегда сложнее, приходится лавировать между уже имеющимися швами, изгибами, рельефами. Но большая часть вышивальщиц, имеющих опыт расшивания одежды бусинами, получили его именно в работе с готовыми изделиями. Все пункты, что в предыдущем случае были проще, в этом – усложняются. За-

то только при вышивке по готовому изделию есть возможность создавать непрерывные, опоясывающие бордюры, которые полностью перекрывают швы. Проще ориентироваться в пространстве, видя всё изделие целиком, имея возможность примерять его в процессе работы.

Говоря о ручной вышивке с использованием отделочных элементов на одежде, нельзя не упомянуть основные швы, которые используют при их закреплении на основе. Закрепление одиночной бусины – это ещё не шов, но при хаотичном бусинном декоре используется именно этот простой приём: игла выводится с изнанки на лицо, после нанизывания бусины уводится обратно на изнанку, где нить закрепляется узлом.

Вторым вариантом закрепления одиночной бусины становится «столбик». В этом случае игла выводится с изнанки на неё нанизывается бусина следом бусина меньшего размера, после чего игла проходит первую бусину в обратном направлении, выходя снова наизнанку с последующей закрепкой узлом. Времени для декора одежды таким способом требуется немало, ведь каждая бусина нашивается отдельно, требуя закрепки в начале и конце операции (рис. 6).

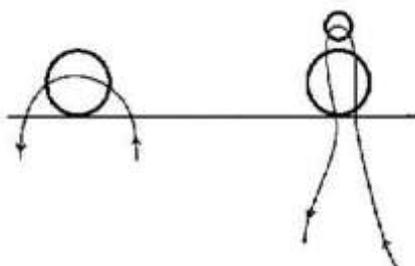


Рисунок 6 – Закрепление одиночной бусины

Шов вперед иголку — самый простой из всех известных. Иглу выводят с изнанки на лицевую сторону, а после нанизывания бусины снова уводят наизнанку. Его используют при обрисовке бисером контура рисунка вышивки. Контур получается пунктирным, но расстояние между соседними бусинами возможно свести к минимуму, в этом случае изнаночный стежок захватывает буквально единичные нити ткани основы, по которой ведётся вышивка (рис. 7).

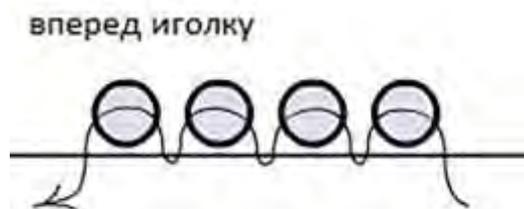


Рисунок 7 – Закрепление бусин швом «вперёд иголку»

Стебельный шов используется для прорисовки контуров с более жесткой фиксацией каждой бусинки. Повторный стежок осуществляется с лицевой стороны внутри бусины. При его исполнении игла с нитью выводится с изнанки, на неё нанизывается бусина, после чего делается стежок с лицевой стороны на изнаночную точно на величину пришиваемой бусины. Оттуда стежок той же величины повторно выходит на лицо с изнанки из первого прокола. А затем повторно проходит отверстие бусины. Далее на иглу нанизывается следующая бусина. Делается стежок по лицевой стороне точно на величину бусины. Затем стежок по изнанке тоже на величину бусины, но уже в обратном направлении. А при выходе на лицевую сторону игла проходит отверстие бусины. Таким способом надежно фиксируется каждая составляющая контур вышивки бусина, а контур обретает жесткость (рис. 8).

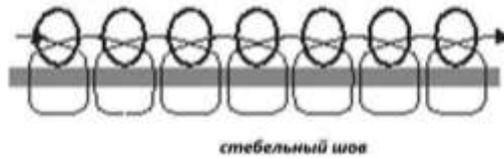


Рисунок 8 – Закрепление бусин стебельным швом

Талисманый шов используется преимущественно для вышивки замкнутых округлых контуров небольшой величины: розетки, цветы и т.д., реже для внутреннего цветового заполнения тех же контуров. Игла выводится с изнанки на лицевую сторону, на неё нанизывают пару бусин, овивая нитью бусины снаружи игла проходит сквозь них повторно в том же направлении, за счёт этого при умеренном затягивании нити и получается скругление контура шва, бусины ведь округлые. После этого иглу выводят на изнаночную сторону чуть дальше второй из бусин и после маленького стежка снова выводят на лицо для закрепления следующей пары бусин тем же способом (рис. 9).



Рисунок 9 – Закрепление бусин талисманым швом

При вышивке одежды стеклярусом используются декоративные стежки: прямые, косые, крестообразные, петельные. В вышивке бисер может укладываться, как вплотную, так и на расстоянии (рис. 10).

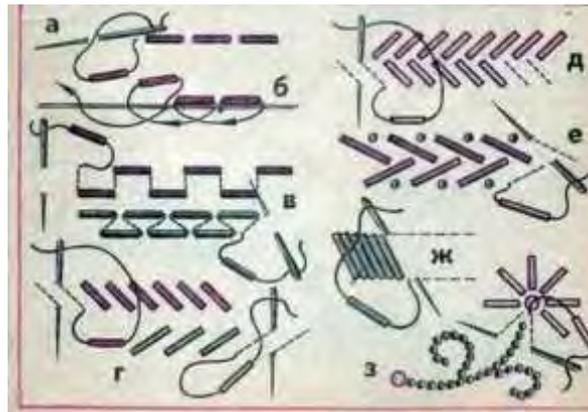


Рисунок 10 – Декоративные швы для закрепления стекляруса

Сияющий стеклярус изначально предназначался именно для вышитого декора, нарядного декора одежды в том числе. Но стеклярус, в отличие от круглых бусин, имеет режущие кромки, а это означает, что не все вышивальные нити способны удержать его. Для закрепления на одежде режущих стеклярусных трубочек используют нити особой прочности [6].

Пайетки – это блестящие или матовые пластины с отверстием для пришивания к ткани. По форме они могут быть фигурными, круглыми, прямоугольными. Пользуются популярностью граненые пайетки – они эффектно переливаются и создают световые блики. Пайетки бывают матовыми, прозрачными, глянцевыми или перламутровыми

Закрепление пайеток на поверхности материала можно начиная с лицевой стороны, проколов лицевую сторону, так, чтобы узелок остался на ней. Это не страшно, так как пайетка прикроет узел. Закрепить нить, прошив несколько раз ткань. Надеть пластинку на иголку и прижать ее пальцами левой руки к материалу. Ввести иглу с одной стороны пайетки в ткань и одним движением вытянуть ее с другой – через ширину пластины. Иголочка опять окажется на лицевой стороне. Ввести иголку в центр пластины на изнаночную сторону и одним движением вытянуть ее чуть дальше из ткани. С двух сторон пайетки будут прошиты нитками. Расстояние от края пайетки должно равняться ее радиусу, чтобы шов был непрерывный, без зазоров на ткани (рис. 11) [7].

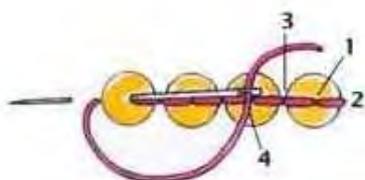


Рисунок 11 – Схема пришивания пайеток

Рассмотренные способы не отличаются сложностью, являются традиционными швейными приемами, однако их выполнение весьма трудоемко, занимает много времени, требует аккуратности и усердия. Но самой важной составляющей процесса фактурного декорирования стоит считать художественное видение образа, замыкающее в себе индивидуальное прочтение элементов исходного вышитого фона, возможностей его художественного насыщения и сопоставление с неповторимыми чертами каждого конкретного обладателя будущего уникального изделия.

Список использованных источников

1. Проект SYL.ru. [Электронный ресурс] URL: <https://www.syl.ru/article/381230/istoriya-vyishivki-vidyi-istoriya-vozniknoveniya-i-ee-razvitie> (дата обращения 25.09.2022).
2. Газета «Пражский телеграф»: [сайт]. [Электронный ресурс] URL: <https://ptel.cz/2020/02/istoriya-mashinnoj-vyshivki/> (дата обращения: 28..09.2022).
3. Ярославская вышивальная фабрика. [Электронный ресурс] URL: <https://vishivaem.ru/articles/chto-takoe-mashinnaya-vyshivka-i-v-chem-ee-preimus-hchestva/> (дата обращения: 30.09.2022).
4. Бутко Т.В., Самиева Ш.Х. Анализ переменных параметров программирования машинной вышивки для целей проектирования серии моделей одежды. Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2020): сборник материалов Международной научно-технической конференции. Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2020. – С. 221-225.
5. Ярославская вышивальная фабрика. [Электронный ресурс] URL: <https://vishivaem.ru/articles/embroidery-haute-couture/> (дата обращения: 29.09.2022).
6. Блок HandmadeMart. [Электронный ресурс] URL: <https://handmademart.net/blog/biser-businy-v-dekore-odezhdy-sposoby-i-tehnologii/> (дата обращения: 30.09.2022).
7. Проект MIAZAR. [Электронный ресурс] URL: <https://miazar.ru/vyshivanie/kak-pravilno-prishit-payetki-na-tkan-vruchnuyu/> (дата обращения: 30.09.2022).

**ТРАНСЛИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ДЕКОР
СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ
TRANSLATION OF CULTURAL HERITAGE INTO THE DECOR
OF MODERN CLOTHES**

**Гусева М.А.
Guseva M.A.**

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва
The Kosygin State University of Russia, Moscow
(e-mail: guseva_marina67@mail.ru)

Аннотация. В статье представлен опыт разработки в цифровой среде новых моделей молодежной одежды с декоративными элементами народной вышивки. К проекту привлечены студенты, обладающие навыками извлечения из цифрового пространства различного рода информации и креативного ее перевоплощения. Творческий поиск нового стиливого решения проектируемых швейных изделий способствовал формированию у обучающихся крепких ассоциаций с русской национальной культурой, ее духовностью и традициями.

Annotation. The article presents the experience of developing in a digital environment new models of youth clothing with decorative elements of folk embroidery. The project involved students with the skills of extracting various kinds of information from the digital space and its creative transformation. The creative search for a new style solution of the designed garments contributed to the formation of strong associations among students with the Russian national culture, its spirituality and traditions.

Ключевые слова: духовность и национальная культура, одежда, мода.

Key words: spirituality and national culture, clothing, fashion.

Духовно-нравственное и эстетическое воспитание молодежи – это многофакторный и многоуровневый процесс, стержнем которого должны стать национальные традиции. Включение в вектор развития прогресса таких основ, как гуманизм, мораль, национальная идентичность и духовное единство позволит сохранить наследие народной культуры, интегрировать вечные ценности в новый мир и, тем самым, избежать под воздействием глобализма обострения социальных противоречий, падения нравов и деградации. Одной из основ эстетического воспитания человека является одежда. Мода в условиях всеобщей цифровизации всесторонне воздействует на сознание. В современном обществе, вне зависимости от характера трудовой деятельности и материального благополучия, каждому индивидууму доступна цифровая информация о последних новинках в мире моды. Перевод культурного наследия в цифровой формат позволит не только сохранить артефакты, но и расширить кругозор пользователей интернета.

На современном этапе развития российским обществом востребованы не только усилия государства по преумножению экономического потенциала страны, значимыми являются ориентиры на формирование у молодежи системы ценностей, направленных на гармонию межкультурных отношений и сохранение доставшегося нам культурного наследия. Аналитики духовности отечественного социума подчеркивают, что, к сожалению, новый курс на развитие экономики и ускоренный режим ее перевода в цифровой формат повлияли на нравственный климат [1]. Особенно подвержено влиянию негатива в духовных и социальных ориентирах молодое поколение. Основой молодежной моды являются универсальные, порой бесформенные, изделия «быстрой моды». Такая одежда обезличивает, притупляет эстетическое восприятие мира. Приобщение молодежи к шедеврам народных ремесел в виде современных интерпретаций стиля и декора в одежде

способствует формированию художественного вкуса, росту духовности и саморазвития личности.

Современные школьники и студенты достаточно полно информированы о новинках в области техники и цифровых технологий, они активно используют новый формат общения в социальных сетях, осваивают инновационные цифровые технологии. Для молодых людей «обретение себя», выбор профессии и жизненного пути – это личностная адаптация в информационном и социально-экономическом пространстве [2]. Студенты нашего вуза, выбирая будущую профессию, решили связать себя с миром моды, эстетики и гармонии. Изысканность и красота присущи национальной одежде, исторические образцы которой достались нам от предков. Декоративно-прикладное искусство создания народной одежды включает такие виды как ткачество, шитье, вышивка, плетение, вязание и др. Знакомство обучающихся с яркими образцами и шедеврами народного творчества в одежде не всегда возможно в очном формате. Многие образцы уникальны и стали достоянием музеев, в периоды локдаунов доступ к ним закрыт, и детальное изучение особенностей изготовления и техники затруднительно. Поэтому перед преподавателями обучающиеся нового поколения ставят сложные задачи передачи знаний в цифровом формате [3].

Стремительный темп развития научно-технического прогресса отразился на процессе проектирования модной одежды. С середины прошлого века значимым достижением в швейной промышленности являлась автоматизация конструкторских и технологических стадий производства. В XXI веке эстафету приняла всеобщая цифровизация, доступными стали технологии виртуального эскизирования, создания нового образа, ранее считавшиеся трудно формализуемыми.

Целью исследования стало создание цифровых двойников орнаментации народного костюма. Исследователи орнаментации русского костюма указывают, что символика вышивки и ткацкого узора являются элементами коммуникации и интерьерной культуры, базирующейся на ценностных и социальных установках, убеждениях, идеалах [4]. Стилизованная информация, содержащаяся в узоре, выполняет этнодифференцирующую функцию. По характеру орнамента, колористическому решению, технике выполнения можно определить национальную принадлежность и район поселения владельца одежды, вид трудовой деятельности черты времени и др.

В народном костюме орнаментом украшали не только одежду, но обрядовые предметы. Располагая узоры в определенных местах, люди предписывали им магическую «обереговую силу» [5]. Каждый уезд и губерния отличались жизненным укладом, культурой, манерой речи, а мастерицы вышивок – пристрастием к определенным сюжетным линиям технике, цветовым сочетаниям. На кафедре художественного моделирования, конструирования и технологии швейных изделий магистрантам, обучающимся по направлению подготовки 29.04.05 Конструирование изделий легкой промышленности, было предложено выбрать в качестве объектов исследования предметы народной крестьянской одежды, декорированной вышивкой. Перед студентами поставлена задача – подобрать элементы декора народного костюма, приемлемые для современной одежды и разработать их цифровые аналоги инструментами компьютерной графики [6].

Примечателен факт, что, изучая композицию узоров, магистранты в своих отчетах значительную часть текста отвели описанию народных промыслов в выбранных губерниях, духовных идеалов и смысловых характеристик орнаментов. Анализ востребованности типов рисунков показал, что наиболее приемлемыми в современном декоре женской одежды обучающиеся хотели бы видеть анималистические мотивы, например, изображения растений и птиц. Применение в орнаменте вышивки птиц символизирует богатство, а расположение двух птиц, находящихся напротив друг друга, на Руси часто использовали в украшении подвенечной одежды и обрядовых предметов в приданном невесты (рис. 1). Выбор обучающимися сюжета для орнамента указывает на чистоту помыслов и духовность современных девушек, стремление к национальной идентичности.

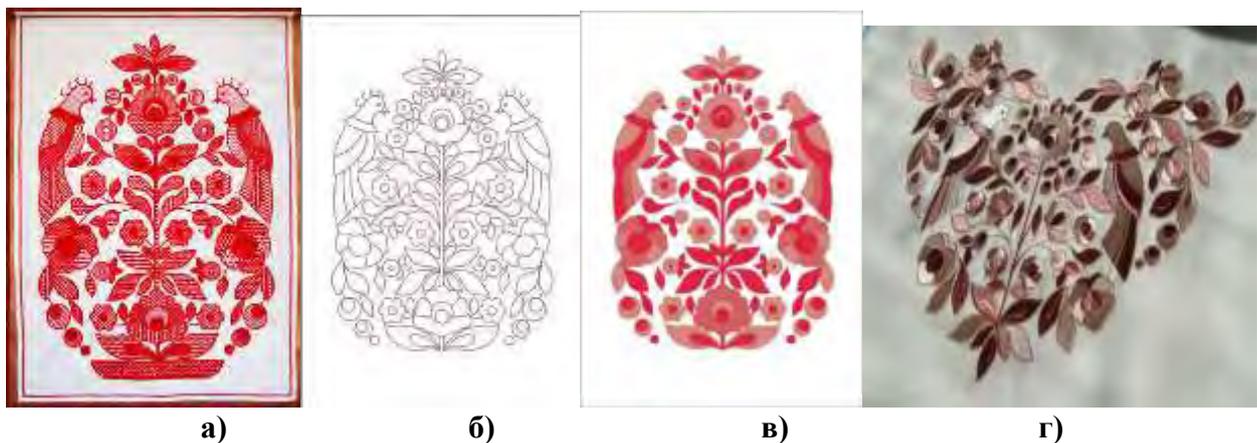


Рисунок 1 – Этапы формирования современного аналога народной вышивки: а) фотографии оригинальной вышивки; б) и в) векторные изображения цифрового двойника; г) фотография готового образца (работа магистранта М.В. Городновой)

Народный костюм – неотъемлемая часть этноса, источник информации о культуре, быте, обыденном сознании в обществе, традициях в воспитании подрастающего поколения. Итогом исследовательской работы стало материальное воплощение объекта исследования – вышивки (рис. 2).



Рисунок 2 – Итоговая работа магистранта М.В. Городновой [7]

Процесс создания одежды, особенно декорированной, длителен. Ставя перед студентами такие сложные и трудоемкие задачи, преподаватели преследуют цели развития духовно-нравственных качеств личности – уважение к труду, трудолюбие, добросовестность, тщательность исполнения и ответственность, личная примерность, благородство, требовательность, самоконтроль, стремление к самообразованию, критическое отношение к своим действиям и др. Выполняя практические задания по цифровизации декора, студенты осознанно выбирали информационные ресурсы, предоставляющие достоверную историческую и обучающую информацию, что говорит о высоком духовном потенциале и склонности к самовоспитанию. Знакомясь с образцами народного творчества, студенты

приобщаются к настоящим идеалам красоты, что развивает художественный вкус, понимание истинных эстетических ценностей, формирует общую духовную культуру.

Юношеский возраст современных студентов – время формирования ценностных ориентаций, нравственного и духовного компонентов личности. Наследие подлинной культуры не востребовано большей частью молодежи [8]. Необходимо целенаправленно приобщать студентов к шедеврам народных ремесел и национального искусства. Грамотно передать обучающимся накопленный веками культурный и духовный опыт – не простая задача в условиях глобализма и клипового мышления.

Использование национальных культурных традиций в работе над новыми современными изделиями позволяет дизайнерам создавать уникальные и эстетически совершенные изделия, аккумулирующие национальный дух Родины.

Список использованных источников

1. Борсяков Ю.И. Духовно-нравственные проблемы современной России // Духовно-нравственное воспитание современной молодежи: проблемы и перспективы: материалы всероссийской научно-практической конференции (21 октября 2010г.) – Воронеж, ВГПУ, 2010. – 42 с.

2. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. Основные положения, исследования и применение. Пер. с англ. С. Меленевской. – СПб.: Питер Пресс, 2008. – 607 с.

3. Сурикова М.В. Цифровые технологии как инструмент сохранения нематериального наследия // Физика волокнистых материалов: структура, свойства, наукоемкие технологии и материалы: сб. материалов XXIV Междунар. науч.-практ. форума «SMARTEX-2021», 12–14 октября 2021 года. – Иваново: ИВГПУ, 2021. – С. 73-75

4. Валькевич С.И., Ершова Л.В., Романова К.Е., Крохина Н.П. Культурно-эстетические ценности орнамента вышивки в русском народном костюме // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2018. № 3 (27). – С. 97- 111.

5. Богуславская И. Я. Русская народная вышивка. – М.: Искусство, 1972. – 29 с.

6. Гусева М.А., Городнова М.В. Традиции славянской вышивки в декорировании современной одежды // Вестник ЧГИКИ. «Этническая культура в современном мире»: материалы V Всероссийской научно-практической конференции (часть 1) / БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии; ред. кол.: Г. Н. Петров (гл. ред.) [и др.]. – Чебоксары: Плакат, 2018. – С.37-41

7. Городнова М.В., Гусева М.А., Петросова И.А. Этнический костюм как источник вдохновения при разработке современной женской одежды // Сб. мат. Всерос. науч. конф. молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века (ДИСК-2016)», Ч. 1. - М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2016. – С.58-61

8. Волошинов А.В. Пифагор: союз истины, добра и красоты. – М.: Издательство ЛИБРОКОМ, 2013. – 223 с.

**ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ОБРАТИМЫХ КЛЕЕВ
В ЗОЛОТОШВЕЙНОЙ МАСТЕРСКОЙ ПГИ «СО-ДЕЙСТВИЕ»
THE EXPERIENCE WITH REVERSIBLE GLUES IN THE GOLD EMBROIDERY
WORKSHOP OF THE ORTHODOX HUMANITARIAN INSTITUTE «CO-ACTION»**

**Королева М.В.
Koroleva M.V.**

Православный Гуманитарный институт «Со-действие», Москва
Orthodox Humanitarian Institute «Co-action», Moscow
(e-mail: marinakoroleva78@mail.ru)

Аннотация: Приведены некоторые особенности проклейки ткани – основы под золотное шитье, используемые в золотошвейной мастерской ПГИ «Со-действие».

Abstract: The paper is devoted to some features of the gluing of the textile that developed in the gold-embroidery workshop of the Orthodox Humanitarian Institute «Co-action» for making the basis for gold embroidery.

Ключевые слова: золотошвейная мастерская, проклейка основы.

Keywords: gold embroidery workshop, gluing of the base.

Цель настоящей статьи – познакомить всех, кто интересуется техникой золотного шитья, с подготовительным этапом, предваряющим работу над каждым изделием.

Любая работа, будь то маленькая закладка, большая плащаница или даже катапетасма, начинается с заправки и проклейки основы. С заправкой можно ознакомиться по подробным описаниям этого процесса, размещенным на интернет-страничках школ золотного шитья, а также по многочисленным видеороликам.

Наверняка в каждой мастерской есть свои секреты, свои особенности проклейки ткани основы и устройства «сэндвича» для шитья. Я же хочу рассказать о практике, сложившейся в золотошвейной мастерской института «Со-действие».

Ткань-основа – как правило, лен или бязь, хорошо продекатированная и натянутая в пялах или на рамке. Именно ее мы проклеиваем мучным клеем, который варится в пропорции 1 столовая ложка (без горки) муки на 1 стакан воды. Проклейку мы делаем исключительно для того, чтобы восстановить функцию аппрета (от фр. *appret* – вещества, наносимые при отделке на ткани для придания им требуемых свойств: жесткости, несминаемости и пр., см. [1]) после декатирования.

Когда все высыхает, на ткань-основу накладывается фоновая ткань, которая дублируется тканым клеевым материалом (например, дублирин клеевой точечный плотностью 85 г/м²) (рис. 1).

Затем фоновая ткань приметывается от центра к краям небольшими квадратами. Ее можно приклеить на клеевую паутинку, если не планируется высекать ткань-основу с готового изделия.

Обычно реставраторы очень ругают золотошвей за использование мучных или крахмальных клеев. Их можно понять: задача реставратора – обеспечить наилучшую сохранность предметов искусства. Наша задача – обеспечить удобство использования и обслуживания изделий церковного обихода. Именно поэтому мы используем для проклейки основы обратимый мучной клей. Умеренно жесткая основа не даст провиснуть фоновой ткани, и тем самым препятствует деформации вышивки в процессе работы.

Надо заметить, что проклейка осуществляется только между нитями; мы не пропитываем ткань клеем, а промазываем умеренно, только чтобы нити склеились между собой. В действительности же по завершении работы над изделием на его изнаночной стороне

остаётся не так уж много проклеенной основы. Дело в том, что в процессе шитья при каждом уколе иглы и прохождении нити через ткань частички мучного клея выкрашиваются и под вышивкой его почти не остается.

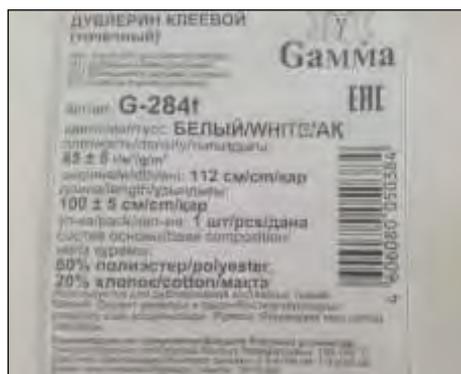


Рисунок 1 – Дублерин клеевой (фото этикетки)

Более того, при необходимости оставшуюся часть проклеенной основы по завершении работы можно аккуратно высесть очень близко к границе шитья. В итоге на готовом изделии почти не остается жестких участков (рис. 2). Последнее очень важно, например, для литургических воздушов. В отличие от покровцов, лепестки и средник которых дополнительно дублируются плотными материалами, воздух должен оставаться гибким и легко закладываться за оплечье фелони священника или облегать его предплечье во время Великого входа на Литургии. На самом деле, даже если не высекать ткань-основу, воздух останется достаточно гибким. А деликатная проклейка позволит ему удерживать заданную форму.



Рисунок 2 – Фрагмент шитья. Изнанка

Отмеченное свойство гибкости важно и для катапетасмы: в подобающие моменты богослужения она должна легко закрываться и так же свободно, не топорщась, отверзаться во внутреннем пространстве алтаря.

Особое внимание следует уделить использованию натурального мучного клея для проклейки основы митры. Применение синтетических клеев для этой цели совершенно недопустимо! Этот предмет облачения сам по себе не вполне удобен, зачастую достаточно тяжел. В то же время он находится на голове несколько часов кряду. Поэтому как в летнюю жару, так и в зимний период при включенном отоплении его использование при богослужении способно причинить немалые неудобства. Для снижения дискомфорта при ношении митры на высушенную выклейку можно нанести перфорацию. Описанная выше

техника проклейки применяется и при изготовлении больших изделий, таких, как плащаницы и хоругви.

Зачастую изнесение Господской (на утрени Великой Субботы) и Успенской (на Всенощном Бдении под праздник Успения Пресвятой Богородицы) плащаниц из алтаря и их вынос во время крестных ходов производится одним священником. По этой причине средник плащаницы дополнительно дублируется жёсткой вставкой, и необходимости в высекании проклеенной основы нет. Здесь уместно остановиться чуть подробнее на жесткой вставке. В подкладке для неё делается специальный «карман» из той же ткани, что и сама подкладка. Вставка изготавливается из легкого пористого пластика с ячеистой структурой (ПВХ). Она не утяжеляет изделия, сохраняет его форму и позволяет переносить его в расправленном виде.

Как уже отмечалось, хоругви также нуждаются в дополнительном дублировании. В 2021 году в нашу мастерскую на время проведения выставки вернулись хоругви, изготовленные у нас более двадцати лет назад (рис. 3 и 4).



а)



б)

Рисунок 3 – Фрагменты хоругвей: а) Спаситель; б) Пресвятая Богородица



а)



б)

Рисунок 4 – Фрагменты хоругвей: а) Преподобный Сергий Радонежский; б) преподобная Рахиль Спасо-Бородинская

При их создании также применялась проклейка ткани-основы. Все эти годы они находились в действующем храме, регулярно участвовали в крестных ходах и потому порядочно загрязнились. Однако тщательный осмотр показал, что хоругви не деформировались, сохранив первоначальную форму. Шелк фоновой ткани и личного шитья не стал хрупким и не «выпал». Мучной клей нигде не выступил из основы на поверхность – и это притом, что хоругви не раз окроплялись святой водой, да и просто попадали под осадки. Чтобы вернуть им первоначальный вид, достаточно было подвергнуть хоругви чистке пылесосом через влажную марлю. Необходимо отметить, что изнаночную сторону вышивки в нашей мастерской дополнительно не проклеивают, как это было в древних мастерских. Такая проклейка приводит к пересыханию и распаду шелка. Этот и многие другие примеры из практики золотошвейной мастерской приводят к важному выводу: аккуратная проклейка основы не оказывает на храмовый текстиль негативного влияния в процессе использования изделия.

В своей работе мне доводилось использовать сальвитозу. Сальвитоза – это текстильный клей, использующийся для придания изделиям из фетра упругости и эластичности (см. [2]). Смесь из 1 чайной ложки сальвитозы и 250 мл воды комнатной температуры оставляют на один-два часа, затем размешивают и процеживают. На мой взгляд, основа при этом получается более рыхлой, чем при употреблении мучного клея. Край, образующийся после высекания, тоже получается более толстым. Но так как я использую сальвитозу лишь для основы под вышитые иконы, то это не критично: для шитых икон все равно необходима дополнительная жесткая вставка.

Несколько слов следует сказать и о крахмальном клее. Он применяется для подготовки батиста, на который наносятся прориси будущих шитых икон. По своим характеристикам батист должен походить на бумагу. Если его качественно проклеить, грамотно высушить и правильно хранить, то он будет идеален для нанесения рисунка.

Если сушить накрахмаленный батист на стекле или зеркальной поверхности, то одна из его сторон приобретет идеальную гладкость, что очень удобно при переводе рисунка. О свойствах высушенной таким образом ткани говорит следующий факт: однажды мне довелось наносить на нее рисунок, заправив кусок ткани (закрепленный на бумажном листе формата А 4) в обычный офисный принтер (рис. 5)!



Рисунок 5 – Фрагменты печати прорисей на принтере

Этот прием очень удобен для работ небольшого размера – келейных икон, клейм для плащаницы. Такой метод перенесения рисунка подходит для начинающих вышиваль-

щиц, так как он позволяет сохранить линии образа без искажений. Также он может применяться при необходимости перевода большого количества клейм для одного изделия, когда требуется сохранить «почерк» знаменщика, чтобы работа выглядела целостной.

В заключение следует отметить, что проклейка основы обратимым мучным клеем – это только практика отдельно взятой мастерской, а не правило, обязательное к исполнению. В истории золотного шитья есть примеры, когда вышивали не только по непроклеенной основе, а без основы вовсе – запяливалась сразу фоновая ткань.

Список использованных источников

1. Сайт «Словари онлайн» [Электронный ресурс]: [http://slovaronline.com/browse/c52e3764-fd8f-39f1-92f8-7ba3012d17a2 /apnret?ysclid=193djxqwt7491598263](http://slovaronline.com/browse/c52e3764-fd8f-39f1-92f8-7ba3012d17a2/apnret?ysclid=193djxqwt7491598263) (дата обращения 10.10.2022).

2. Сайт «Remesla.by» [Электронный ресурс]: <https://forum.remesla.by/90-sherst-voilok-pryazha/818-slovar-terminov.html> (дата обращения 10.10.2022).

УДК 687.016

АНАЛИЗ РАЗНОВИДНОСТЕЙ УЗБЕКСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ВЫШИВКИ ANALYSIS OF VARIETIES OF UZBEK NATIONAL EMBROIDERY

Самиева Ш.Х.¹, Бутко Т.В.²
Samieva Sh.Kh.¹, Butko T.V.²

¹ Бухарский инженерно-технологический институт, Узбекистан

¹ Bukhara Engineering and Technical Institute, Uzbekistan
(e-mail: samieva-1978mail.ru)

² Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва

² The Kosygin State University of Russia, Moscow
(e-mail: butkotaty@mail.ru)

Аннотация: статья включает результаты анализа разновидностей Узбекской национальной вышивки. Рассмотрены характерные композиционные и колористические решения, технологические приемы в вышивках, используемых в бухарской, самаркандской, навоийской (нуратинской), кашкадарьинской (шахрисабзкой) школ вышивки. Отражены результаты использования традиций национальной Узбекской вышивки при проектировании современного костюма.

Annotation: the article includes the results of the analysis of varieties of Uzbek national embroidery. The characteristic compositional and coloristic solutions, technological techniques in embroidery used in Bukhara, Samarkand, Navoi (Nurata), Kashkadarya (Shakhrisabz) embroidery schools are considered. The results of using the traditions of national Uzbek embroidery in the design of a modern costume are reflected.

Ключевые слова: узбекская национальная вышивка, бухарская вышивка, самаркандская вышивка, нуратинская вышивка, шахрисабзкая вышивка.

Keywords: Uzbek national embroidery, Bukhara embroidery, Samarkand embroidery, nuratinsky embroidery, Shakhrisabz embroidery.

Узбекская национальная вышивка – один из древнейших видов народного ремесленного искусства, возникший в результате стремления народа сделать свою жизнь красивой. Вышивка издревле применяется при отделке одежды и изделий, а также при изготовлении предметов домашнего обихода.

Национальное узбекское искусство вышивки имеет распространение не только внутри страны, оно приобрело широкую известность за рубежом: во Франции, Италии, Японии, Германии, Бельгии, Америке, Индии. В ферганской, шахрисабзской, бухарской, навоийской (нуратинской) областях Республики Узбекистан собрано множество образцов вышитых изделий не только в постоянных экспозициях музеев прикладного искусства, но и в современных жилых интерьерах [1]. До сих пор изделия поражают людей своей особой красотой, оригинальностью изящных украшений.

Художественная вышивка имеет долгую историю, о чем свидетельствуют археологические находки и письменные источники. Испанский посол Руи Ганзалем де Клавихо записал в своем дневнике, что видел узбекские национальные вышивки во дворце Амира Темура. Вышивки можно увидеть и в миниатюрах XIV—XV вв. [2].

Узбекская национальная вышивка исторически развивалась в зависимости от разнообразных факторов, таких как уклад жизни, профессиональная деятельность, во многом связанная с климатом, природными условиями, средой. Значительному ее обогащению и развитию способствовало влияние соседних народов. Вышивка (кашта) по-персидски означает цветок, изображение, узор, нарисованный, сшитый иглой. Внимательное исследование узбекской вышивки, позволяет определить в ней приемы индийской, китайской, русской, казахской, киргизской и таджикской вышивки [3]. В вышивальном искусстве каждой нации имеют место свои наиболее применимые узоры. В узбекской вышивке широко используются растительные, геометрические формы и цветочные узоры.

Согласно древним традициям узбекские девушки – будущие невесты изготавливали различные вышивальные изделия, такие как «даструмол» (платочек), «чойхалта» (мешочек для чая), «парда» (занавеска), «белбог» (ремень), «жойнамоз» (коврик для намаза), «гулькурпа» (одеяло), «сузана» (покрывало), украшения для одежды и головные уборы [4] (рис. 1).

В вышивке у каждого народа есть свои стили, которые развивались с давних времен. Они отражают в себе особенности, связанные с образом жизни, местными обычаями, красками местной природы, окружающей архитектуры и т. д. Иногда особенными являются элементы технологии, используемые материалы и приспособления [5, 6].



Рисунок 1 – Узбекская национальная вышивка

В узбекской национальной вышивке можно выделить такие самобытные виды вышивки как: бухарская, нуратинская (навоийская), шахрисабзская(кашкадарьинская), самаркандская.

Бухарская вышивка является одной из древнейших школ вышивки, которая используется и в настоящее время. Отличительная особенность бухарской национальной школы вышивки состоит в технологии нанесения и декора с использованием натуральных красок.

Один из признаков бухарской вышивки заключается в том, что в ней используются цвета в сочетаниях фиолетового, розового, светло – желтого с красными, малиновым и синим. Характерной чертой бухарской вышивки является и то, что в ней используется больше темных, серых и розовых оттенков. Точно такие же цвета можно встретить и на рисунках стен Варахши (памятник VII века до нашей эры). В конце XIX – начале XX века окраска кардинально изменилась. Она больше соответствовала графическому стилю, чем к художественному искусству. Крашение нитей шелка для вышивки в натуральную краску повышает ее долговечность, что позволяет обеспечивать сохранность образцов художественного декоративно-прикладного искусства на несколько сотен лет (рис. 2).



Рисунок 2 – Бухарская вышивка

Другим крупным центром вышивки является Навоийская область (Нурата). На протяжении многих веков Нуратинская школа отличается от других школ совершенством вышивки, четкостью изображения, строгостью растительных узоров. В XIX веке цветок Нуратинской вышивки украшали букетами, на фоне ткани не было швов. Нуратинская вышивка по красоте своих цветов занимает первое место среди видов узбекской вышивки. В Нуратинской вышивке часто встречаются композиции, где растительные узоры оживлены образами птиц. Иногда можно встретить изображения людей и животных. В центре вышивки Нуратинских вышивальщиц расположена восьмиконечная звезда, а в четырех углах прямоугольной композиции широко расставлены круги, украшенные крупными гирляндами (рис. 3).



Рисунок 3 – Нуратинская вышивка

Самаркандская вышивка отличается яркостью и оригинальностью. Несмотря на близость к традициям Бухарской, Нуратинской, Шахрисабзской вышивки, Самаркандская вышивальная школа отличается художественной выразительностью, строгостью и чистотой цветов, подвижностью форм. Самаркандская вышивка отличается от Нуратинской и Бухарской вышивок тем, что цветок крупный и гармоничный, а также часто используется «печатная» вышивка. Основной мотив Самаркандской вышивки состоит из круга-турунджи, обрамленного листьями. Если старая вышивка поражает человека своей нежностью и разнообразием цветов, утонченностью и монотонностью цветов, то новая вышивка очаровывает людей своей силой, игривостью, смелостью, выразительностью форм и насыщенностью цветов (рис. 4).



Рисунок 4 – Самаркандская вышивка

Одним из древнейших городов Средней Азии является Шахрисабз. Он получил название «зеленый город» за то, что в городе много цветов и растений, которые ослепляют своей зеленью. Шахрисабз был одним из бекств в составе Бухарского эмирата. Дворцы беков и эмиров были основными потребителями, заказывавшими вышивку для убранств своих интерьеров, предметов обихода и одежды (рис. 5).



Рисунок 5 – Вышивка в интерьере, одежде, предметах обихода

Вышивка Шахрисабза отражала эстетический вкус городской среды, так как они были продуктом творческой работы мастеров и художников, работавших в дворцовых мастерских. Традиции народной вышивки стали основой городской вышивки. Основным акцент Шахрисабзской вышивки это элемент в форме цветка посередине, вокруг которого расположены разноцветные орнаменты в виде соцветий (рис. 6).



Рисунок 6 – Шахрисабзская вышивка

Шахрисабзские «чевары» (ремесленники) использовали печатные, направляющие, иракские швы. Цветочные ветки и листья в форме шара составляют основу украшения Шахрисабзской (кашкадарьинской) вышивки. Как правило, цветы, созданные на основе этой крупной сложной обработки, имеют вид сверху и поперечные сечения. Ни один цветок не похож на другой, они изображены между широкими листьями. Это придает вышивке бархатистость, насыщенный вид. Такой способ был создан, в частности, благодаря творческим поискам художников. На основе цветочных образов создаются и другие виды вышивок. Одним из распространенных элементов в декоре Шахрисабза является появление цветущей ветки, украшенной многочисленными мелкими цветками. Это украшение было более распространенным во дворцовом искусстве, чем в народной вышивке. Инновационное специализированное вышивальное оборудование позволяет широко внедрять вышивку в производство современной одежды [10, 11]. Звучание национальной тематики в современных коллекциях на мировых подиумах является очень актуальным [12].

На основе изучения видов национальной узбекской вышивки с учетом выявленных характеристик разработаны эскизные проекты и изготовлены образцы вышивок для использования при создании коллекции современной молодежной нарядной одежды [13, 14]. На рисунке 7 приведены эскиз модели нарядного женского костюма; фото отделочных элементов в виде плодов граната, символизирующего плодородие, изобилие, многодетную и счастливую семью, изготовленных в технике вышивки; фото готовой модели нарядного женского платья с использованием национальных узбекских традиций.



Рисунок 7 – Использование традиций узбекской национальной вышивки в моделировании современной нарядной одежды

Художественное мышление, являющееся неотъемлемой частью сознательной деятельности человека, и, соответственно, художественно-творческая деятельность приобрели огромное значение в процессе исторического развития человечества. Воспитываемое на неповторимых образцах, воплощающих многовековой опыт, оно позволяет переосмыслить национальные традиции с позиций бурного развития современности.

Список использованных источников

1. Азимов И. Накшунгары Узбекистана. – Ташкент: Литературно-художественное издательство, 1987. – 156 с.
2. Абдуллаева К.М., Максумова М.А., Рахимджонова М. Художественная обработка материалов. – Ташкент: Фан, 2006. – 204 с.
3. Булатов С. Узбекское народное декоративно - прикладное искусство Ташкент: Труд, 1991 г. – 166 с.
4. Глинская Е. Азбука вышивания. – Ташкент: Труд, 1994. – 194 с.
5. Вышивка : методическое пособие. – Ташкент: Фан, 2004. – 246 с.
6. Нестерова Д.В. Рукоделие: энциклопедия. – М.: АСТ, 2007. – 158 с.
7. Чепелёвская Г. “Ўзбекистон сўзанаси”. – Ташкент: Литературно-художественное издательство, 2001. – 205 с.
8. Чотти Д. Фантазии из бисера. – Ташкент: Мухаррир, 2005. – 142 с.
9. Кодиров А. Дизайн декоративно-прикладного искусства в направлении художественной вышивки. – Ташкент: Фан, 2007 г. – 134 с.
10. Бутко Т. В., Ангелич Т.Ф. Инновационные технологии отделки как инструмент кастомизации в производстве одежды. Актуальные проблемы и инновационные решения машиностроения: сборник материалов Республиканской научно-практической конференции (20-21 ноября 2019г.) – сборник статей; Том 2, Ташкентский институт текстильной и легкой промышленности, Академия наук Республики Узбекистан. – Ташкент: ТИТЛП, 2019. – С. 397-400.
11. Ангелич Т.Ф., Бутко Т. В. Современные методы отделки женской нарядной одежды. Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности (ИНТЕКС-2019): сборник материалов Международной научной студенческой конференции. Часть 1. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина», 2019. – С. 126-128.
12. Гусева М.А., Городнова М.В. Традиции славянской вышивки в декорировании современной одежды // Вестник ЧГИКИ. «Этническая культура в современном мире»: материалы V Всероссийской научно-практической конференции (часть 1)/ БОУ ВО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии; ред. кол.: Г. Н. Петров (гл. ред.) [и др.]. – Чебоксары: Платкат, 2018. – С. 37-41.
13. Самиева Ш.Х. Основные направления искусства и эстетического дизайна в создании костюма // Материалы докладов 51-й международной научно-технической конференции преподавателей и студентов в двух томах, Витебск, 25 апреля 2018 года. – Витебск: Витебский государственный технологический университет, 2018. – С. 88-89.
14. Самиева Ш.Х. История Восточной культуры, искусства, восточные ткани и эстетический вкус / Материалы докладов 49 международной научно-технической конференции преподавателей и студентов: В 2 томах, Витебск, 27 апреля 2016 года. – Витебск: Витебский государственный технологический университет, 2016. – С. 94-95.

**ОПИСАНИЕ РЕСТАВРАЦИИ ИНДИТИИ, СОЗДАННОЙ В 2006 ГОДУ,
ДЛЯ ХРАМА «ЖИВОНАЧАЛЬНОЙ ТРОИЦЫ В ХОРОШЕВО»
DESCRIPTION OF THE RESTORATION OF THE INDITIYA, CREATED IN 2006,
FOR THE CHURCH OF THE “LIFE-GIVING TRINITY IN KHOROSHEVO”**

**Степанова Е.А.
Stepanova E.A.**

Аннотация: В настоящей работе подробно описан метод реставрации шитой пелены (индитии). Также представлены иллюстрации выполненных работ.

Annotation: This paper describes in detail the method of restoration of sewn shroud (inditiya). Illustrations of the completed works are also presented.

Ключевые слова: метод, реставрация, индитя, шитая пелена, антепендиум, икона, троица, Хорошево, Борис Годунов, жемчуг, золотное шитьё, золотошвейная мастерская, Москва.

Keywords: method, restoration, inditiya, sewn veil, antependium, icon, trinity, Khoroshevo, Boris Godunov, pearls, gold embroidery, gold sewing workshop, Moscow.

Предлагаю вашему вниманию сообщение о проведенной в 2019 году реставрации шитой пелены (антепендиум) по иконографии «Предста Царица одесную Тебе» из храма «Живоначальной Троицы в Хорошево» в Москве. Шитая пелена выполнена в 2006 году по заказу и благословению настоятеля епископа Марка (Головкова, ныне митрополита Рязанского и Михайловского). Храм Живоначальной Троицы (рис.1) возведен в вотчине царя Бориса Годунова в селе Хорошево в 1598 г. Автор шитья – ученица Амировой Марины Митхатовны – Коростелева Галина Николаевна.

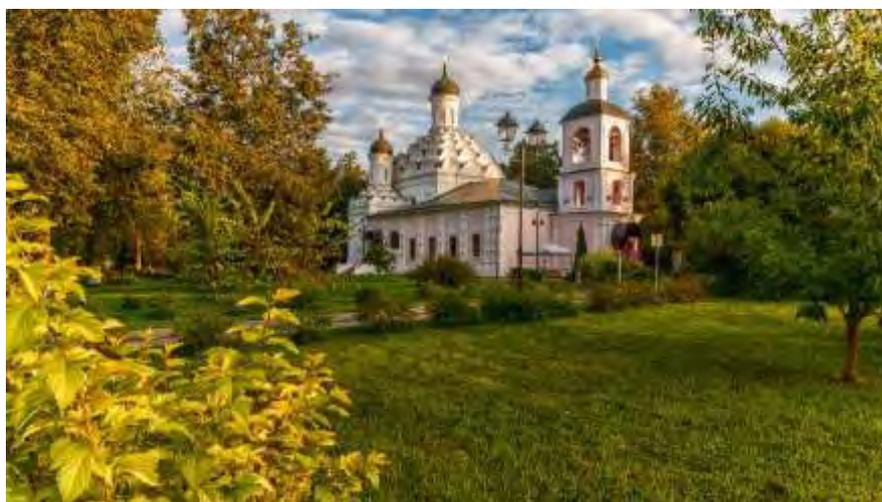
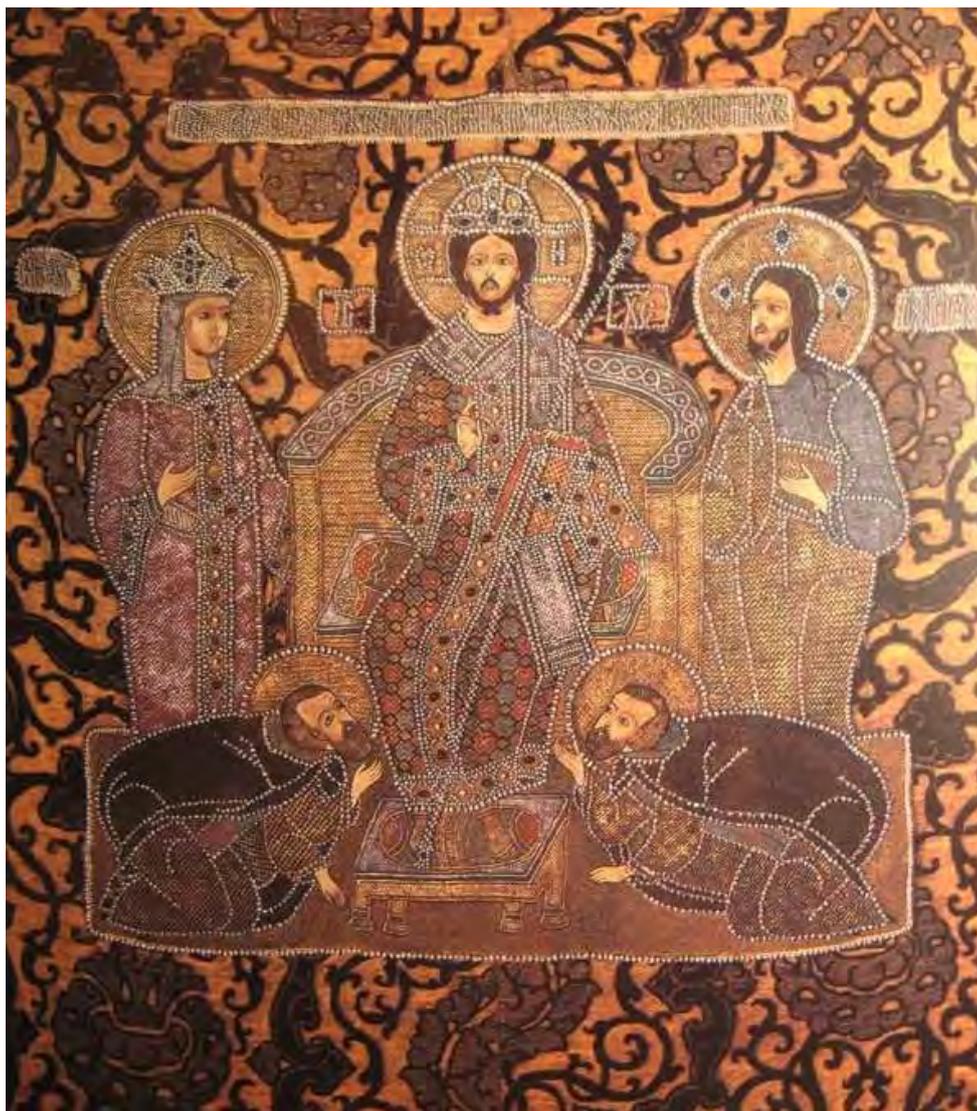


Рисунок 1 – Храм Живоначальной Троицы в Хорошево

В шитье пелены, в основном, был использован отечественный материал: денисовское золото №3 в две нитки; шелк № 33 фабрики Моснитка; шелковая ткань ручного производства «брокатель», на среднике и каймах, сотканная на фабрике Старинные ткани, расположенной в Новоспасском монастыре; подкладка, лен/хлопок, изготовленные на предприятии Трехгорная мануфактура, а также привозные материалы: жемчуг и цветные камни. Эта очень трудоемкая и кропотливая работа – пример высокого технического и художественного уровня ручного шитья: лицевое – швом «в раскол», доличное – цветные

годуновские прикрепы и низание жемчугом. Размеры пелены вместе с каймами 99х90 см и отдельно средника 74х58 см.

Основанием для реставрации послужило общее загрязнение, утраты жемчуга, деформация ткани, а также мелкие (0,5 см) пятна воска. По визуальным наблюдениям шитая пелена находилась в неблагоприятных условиях, на что указывает внешний вид и сохранность. Надо отметить, что в иконографии пелены отчасти повторен древний образец памятника шитья «Предста Царица одесную Тебе» (рис. 2), вышедший из годуновских мастерских работы царевны Ксении Борисовны и находящийся в настоящее время в экспозиции Ризницы Троице-Сергиевой лавры. В новой работе была сохранена, как общая композиция, но без фигур припадающих преподобных Сергия и Никона. Сохранена и стилистика годуновского шитья цветных прикрепов, и низания жемчуга.



**Рисунок 2 – Пелена Предста Царица одесную Тебе, 1601 г.
Работа царевны Ксении Борисовны из годуновских мастерских**

Со времени создания (в 2006 году) и в течение последующих 13 лет шитая пелена являлась украшением престола Троицкого храма (рис. 3), где ежедневно совершалась служба с каждением утром и вечером за каждым богослужением. Это было постоянное облачение престола. К сожалению, у пелены не было персональной защиты в виде прозрачного экрана от влияния внешней среды, пыли и копоти. По этой причине возникла необходимость почистить шитье и на выполнение этой задачи потребовалось два месяца.

Пелена поступила в реставрацию в деформированном виде в связи с провисанием ткани, общего загрязнения и небольшого утрат жемчуга. Несмотря на агрессивное воздействие внешней среды больше всего были заметны следы копоти на выпуклых частях складок на каймах. На шитье, вследствие загрязнения, потускнел блеск золотных нитей, жемчуг и разноцветный шелк прикрепов.



**Рисунок 3 – Престол Троицкого храма.
Пелена «Предста Царица одесную Тебе», 2006 г. Шитье Г.Н. Коростелевой**

В процессе бытования шитья из низания были утрачены 9 больших жемчужин в текстовой кайме сверху и 7 маленьких на посохе в разных местах. Замечено некоторое ослабление нитей жемчуга на одеждах и нимбах.

В некоторых местах на поземе замечены свободные концы золотных нитей.

Во многих местах на шитье и жемчуге были обнаружены капли воска.

На подкладке наблюдается общее загрязнение, особенно заметное в низу и по сторонам пелены.

Подробно изучив состояние антепендиума были выбраны следующие реставрационные мероприятия:

- 1) демонтаж подкладки,
- 2) общая очистка,
- 3) удаление капель воска,
- 4) восполнение утрат и укрепление жемчуга,
- 5) закрепление концов золотных нитей,
- 6) устранение деформации ткани,
- 7) изготовление и монтаж новой подкладки,
- 8) фотофиксация: до, во время и после реставрации.

После выбора последовательности проведения реставрационных работ была выполнена общая очистка для удаления поверхностных загрязнений и обеспыливание пылесосом для тканей через 4 слоя марли, а также флейцем и полужесткой кистью (швы внутри). Промывка шитья проводилась отфильтрованной водой с помощью сильно отжатой ватной палочки, часто меняя ее. Металлические нити очищались отфильтрованной водой с этиловым спиртом (1:1). Жемчуг промыт 3 % ПАВ ватной палочкой сильно отжатой.

Воск удален в три этапа: сначала механически скальпелем, затем утюгом, нагретым до 65 градусов через фильтровальную бумагу и, в конце, органическим растворителем (очищенным бензином) ватным тампоном. Утраченный жемчуг восполнен подобранным по размеру и вставлен в местах утрат. Ослабленные нити жемчуга укреплены иглой. Концы золотых нитей с лицевой стороны шитья убраны на изнанку и закреплены иглой. Устранена деформация ткани с помощью соединения верхней каймы вместе с подгибом и монтажной тесьмой (липучка), ранее пришитую технологически неверно. Новая подкладка, выполненная из подобной ткани, подведена и пришита с изнанки.

Фотофиксация проводилась до, в процессе и после реставрации (рис. 4-6).



Рисунок 4 – Пелена для престола Троицкого Храма «Предста Царица одесную Тебе», 2006 г. 99см х 90см Шитье Г.Н. Коростелевой: а) до реставрации; б) после реставрации



Рисунок 5 – Фрагмент пелены с изображением деисусного чина: а) до реставрации; б) после реставрации



а)



б)

**Рисунок 6 – Фрагмент пелены с изображением Царицы:
а) до реставрации; б) после реставрации**

В результате устранены общее загрязнение и деформация ткани. Произведено восполнение утрат и укрепление жемчуга. Закреплены золотные нити шитья. Удалены с шитья и жемчуга капли воска. Заменена подкладка. Памятнику придан экспозиционный вид.

Рекомендации по хранению: Температурно-влажностный режим 50-66%, 18-21С°, исключить сквозняки, не допускается располагать пелену вблизи систем отопления, установить прозрачный защитный экран.

По благословению митрополита Вологодского и Кирилловского Игнатия – (нового настоятеля храма Живоначальной Троицы в Хорошево) работу выполнили: Г.Н. Коростелева (автор шитья) и Е.А. Степанова (художник-реставратор).

УДК 374.71

ДРЕВНЕРУССКОЕ ШИТЬЕ В МУЗЕЕ ANCIENT RUSSIAN SEWING IN THE MUSEUM

**Туминская О.А.
Tuminskaya O.A.**

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
The State Russian Museum, St. Petersburg

Аннотация: из числа художественных музеев РФ музеи (313 музеев), в которых существуют экспозиции древнерусского искусства (50 музеев), составляют 17 % (сведения на 2010 г.). В свою очередь в экспозициях древнерусского искусства выставки древнерусского шитья наличествуют в отдельных случаях [1]. Экспозиции древнерусского шитья включают выставки таких предметов культового искусства, которые ранее применялись в литургической практике. Такие предметы составляют фонд этнографически-бытового

направления. Они разные по размеру, объему, материалу, цветовому решению, — словом, требуют от экспозиционеров особого подхода в решении инженерно-конструкторских задач выставки. Предметы необходимо располагать в стеклянных витринах, чтобы отдельные предметы или группы хорошо просматривались с разных точек осмотра. Обязательно правильное освещение. Если луч света направлен локально, это дает возможность пристального рассматривания мелких деталей. Если распределение света широкое, оно дает ощущение «осязаемости» предмета, панорамный обзор. Довольно часто применяется метод комплексного показа шитья и икон, а иногда — с реконструкцией иконостаса. Пожалуй, такой подход «монументальной» экспозиции самый верный.

Экспозиция древнерусского прикладного искусства 1966 года в Русском музее — первая и единственная на тот момент постоянная выставка в художественном музее, которая бы предъявляла зрителю разнообразие и широту ремесленного производства древних мастеров, а также культуру использования предметов обихода, быта и молитвенного назначения. Эта экспозиция родилась на основе прежних, дореволюционных. В годы после войны в эвакуации музеев восстанавливались фонды и экспозиции. Возобновленная в 1946 г. экспозиция открывалась залами древнерусского искусства. В них сочетались иконопись, прикладное искусство и скульптура.

Abstract: Of the number of art museums in the Russian Federation, museums (313 museums) that have expositions of ancient Russian art (50 museums) make up 17 %. In turn, in the expositions of old Russian art, exhibitions of old Russian sewing are present in some cases.

Expositions of ancient Russian sewing include exhibitions of such items of cult art that were previously used in liturgical practice. Such items make up the Fund of ethnographic and household direction. They are different in size, volume, material, color scheme—in short, they require a special approach from exposers in solving engineering and design problems of the exhibition. Items must be placed in glass cases so that individual items or groups can be clearly viewed from different viewing points. Make sure that the lighting is correct. If the light beam is directed locally, this makes it possible to closely examine small details. If the light distribution is wide, it gives a sense of «tangibility» of the object, a panoramic view. Quite often, the method of complex display of sewing and icons is used, and sometimes — with the reconstruction of the iconostasis. Perhaps this approach of the "monumental" exposition is the most correct.

The exhibition of ancient Russian applied art in 1966 in the Russian Museum is the first and only permanent exhibition in the art Museum at that time, which would show the viewer the variety and breadth of craft production of ancient masters, as well as the culture of using household items, everyday life and prayer purposes. This exhibition was born on the basis of previous, pre-revolutionary ones. In the years after the war, during the evacuation, the Museum restored its collections and expositions. Renewed in 1946, the exhibition opened with halls of ancient Russian art. They combined iconography, applied art and sculpture.

Ключевые слова: экспозиции древнерусского шитья, художественные музеи, выставка древнерусского декоративно-прикладного искусства, Русский музей

Keywords: expositions of old Russian sewing, art museums, exhibition of old Russian decorative and applied art, Russian Museum

Древнерусское шитье нуждается в комплексном изучении: ткань, декор, способ экспозиции, реставрационные работы, — все эти факторы важны для полноценной демонстрации произведения искусства. Экспозиционные возможности каждого из музеев различны, но имеют некоторые существенные черты сходства, а именно: расположение выставочных зон в зданиях дореволюционной (средневековой) эпохи, что создают впечатление аутентичности исторического времени. Культовые здания, переоборудованные под современные экспозиции, сохраняют прежнее общее монументально-конструктивное решение. Так, зачастую в таких сооружениях имеются окна-бойницы, сводчатые потолки, столбы, нефы, башенные надстройки, узкие, возможно винтовые, лестницы, купольные перекрытия, узкие ступенчатые переходы, части деревянного оборудования (крыша, две-

ри, оконные рамы и мебель). Нештукатуренную каменную (кирпичную) кладку, а также фрагменты фресковой живописи стараются использовать в качестве фона для демонстрации старинных произведений шитья. Все вместе предполагает формирование общего адекватного эпохе впечатления.

Схожей чертой всех экспозиций древнерусского шитья в музеях является использование вертикальных стендов, в которых выставлены предметы одежды (фелони). Горизонтальные стенды предьявляют зрителям мелкие предметы, шитые иконы и детали священнического облачения (рисунок 1).



Рисунок 1 – Отдел древнерусского прикладного искусства. Экспозиция в залах Русского музея (флигель Росси). 1966–1983 гг. Сектор архива изображений ГРМ.

В экспозиции древнерусского прикладного искусства Русского музея в I зале, наряду с иконами, экспонировались гипсовые слепки владимирских рельефов, у стен стояли витрины, где в специальных футлярах были размещены драгоценные украшения из домонгольских кладов. Экспозиция включала шитье, в т. ч. строгановскую икону «Царевич Дмитрий», плащаницу XV в. и другие памятники. В IV зале «стояли» старцы — рельефы с крыш рак новгородских святых. Неподалеку от окон возвышалась большая стеклянная витрина с утварью из серебра, преимущественно XVII в., витрины с мелкой пластикой. Экспозиция включала также редкие памятники русской деревянной скульптуры XVI—XVII вв., резьбу и роспись по дереву, изделия из простого металла, эмали и изразцы.

Экспозиция заняла 6 залов. В нее вошли около 750 экспонатов X—XVII вв. Она имела ряд разделов. Древнейшей частью были памятники ювелирного искусства домонгольской Руси, происходящие из киевских и других кладов.

Золотая диадема с перегородчатой эмалью, колты, цепи, украшения с тончайшей серебряной зернью, наручи с чернью и другие произведения ювелирного мастерства были представлены в витринах I зала. Во II зале экспонировалась скульптура, мелкая пластика, литье и произведения серебряного дела XIV—XVI вв. В зале находился каменный крест XIV в. из Боровичей, новгородские «хоросы» конца XV—XVI в.

Работы русских серебряников XVI—XVII вв. показаны большим числом предметов богословского и светского назначения. Среди них была крышка раки 1644 г. Александра Свирского, исполненная мастерами Оружейной палаты, «Христофорово Евангелие» из Кирилло-Белозерского монастыря в окладе XV—XVI вв., водосвятная чаша, потиры, сосуды для питья, ковши, братины, чарки и многое другое (стаканы).

Замечательную часть экспонатов составляли уникальные памятники лицевого и орнаментального шитья XV—XVII вв., происходившие, преимущественно, из ризниц северных монастырей. В залах находилось более 40 произведений: древние плащаницы, надгробные покровы русских святых, пелены и покровцы, шитые шелками, золотной нитью, жемчугом [2, л. 6].

Находящиеся в экспозиции материалы давали представление о развитии художественных вкусов на протяжении русского Средневековья, о высоком мастерстве и разнообразии материалов, в которых работали древнерусские художники. Витрины с внутренним освещением и стеклянными полками, а также подрамники для шитья были в достаточной степени нейтральны и не препятствовали восприятию зрителем произведений искусства» [2, л. 5-6].

В 1983 г. Отдел древнерусского прикладного искусства во главе с И.И. Плешановой и на основе разработок Н.Г. Порфиридова размещает экспонаты древнерусского шитья в коридоре-переходе из Михайловского дворца во флигель Росси. Документы красноречиво свидетельствуют о составе и структуре экспозиционных воплощений [3, л. 59-61].

Залы № 49, 50, 50-а, 51 и 52. Экспозиция ДРПИ. Коридор зал № 49.

- Т 195 плащаница Положение во гроб
- Т 196 икона «Архангел Михаил»
- Т 264 икона «Апостол Петр»
- Т 306 покров «Кирилл Белозерский»
- Т 276 пелена «Успение»
- Т 281 плащаница
- Т 303 покров «Александр Свирский», жемчуг, стекло
- Т 287 плащаница
- Т 263 покров «Александр Свирский», шелковые нити, золотное шитье
- Т 300 покров «Савватий»
- Т 308 покров «Филипп»
- Т 301 покров «Зосима»
- Т 74 плащаница, жемчуг
- Т 19 пелена «Преображение», золотное шитье, шелк
- Т 31 пелена «Знамение», золотное шитье, шелк
- Т 200 оплечье фелони
- Т 194 плащаница
- Т 41 пелена «Георгий»
- Т 42 пелена «Распятие»
- Т 100 воздух «Се анец»
- Т 314 икона «Троица»
- Т 315 икона «Федор и Ирина»
- Т 271 пелена «Никола»
- Т 103 хоругвь
- Д 453 карниз, дерево
- М 2380 карниз, металл
- Т 72 икона «Богоматерь Знамение», камни, золотные и серебряные нити, золотные и шелковые нити
- Т 203 оплечье
- Т 206 икона «Царевич Димитрий»
- Т 198 оплечье, золотные и шелковые нити
- Т 199 оплечье, золотные и шелковые нити
- Т 76 плащаница «Положение во гроб», жемчуг
- В торце
- Д 458 сень дерево, осыпи краски

Зал № 51

Стена I

Т 201 набедренник, бархат, шитье, стекло, жемчуг

Т 205 ковер

Т 204 набедренник, бархат, золотные нити

Стена III

Т 341 Морозовская пелена, золотные нити, камни, жемчуг (вклад Анны Ильиничны Морозовой (Милостивой) в Чудов монастырь, Москва)

Витрина большая № 8

Т 337 оплечье стихаря камни, золотное шитье

Т 336 фелонь

Т 255митра, шитье, мех

БК 3019 посох митрополита Иллариона серебро, эмаль

Зал № 52

Стена II

Т 285плащаница «Старицкая» шитье

На 9 июня 1966 г. в залах 49, 50а, 50, 51, 52 и 53 находится 733 предмета + 2 ВХ + 3 № ДРЖ.

Всего: 737 экспонатов

Из бронекладовой 371 предмет

Из них: 734 экспоната прикладного искусства

1 живописи

2 внутреннего хранения.

Первый пласт знаний дает краеведческая литература, описания путешественников, воспоминания очевидцев, записанные их современниками или потомками. Известно, что шитые образы не единожды являлись вкладками в церковь на помин души усопшего родственника или покровителя. «Построив каменную церковь, Афанасий Гусельников снабдил ее церковную утварью, образами, святыми сосудами, <положил> покров же надгробный на гробницу праведного Прокопия приложил боярин Михаил Александрович Нагово <...> В Сотенной книге 1630 г. сказано: «на гробницу был положен образ праведного Прокопия» и «покров тафта алая, на ней шит образ Прокопия шелками разными, венец шит золотом» [4, с. 72, 106].

Шить и вышивать должна была уметь каждая женщина в Древней Руси. Особая добродетель – прилежание к рукоделиям считалось за тщательное делание во имя Бога. Недалом в знаменитом воспитательном кодексе Древней Руси Домострое (XVI в.) особо подчеркивалось, что «добрые жены рукодельны». Шитье церковных пелен, покровов, покровцов, воздухов считалось делом богоугодным, воспитывающим тонкую душу девушки, ведущую ее к христианскому послушанию, прилежанию и добропорядочности. В то же время рукоделие (шитье, вышивка, прядение) было почти единственным видом творчества женщины средних веков.

О тонкости восприятия мира свидетельствуют разнообразные оттенки, полученные при окрашивании нитей и при соединении их в один узор. Рисунок зависел в первую очередь от мастерства знаменщика, который наносил на кальку узор или рисунок. Вместе с тем наличие вкуса и умения у вышивальщицы позволяли произвести, т. е. возвести в ранг творческих и уникальных шедевров создаваемое полотно. Удивительно тонким был выбор цвета ткани, подбор разноцветных шелковых нитей и фона, сочетание их с золотом, жемчугом, камнями, от применения тех или иных швов, дающих разную игру света и тени, зависели качество и выразительность шитого произведения. Обычно «личное» шились шелком телесного или серого цвета «атласным» швом, при котором стежки плотно прилегают друг к другу; или швом «в раскол», когда игла протыкается в середину предыдущих стежков, как бы расщепляя их. Такой прием зрительно усиливал объем человеческого тела. В мелких изображениях (особенно в XV в.) лики шиты обычно стежками в вертикаль-

ном и горизонтальном направлениях. В более крупных и монументальных работах мастерицы зачастую шьют «по форме», т. е. кладут стежки по направлению мускулов и применяют шелка разных оттенков. Эти приемы получили развитие с середины XVI в., главным образом для выделения объема.

Сегодняшние мастерицы сохраняют древние приемы шитья в изготовлении изделий для церковного обихода. Следует упомянуть мастерскую «Покров», которой руководит В.Б. Казарина. Она является вышивальщицей и ученым, соединяя в своей деятельности два важных начинания. Благодаря деятельности мастерской храмы России обогатились литургическими тканями, а возможности В.Б. Казариной раскрываются в изучении древнерусского орнаментального и лицевого шитья как научной дисциплины [5].

«Доличное» – одежды, окружающие предметы, пейзаж, архитектура – вышивались или разноцветными шелками, что характерно для XV в., или серебряными и золотными нитями «в прикреп», особенно с середины XVI в. При шитье «в прикреп» серебряные нити накладываются сверху на ткань параллельными рядами и прикрепляются к ней стежками шелка, создающими разнообразные узоры. Часто для придания рельефа золотому шитью под него подкладывали нити, веревочки или более плотный материал. существовало шитье «на чеканное дело», «по атлабасному» или «аксамитному», с применением фона в подражание металлической чеканке и дорогим привозным тканям.

Одним из самых трудных в техническом отношении было двустороннее шитье, при котором шелковые и золотные нити протыкались насквозь («на проем») с тем, чтобы с обеих сторон получить одинаковые изображения. Так шились знамена, хоругви, выносные пелены.

На покрове изображали святого, на гроб которого он предназначался: на плащаницах или воздушах — погребение или оплакивание Христа; на сударях или покровцах – церковные сосуды – Богоматерь Знамение. Евхаристического агнца, распятие и Христа во гробе; на подвесной пелене – изображение той иконы, под которую она помещалась. Но эти канонические требования касались лишь главного изображения на среднике и то не для всех типов шитых предметов. Содержание изображений на каймах, как правило, определялось вкладчиком. Да и сам выбор предмета для вышивки зависел непосредственно от его желания. Этот выбор, по-видимому, никогда не был случаен, а диктовался глубоким соображением и не всегда только нравственного или эстетического характера. Весь сложный мир симпатий и антипатий, личных страстей, общественных и политических интересов выражали они единственным доступным им способом – в шитых произведениях. Эти произведения, переданные в церкви и монастыри, рядом с фресками и иконами языком понятных для средневекового человека аллегорий и метафор говорили о волновавших их вопросах. Осмысление сюжета шитого произведения, сопоставление его со вкладной надписью и личностью вкладчика на фоне конкретных исторических событий позволяет как бы перенести памятник в атмосферу реальной жизни, увидеть за ним личные переживания и симпатии, общественные и политические взгляды живого человека.

«Патриарх» изучения древнерусского шитья в советское время – Н.А. Маясова. Ее перу принадлежат самые первые обстоятельные научные сочинения по теме шитья и по древнерусскому искусству, связанного с темой шитья.

В середине XVI в. большого расцвета достигли московские царицыны светлицы. Первая жена Ивана Грозного Анастасия Романовна сама была хорошей рукодельницей. Среди произведений, выполненных ее рукой, следует отметить живописный покров с изображением креста на Голгофе (Загорск), покров «Кирилл Белозерский» (ГРМ), а также завесу на царские врата (катапетасму) (Афон). В «Житии» Никиты Столпника рассказывается, что она сама шила пелену, а тропарь для пелены Никиты Столпника сочинял сам Иван Грозный. Грозный становится ктиторм Никитского монастыря, возводит каменные постройки, украшает церкви.

С царицыными светлицами в середине XVI в. соперничала мастерская княгини Евфросиньи Старицкой, жены младшего брата великого князя Василия III Андрея Ивановича.

ча. В 1563 г. княгиня Евфросинья была вынуждена постричься в Горицкий монастырь близ Кириллова. Светлица затем перекочевала в Горицы.

К московскому шитью второй половины XVI в. можно отнести редкую по своей композиции пелену с изображением поясного Иоанна Богослова с раскрытым Евангелием. Фигура Иоанна правильных пропорций. Хорошо вырисованы лицо и руки. Мастерица старается передать объем посредством швов «по форме», моделируя его полосами шелка того же цвета, шитыми в других направлениях. Центром композиции является раскрытое Евангелие с начальными словами текста. К нему повернуты головы Иоанна и символа его – льва, на него же указывает рука евангелиста, листающая страницы. В лике Иоанна – сосредоточенность молчальника. Совершенство техники, четкий красивый рисунок, выразительность образа свидетельствуют об удачном соединении здесь таланта и мастерства художника и вышивальщицы.

К кругу московских памятников относится маленькая шитая икона Дмитрия Солунского. Святой изображен в трехчетвертном повороте вправо в позе моления. Повидимому, он является частью небольшого иконостаса. Такие шитые иконостасы, более легкие и удобные при перевозке, нежели писанные на досках, брали в военные походы и дальние поездки. Икона Дмитрия Солунского представляет наиболее ранний из известных нам памятников подобного рода. Дмитрий Солунский, стоящий в молитвенной позе, шит по красной тафте разноцветными шелками «в раскол». Нимб — прядеными серебряными нитями с незаметной прикрепой. Вся поза Дмитрия со слегка склоненной головой и верхней частью торса, с простертыми вперед руками и как бы подогнутыми коленями выражают смиренную молитву. Образ его трактован очень мягко. Движения полны легкой грации. Фигура с узкими плечами кажется несколько удлиненной в своей верхней части, что вызывает ощущение хрупкости и какого-то особого утонченного изящества. Одежды падают мягкими складками, легко и свободно прочерченными коричневым шелком. Цветовая гамма строится на сочетании белесовато-телесного и желтого шелка с пятнами синих пробелов, придающих ей праздничное звучание и ощущение света. Общий силуэт фигуры, постановка ног, расположение складок напоминают изображение на одноименной иконе из деисусного чина Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.

Особенно трогательны сцены в воздухе «Иоаким и Мария» ласкания («дрочение») и «поступления» Марии. Следует отметить, что шитье выполнено довольно крупными стежками — «в раскол», черты лица переданы обобщенно, и при ближайшем рассмотрении, как это часто бывает в произведениях этого вида искусства, некоторые фигуры и лики кажутся несколько примитивными, но общий рисунок, округлость линий, грацию движений, мягкость и задушевность в трактовке, как отдельных фигур, так и целых композиций, вышивальщица прекрасно сумела передать» [11, с. 19, 22].

Троице-Сергиев монастырь, превращенный в Загорский музей, а затем в Сергиево-Посадский художественный музей-заповедник содержит огромную и рано систематизированную коллекцию древнерусского шитья. Пожалуй, можно считать ее основополагающей для всех других музеев, содержащих произведения тканого убранства. О некоторых самых значимых поступлениях сотрудники СПГХМЗ сообщают на конференциях и симпозиумах, среди которых ведущим исследователем является Т.Н. Манушина, чьи труды сегодня — энциклопедия развития науки о шитье.

В 1970 г. в Загорский музей поступило из краеведческого музея г. Зарайска шитое произведение с композицией «Положение во гроб», ранее неизвестное в научной литературе. Шитье выполнено по золотисто-песочной, возможно, сильно выгоревшей камке. В центре, на золотом ложе, края которого орнаментированы разноцветными треугольниками, изображено тело Христа со скрещенными руками. Вверху, в сегменте, символизирующем небесный свод, в круге изображен голубь и три луча, исходящие от него. Внизу два ангела с рипидами и сброшенные одежды. Богоматерь склонилась над головой Христа. За ней виднеется согнутая фигура другой женщины, на заднем плане — фигуры Марии Магдалины с поднятыми к прядям волос руками и ангела с рипидой. Прильнувший к ногам

седовласый Иосиф, скорбные Никодим и Иоанн, очертания силуэтов которых вторят изгибам фигуры Иосифа. Ясная, ритмичная композиция произведения, характер рисунка, очень мягкая цветовая гамма, как бы излучающая тепло, сообщают произведению настроение большого покоя и глубокого раздумья. Перед нами, несомненно, незаурядное произведение древнерусского шитья, безусловно, заслуживающее внимания исследователей.

Откуда же оно происходит и к какому времени может быть отнесено? Ответить на эти вопросы помогут письменные источники и сравнительный анализ с имеющимися аналогиями в музейных собраниях.

Среди вкладчиков этого собора упоминаются такие лица, как царь Василий Шуйский и, хотя связать наше произведение с каким-либо из этих имен пока не представляется возможным, все же эти сообщения говорят о большом внимании московской знати к древнему собору к образу Василия. Иконографический извод произведения следует широко известному типу, сложившемуся, по всей вероятности, во второй половине XVI в. в мастерской князей Старицких.

В пеленах мастерской Софии Палелог живо ощущается живописная гармония во всем их строе: в тонком соответствии материала – легкой ткани и шелковых нитей, в поразительных по своим пропорциям композициях, в органичном соотношении яркого средника и не менее яркой каймы, в необычайной цветистости колорита, в пропорциях самой вязи, в ритмичном согласии изобразительного и декоративного начал, составляющих основу этого своеобразного вида искусства – лицевого шитья. Произведения великокняжеской мастерской конца XV в. как бы завершают сложение живописного стиля и стоят на пороге новых художественных исканий XVI в.

Интересны и некоторые технические особенности воздуха, а именно шитье ликов и обнаженных участков тела, отмеченное печатью большой деликатности в выявлении их объема, что характерно для произведений второй половины XVI в. Думается, что наше произведение могло быть выполнено в одной из московских боярских светлиц. Возможно, оно создано несколько ранее воздухов Овцына и Безобразова, но близко им по времени. Художественные и технические особенности позволяют отнести его к концу XVI в.» [12, с. 215-219].

Древнерусское шитье стало предметом изучения специалистов в области сохранения и пропаганды древнерусской культуры (научных сотрудников, хранителей, реставраторов, лекторов) (рисунок 2). За последние годы этому важному виду искусства посвящены диссертационные исследования [6, 7, 8, 9, 10].



Рисунок 2 – Отдел древнерусского прикладного искусства. Коридор флигеля России. 1966–1983 гг. Сектор архива изображений ГРМ

Сегодняшние усилия сотрудников направлены как на доскональное научное изучение памятников древнерусского шитья, так и на их экспонирование и пропаганду (рисунок 3). Одним из верных шагов по пути ознакомления современных зрителей с этим интересным и пока еще малоизученным искусством остаются встречи с посетителями, мастер-классы, узконаправленные конференции, интернет-курсы, а также экспозиция и временные выставки. Собственные коллекции древнерусского шитья располагаются в таких музеях, как ВХНРЦ имени И.Э. Грабаря, ГИМ, ЦМиАР, ГММК, ДПНИ, МДА, ГТГ, ГМИР, ГЭ, СПГХМЗ, ГРМ, ГЭ, а также в художественных музеях-заповедниках Александрова, Архангельска, Великого Устюга, Владимира, Вологды, Ижевска, Калуги, Каргополя, Ке-

мерово, Кижы, Кириллова, Костромы, Михайловского, Новгорода Великого, Новокузнецка, Новосибирска, Перми, Петрозаводска, Пскова, Ростова-на-Дону, Рыбинска, Самары, Сергиева Посада, Смоленска, Сольвычегодска, Суздаля, Тамбова, Твери, Тулы, Тутаева, Углича, Ферапонтово, Хабаровска, Южно-Сахалинска, Юрьева Польского, Ярославля [1].



Рисунок 3 – Отдел древнерусского прикладного искусства. Экспозиция в залах Русского музея (флигель Росси). 1966–1983 гг. Сектор архива изображений ГРМ

Солидарность в продвижении изучения древнерусского шитья в его разных аспектах творческого развития представителями музеев, учреждений духовного спектра и мастеров-создателей этого вида искусства является залогом адекватного и профессионально компетентного направления просветительской деятельности.

Список использованных источников

1. Художественные коллекции в музеях России: справочник-путеводитель. 3-е изд., дополненное. – СПб.: Изд-во ГРМ, 2008. – 376 с.
2. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. Ю-100. Ед. хр. 85. Плешанова И. И. Экспозиция древнерусского прикладного искусства 1966 г. [1990-е гг.] 7 л. [машинопись].
3. ВА ГРМ (I). Оп. ОЭ–ФР. Ед. хр. 61. Инструкции, позальные описи, фотографии экспозиции ДРПИ. 1966—1983 гг. 110 л.
4. Шляпин В. Житие праведного Прокопия, Устюжского чудотворца, и историческое описание Устюжского Прокопиевского собора. – СПб.: Изд-е Стефано-Прокопиевского Братства, 1903. – 198 с. (XIVс. приложения): к 600-летию кончины праведного Прокопия.
5. Казарина В.Б. Орнаментальное шитье на подвесных пеленах второй половины XVI в.: автореф. дисс. канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 24 с.
6. Силкин А.В. Строгановское лицевое шитье: К проблеме иконографии и стиля изобразительного искусства XVII в.: автореф. канд. искусствоведения. – М., 1992. – 32 с.
7. Хребина Т.В. Церковное шитье: традиции и современность: автореф. дисс. канд. искусствоведения. – СПб., 2007. – 21 с.
8. Петров А.С. Древнерусские шитые пелены под иконы. XV—XVI вв. Типология, функция, иконография: автореф. дисс. канд. искусствоведения. – М., 2008. – 28 с.
9. Круглова А.Р. Золотошвейное рукоделие великокняжеских и царских мастерских XV—XVI вв. : автореф. дисс. к. и. н. – СПб., 2009. – 27 с.
10. Елкина И.И. Текстиль Московской Руси XVI – XVII вв.: по археологическим данным: атрибуция, технология, реконструкция: автореф. к. и. н. – М., 2019. – 30 с.

11. Маясова Н.А. Древнерусское шитье. – М.: Искусство, 1971. – 34 с., 56 табл., цв. ил.
12. Манушина Т.Н. Плащаница из Никольского собора Зарайска // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1976. – М.: Наука, 1977. – 405 с., ил.

УДК 75.046

ЛИТУРГИЧЕСКОЕ ШИТЬЕ ТОСКАНЫ: ОБРАЗЦЫ И ЦИТАТЫ LITURGICAL SEWING OF TUSCANY: SAMPLES AND QUOTES

Туминская О.А.
Tuminskaya O.A.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
The State Russian Museum, St. Petersburg

Аннотация: Литургическое шитье Тосканы входит в целостную программу украшения культового облачения священнослужителей Западной Европы и представляет собой элементы различного технического исполнения тканевой основы и ее декора. В изготовлении одеяния священников использовали бархат, вельвет, шелк, парчу, лен и другие ткани. Шитье исполнялось золотными и серебряными нитями «в прикреп», по контуру, рельефно, гладью и другими способами. Цветовое сочетание является знаковой сущностью смыслового наполнения предмета, участвовавшего в богослужении. В статье представлен анализ музейной коллекции предметов шитья Западной Европы. Предметы западноевропейского производства сравниваются с русским шитьем до-синодального времени. Это пример творческого цитирования образцов литургических тканей в эпоху Позднего Средневековья и Нового времени.

Abstract: Liturgical sewing of Tuscany is included in the integral program of decoration of religious vestments from the clergy of Western Europe and represents elements of various technical execution of the fabric base and its decor. Velvet, corduroy, silk, brocade, linen and other fabrics were used in the manufacture of priests' robes. Sewing was performed with gold and silver threads «in the attachment», along the contour, in relief, smooth and in other ways. The color combination is the symbolic essence of the semantic content of the object that participated in the service. The article presents an analysis of the collections of some sewing items of Western Europe and pre-synodal Russia as an example of creative quoting of samples of liturgical fabrics in the Late Middle Ages and Modern Times.

Ключевые слова: шитый покров, шитая икона, образы, символы, декор, литургические ткани, Тоскана, средневековая Русь.

Keywords: sewn veil, sewn icon, images, symbols, decor, liturgical fabrics, Tuscany, medieval Russia.

Рассматриваемый в статье материал является описанием экспозиционного состава музеев Тосканы. Музейные экспозиции включают примеры шитья (облачения духовенства, литургические ткани, процессуальные предметы текстиля, шитье и тисненые гербы, атрибуты власти, экспонаты бытового назначения и другое), произведенные на территории исконных земель Италии (Сиена, Тоскана, Ареццо), так и привезенные извне. Основной вопрос, исследуемый автором статьи – рассмотрение примеров цитирования образцов декора тканей мануфактур Тосканы контингентом швейных сообществ России допетровского времени.

Художественные музеи Тосканы хранят в фондах и экспонируют большое количество шитых облачений [5]. Обратившись к электронному ресурсу международного музейного сообщества, получим обильную информацию о видах и типах облачений служителей культа католического обряда. Сравнению подлежит взаимодействие орнаментальной и исполнительской программы итальянских и древнерусских шитых тканей для выявления закономерностей распространения типологии декоративного оформления.

Русский музей на выставке «Сохраняя историю» (2022) [4, с. 378–404] представляет несколько вновь отреставрированных произведений.

Древнерусские образцы

1) Фелонь. Парча русская. XIX в. (Шитье XVII в. парча, бархат, ткань х/б, позумент, золотая нить, серебряная нить, пряденая нить, шитье. ДРТ–251) состоит из двух зон декорированной плоскости: нижняя часть – тканые цветы по синему фону парчи, верхняя – крупные листья и цветочный бутон по черному фону. Этот узор шит гладью.

2) Епитрахиль (Епитрахиль. XVII в. атлас, ткань бумажная, золотая нить, шелковая нить. ДРТ–364).

3) Оклад к иконе «Богоматерь с Младенцем» (Оклад к иконе «Богоматерь с Младенцем»). Первая четверть XVIII в. Холст, стеклярус, бисер, канитель, фольга, стекло. СТ–2348).

4) Оклад к иконе «Дмитрий Митрополит Ростовский» (Оклад к иконе «Дмитрий митрополит Ростовский»). 1758 г. Холст, серебряная нить. ДРЖ–5873).

В приведенных примерах отчетливо прослеживается связь западноевропейского профессионального исполнения и элементов узорочья. Пожалуй, стеклярус, вот отличительное качество, характеризующее древнерусское происхождение богослужебной ткани. Древнерусские мастера смело используют сочетание темных и светлых тонов фона, вплетают дивные узоры из золотых нитей.

Музей ткани в Прадо. Представлены ткани европейского производства (XIII—XX вв.) – бархат, гобелен, парча, перуджийские скатерти и салфетки (белые с характерными синими полосами и узорами), дамаст (шелковая ткань с блестящим цветочным рисунком на матовом фоне) и другое.

Образцы итальянской и европейской вышивки XV—XX вв.

«Епархиальный музей священного искусства (Ареццо). Епархиальный музей сакрального искусства в Ареццо был основан в 1963 г., но регулярно открывался для публики только в 1985 г. и размещался в нескольких комнатах над ризницей собора Сан-Донато. В 2011 г. он был перенесен на первый этаж резиденции епископа. В музее выставлены произведения искусства и литургические предметы XII—XIX вв., привезенные из собора и других церквей на территории епархии, имеющие большое религиозное и культурное значение для Ареццо и его окрестностей» [1]. Музей занимает пять залов и предлагает маршрут, посвященный истории, искусству и религиозным практикам региона, епархии Ареццо-Кортон-Сансеполькро. Пять залов раскрывают путь флорентийцев в художественном освоении религиозного искусства. Пределла с изображением свадьбы Марии и Иосифа, Рождения Марии, святого Франциска Ассизского, Представления в храме и святого Бернардино Сиенского (1518—1519), темпера по дереву, из школы Луки Синьорелли; епископская митра (конец XVII в.), вышивка золотой нитью и кораллами, из южной Италии. В последних двух залах представлены произведения искусства и литургические предметы, датируемые XVII—XIX вв., из кафедрального собора и церквей епархии [3].

Наибольший интерес для автора статьи представляют литургические облачения в пурпуре и золоте из художественного музея Опера-дель Дуомо во Флоренции.

Художественный музей Опера-дель Дуомо во Флоренции

Западноевропейские образцы (Тоскана)

1) Далматик. Предметом облачения представлен далматик из Флоренции (рис. 1). Важными частями декорированных зон облачения является шейная, нагрудная и тыльная. Узор состоит из пересечения цветочного орнамента, шитого темными бронзовыми нитя-

ми, образующими округлые формы цветка, в сочетании с кораллово-красными ветвями, выложенными рельефным шнуром. (Далматик. Мануфактура Флоренции. Поздний XVI – ранний XVII в. Инв. № 667727).



**Рисунок 1 – Далматик. Мануфактура Флоренции. Поздний XVI – ранний XVII в.
Инв. № 667727**

2) Фрагмент ткани. По золотому фону множество витых листьев в окружностях. Полосы чередуются с заполненным рапортом и пустым, в последних четко просматриваются цветы в виде бабочки. Ткань однородная по цветовому решению и по фактуре (фрагмент ткани. Мануфактура Лукки. Первая половина XIV в. Шерсть, шитье, вышивка, золотой фон. Происходит из собора. Инв. № 665611).

3) Комплект одеяний архиепископа. На золотом фоне общий орнамент, состоящий из цветов крина, виноградной лозы, листьев аканта, граната и бутонов пиона, поверху разделены шнурами, которые имеют функциональное значение: укрепление одеяния, предназначенного для проведения богослужений (Комплект облачения. Мантилла. Мануфактура Флоренции. 1620—1630 гг. Герб архиепископа Карло Антонио дие Пеццо (1582–1607). Цизельский бархат, парча, муар. Происходит из собора. Инв. № 665727).

4) Мантия. На черном бархате крупные пиковидные цветы, встроенные в акантовые стебли с округлыми пространствами для включения в эти компартименты цветов на стеблях. крупные чередуются с мелкими (Мантия. Мануфактура Флоренции. Поздний XV в. Тканые лампасы. Происходит из собора. Инв. № 665723).

Ценные артефакты находятся на выставке в большой витрине напротив входа.

5) Комплект литургических одеяний. Фон: красная бархатная полоса с цветами и листьями, вписанными в крупные окружности. Цветы выполнены золотыми нитями. На красном фоне (плохой сохранности) нашиты позолоченные шнуры в форме округлых восьмиугольников (рис. 2).



Рисунок 2 – Комплект литургических одеяний. Мануфактура Флоренции. Поздний XVI – ранний XVII в.

б) Ткань с изображением герба Медичи. Зеленые листья и коричневые сережки закомпонованы вертикальными рядами. Фон ткани нежно-зеленый (Фронтальный алтарь. Мануфактура Флоренции. 1620—1630 гг. Герб архиепископа Джулиано Медичи (1620–1636). Бархат, парча, муар. Происходит из собора. Инв. № 665725). (рис. 3).



Рисунок 3 – Казула. Мануфактура Флоренции. Герб Медичи. XVII в.

7) Казула. Красная риза с золотым ламинатом и вышивкой с гербом кардинала Сципиона Панноккиески Элей, архиепископа Пизы с 1636 по 1663 гг., выполнена в римском

стиле, предположительно из мастерской вышивки папского двора. Красная парча, в центральной части золотыми нитями широкая желтая полоса, состоящая из завитков. Внизу герб (Комплект облачения. Мануфактура Рима. XVII в. Герб архиепископа Карло Антонио дие Пеццо (1582—1607). Бархат, парча, муар. Происходит из собора. Инв. № 665726).

8) Казула. По белому фону казулы золотые орнаментальные вышивки (рис. 4). Цветочные формы перемежаются растительными (Казула. XVIII в. Флоренция. Казула. XVIII в. Музей Опера-дель-Дуомо-Пиза. Инв. № 2005/515). Вставки с числовыми надписями и гербами находим на территории нынешней Эстонии.



Рисунок 4 – Казула. Итальянская мануфактура. Пиза. XVIII в.

Основными литургическими облачениями Западной церкви, заимствованными из церемониальных одежд поздней Римской империи, являются «далматик» и «риза». Уже в IV в. далматик, своего рода короткая туника с рукавами, был присвоен дьяконам как «знак почета», риза, происходящая от пенулы, которую носили римские причастники, упоминается в начале V в. как типичная одежда, которую носили священники, когда они служили мессу. В переводе с латинского *casula* («маленький домик») риза имеет форму круглого плаща с центральным отверстием для головы, складки которого из ткани равномерно ниспадают со всех сторон. В позднем Средневековье ризы были обрезаны по бокам, образуя широкие полотнища ткани, которые оставляли руки священников свободными.

Третье облачение, которое, по-видимому, вошло в обиход в VIII и IX вв., – это «плювиал» (*sarri pluvalis*), «фелонь» – длинный и очень красивый плащ с декоративным капюшоном, используемый монахами в монастырях Каролингов для второстепенных обрядов. В Германии он также известен как вечерняя мантия, которую надевают на вечерню.

Типичные цвета облачений – золотой, белый, красный, зеленый, пурпурный и черный – имеют значения, связанные со случаями, в которых используются облачения: золотой и белый – для великих праздников и праздников святых, которые не являются мучениками; красный – для праздников мучеников; зеленый – для обычного времени церковного года; пурпурный – для покаянных сезонов Адвента и Великого поста; черный – для похоронных обрядов.

Другие цвета, в том числе различные оттенки синего, встречаются реже и используются в ритуальной практике воскресных месс, в то время, как черные облачения надевают в третье воскресенье Адвента и в четвертое Великого Поста, чтобы придать больше аскетической строгости (цвет которого фиолетовый), когда эти службы подходят к концу поста.

Величие символическое. Архитектурный облик собора, усовершенствованный великими князьями, обеспечил сцену для торжественных литургий в стиле ренессанса и барокко, которые напоминают облачения XVII и XVIII вв., представленные сегодня в музее.

Символическое значение христианских литургических облачений ясно видно из утверждения святого Павла о том, что верующие носят спасение как одежду, в письме к Галатам Апостол сказал: «Те из вас, кто крещен во Христе, облеклись во Христа». Таким образом, ритуальные одежды священников напоминают о новом положении всех бедных, богатые ткани указывают на общую судьбу славы, золото и серебро – на участие в царственном статусе Христа.

Западноевропейские образцы (привезенные)

1) Погребальная ткань. В то время как шелковая погребальная вуаль XII в. является испанской, погребальные знаки отличия, состоящие из императорской короны, скипетра и шара, были изготовлены в Пизе сразу после смерти Генриха 24 августа 1313 г. Сочетание драгоценных камней с не менее ценной тканью – очень характерная черта христианского сакрального искусства, которую посетитель увидит в залах музея.

Здесь мы находим важные образцы текстильного искусства, которые были выбраны потому, что, как и изделия, сделанные для императора, тоже относятся к позднему средневековому периоду. На выставке представлена группа из трех тканей, размещенных вместе в одной витрине. Они могут проиллюстрировать наиболее интересные техники, использовавшиеся в шитье с XIV по XVI вв.

2) Митра. Кипр. 1325 г. Шита для епископа Кипра в 1325 г.,

3) Копье шитое. XIV в. Принадлежит папе Геласию II, который окормлял молитвой собор в 1118 г.

4) Сумка капрала. XIII в.

Все произведения вышиты объемным рисунком.

Интересным дополнением к вариациям использования тканевых основ с прошивкой специальными нитяными швами следует отнести оформление обложек манускриптов, в частности – нотных рукописей.

Следующим фактом работы швейных мастерских является изготовление более прочных прошивок на кожаных ремнях, используемых для строительной техники, используемой при строительстве соборов XV—XVI вв. во Флоренции.

После демонстрации всего ассортимента облачений в их законченном виде экспозиция продолжается в этом зале подборкой предметов XVII—XVIII вв., иллюстрирующих уже виденные типы. Таким образом, основное внимание уделяется различным техникам, используемым при изготовлении этих сложных изделий, от ткачества до текстильного дизайна, а также вышивки и отделки, с акцентом на работу ведущих итальянских и европейских производителей.

Главный зал, в котором демонстрируются различные виды церковных облачений, занимает центральный компартимент музея. Это двухэтажный зал, окруженный галереей. Такое расположение витрин дает возможность рассмотреть артефакты и вблизи, и издали.

Ритуальные облачения

Далматик с рукавами красного цвета (парча) с выпуклым золотым шитьем имеет вставки позумента. В верхней и нижней части спины вшиты вышивки гладью с изображением цветов – синий ирис (Далматик. Начало XVIII в. Мануфактура Флоренции. Музей Опера-дель-Дуомо-Пиза. Инв. № 2005/331). Сад ирисов во Флоренции может рассматриваться как символ процветания земли жителей Пизы (рис. 5).



Рисунок 5 – Казула. Итальянская мануфактура. Пиза. Начало XVIII в.

Интересным дополнением к вариациям использования тканевых основ с прошивкой специальными нитяными швами следует отнести оформление обложек манускриптов, в частности – нотных рукописей.

Следующим фактом работы швейных мастерских является изготовление более прочных прошивок на кожаных ремнях используемых для строительной техники, используемой при строительстве соборов XV—XVI вв. во Флоренции. По белому фону казулы золотые орнаментальные вышивки. Цветочные формы перемежаются растительными (рис.3) (Казула. XVIII в. Флоренция. Казуал. XVIII в. Музей Опера-дель-Дуомо-Пиза. Инв. № 2005/515).

Ритуальный наряд католического священника содержит сцены Вознесения Христова с изображением фигур ангелов с крыльями, сивилл и других вплетающихся в орнамент «масок» Сил Небесных. Композиционное расположение фигур в виде креста совершенно обоснованно. Приковывает взгляд контраст мелких и крупных орнаментальных розеток (Мантия со сценой Вознесения Христа. XVII в. Мануфактура Флоренции. Музей Опера-дель-Дуомо-Пиза. Инв. № 2005/352).

Казулы зеленых оттенков работы флорентийских мастеров золотошвейных мануфактур Тосканы представляют умелые сочетания крупных розеток и мелких с делением на сегменты, разделенные прошвой (Мантия со сценой Вознесения Христа. XVII в. Мануфактура Флоренции. Музей Опера-дель-Дуомо-Пиза. Инв. № 2005/352).

И, естественно, привлекают внимание предметы «объемного» шитья. Таковым является митра папы Льва X из мастерской Луки дела Роббиа (Митра папы Льва X. (1515). Мастерская Лука дела Роббиа. Первая треть XV в. Музей Опера-дель-Дуомо-Пиза. Инв. № 2005/347). Шитье жемчугом по золотому фону открывает возможности композиционного оформления предметов сакрального назначения.

В заключение следует отметить, что реминисценции в шитье отражают период перехода Средневековья к Новому времени, наполнение традиционных форм невиданных доселе орнаментальных сочетаний, связи русских мастеров с западноевропейскими. Основ-

ные мотивы, используемые древнерусскими мастерицами в шитье, собраны и систематизированы в монографии В.Б. Казариной [2, с. 44-48].

Пролонгирование влияния тосканского производства и декора тканей ощутимо в средневековом искусстве России.

Список использованных источников

1. Епархиальный музей в Ареццо. [Электронный ресурс] URL: https://www.tripadvisor.ru/Attraction_Review-g194673-d318673-Reviews-Museo_Archeologico_Mecenate-Arezzo_Province_of_Arezzo_Tuscany.html (дата обращения: 16.09.2022)
2. Казарина В.Б. Древнерусская орнаментика на подвесных пеленах XVI века: монография. – СПб.: КультИнформПресс, 2014. – 224 с.
3. Музей текстиля в Прато. [Электронный ресурс] URL: <https://italy.ru/florence/74-cto-posmotret-v-florence/78-prato-textile-museum.html> (дата обращения: 17.09.2022).
4. Сохраняя историю. Реставрационным мастерским Русского музея 100 лет. – СПб.: Palace Editions, 2022. – 433 с.
5. Степанян Н.С. Прикладное искусство Италии //Всеобщая история искусств. Том III. Искусство эпохи Возрождения; под общей редакцией Ю.Д. Колпинского и Е.И. Ротенберга. – М.: Гос. изд-во «Искусство», 1962.

УДК 7.07-05

КЕМ БЫЛ ПАТРИАРШИЙ СТАРЕЦ-ЗОЛОТОШВЕЯ, УПОМЯНУТЫЙ В КНИГЕ И.Е. ЗАБЕЛИНА WHO WAS THE PATRIARCHAL ELDER-ZOLOTOSHVEY MENTIONED IN THE BOOK BY I.E. ZABELIN

Турцова Н.М.
Tourtsova N. M.

Петровская академия наук и искусств. С.-Петербургская Духовная академия, С.-Петербург
Petrovsky Academy of Sciences and Arts. St. Petersburg's Theological Academy, St. Petersburg.
(e-mail:ntourt@mail.ru)

Аннотация: В статье рассмотрен ряд документов 1620-х годов, позволяющих установить библиографические сведения безымянного мастера золотошвейного дела, упомянутого в книге И.Е. Забелина «История города Москвы», 1901 г.

Abstract: The article examines a number of documents from the 1620s that allow us to establish the biographic information of an unnamed gold-sewing master mentioned in the book by I.E. Zabelin "History of the City of Moscow ", 1901.

Ключевые слова: патриарх Филарет Никитич, Николо-Угрешский монастырь, золотошвея, шитье, реставрация, старец Мисаил, патриарший и царский дворы.

Keywords: Patriarch Filaret Nikitich, Nikolo-Ugresh's monastery, golden embroider's master, elder Misail, restoration, patriarchal and royal court.

Лихолетья Смутного времени оставили Патриарший двор в крайнем запустении. Таким увидел его Филарет Никитич Романов, по возвращении в Москву из польского плена, а семь лет спустя великий кремлевский пожар 1626 г. довершил разорение многого из того, что оставалось целым. Деревянные строения сожжены, в каменных сгорели

деревянные перекрытия, обшивка и остатки имущества. Главной же и невосполнимой потерей была утрата большей части архивов Московского Кремля, навсегда скрывшая часть нашей истории. Скудость царской и церковной казны не позволяла быстро восстановить правительственный центр и духовный оплот государства. Представляя горестную картину состояния Патриаршего двора 1620-х гг., замечательный исследователь Иван Егорович Забелин, тем не менее, упоминает, в своей книге «История города Москвы», художественные мастерские патриарха Филарета Никитича, размещавшиеся на его дворе: «... существовали особья Иконная палата, Серебряная палата, где работали иконописцы и серебряные мастера; подклет, где живет старец золотошвея...» [1, с. 502]. Биографии патриарших изографов и мастеров серебряного дела приведены в целом ряде словарей и научных исследований [2, 3]. Кем же был безымянный старец, обладавший, в отличие от греков, редкой для мужчины-россиянина специализацией «золотошвей», когда и откуда он пришел ко двору всероссийского владыки – неизвестно. К сожалению, и И.Е. Забелин не указывает к какому именно году правления патриарха Филарета Никитича (1619—1633 гг.) относится заметка о мастерских. Несмотря на малочисленность документальных свидетельств попытаемся выяснить эпизоды жизни умельца. Первое свидетельство о придворном золотошвее удалось обнаружить в окладной книге 1626 г.: «... сентября въ 20 день великій государь св. патриархъ Филаретъ Никитичъ Мо-сковскій и всеа Русіи пожаловалъ своего государева двора дворовыхъ всякихъ чиновъ людей, велѣль имъ свое государево патриархово полугодовое денежное жалованье на нынѣшней на 135 (1626 – Н.Т.) годъ дати противъ прошлого 134 (1626 – Н.Т.) году по книгамъ – далее следует длинный список тружеников двора и наконец – Октября 16 ... Старцу Мисаилу золотошвей 2 руб.» [4, стб. 1184]. Из документа следует, что мастер входил в штат государева двора, причем не позднее, марта 1626 г. и устанавливается его имя [1, стб. 1184]. Как известно, в это время новый год отмечался 1 сентября, поэтому в представлении людей XVII ст. сентябрьское пожалование служащим Патриаршего двора приходилась уже на следующий, 1627 г. По сложившемуся распорядку выплаты осуществлялись дважды в год (с середины-конца сентября и марта).

Следующую важную запись удалось обнаружить в Книге хоромного и дворового строения великого господина святейшего патриарха за 7137 (1628) г. Здесь указано, что «Октября 13, оконничному мастеру Ивану Онаныну за 3 окончины слюденыхъ 7 алт., взяты окончины къ детямъ боярскимъ въ заднюю каменную полату, а третья оконница въ подклѣтъ къ старцу к золотошвей» [5, стб. 924]. Эта запись, говорящая о том, что местом проживания единственного мастера, интересующей нас профессии, был подклет на Патриаршем дворе, позволяет утверждать следующее. Во-первых, то, что замечание И. Е. Забелина о художественных мастерских патриарха, относится к октябрю 1628 г. и то, что речь идет именно старце Мисаиле, поскольку, как я установила ранее, других мужей-золотошвей на службе у Филарета Никитича не будет [6]. И еще некое любопытное предположение: жилье мастера, находящееся при дворе пастыря, скорее всего, является свидетельством того, что он не был постриженником или насельником какого-либо из кремлёвских монастырей Москвы. Однако, и это вполне вероятно, его обитель находилась в пределах московских земель, поскольку термин «золотошвей», применительно к мужчинам-вышивальщикам, мне удалось найти только в этом регионе [7, с. 149].

Данное предположение заставило обратить внимание на записи Столовой книги святейшего патриарха Филарета Никитича за январь 1624 г. В них указано, что в Крестовой палате, за одним столом, с духовным правителем России, его постоянными сотрапезниками обедал: 3 января, в субботу, «Угрешскаго монастыря золотошвея». Далее отмечено, что – 6 января, во вторник, «на празник Богоявления Господа Нашего Иисуса Христа... за столом ели архидьякон да казначей с братьею 9 (ч) с Угрѣши от Николы золотошвея...» [7, с. 147]. Николо-Угрешский монастырь, основанный еще князем Дмитрием Донским, всегда был мужским. К тому же, несмотря на широкую хлебосольность Филарета Никитича, в записях все той же Столовой книги всероссийского

владыки ни одна женщина (даже из числа монахинь) не упоминается. Поэтому с большой долей вероятности, можно утверждать, что придворный патриарха муж-золотошвея прибыл в Москву из Николо-Угрешской обители, где был послушником. Монашеский же постриг принял, то есть стал старцем, уже в столице. День св. Мисаила (отрока-мученика, Вавилонского) празднуется только раз в году, и если мое предположение справедливо, то постриг рукодельника был совершен 17/30 декабря 1625 г. (так как в окладной книге сентября-октября 1626 г. – он упомянут уже как старец-золотошвея). Во избежание недоразумений, не лишним будет напомнить и то, что в России XVII ст. слово «старец» еще не означало ту высокую степень духовности, которую обрело позднее. Старцами и старицами могли именовать как пожилых людей-мирян, так и всех монашествующих жен и мужей не зависимо от их возраста. Это подтверждается данными исследований отечественной филологии [8, с. 209, 212], публикациями списков иночествующих, например, московских женских монастырей, Алексеевского Варсонофьева, Рождественского, Алексеевского и пр. [9, сс. 11-12; 20-21; 96-97]. Термины «монах», «монахиня» в Москве стали использоваться с конца XVII в. [10, с. 259].

К сожалению, других, документальных подтверждений происхождения мастера из Угрешки найти, пока не удалось. Во время эпидемии холеры 1771 г. здания обители были переданы под лазарет, а братия переведена в ближайший Николо-Перервенский монастырь. Затем здесь был приют для сирот, потерявших родителей во время пандемии и бездомных. Обычная монастырская жизнь возобновилась лишь в 1778 г. [11, с. 37]. Согласно исследованию А.М. Прокопенко, часть имущества и архив Николо-Угрешского монастыря были сожжены в тот печальный 1771 г. [12, с. 52]. Видимо, к несчастью, погибло большинство документов именно старейшей части архива. (Поздняя же, включающая 127 документов (1700—1909 гг.) и отдельные грамоты XVII в. – ныне хранятся в РГАДА). Правда, есть надежда, что в архивах других учреждений найдутся необходимые материалы, которые позволят уточнить биографию отца Мисаила.

Еще одним косвенным подтверждением того, что гость патриарха и его придворный мастер – одно лицо, может быть указанное выше замечание – специализация «золотошвея», в XVI—XVII вв., являлась редкой для российских мужчин, особенно, для монашествующих. Если светских царских мастеров-золотошвей в XVI в. можно назвать по именам трех (Мартын Петров, Юрий Андреев, Богдан Григорьев), в XVII в. – двух (Григорий Прокофьев, Григорий шапочник-золотошвец) и еще одного, по прозвищу (боярин Адриан Золотошвей) [7, с. 144, 149], то из монахов, пока только старца Мисаила. Разумеется, в том случае, если он и угрешский золотошвея – одно лицо. Конечно, это не означает, что мужчины в России не занимались вышиванием: в Средние века мастера, одновременно, владели несколькими умениями и не только смежными. Например, портные могли быть сторожами, солдатами, иконописцы – огородниками, вратарниками и т.п. В предыдущих докладах и статьях я неоднократно приводила доказательства тому, что и золотошвей не были исключением, а искусством шитья владели портные, шапочники, завязошники, сарафанники и пр. [6; 7, с. 144, 149; 13]. К тому же эстетика мятежного XVII в. с его страстью к красочности, богатству узорочья, делала профессию вышивальщика весьма востребованной.

Универсальным мастером был и отец Мисаил. Кроме приведенных выше данных имеются ещё пять свидетельств 1626, 1627 и 1628 гг., находящихся среди многочисленных записей приходо-расходных книг храмов Московского Кремля, опубликованных В.И. и Г.И. Холмогоровыми [14, стб. 5, 6, 12, 15, 222, 951]. Эти деловые заметки рассказывают о работах отца Мисаила, как золотошвей, реставратора и сажеи, то есть знающем мастерство низания жемчуга. Так, в главном соборе государства Успения Пресвятой Богородицы Московского Кремля починивал «*наново пелены от больших стоячих образов*» [14, стб. 5, 6]. Таковых в расходных книгах собора указано 15 — работа для золотошвей весьма объемная и кропотливая. Для своих трудов старец Мисаил сам выбирал и покупал разноцветные шелковые, серебряные и золотые нити, очевидно в

Сурожском ряду Московского торгового Золотного (если только Сурожский и Золотный – не одно и то же место). Изредка эту обязанность помогал выполнять патриарший сторож Семейка [14, стб. 5]. Двор только оплачивал эти расходы; жемчуг мастеру Мисаилу выдавали из казны. Владея навыками сажеи, он нашивал на указанные пелены «кресты низаны жемчужные, на нити»; «... перенизывал к чудотворному образу пречистой Богородицы владимирские, что в соборе, рясы жемчужные» [14, стб. 6, 15]. В ноябре 1626 г. золотошвея реставрировал покровцы и воздухи в церкви Ризоположения, что на Патриаршем дворе: «Ноября 17 ... дано старцу Мисаилу золотошвее за белый шелк за золотник 5 денег, тем шелком к покровцам и к воздухам и запонам нашивал кресты и подписи крестному знамени» [14, стб. 222].

Возможно потому, что документов удалось выявить так немного складывается впечатление, что в 1626 и 1628 гг. золотошвея Мисаил трудился, главным образом, как реставратор. Отчасти это подтверждается и записями расхода средств патриарха. Из них следует, что основное внимание уделялось написанию икон, созданию серебряной утвари, да и среди удостоившихся особого пожалования владыки золотошвея не упоминается [2, 14]. К тому же основные силы золотошвейного дела были сосредоточены в Царицыной светлице, штат которой постоянно возрастал и к 1625 г. там было уже 50 рукодельниц [15, с. 648]. На плечи этих мастериц была возложена основная нагрузка по созданию произведений золотного лицевого и орнаментального шитья. Примечательно, что этих умелиц именовали в документах не золотошвеями, а золотными мастерицами. Вероятно, в силу производственной необходимости, чтобы не путать с белошвеями, делившими с ними одно помещение или потому, что термин «золотошвея» при царском дворе использовался применительно к мужчинам уже в XVI в. [7, с.144,148]. Тем не менее, одно свидетельство о творческой работе мастера Мисаила обнаружить удалось: в 1627 г., для собора Успения в он «делал образ Преч. Богородицы Владимирския, что на покрове на Чудотворной раке Петрове» [14, стб. 12] (то есть на раке Петра, митрополита Московского и всея Руси).

Следующий вопрос – почему золотошвею из Угрешской обители привечал за своим столом и, вполне вероятно, именно его оставил при дворе, великий Филарет Никитич Романов? Это объясняется относительно просто, благодаря тому, что история Николо-Угрешского монастыря подробно описана архимандритом Пименом (Благово) [11]. Обитель принадлежала к числу великокняжеских, а ее основание связано с важнейшим моментом российской истории – победой на Куликовом поле. Накануне сражения князю Дмитрию Донскому было («угреша» его) явление образа Николая чудотворца. На месте чудесного события полководец и заложил мужской Николо-Угрешский монастырь. Эта обитель была особенно любима русскими правителями, щедро одаривалась земельными угодьями и селениями. Ее игумены пользовались в столице большим уважением. Так, подписи двух из них, Елезара и Тихона, стоят на грамоте об избрании Бориса Годунова на царство; из описания чина венчания Василия Шуйского известно, что угрешский игумен вместе с двумя архимандритами, троицким и владимирским, подавал государю животворящий крест на золотом блюде [11, с. 25, 26]. При венчании на царство Феодора Алексеевича в 1676 г. угрешский игумен подавал скипетр патриарху, а при венчании Ивана V Алексеевича в 1682 г. – бармы царя Ивана, что указывает на высокое положение руководства монастыря в обществе той эпохи. Паломничества правителей к Никольской обители именовались «Угрешскими походами». В ней были устроены особые государевы и патриаршие палаты. Правда, со временем положение монастыря в иерархии царских богомолий менялось. Для семьи великого князя Ивана III Васильевича, он был на четвертом месте, после Спасо-Андронникова, Симонова и Спаса-Нового монастырей [11, с. 22]. При создании в 1572 г., так называемого Постепенного списка, Угреша, хоть и была в числе «степенных» обителей, но заняла тринадцатое место. После собора об учреждении патриаршества, отошла на тридцать шестое. Однако, в интересующий нас период царь Михаил Феодорович был в монастыре девять раз; позднее, его сын, царь Алексей Михайлович по-

сетил Николо-Угрешское уединение тринадцать раз. Свой первый Угрешский поход основатель династии Романовых совершил в 1614 г., последний – в 1625. Неизвестно сопровождал ли патриарх Филарет Никитич своего царственного сына в эти паломничества. Очевидно только, что он не мог сделать этого до 1619 г., находясь в Польше, и, как следует из писем царя Михаила к отцу, в 1620 г. [11, прил., с. 9-16]. Поэтому можно предположить, что золотошвею из Николо-Угрешского монастыря, скорее всего, мог сначала узнать не патриарх, а сам царь, так почитавший обитель, и рекомендовать мастера для трудов в столице. Последняя работа, отца Мисаила, выполненная по указу патриарха Филарета Никитича, датируется 16 сентября 1628 г. – это кисть из шелка и золота к государевым патриарховым четкам. Более его имя в документах Патриаршего двора не встречается. Возможно, мастер завершил свой земной путь, а может вернулся в свою обитель. Во всяком случае, выявленные мной ранее документы и уже известные материалы говорят, что с 1629 г. Патриарший двор отдавал предпочтение монашествующим женам-золотошвеям, а с конца 17 в. – женам светским [6]. В заключение статьи следует отметить, что упомянутый в книге И.Е. Забелина «История города Москвы» старец-золотошвея, живший в подклете на Патриаршем дворе, никто иной как отец Мисаил, прибывший ко двору всероссийского пастыря, скорее всего, из Николо-Угрешского монастыря.

Список использованных источников

1. Забелин И.Е. История города Москвы, Часть первая. 2-е изд. – М., 1905. – 652с.
2. Успенский А.И. Словарь патриарших иконописцев / А.И. Успенский. – [М.: б.и., 1910]. – 176с.
3. Троицкий В.И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII в. В 2 вып. - М.: Academia, 1928-1930. Вып.1. – 70 с. Вып. 2-65. – 199 с.
4. Дом святейшего патриарха. Дворовый чин // Холмогоровы В.И. и Г.И. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей, собранные из книг и дел прежде бывших патриарших приказов В.И. и Г.И. Холмогоровыми при руководстве И.Е. Забелина. – М., 1884. – Стб. 1183-1185.
5. Дом святейшаго патриарха. Книга хоромного и дворового строения // Холмогоровы В.И. и Г.И. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей, собранные из книг и дел прежде бывших патриарших приказов В.И. и Г.И. Холмогоровыми при руководстве И.Е. Забелина. – М., 1884. – Стб. 915-946.
6. Турцова Н.М. Монастырские золотошвеи при дворе российских патриархов. (XVII в.): Доклад // Международная конференция. «История, культура, быт монастырей Средневековой России». Санкт-Петербургская духовная академия. – СПб., 3-4 июня 2021 г. – 0,5 а.л. Подготовлен к печати.
7. Турцова Н.М. Мужчины-золотошвеи: материалы для истории древнерусского изобразительного шитья // Труды кафедры богословия: научный журнал. – СПб: изд. Санкт-Петербургской ДА, 2021. № 3 (11). – С. 138-155.
8. Словарь русского языка XI - XVII веков. Вып. 27 (Спас - Старицын). – М.: Наука, 2006. – 275 с.
9. Роспись всяким вещам, деньгам и запасам, что по смерти Большого боярина Никиты Ивановича Романова и дачи по нем на помин души // Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских при московском университете. – М.: Университетская тип. (М. Каткова). 1887. Кн. 3. – С. 1-128.
10. Словарь русского языка XI—XVII веков. Вып. 9 (М). – М.: Наука, 1982. – 357 с. – С.259.
11. Пимен (Благово), архим. Исторический очерк Николаевского Угрешского общежительного мужского монастыря. – М.: тип. В. Готье, 1872. – 121с.+ IX+34с.
12. Прокопенко А.М. Новые документы по истории землевладения Николо-Угрешского монастыря: сб. статей // Русский дипломатарий, Вып. 2: Архивные материалы по истории Москвы. – М.: Археографический центр, 1997. – С. 52-68.

13. Турцова Н.М. Мужчины-золотошвей, золотошвецы, швецы: к вопросу о профессиональных терминах древнерусского шитья // Осень позднего Средневековья. Искусство XVII века: сб. статей. – СПб.: Государственный Русский музей. (В печати).

14. Материалы для истории, хронологии и статистики московских церквей // Холмогоровы В.И. и Г.И. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей, собранные из книг и дел прежде бывших патриарших приказов В.И. и Г.И. Холмогоровыми при руководстве И.Е. Забелина. – М., 1884. – Стб. 1-914.

15. Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. – М., 1869. – 854 с.

УДК 687.153

**ВАРИАНТЫ КОНСТРУКТИВНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ ПОЯСА –
ЧАСТИ БОГОСЛУЖЕБНОГО ИЕРЕЙСКОГО ОБЛАЧЕНИЯ
VARIANTS OF CONSTRUCTIVE AND TECHNOLOGICAL SOLUTIONS
OF THE BELT – PART OF THE LITURGICAL PRIESTLY VESTMENTS**

**Холоднова Е.В.
Kholodnova E.V.**

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва
The Kosygin State University of Russia, Moscow
(e-mail.ru: kholodnova-ev@rguk.ru)

Аннотация: В статье проанализирован рациональный выбор материалов для изготовления изделия. Предложены конструктивные решения пояса и расчёт их параметров. Рассмотрены особенности технологической обработки изделия и приведены примеры технологической документации.

Abstract: The article analyzes the rational choice of materials for the manufacture of the product. Constructive solutions of the belt and calculation of their parameters are proposed. The features of the technological processing of the product are considered and examples of technological documentation are given.

Ключевые слова: пояс священника, особенности раскроя, выбор материалов, технологическое решение

Keywords: priest's belt, cutting features, choice of materials, technological solution.

Пояс – часть богослужебного облачения священника и архиерея, надеваемая вокруг талии поверх подризника и епитрахили. Длина пояса – 70...140 см, ширина – 10...12 см.

Как символический предмет в религиозном и светском обиходе пояс всегда означал определенные понятия силы, крепости, власти или готовности к служению. Во многих местах Священного Писания Божественная сила символически обозначается поясом или говорится о действии – препоясании [1]. В церковном сознании пояс является знаком целомудрия, отсечения плотских страстей, бодрственной готовности ко всякому доброделанию в служении Богу и людям, а также знаком определенной духовной высоты и власти. Все это нашло отражение в молитве, которая читается при надевании пояса священником: «Благословен Бог, препоясуяй мя силою, и положи непорочен путь мой, совершаяй нозе мои, яко елени, и на высоких поставляяй мя» (Пс. 17, 33, 34) [1, 2].

При проектировании пояса необходимо обращать внимание на привычку священника завязывать изделие вокруг талии. Традиционно служители завязывают пояс сзади, под подризником (продевая завязки в боковые разрезы подризников) или поверх подризников. Некоторая часть священнослужителей предпочитает ленты пояса завязывать спереди, и

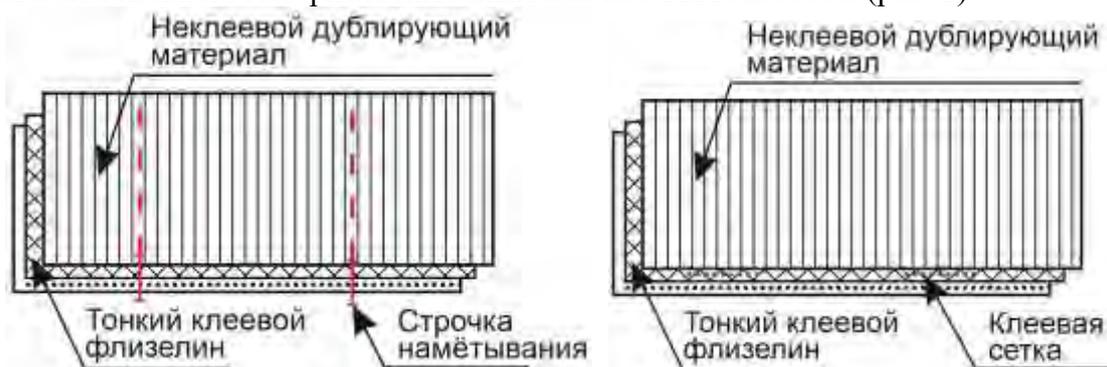
концы лент прятать под пояс. В этом случае необходимо предусматривать дополнительную длину лент пояса.

В качестве *основного материала* традиционно используют ткани полторослойного сложного жаккардового переплетения (одна система основных нитей, две – уточных), а также ворсовые и плотные атласные ткани с поверхностной плотностью 180...750 г/м². Это те же самые группы материалов, которые выбирают для изготовления основных риз богослужебных облачений (фелони, саккоса).

Для *подкладки* используют ассортимент подкладочных тканей. Предпочтительно использовать смесовые ткани из смеси натуральных (искусственных) и синтетических волокон, что обеспечивает устойчивость к истиранию, малые электризуемость, сминаемость и усадку подкладки, а также лёгкую отстирываемость и слабую загрязняемость. Так как основную деталь пояса всегда фронтально дублируют, то без подкладки это изделие не изготавливают.

Ленты пояса выкраивают из подкладки или выполняют из плотной репсовой тесьмы шириной 2,5 см. При развязывании не должны создаваться трудности, перекручивание лент и возникать проблемы с утюжкой. Концы синтетической ленты можно оплавить для предотвращения осыпаемости срезов. Не рекомендуется использовать для изготовления лент-завязок атласную тесьму и слишком тонкий подкладочный материал, так как в этом случае ленты трудно развязывать и утюжить, при небрежном завязывании ленты могут перекручиваться, что снижает комфортность носки изделия.

В качестве *прокладки пояса* выбирают клеевые и неклеевые прокладочные материалы с поверхностной плотностью 60...150 г/м². Пояс не может быть мягким, так как при поклонах он сминается и ткань получает горизонтальные заломы. Без прокладочного материала пояс не изготавливают, так как он должен сохранять формоустойчивость. Целесообразно использовать клеевые дублирины из смеси вискозных и полиэфирных волокон, желательна с ворсистой поверхностью. Они наклеиваются непосредственно на основной материал. В случае применения неклеевых прокладок (плотных хлопчатобумажных или льняных тканей) с поверхностной плотностью 100...150 г/м² деталь из основного материала необходимо продублировать тонким флизелином или дублирином поверхностной плотностью до 50 г/м² для стабилизации структуры ткани и предотвращения деформаций при технологической обработке. Неклеевую прокладку соединяют с продублированной деталью из основного материала ниточным или клеевым способом (рис. 1).



а) ниточный способ

б) клеевой способ

Рисунок 1 – Дублирование пояса неклеевой формоустойчивой прокладкой

Примером современного клеевого материала, который целесообразно выбирать для дублирования пояса, является дублирин нитепрошивной трикотажный с поверхностной плотностью 70...90 г/м² [2].

Для *отделки пояса* используют галуны шириной 1,5...2,5 см и отделочный крест высотой 6,5...7,5 см. При выборе отделочных элементов учитывают ширину пояса, чтобы при соединении отделки с изделием не возникали дополнительные трудности из-за их

чрезмерной величины. Например, ширина пояса выбрана 10 см. Ширина современного галуна российского производства может составлять 1,8 см. Следовательно, размер креста должен быть не более:

$$10 \text{ см} - 2 * 1,8 \text{ см} = 6,4 \text{ см}$$

В случае покупки готового креста размера 7 см необходимо на 0,5 см увеличить среднюю часть изделия или отдельно настрачивать концы креста поверх галунов после выполнения сборки пояса. В качестве отделочной тесьмы может использоваться ажурная тесьма, аграмант, вышитая или гладкая тесьма из полоски материала с подогнутыми краями.

Клеевые ленты на бумажной основе или клеевая паутинка шириной 0,5...0,7 см используют для соединения подкладки с основной деталью. Клеевые ленты или паутинка шириной 1,5...2 см применяют при соединении детали прокладки из неклеевого материала с основной деталью изделия.

С помощью *клеевого карандаша* фиксируют отделочный крест перед его настрачиванием, приклеивают концы лент на изделии и закрепляют подогнутые края подкладки на лицевой стороне основной детали изделия. Остающиеся пятна-излишки клея закрывают настрачиванием галунов.

В таблице 1 представлена конфекционная карта материалов для пояса.

КОНФЕКЦИОННАЯ КАРТА

Утверждаю _____
(Подпись)

(Ф.И.О. руководителя работы)
Дата: _____

Наименование изделия: *Пояс*

Модель: *со швом посередине, зауженные концы*

Таблица 1 – Конфекционная карта используемых материалов

№ п/п	Вид материала	Эскиз и характеристики материала
1	2	3
1	Основная ткань: Жаккардовая парча Раппорт по утку=16,5 см Ширина 140 см Поверхностная плотность 285 г/м ²	
	<i>Ассортиментная группа (и артикул):</i>	Рахмановский ШК рисунок Лоза, К 336 Арт. 12080
	<i>Волокнистый состав:</i>	полиэфир+металлик
	<i>Особые указания:</i>	Волокнистый состав предполагает появление усадки после ВТО, рекомендуется перед раскроем ткань декатировать с пропариванием.

Продолжение таблицы 1

2	<p>Подкладка</p> <p>Рисунок: Огурцы Пейсли Ширина 140 см Поверхностная плотность 94 г/м²</p>	
	<p><i>Ассортиментная группа (и артикул):</i></p>	<p>Пр-во Италия, Артикул 72899</p>
	<p><i>Волокнистый состав:</i></p>	<p>Вискоза 75% / Полиамид 25%</p>
	<p><i>Особые указания:</i></p>	<p>Декатирование путём увлажнения, вылёживания и проутюживания</p>
3	<p>Прокладка для дублирования основной детали:</p> <p>Материал прокладочный с термоклеевым покрытием Плотность, г/кв.м: 72±2 Ширина 150см</p>	
	<p><i>Ассортиментная группа (и артикул):</i></p>	<p>Аналог уфимского дублера 216/4 белый. Артикул: G-21tt</p>
	<p><i>Волокнистый состав:</i></p>	<p>Состав основы: 35% polyester 65% viscose Состав клея: 100% полиэфирсульфон.</p>
	<p><i>Особые указания:</i></p>	<p>Температура приклеивания: 130-150 С Давление: 1-3 кг/кв.см. Время приклеивания: 10-15 сек.</p>
4	<p>Галун «дубок» Ш=1,7 см Полиэфир+металлик пр-во Россия Нуждается в декатировке</p>	
5	<p>Крест-апликация «Квадрат» Высота 6,5 см</p>	
6	<p>Репсовая лента Ширина 25 мм полиэфир</p>	

Продолжение таблицы 1

7	Швейные нитки №40 Euron, 100% полиэфир	В тон основания креста, подкладки, основной ткани, прокладки, краёв галуна, репсовой ленты
8	Клеевая сетка на бумажной основе ширина 0,7 см NF-07 "Gamma" Состав: 100% полиамид Пов. плотн. 25 г/м ²	
9	Клеевой карандаш	Клеевой карандаш для ткани прозрачный смываемый Pym 10 г Арт. 987180

Для выполнения соединений деталей необходимо использовать *нити*.

- Нитки в тон основного материала используют для стачивания деталей из основного материала.
- Нитки в тон подкладки используют как нижнюю шпульную нить при настрачивании галунов по краю изделия.
- Нитки в тон краёв галуна используют как верхнюю нить при настрачивании галунов на изделие. Их цвет может совпадать с оттенком металлизированной нити или фоновой нити галуна.
- Нитки в тон основания креста используют как верхнюю нить при настрачивании отделочного креста на изделие.
- Нитки в тон прокладочного материала используют как нижнюю шпульную нить при настрачивании креста на изделие, чтобы строчка настрачивания креста не просвечивала через тонкую подкладку, если использованы нити, контрастные к цвету прокладки.
- Нитки в тон репсовой тесьмы используют при застрачивании краёв завязок из тесьмы.

Если некоторые материалы совпадают по цветовому тону, то для них используют близкую по цвету нитку, сокращая число используемых оттенков нитей. Например, для подкладки, основного материала и репсовой тесьмы.

Пояс традиционно выкраивают в виде прямоугольника 100×10 см. Однако его форма и размеры могут отличаться от этих параметров (рис. 2). Концы пояса могут быть со скругленными углами или полукруглой формы. Такие варианты используют для избегания закручивания углов изделия вследствие сильного натяжения при завязывании концов пояса на ленты.

В греческой традиции форма этого предмета облачения расширена по середине и сужается к его концам. Этот вариант позволяет учитывать использование тесьмы и отделочного креста увеличенных размеров, а зауженные концы изделия не закручиваются в углах при ношении пояса.

Длина пояса зависит от обхвата талии священнослужителя и может варьироваться от 70 до 140 см.

$$L_{\text{пояса}} = T_{18} - 0 \dots 5, (\text{см})$$

где T_{18} – размерный признак «Обхват талии»

Ширина пояса составляет 10...12 см. Она не должна быть чрезмерной, чтобы не мешать совершению движений, в то же время на слишком узком поясе затруднительно располагать декоративные элементы.

Длина лент-завязок зависит от способа завязывания на фигуре священнослужителя. Традиционный вариант – завязывание сзади. При этом длина каждой ленты в готовом виде на поясе должна составлять 72-75 см. Некоторые представители духовенства предпочи-

тают завязывать ленты спереди и завязанные концы скрывать под передней частью изделия. В этом случае размер каждой ленты в готовом виде составляет:

$$L_{\text{ленты}} = (T_{18} + 45 \dots 50 \text{ см}) / 2, (\text{см})$$

где T_{18} – размерный признак «Обхват талии», а 45...50 см – общая дополнительная длина обеих лент для обеспечения возможности их завязать.



Рисунок 2 – Варианты оформления концов пояса

При выкраивании пояса допустимо *основную деталь* расчленять поперёк по центру, так как шов не будет заметен под отделочным крестом (рис. 3 а). Такой вид раскроя рекомендуется применять, если изделие выполняют из материала с направленным растительным орнаментом для более гармоничного расположения рисунка ткани на предмете облачения.

В целях экономии расхода дорогих материалов концы пояса можно выкраивать из более дешёвого материала-компаньона (рис. 3 б). Задняя часть пояса скрыта фелонью в иерейском облачении и пояс полностью скрыт под саккосом в архиерейском комплекте, поэтому такой вариант членения основной детали предмета не нарушит целостности внешнего облика богослужебного одеяния.



Рисунок 3 – Варианты членения основной детали пояса

Кроме основной детали допустимо составлять из частей *прокладку* пояса. Детали *лент* пояса из подкладочного материала и деталь *подкладки* выкраивают без членений, так как ленты испытывают растягивающие нагрузки, а подкладка подвергается стиранию по плоскости, что приводит к ускоренному износу этих деталей. Дополнительные швы могут ухудшить показатели износостойкости. Допустимо деталь обеих лент выкраивать как единое целое и разрезать её на две ленты после выполнения операций заготовки. Однако выбор такого варианта выкраивания лент зависит от требований к экономичности

расхода материала и его применимость проверяется выполнением предварительной раскладки деталей кроя из соответствующего материала.

При изготовлении пояса важно учитывать направление долевой нити на деталях кроя. *Основную деталь* выкраивают в направлении основы или утка без отклонений. Выбор направления раскроя зависит от направления орнамента ткани и размеров его раппорта. Необходимо выбрать такие элементы рисунка материала, которые гармонично впишутся в форму и размеры изделия (рис. 4). Различную растяжимость ткани в основном и уточном направлениях не учитывают, так как основную деталь изделия дублируют плотной прокладкой, края укрепляют швами настрачивания отделочной тесьмы. Такая обработка придаёт поясу достаточную жёсткость и формоустойчивость.

В случае использования ворсовых материалов пояс выкраивают исходя из направления ворса. Для детали из бархата предпочтителен вариант, когда ворс направлен снизу вверх. Отклонение от долевого направления (основы или утка) в тканях без рисунка может составлять не более 2%.

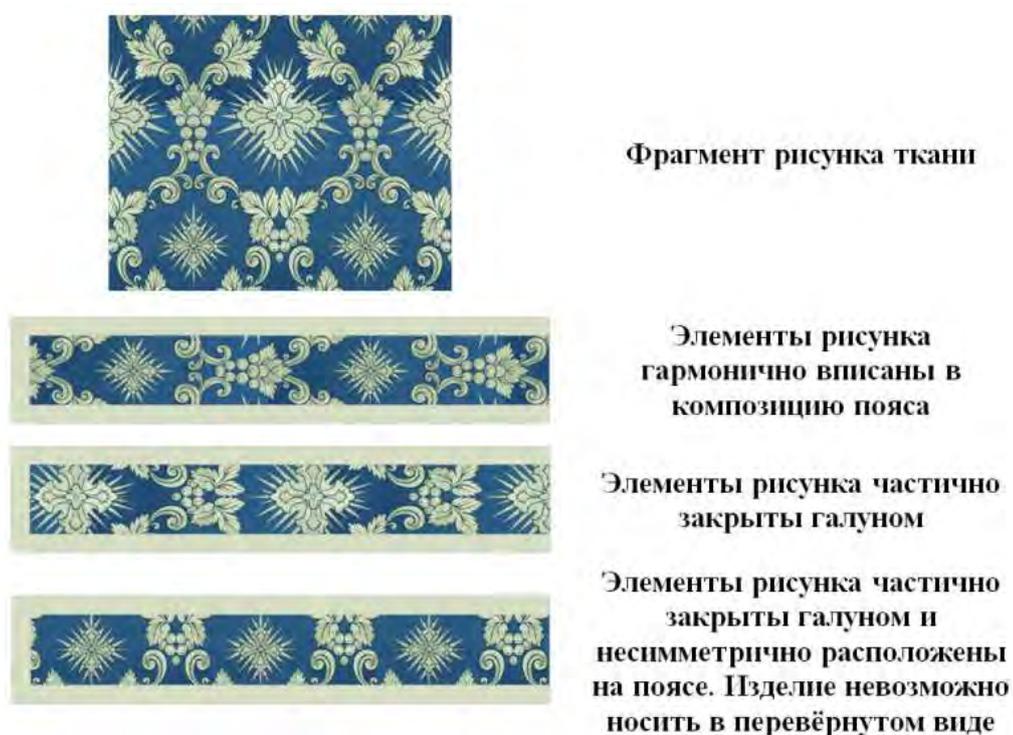


Рисунок 4 – Варианты размещения рисунка ткани на поясе

При выкраивании основной детали пояса можно ориентироваться на направление долевой по передней части фелони. Тогда пояс как-бы продолжает собой основную ризу (рис. 5). При этом варианте деталь изделия из ворсового материала или материала с направленным рисунком выкраивают из 2-х частей, с направлением ворса к шву соединения деталей. Однако такой вариант раскроя выбирают не столько с точки зрения технологичности, сколько с точки зрения художественной выразительности конкретного облачения.

Деталь *подкладки* выкраивают вдоль нитей основы, допустимое отклонение – не более 1%. Чем меньше отклонение от направления долевой, тем менее трудоёмкой будет обработка краёв изделия подогнутыми припусками подкладки. В направлениях по утку и по косой сложнее сформировать ровную, не растянутую подгибку срезов подкладки.

Деталь *прокладки* выкраивают в наименее растяжимом направлении материала. Отклонение от выбранного направления может составлять до 2%.

Детали *лент* из подкладочного материала выкраивают строго в направлении основы, без отклонения от долевой. Аналогично детали подкладки, такой выбор направления обеспечивает формирование ровных и не растянутых сгибов деталей.



Рисунок 5 – Пример совпадения направления нити основы ткани на фелони и поясе

В таблице 2 приведён пример спецификации деталей пояса с завязками из подкладочного материала.

Таблица 2 – Спецификация деталей пояса (100x11 см, длина лент 75 см)

№	Наименование детали (ДК)	Эскиз ДК	Кол-во ДК	Отклонение от направления нити основы	Наименование срезов (для ДК)	Вел. на припуск, мм
1	2	3	4	5	6	7
1	Основная деталь		2	Гладкокраш. до 2% С рисунком 0° или 90°	1-2, 3-4 продольные срезы 2-3 средний срез 1-4 боковой срез	5...7 12...15 7...10
2	Подкладка		1	Гладкокраш. до 1% С рисунком 0°	1-2, 3-4 продольные срезы 2-3, 1-4 боковые срезы	12...15 20...25
3	Деталь прокладки		2 (допустимы вставки)	до 2%	1-2, 3-4 продольные срезы 2-3 средний срез 1-4 боковой срез	5...7 10...12 7...10
4	Лента (из подкладки)		1 или 2*	0%	1-2, 3-4 продольные срезы 2-3 срез конца ленты 1-4 срез прикрепления к поясу	25 10...12 10...12
5	Галун по краям изделия из тесьмы**	Длина 213+3=216 см Ширина 1,7 см	1	---	два поперечных среза	15
6	Отделочный крест	Высота 6,5...7 см	1	---	Внешний срез	2, 2,5
7	Репсовая тесьма***	Длина 157,5 см Ширина 2,5 см	1	---	срез конца ленты срез прикрепления к поясу	20...25 10...12

Примечания к таблице 1:

* Ленты могут выкраиваться вместе, одной полосой, и разрезаться на две ленты после их общей начальной обработки, пред пришиванием к поясу.

** Галуны могут выкраиваться из полоски ткани, ширина которой в 4 раза больше ширины галуна в готовом виде.

*** Репсовую тесьму используют если ленты не выкраивают из подкладки.

Для осуществления качественной технологической обработки пояса необходимо проектировать припуски деталей края. *Основную деталь* выкраивают с припусками по длине не менее $0,7+0,7$ см и по ширине не менее $0,5+0,5$ см с каждой стороны для компенсации термоусадки и уработки при дублировании. В случае вертикального членения основной детали пояса необходимо предусмотреть припуски на шов по $1,2\dots1,5$ см на каждой части пояса (рис. 6). Изначально деталь пояса выкраивают прямоугольной формы, и после дублирования концы пояса обрезают по лекалу.



Рисунок 6 – Построение лекала основной детали пояса со швом посередине

Подкладку выкраивают с припусками по длине: $2*1,5$ см (на подгибку краёв)+2 см (на перекося и уработку материала)=5 см. Припуски по ширине: $1,5\text{см}*2$ (на подгибку краёв)+0,5 см (на формирование слабины материала)=3,5 см (рис. 7). Слабину материала по ширине формируют:

- для компенсации посадки ткани подкладки при стачивании, так как ткань попадает в зубья продвигателя материала;
- для компенсации втягивания ткани подкладки нитками в отверстия игольных проколов внутри пакета материалов изделия;
- для обеспечения возможности складывать пояс при транспортировке и хранении изнаночной стороной вверх.

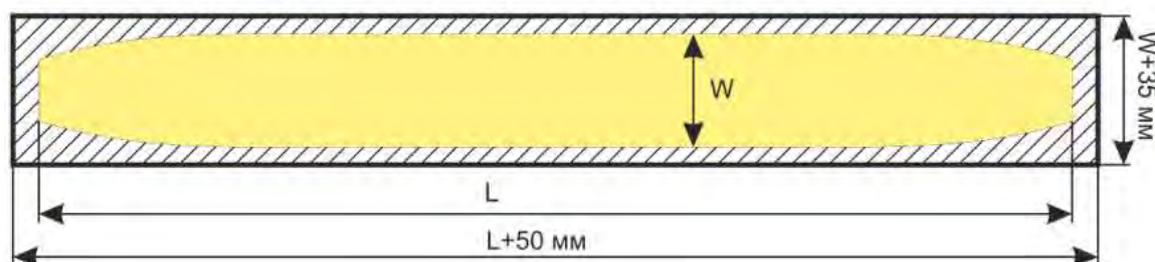


Рисунок 7 – Построение лекала подкладки пояса

Прокладку выкраивают по размерам основной детали, прямоугольной формы. Если деталь прокладки состоит из частей, то предусматривают необходимые припуски для соединения этих частей. При выборе клевого материала припуски составляют $0,7\dots1,0$ см на каждой части для их соединения способом «внахлёт» (рис. 8 а). Для предотвращения пролегания срезов в местах соединения частей прокладки их высекают кромочными ножницами. В случае использования неклеевой прокладки её части соединяют швом встык без припусков (рис. 8 б), с подкладыванием скрепляющей полоски, срезы которой можно высечь кромочными ножницами для предотвращения пролегания срезов.



Рисунок 8 – Соединение надставок прокладочного материала

При выкраивании *лент* из подкладки ширину деталей делают в четыре раза больше, чем ширина ленты в готовом виде (рис. 9). Эта величина составляет: $4 \cdot 2,5 \text{ см} = 10 \text{ см}$. К длине каждой ленты делают прибавку: $2 \cdot 1,5 \text{ см}$ (подгибка свободного края) + $1,5 \text{ см}$ (для прикрепления к поясу) = $4,5 \text{ см}$. Если ленты изготовлены из репсовой тесьмы, то припуски по ширине не делают, покупают тесьму нужной ширины (2,5 см).



Рисунок 9 – Деталь края ленты пояса из подкладки

Обработку и сборку изделия можно проиллюстрировать следующей технологической схемой (рис. 10). Срезы продублированной основной детали из сильно осыпаемого материала обметывают. Крест настрачивают строчкой зиг-заг для предотвращения отгибания края креста при эксплуатации изделия. По всей длине подкладки формируют небольшой напуск (3...5 мм) для того, чтобы готовое изделие не закручивалось в сторону подкладки. Это происходит из-за затягивания тонкой ткани подкладки натянутой верхней ниткой в проколы машинной иглы. Лента может быть пришита с краю или располагаться от края на расстоянии 5...8 см, в этом случае её открытый край подгибают и закрепляют отстрочкой прямоугольной формы и по диагонали прямоугольника (такие варианты закрепок часто используют при пришивании ручек к сумкам из ткани). Из подкладки оставляют кант шириной 1,5...2 мм для предохранения галуна от истирания по краю.

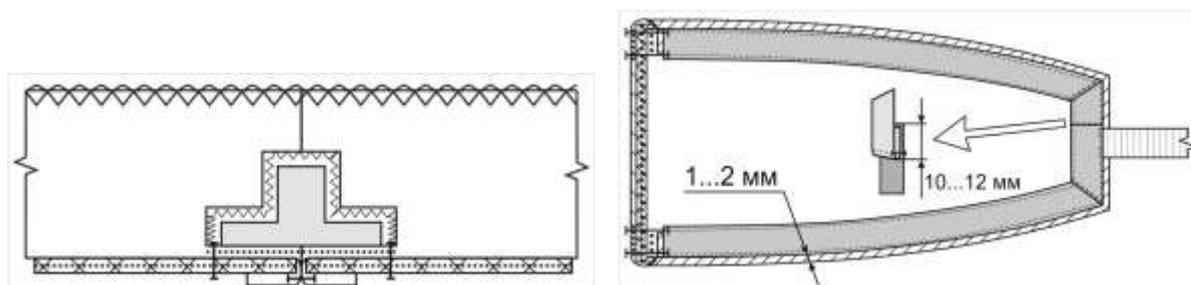


Рисунок 10 – Схема технологической обработки пояса

Кроме использования клеевой сетки (паутинки) на бумажной основе возможны варианты обработки края пояса с использованием ниточного способа или клеевой паутинки без бумажной основы (рис. 11). Основной принцип – перед огибанием края продублиро-

ванной основной детали подкладкой деталь подкладки необходимо соединить с краем основной детали, чтобы предотвратить их смещение и в итоге получить качественно обработанный край изделия.

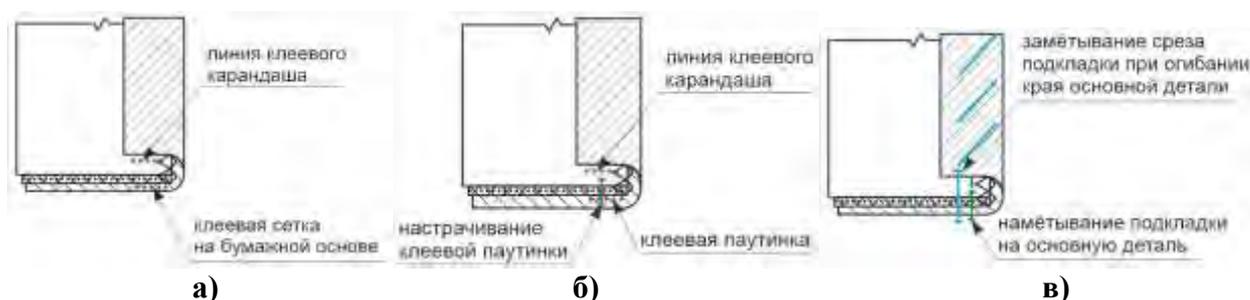


Рисунок 11 – Схемы вариантов технологической обработки края основной детали пояса: а) с использованием клеевой сетки (паутинки) на бумажной основе; б) с использованием клеевой тесьмы-паутинки; в) игольным способом

Таким образом, не смотря на простоту формы, пояс изготавливают с учётом разнообразия вариантов конструктивно-технологических решений, чтобы этот предмет облачения был максимально удобен для священнослужителя и гармонично сочетался с другими предметами облачения.

Список использованных источников

- 1 ОДЕЯНИЯ ДУХОВЕНСТВА. Настольная книга священнослужителя. [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otechnik/pravoslavnoe_bogosluzhenie/nastolnaja-kniga-svjashennosluzhitelja/15 (дата обращения 16.04.2022)
- 2 Иголочка – сеть розничных магазинов, любые товары для шитья и швейная фурнитура. [Электронный ресурс] URL: https://www.igla.ru/catalog/sku_26124303172/ (дата обращения 17.04.2022)
- 3 Холоднова Е.В. Разработка промышленных методов изготовления одежды духовенства Русской Православной Церкви: специальность 05.19.04 «Технология швейных изделий»: диссертация на соискание ученой степени кандидата технических наук / Холоднова Елена Владимировна. – М., 2001. – 274 с.
- 4 Холоднова Е.В., Золотцева Л.В. Влияние канонических правил на состав и структуру ассортимента одежды духовенства // Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (ИННОВАЦИИ-2018): Сборник материалов Международной научно-технической конференции, Москва, 14–15 ноября 2018 года. – М.: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2018. – С. 247-252.
- 5 Холоднова Е.В., Золотцева Л.В., Куприченкова О.Н. Значимость декоративных элементов в православных богослужбных облачениях // Современные инженерные проблемы в производстве товаров народного потребления: Сборник научных трудов Международного научно-технического симпозиума, Международного Косыгинского Форума, Москва, 29–30 октября 2019 года. – М.: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2019. – С. 121-126.

**ОМОФОР МИТРОПОЛИТА ВЕНИАМИНА
ИЗ АНДРЕЕВСКОГО СОБОРА В ПЕТРОГРАДЕ
В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ
THE OMOPHORION OF METROPOLITAN VENIAMIN
AT ST.ANDREW'S CATHEDRAL IN PETROGRAD
FROM THE COLLECTION
OF THE STATE MUSEUM OF THE HISTORY OF RELIGION**

**Шубина Т.Г.
Shubina T.G.**

Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург
State Museum of the History of Religion, Saint-Petersburg
(e-mail: arachne_spb@mail.ru)

Аннотация: Малый омофор, поступивший в Государственный музей истории религии в 1938 г. – часть утраченного архиерейского облачения. Прихожане Андреевского собора создали его в 1919 г., в годину военной разрухи. Это был дар митрополиту Петроградскому и Гдовскому Вениамину в знак уважения и признательности.

Abstract: The small omophorion which came to State Museum of the History of Religion in 1938, was a part of lost episcopal vestment. The parishioners of St.Andrew's Cathedral made it in 1919, the times of war and devastation, and gave Veniamin the Mertopolitan of Petrograd and Gdov as a sign of respect and appreciation.

Ключевые слова: малый омофор, Андреевский собор, митрополит Вениамин Петроградский.

Keywords: small omophorion, St. Andrew's Cathedral, Veniamin the Mertopolitan of Petrograd.

По воспоминаниям современников, митрополит Петроградский и Гдовский Вениамин (1873—1922) снискал народную любовь своим неусыпным попечением о душах паствы. Он служил и проповедовал как в соборах, так и на рабочих окраинах, и в отдаленных сельских храмах, шел многие версты во главе крестных ходов. Служащие и рабочие Путиловского завода поднесли ему в дар роскошное комплектное архиерейское облачение [1].

В ГМИР также хранится предмет, связанный с именем митрополита Вениамина: это малый омофор, принятый в музей в 1938 г. из собора св. Андрея Первозванного на Васильевском острове (ГМИР. Акт № 1114 от 19.08.1938 г.)

Лицевая сторона омофора (рис. 1 а) составлена из чередующихся тканей: пяти участков серебристой парчи и четырех участков пунцового бархата, украшенного россыпью блессток; в центре, на уровне шеи, накладная звезда-кустодия, на двух широких бархатных полях крупные накладные херувимы. По периметру и по нижним полосам бархата – кайма из шелковой цветной басонной ленты шириной 1,6 см, нашитой в два ряда (рис. 1 б).

Для малых омофоров конца XIX – начала XX в. эта композиция необычна. Здесь есть два соображения.

Первое. В этот период комплекты архиерейских облачений выполняли как одноцветными, так и двуцветными, что, по-видимому, давало экономию более дорогих материалов. Из более светлой ткани кроили основное поле облачения, например, стан саккоса, поле обоих омофоров, а более темную ткань пускали на оплечье, концы омофоров; сулки также бывали двуцветными.

Второе. Необычно использование накладных элементов. Малый омофор несет звезду и два креста. Здесь вместо крестов нашиты большие накладные херувимы с живописными ликами (рис. 2), что не является отступлением от правил.



Рисунок 1 – Омофор малый. Россия. Петроград. 1919 г. Парча, бархат, шелк, нить золотная пряденая, блестки, галун, бахрома; ткачество, шитье золотное накладное, холст, масло. Дл. 225 см. ГМИР. Инв. № А-1129-IV: а) лицевая сторона изделия; б) фрагмент омофора с кустодией и галунами

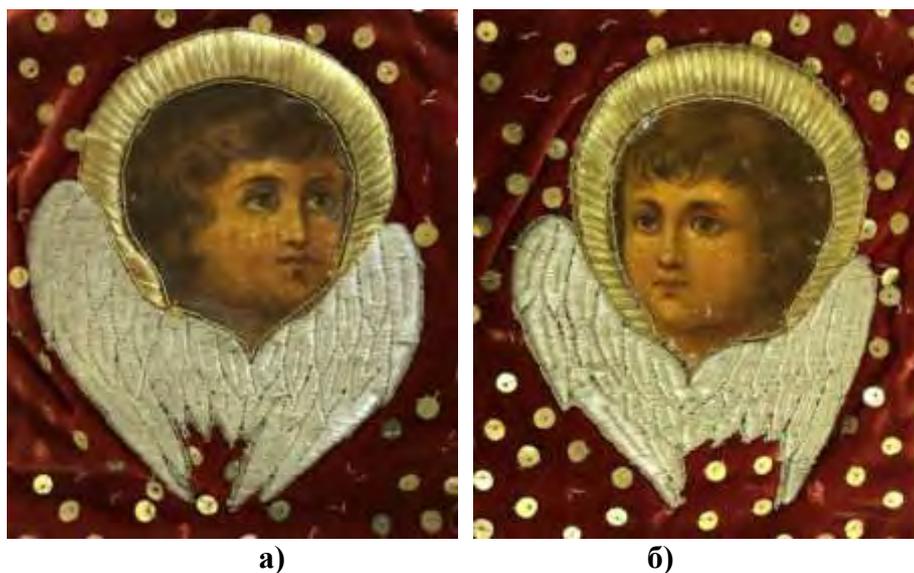


Рисунок 2 – Накладной херувим: а) на правой половине омофора; б) на левой половине омофора

Но сами херувимы, как нам представляется, более подходят к оплечью фелони или полям алтарного покрова. И еще одна деталь: в XIX – начале XX в. предметы облачений было принято обшивать галуном, плетеным позументом или металлическим кружевом. В данном случае это шелковая лента.

По документам в нашем музее можно в общих чертах представить историю этого предмета. ГМИР, коллекционная опись № 864. С. 27 (об):

«Саккос. 1919 г. Белой парчи с оплечьем и полосой по подолу красного бархата с золотым шитьем. К нему – епитрахиль, поручи, пояс, омофор, сулок и набедренник». Внутри на подкладке писанная золотом надпись: «Облачение имени высокопреосвященнейшего митрополита Вениамина. Изготовлено руками прихожан Андреевского собора в 1919 г.» В графе «Материал» стоит: «Парча-бархат». В тексте около слова «омофор» помета карандашом: «А-1129-IV». Это действующий инвентарный номер, под которым омофор числится в фондах ГМИР. Его коллекционный номер: 864-7/3.

Облачение, судя по описанию, праздничное. Серебристый цвет парчи символически равен белому – цвету Божественного света. В белых облачениях служат в господние праздники: Рождество Христово, Богоявление, Преображение и Вознесение, а также в Великую Субботу. А красный цвет – цвет Пасхи и праздников, посвященных мученикам [2]. Можно предположить, что посвятельная надпись не «написана» на подкладке саккоса, а представляет собой печатный текст, нанесенный золотой (бронзовой) краской типографским или трафаретным способом.

Саккос и другие предметы из комплекта в нашем музее отсутствуют. В описи они не помечены инвентарными номерами, т.е. не были приняты на учет. Есть документ о передаче сулка из этого комплекта (кол. № 864-7/7), в Государственный Русский музей, но это обстоятельство требует дальнейшего исследования. По описанию в акте передачи, сулок также был из двух тканей: верхний плат – серебристой парчи, а нижний – красного бархата. Судьба остальных частей комплекта неизвестна. Особенности строения омофора представляются нам неслучайными. Вполне возможно, что в них сказалось общее состояние текстильной промышленности в России в 1919 г. в условиях гражданской войны и разрухи. Были нарушены экономические связи между регионами; одни ткацкие фабрики стояли, потому что не было пряжи; другие были национализированы и работали, сколько это было возможно, но на них производили не узорчатые шелка, парчи и бархаты, а льняные, хлопчатобумажные и шерстяные ткани для Красной Армии и населения.

Надо полагать, прихожане Андреевского собора были стеснены в средствах, когда строили владыке это праздничное облачение: приходилось использовать ткани, накладные элементы и декоративные материалы, оставшиеся от старых запасов. В описи есть указание на композицию саккоса: стан – серебристой парчи, оплечье и подол – красного бархата. Тогда композиция омофора объясняется не только общей цветовой гаммой, но и стремлением использовать небольшие фрагменты тканей, оставшиеся от раскроя облачения. А накладные херувимы, были, вероятно, заготовками или элементами, снятыми с обветшавшего предмета.

Омофор окаймлен шелковой басонной лентой с условно-растительным орнаментом и фигурными крестами. Сам факт использования такого декора, по нашему мнению, говорит о нехватке средств. Чтобы сохранить пропорции этой части облачения, узкую ленту нашили в два ряда (общая ширина 3,2 см), что соответствует галунам средней ширины (от 3 до 5 см). Для сравнения: среди образцов тесьмы и золотных галунов французского производства из коллекции П.И. Щукина, хранящейся в Государственном Историческом музее, имеется группа басонных лент с вытканными цветным шелком христианскими мотивами, они предназначены для обшивки облачений духовенства и храмовой утвари Римско-католической церкви [3]. Не беремся утверждать, что лента, которой обшит омофор – французского происхождения, но она схожа по технике и сюжету орнамента с образцами в ГИМ.

Завершая наше небольшое сообщение, можем с уверенностью сказать: малый омофор из собрания ГМИР, сохранившийся от комплекта саккоса, – еще одно свидетельство любви и почтения мирян к митрополиту Вениамину. Ведь в 1919 г. создание архиерейского облачения стоило прихожанам Андреевского собора немалых усилий.

Список использованных источников

1. Священномученик Вениамин (Казанский): [о его жизни и подвиге стояния за Церковь / сост.: О.Л. Рожнева]. – М.: Изд-во Сретенского монастыря: Псково-Печерский Успенский монастырь, 2016. – 126 с.
2. Настольная книга священнослужителя. Т. 4. – М.: Моск. патриархия, 1983. – 824 с.
3. Электронная база данных «Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации». [Электронный ресурс] URL: <https://goskatalog.ru/portal/> Переход по ключевым словам «альбом» и «галун» (дата обращения 28.01.2023).

УДК 687.129

ВОЛШЕБНЫЕ УЗОРЫ: КАК СОЗДАЕТСЯ УЗБЕКСКОЕ СЮЗАНЕ MAGIC PATTERNS: HOW UZBEK SUZANE IS CREATED

Самиева Шахноз Хикматовна
Samiyeva Shaxnoz Khikmatovna

Бухарский государственный университет, Узбекистан
Bukhara State University, Uzbekistan
(e-mail: samieva1978@mail.ru)

Аннотация: В данной статье речь пойдет об узбекских национальных сюзанах, их видах, узорах и особенностях изделий из натурального шелка, изготовленных из различных материалов. Рассказывается об их использовании в современном быту, а также о значении и специфике различных узоров.

Abstract: This article will focus on the Uzbek national suzani, their types, patterns and features of natural silk products used in fabrics used in ethnic and modern life, as well as the meaning and specifics of various patterns.

Ключевые слова: узоры, сюзанах половинного размера, вышивка сюзанах, традиционный подход, ручная работа, племенная декоративная ткань, символика.

Key words: patterns, a half-size suzani, suzani embroidery, traditional approach, hand-crafted, decorative tribe textile, symbols.

«Suzani» means needlework, but to most collectors, the word has a more specific meaning: «suzani» is synonymous with the glorious embroideries of Uzbekistan, in Central Asia. In recent years, we've witnessed a remarkable revival of this old traditional art form. *Suzani* (Persian: 'needle') is a traditional Central Asian embroidered tapestry made on silk, velvet or cotton cloth. Since ancient times suzani have been integral parts of the common home interior decoration in the region. They also served as talismans. The largest ones - 2-3 meters in length and about 2 meters in width - were usually hung in homes to mark family festive occasions.

As with any textile art, a range of quality appears in the new suzani currently on the market. The pieces are produced under widely varying circumstances – both in cities and villages, both in workshops and in homes. Much of this craft work centers for example in the Tashkent, Nurata, Samarkand, Bukhara and Shakhrisabz areas. The best new pieces are truly lovely, with

inspired designing, excellent materials, and fine craftsmanship. Although I deal almost entirely in antique textiles, I have been unable to resist the best of these lovely embroideries.

Tajikistan, Uzbekistan, Kazakhstan and other Central Asian countries where a type of Suzani is woven into a patterned and decorative tribe textile. Suzani Persian Suzan means needle. Besides was presented to the groom on the day of the wedding. These handmade vintage suzani are embossed with a character that comes only from everyday use. The story of each of these suzani is as rich in colors and as complex as the patterns that cover their surfaces [1-5].

The suzani embroidery threads are silk. Two traditional stitches are used in a majority of the pieces: primarily basma stitch, sometimes called Bukhara couching, and less often, chain stitch. An unbelievable amount of time and care goes into the making of each piece. These motifs are common among the western group of suzanis, which often show the influence of textiles imported from Mughal India through Kashmir. Curiously enough, some of these patterns were also exported westward in the 17th century, where they became the basis for English Jacobean embroideries.

For large suzanis, several of the fabric strips are first sewn loosely together and the pattern is drawn on them; then they are taken apart so that two or more family members or friends can work on the embroidery simultaneously. Later when the panels are rejoined, the pattern parts may not match perfectly, and extra stitches may be added in the areas along the seams. It's the old, traditional approach in this hand-crafted art form

Bukhara suzanis are characterized by chain stitches, a large number of colors - blue, lilac, gray, pink, yellow, red, crimson and green - and plenty of small details connecting larger parts. In contrast to Nurata and Bukhara suzanis, Samarkand's have much larger and simpler designs; as a rule, a Samarkand sizani has a crimson rosette in a leaf ring in the center. Peculiar to the suzanis made in Urgut (an ancient city in Samarkand Province) is the local stitch bosma; the base materials used are white, yellow or crimson. Their thick relief embroideries on a white background are especially impressive.

A Shakhrisabz suzani features chain stitch embroideries on a color background, resembling small carpets. It shows a large medallion in the center, and quarters of this medallion in each of the corners.

Suzanis usually have a cotton (sometimes silk) fabric base, which is embroidered in silk or cotton thread. Chain, satin, and buttonhole stitches are the primary stitches used. There is also extensive use of couching, in which decorative thread laid on the fabric as a raised line is stitched in place with a second thread. Suzanis are often made in two or more pieces, that are then stitched together [2]. Popular design motifs include sun and moon disks, flowers (especially tulips, carnations, and irises), leaves and vines, fruits (especially pomegranates), and occasional fish and birds (figure 1).



Figure 1 – Bukhara Suzani with Pomegranate pattern Design

Despite this, a surprising number of suzani are still produced in independent Uzbekistan today, where they decorate homes, workplaces, teahouses and public buildings, and are still used at weddings and on festive occasions. They are for sale everywhere, bought by locals as well as visitors. Scraps of old ones may serve as a saddlecloth for one of the few remaining or as a tablecloth for a workman's lunch. Some are hand-embroidered, but others are machine-made. The colors may be influenced by imported textiles, and the current fashion in designs may not be as bold as in the past, but in this very recent form, the tradition of the suzani lives on. Typical suzani from the small town of Bukhara have a star in the center and scattered sprays of flowers, or sometimes botah, on the main field, which is usually naturally colored cotton or linen. The embroidery is generally in delicate shades, often muted indigos and rust. One Nurata nim suzani (a half-size suzani) has the classic sprays of flowers and a central star and then another motif, common in the region, that may represent either two little coffee pots or two ewers for rose water—in either case, symbols of hospitality [6-8].

Major types of Suzani embroidery:

- Bukhara Suzani (figure 2),
- Khodjent Suzani (Khodjent, Tajikistan),
- Lakai Suzani,
- Nurata Suzani, made in the town of Nurata in Uzbekistan,
- Pskent Suzani,
- Samarkand Suzani,
- Shakhrisab z Suzani,
- Tashkent Suzani,
- Ura Tube Suzani (Istaravshan, Tajikistan).

Kermina Suzani, first half 19th century, Uzbekistan. The large blossoms in red, orange, salmon, a pale aubergine and light blue show the characteristic metallic sheen of Kermina embroideries.



Figure 2 – Bukhara Suzani textile with pomegranate pattern

Technique

Suzanis usually have a cotton (sometimes silk) fabric base, which is embroidered in silk or cotton thread. Chain, satin, and buttonhole stitches are the primary stitches used. There is also extensive use of couching, in which decorative thread laid on the fabric as a raised line is stitched in place with a second thread. Suzanis are often made in two or more pieces, that are then stitched together [6,9].

Application

Suzanis were traditionally made by Central Asian brides as part of their dowry, and were presented to the groom on the wedding day. These hand-embroidered vintage suzani are infused

with the character that only comes from everyday use. Perhaps created by a bride-to-be to show her devotion to her betrothed and then in lean times bartered away to a traveling Gypsy for money or household necessities pulled from the depths of his donkey cart. The story of each of these suzanis is as rich as their colors, as intricate as the designs that cover their surfaces.

Meaning & Symbols

Recurring design motifs include sun and moon disks, flowers such as tulips, carnations, and irises, leaves and vines, fruits and especially pomegranates, and occasional fish and birds.

Origin

The oldest surviving suzanis are from the late 18th and early 19th centuries, but it seems likely that they were in use long before that. In the early 15th century, Ruy Gonzáles de Clavijo, the Castilian ambassador to the court of Timur (Tamerlane), left detailed descriptions of embroideries that were probably forerunners of the suzani.

Suzanis are known for their strong colours, design and original exotic patterns, and wonderful embroidery skill. But their true sense and purpose is almost lost and hidden from us today. The important role of Suzanis through the ages was connected to the belief that magic forces were embroidered lovingly into their patterns by mothers and grandmothers. Patterns and motives carried talismanic, protective and well-wishing embroidered messages [10-11].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Julie Cole, Sharon Czachor. Professional Sewing Techniques for Designers // Angliya, 2014.
2. Arindam Basu. Advances in Silk Science and Technology // England 2015. – P. 7.
3. TBC-ORNAMENTS [Электронный ресурс] URL: <https://tbc-ornaments.uz.lang=uz> (дата обращения 01.10.2022).
4. CENTRALASIA-TRAVEL [Электронный ресурс] URL: <https://www.centralasia-travel.com/en/publication/suzane> (дата обращения 01.10.2022).
5. Убушаева Т.Б., Бутко Т.В. Анализ моделей одежды в национальном калмыцком стиле В сборнике: "Инновационное развитие легкой и текстильной промышленности" (ИНТЕКС-2018). Сборник материалов Международной научной студенческой конференции. 2018. С.112-115.
6. Салихова М. В., Самиева Ш. Х., Бутко Т. В. Использование национальной узбекской и люневильской вышивки в современном костюме // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020». 2020. – С. 234-237.
7. Бородько Т.В , Бутко Т.В. Разработка авторского орнамента для коллекции одежды в стиле «этно-классика» В сборнике:Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2017». Всероссийский форум молодых исследователей «Дизайн и искусство-стратегия проектной культуры XXI века». 2017.с.77-80.
8. Самиева Ш. Х., Бахронова Д. История восточной культуры, искусства, восточные ткани и эстетический вкус // Материалы докладов 49 международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. 2016. – С. 94-95.
9. Ким К.С., Бутко Т.В., Самиева Ш.Х., Абулова П.У. Отражение национальных художественных промыслов в современных разработках дизайнеров одежды В сборнике: Инновационное развитие техники и технологий в промышленности. Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием. Москва, 2021. С. 110-115.
10. Ражабова Г. Ж., Турсунова З. Н. Историческое наследие Древней Бухары // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020». 2020. – С. 198-202.
11. Турсунова З. Н., Ражабова Г. Ж. Золотошвейный костюм-история и современность // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020». 2020. – С. 92-96.

ЗОЛОТОШВЕЙНЫЕ ТЮБЕТЕЙКИ БУХАРСКОГО РЕГИОНА И ИХ РЕМЕСЛО GOLD EMBROIDERY OF THE BUKHARA REGION AND THEIR CRAFTS

Темирова М.И., Темирова Г.И.
Temirova M.I., Temirova G.I.

Бухарский инженерно-технологический институт, Узбекистан
Bukhara engineering and technological institute, Uzbekistan
(gulnoz.temirova.72@mail.ru)

Аннотация: В статье приводится краткая история о золотошвейных тюбетеек в Бухарском регионе, традиционное использование, узоры золотошвейных тюбетеек, своеобразие техники вышивки. Также дается форма тюбетеек, их орнамент и композиция, информация о семьях, занимающихся золотошвейным ремеслом.

Annotation: Brief history of golden-embroidered skullcaps of Bukhara region, traditional usage, patterns of golden embroidered skullcaps, originality of embroidery technique is given in this article. Besides information about the families who are engaged in golden-embroidery handicraft is given in the article.

Ключевые слова: головные уборы, тюбетейка, золотошвейная вышивка, узор, орнамент, композиция.

Keywords: headwear, skullcap, gold embroidery, pattern, ornament, composition

История происхождения тюбетейки уходит в далекое прошлое. Факты, подтверждающие наличие головных уборов, напоминающих тюбетейку, можно увидеть на древних статуэтках, древних монетах, фрагментах древней настенной живописи, на средневековых миниатюрах. Известно, в обычае носить тюбетейку свою роль сыграла религия ислам, которая запрещал мусульманам выходить из дома с непокрытой головой. И тюбетейка оказалась как раз к месту: развернул – на макушку надел, свернул – за кушак заложил. Но помимо своей прямой утилитарной функции, тюбетейка всегда была украшением костюма. Стремление мастериц к красоте, к совершенству возвышало их труд от ремесла до высшего искусства [1].

В XIX веке Бухара продолжала оставаться центром золотого шитья. Оно имело отличия экономического и социального характера. «В то время как обычная вышивка в основном представляла домашнее занятие женщин, золотое шитье было уделом мужчин и обслуживало узкий круг знати. Лучшие мастера были сосредоточены в дворцовых мастерских эмира» [2]. В конце века золотое шитье выходит за рамки придворного быта и начинает обслуживать представителей высших слоев населения. Лучшие работы того времени говорят о чувстве мастерами декоративного свойства драгоценного материала. В конце века усилилось стремление к изукрашенности.

В 20-30 годах XX века искусство вышивки, сохраняя прочную связь с традициями, также изменяется под влиянием новых условий. В 30х годах в Бухаре создается артель, привлекаются к работе опытных мастера-золотошвейники, которых начинают обучение женщин. Сохраняется стиль старых вышивок с их растительной орнаментацией и приемами зашива. Появляются изделия, свидетельствующие о новых поисках: облегчается узор, достигается простота и ясность орнамента [2].

В 40е годы увеличивается число рисунков золотошвейных тюбетеек. Появляются тюбетейки «Герой», начинают встречаться зооморфные мотивы, например, «Павлин».

В 50е годы продолжают поиски узоров для традиционных изделий (тюбетеек, жилетов, туфель, сувениров), в которых мастера возвращаются к четко силуэтному решению мотива на свободном бархатном фоне. Фахретдинова отмечает, что в это время популяр-

ность чутской тюбетейки была так велика, что бухарские мастера переносят ее узоры на свои бархатные тюбетейки.

В данном исследовании нас интересовала актуальное состояние и тенденции развития данного ремесла в настоящее время. Изучение ассортимента мы начали с посещения, организованного на базе бывшей золотошвейной фабрики общества с ограниченной ответственностью «Заркон». В ассортимент выпускаемых на «Зарконе» золотошвейных изделий входят: мужские и женские золотошвейные халаты и тюбетейки, золотошвейные занавеси для сцен театров, концертных залов и клубов, чехлы для чайников, золотошвейные ковры, миниатюры, сувенирные изделия (футляры, для очков, кошельки, сумочки и т.д.).

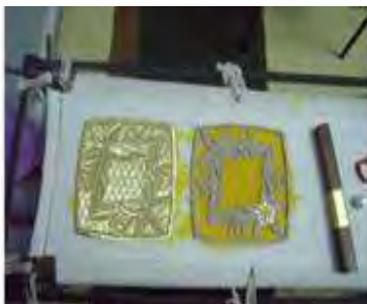
В пригородах Бухары существуют кишлаки, где ремесленники (иногда жители целых улиц) сообща занимаются золотошвейным ремеслом. Например, мастерицы из села «Калон». (рис.1). Слово «Калон» в переводе с персидского означает «Большой», т.е. Большой кишлак. Жители села рассказали, что в семейный бизнес вовлечены все члены семьи, а иногда даже соседи. Обычно мужчины снабжают вышивальщиц необходимыми материалами и инструментами, сдают готовую продукцию продавцам на рынке. Среди женщин, которые большей частью заняты вышиванием, также 2-3 заняты рисованием и вырезанием узоров для тюбетеек, т.е. изготовлением трафаретов для вышивания, еще 2-3 заняты кроем и шитьём изделий. Многие из мастериц освоили это ремесло с детства, некоторые после замужества.

Материалы для вышивки приобретаются на базаре, где они выставлены в очень широком ассортименте. Основными инструментами для вышивания являются, как и прежде «корчуп» (пальцы), ножницы - «уштургардан» (верблюжья шея) и палочки с отверстиями, наполненными свинцом для их утяжеления с целью создания необходимого натяжения золотой нити во время вышивания (рис.1). Их изготавливают специальные кузнецы-ремесленники.

Ассортимент золотошвейных изделий производимых в Колоне: тюбетейки-«калапуш» (мужские, женские и детские); женские свадебные халаты для невест; мужские свадебные халаты (чапон) для женихов; жилетки –«нимча»; подарочные халаты - «чапон» для юбилейных торжеств; покрывала –«сюзане»; квадратные подушки- «такия» и продолговатые подушки –«люля»; чехлы для чайников-«чойнакпушак»; головные повязки для женщин –«пешонабанд» («повязка для лба»); отдельные вышитые детали для передней части национального женского платья - «пешкурта» (передняя часть платья); национальные веера- «бодбезак»; кошельки, футляры для очков.



а



б



в

Рисунок 1 – Работы по изготовлению тюбетеек: а) мастерицы села Колон, б) современные инструменты для вышивки, в) коллективный труд вышивальщиц.

Потребителями золотошвейных изделий являются правительственные учреждения, культурно-массовые заведения (театры, концертные залы). Они заказывают золотошвейные ковры, занавеси для сцен, подарочные чапаны.

На местный рынок поставляются свадебные золотошвейные сюзане, подушки, тюбетейки для женихов, невест и детей, чапаны для женихов, халаты для невест, чапаны для

мальчиков, обувь для невест и детей. Туристы из зарубежных и гости из других городов Узбекистана покупают все возможные сувениры: национальные веера -«бодбезак», кошельки, футляры для очков и др. Помимо вышеуказанных видов золотошвейных изделий в последние годы стало очень модным использование золотошвейных узоров в дизайне современных нарядных вечерних женских изделий. Обычно местные жители сами подбирают ткань и модель, раскраивают изделие у портнихи, затем отдают золотошвейным мастерам для вышивки.

Бухарская вышивка является также излюбленным приемом оформления коллекций класса де-люкс узбекских дизайнеров. В настоящее время в Бухаре функционируют четыре рынка, на которых продаются также текстильные ремесленные изделия. Золотошвейные изделия продаются на лотках. Весь этот ассортимент выставляется на прилавки, халаты вывешиваются на вешалках. Нужно отметить, что товары, выставляемые для продажи, на фольклорном базарчике и на базаре для местного населения значительно отличаются как по ассортименту, так и по цене.

Доход от продажи зависит от продаваемой продукции, ее ассортимента, места расположения магазина или прилавка. По словам продавцов полученного дохода хватает на жизнь, на улучшение бытовых условий, проведение свадебных мероприятий, ремонт дома, покупку мебели, бытовой техники и т.д.

Продавцами являются в равной степени и мужчины, и женщины. Средний возраст продавцов составляет около 35-40 лет. Продавцам часто помогают члены их семьи (жена, сын, дочь, брат, сестра). Поэтому продавать свой товар может как совсем молодой человек 16-17 лет, так и пожилой человек 50-55 лет и больше. Мастерицы рассказывают, что у бухарских вышивальщиков золотом существует своя своеобразная и детально разработанная терминология, как для обозначения различных моментов процессов шитья, так и для определения названий отдельных элементов узоров, являющаяся результатом длительного развития этого искусства.

Для определения названий цветочных мотивов узора вообще употреблялся термин «гуль» — цветок, а для листовенных «барг» — лист. Но помимо этих обобщающих групповых названий, для каждого вида цветочного и листовенного узора существовали собственные, только данному виду присущие названия. Так различались: «гули-чор-барг» — четырехлепестковый цветок, «гули-шаш-барг» — шестилепестковый цветок, «гули-хашт-барг» — восьмилепестковый цветок, «леля-гуль» — тюльпан.

Многoleпестковые цветы, количество лепестков в которых больше 8, называются или «гули-сад-барг» (столепестковый цветок) или «гули-кашкари» (кашгарский цветок). Крупные декоративные цветы носят названия «гули-коса-гуль» или «гули-калаги» [8-10].

В настоящее время встречаются в основном тюбетейки квадратной формы с плоским донышком, реже круглые и сконусообразным верхом. В основном изготавливаются тюбетейки со сплошь зашитым узором, гораздо реже — на бархате. Узор некоторых изделий носит общее название, например, «Фантазия мастерицы».

До сих пор считается, что каждая девушка кроме основной профессии, должна владеть хотя бы одним видом народного ремесла. В условиях Бухарского вилоята, таким искусством, для девушек всегда считалось золотошвейное ремесло. «У кого есть знание, должно быть и ремесло» - эта старинная поговорка актуальна и в наши дни. В настоящее время данным ремеслом заняты не только женщины, но, иногда, мужчины, а также подростки [2-4].

Время и место реализации золотошвейных изделий оговорено с администрацией рынка. Каждый понедельник в специально отведенном месте на рыночной площади вышивальщицы лично или кто-то из семьи продает тюбетейки за собственным прилавком. Товар рекламируется. В этот же день производится закупка необходимых материалов и инструментов для дальнейшего производства.

Современная молодежь желает сочетать народные традиции с современными модными тенденциями [5-7]. Поэтому в каждом сезоне слегка меняется крой изделия, орна-

мент, материал отделки. С ростом благосостояния населения нашей страны национальная золотошвейная вышивка становится не только дорогой и элитной вещью, в проведение больших торжеств, но и входит в жизнь широких слоев населения, как элемент повседневного костюма. Например, очень часто золотошвейная отделка используется в вечерних нарядах.

Золотошвейные тюбетейки популярны как в самом Бухарском регионе, так и по всей республике, они также являются хорошим сувениром из Бухары.

В результате проделанной работы было изучено состояние и тенденции развития золотошвейного ремесла на территории Бухарского вилоята.

Список использованных источников

1. Садыкова Н. Национальная одежда узбеков (XIX-XX века), Ташкент, 2003.
2. Темирова М.И., Пулатова С.У., Шамухитдинова Л.Ш. Современность традиции: золотое шитье Бухары. // Журнал «Развитие науки и техники» Бухара, БухИТИ. 2016. №4. - С.108-113.
3. Темирова М.И., Темирова Г.И., Алиева Н.И. Золотошвейные изделия Бухарских эмиров. // Республиканская научно-практическая конференция «Инновационные идеи и разработки талантливой молодежи в условиях технико-технологической модернизации». Сборник научных статей, Ташкент, 2015. - С. 39-43.
4. Темирова М.И., Закиряева Н.Г., Пулатова С.У. Национальные узоры, применяемые в золотошвейном производстве. // Перспективы узбекской текстильной культуры: традиции и инновации. Ташкент, 2015. - С. 126-132
5. GI, T. Mathematical Modeling of the Stress-Deformed State of a Fur Package With a Constant Cross Section Under the Action of a Heat Field and External Forces. // Eurasian Journal of Academic Research, 2021. 1(04).
6. Сайитова, У. С., Темирова, Г.И. Конструктивные приемы трикотажной формы и элементы формообразования одежды. // Вопросы науки и образования, 2017. № 2 (3). - с. 37-39.
7. Темирова, Г.И. Перспективные направления использования коллагенсодержащих материалов при изготовлении изделий различного ассортимента. // Научно-технический журнал Наманганского инженерно-технологического института. 2020. №1. - С. 163-67.
8. Ражабова Г. Ж., Турсунова З. Н. Историческое наследие древней бухары //Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2020». РГУ им. А.Н.Косыгина. 2020. – С. 198-202.
9. Турсунова З. Н., Ражабова Г. Ж. Золотошвейный костюм-история и современность // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2020». РГУ им. А.Н.Косыгина. 2020. – С. 92-96.
10. Nurillaevna T. Z., Djabborovna R.G., Sodikovich S. I. Design of Multi-assortment Flexible Flows at Sewing Production TIME Requirement //International Journal of Innovations in Engineering Research and Technology. T. 7. №. 05. – С. 273-277.

ДОСТИЖЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЗОЛОТОШВЕЙНОГО ИСКУССТВА БУХАРЫ ACHIEVEMENTS OF MODERN GOLD EMBROIDERY ART OF BUKHARA

Турсунова З.Н., Равшанов К.А.
Tursunova Z.N., Ravshanov K.A.

Бухарский инженерно-технологический институт, Узбекистан
Bukhara engineering and technological institute, Uzbekistan
(e-mail: znt66@bk.ru)

Аннотация: В статье представлена информация о золотошвейном искусстве Узбекистана в частности города Бухары. Именно в Бухаре издревле трудились мастера, украшавшие узором из золотой нити одежду, обувь, головные уборы и предметы интерьера. Современные мастера ремесленники в настоящее время создают известные во всем мире изделия на уровне шедевра. В связи с этим в статье подробно описан впервые проведённый в Бухаре международный фестиваль золотошвейного и ювелирного дела на основе указа Президента Республики Узбекистан от 29 апреля 2021 года № ПП-5098.

Abstract: The article presents information about the gold embroidery art of Uzbekistan, in particular the city of Bukhara. It was in Bukhara since ancient times that craftsmen worked, decorating clothes, shoes, hats and interior items with a pattern of gold thread. Modern craftsmen are currently creating world-famous products at the level of a masterpiece. In this regard, the article describes in detail the international festival of gold embroidery and jewelry held in Bukhara for the first time on the basis of the decree of the President of the Republic of Uzbekistan dated April 29, 2021 No. PP-5098.

Ключевые слова: Золотошвейное искусство, торжественные наряды, вышивание, шитьё, фестиваль, ювелирное дело, культура, ремесло, торговля, промышленность.

Keywords: Gold embroidery art, ceremonial dresses, embroidery, sewing, festival, jewelry, culture, craft, trade, industry.

Золотошвейное искусство берёт своё начало в VI – VII веках на территории современного Узбекистана. Тогда мастера при дворцах и знатных дворах шили вручную торжественные наряды для правителей и их гостей [1]. Первые упоминания о Бухарском ремесле были ещё в XVII веке. Российские послы писали, что шах Абдулазизхан подарил им национальный головной убор, халаты и пояса с золотыми нитями. Ремесло бережно сохранили, и в конце XIX - начале XX веков оно получило значительное развитие, которое расположило к открытию фабрики, которая существует, и по сей день (рис. 1). В XVIII-XIX вв. шитьё золотом как придворное искусство было развито лишь в Бухаре и являлось по - настоящему роскошным и уникальным [2-4].



Рисунок 1 – Современные золотошвейные изделия фабрики «Zinnur» в городе Бухаре

На протяжении многих веков Бухара славилась не только своими археологическими памятниками, святыми местами, но и являлась центром искусства вышивания и, в частности, его редкой разновидности – золотого шитья. Именно здесь издревле трудились мастера, украшавшие узором из золотой нити одежду, обувь, головные уборы и предметы интерьера, которые позже находили своих обладателей в лице правителей и его приближенных [5-8].

В соответствии с Указом Президента Республики Узбекистан, “О проведении международного фестиваля золотошвейного и ювелирного дела” от 29 апреля 2021 года № ПП-5098, начиная с 2022 года, планировалась проведение раз в два года в мае, в городе Бухаре Международного фестиваля золотошвейного и ювелирного дела. На этом фестивале также проводятся: конкурсы, презентации и выставки в рамках фестиваля, театрализованные концертные программы, культурно-просветительские мероприятия, научно-практические конференции на тему «Перспективы развития традиционного золотошвейного и ювелирного искусства». В связи с этим 21-25 мая 2022 года в городе Бухаре прошел Международный фестиваль золотошвейного и ювелирного искусства на высоком уровне. Бухара известна своим фирменным фестивалем «Шёлк и специи» и, казалось бы, новый фестиваль чем-то напоминает его. Но это на первый взгляд. В новом фестивале акцент сделан именно на золотошвейном и ювелирном деле.

Почему в Бухаре? Причина одна – именно здесь сохранилась известнейшая на весь мир школа золотошвейного искусства. Этот город издревле был одним из культурных центров с развитым ремесленничеством и различными направлениями народного прикладного искусства, а золотошвейное и ювелирное дело находились на высоком для того времени уровне [9-10]. Фестиваль проходил под эгидой министерства туризма и культурного наследия, республиканской ассоциации «Хунарманд» и министерства инвестиций и внешней торговли Узбекистана. В дни фестиваля, прилегающие к старинной крепости Арк площадь и улицы, превратились в «ювелирную» и золотошвейную ярмарку (рис. 2).



Рисунок 2 – Праздничная атмосфера фестиваля золотошвейного и ювелирного искусства

В этом грандиозном, красочном мероприятии принимали участие 288 ремесленников из всех регионов нашей республики, из которых 110 ювелиров, 37 мастеров золотошвейного дела, 44 вышивальщиц, 97 мастеров, действующих в различных направлениях ремесленничества, а также 221 зарубежных представителей из 58 стран, в том числе 9 почетных гостей и 4 высокопоставленных иностранных госдеятеля. В том числе мастера: из Ирана, России, Турции, Австралии, Бельгии, Беларуси, Бразилии, Великобритании, Индии, Ал-

жир, Лаос, Латвии, Азербайджана, ОАЭ, Кыргызстана, Казахстана, Кувейта, Палестины, Франции, Германии, Грузии, Италии, Израиля, Малайзии, Марокко, Венгрии, Таиланда, Таджикистана, Мали, Новой Зеландии, Хорватии, Бангладеш, Индонезии, Намибии, Китая, Швеции, Ливана, Туркменистана, Туниса, Иордании и др. Таможенным службам пришлось нелегко, ведь им пришлось пропускать огромное количество уникальных ювелирных украшений, общий вес которых составил 20 кг серебряных и более 10 кг золотых изделий [10-13].

В импровизированных лавках Бухарские мастера и зарубежные участники в своих национальных одеждах демонстрировали свои изделия. Впервые все золото мира можно было увидеть в одном месте. Здесь и головные, налобные, шейные, нагрудные украшения. Это и сузани-кубба, бодом-ой, зеби-гардоны, джаваки, туморы, серьги в виде рыбок, подвески в виде птиц и др. Много изделий из серебра, драгоценных и полудрагоценных камней: бирюза, жемчуг, коралл, рубин. Оригинальные работы ювелиров из Мали, Алжира и Испании, Кувейта, Таиланда и других стран.

Поразили своими красивыми работами золотошвей из Лаоса, Малайзии, Таиланда, Турции, Новой Зеландии, Туниса, соседи из Кыргызстана и Казахстана и конечно же вышивальщицы из Узбекистана (рис. 2). Возникло чувство атмосферы торговли на Великом шелковом пути — золото, серебро, ткани, одежда разных стран и народов. Всё это давало возможность посетителям и гостям праздника на пару дней погрузиться в культуру других стран. Безусловно, всё это останется в памяти, как у узбекистанцев, так и гостей из других стран.

В созвучии фестивалю в городе Ташкенте прошла ежегодная международная выставка-продажа оборудования, технологий и изделий ювелирной промышленности Uzbek Jewellery Fair с представителями ювелирной отрасли зарубежных стран, иностранных инвесторов, экспертов и специалистов. Также в рамках фестиваля, в Бухаре прошла научно-практическая конференция на тему «История вышивки - дизайн и инновационный подход» где активно участвовал профессорско-преподавательский состав Бухарского инженерно-технологического института (рис. 3).



Рисунок 3 – Состоявшаяся в рамках фестиваля Международная научно-практическая конференция на тему «История вышивки - дизайн и инновационный подход»

Учитывая роль и значение Бухары, как центра ремесленничества в Узбекистане, его широкую известность в мире, городу был присвоен статус «Всемирного города ремесленников». Об этом в рамках фестиваля на научно-практической конференции на тему: «Перспективы развития традиционного золотошвейного и ювелирного искусства», проведенной в рамках Международного фестиваля золотошвейного и ювелирного дела, сообщил Президент Всемирного Совета ремесленников мира Саад аль Каддуми.

В соответствии с положением о Международном фестивале золотошвейного и ювелирного дела в рамках фестиваля среди местных и зарубежных ремесленников был организован смотр-конкурс. Мастерство участников смотра-конкурса было оценено международным жюри в составе семи человек. В состав международного жюри были включены высококвалифицированные специалисты, известные деятели искусства и культуры, ученые, исследователи, практики, а также представители соответствующих отраслей среди государств-участников. В церемонии закрытия фестиваля были щедро награждены самые искусные мастера и молодые специалисты своего дела. Международное жюри оценивала выставку продукции участников смотра-конкурса и мастер-классы по следующим 13 номинациям:

- «Лучшая ювелирная организация»;
- «Лучшая золотошвейная организация»;
- «Лучший мастер золотошвейного дела»;
- «Лучший ювелир»;
- «Лучший мастер золотошвейной школы»;
- «Лучший мастер ювелирной школы»;
- «Продолжатель династии по золотошвейному делу»;
- «Продолжатель династии по ювелирно золотошвейному делу»;
- «Продолжатель древней династии по ювелирному делу»;
- «Мастер золотошвейного дела, возродивший древние традиции»;
- «Мастер ювелирного дела, возродивший древние традиции»;
- «Самый молодой одаренный мастер золотошвейного дела»;
- «Самый молодой одаренный мастер ювелирного дела».

Победители по номинациям были награждены специальным дипломом и денежными призами. Таким образом, Бухара остаётся — уникальным местом великого шелкового пути для всего мира. Здесь сохраняют вековые традиции по созданию вещей с золотым шитьём, ювелирные изделия. Испокон веков передаются ремесла лучших мастеров, швей и художников, которые выполняют свои произведения искусства на высоком уровне. Выполненные ими вещи выглядят, как музейные экспонаты, которые часто появляются на выставках.

Список использованных источников

1. Золотошвейная фабрика в Бухаре [Электронный ресурс] URL: <https://www.centralasia-travel.com/ru/countries/uzbekistan/places/bukhara/gold-embroidery-factory> (дата обращения 09.09.2022).
2. Новости Узбекистана [Электронный ресурс] URL: <https://www.uzdaily.uz/ru/post/69071>
3. Золото мира в одной Бухаре [Электронный ресурс] URL: <https://nuz.uz/sobytiya/1244798-zoloto-mira-v-odnoj-buhare.html> (дата обращения 09.09.2022).
4. Ражабова Г. Ж., Турсунова З. Н. Историческое наследие древней Бухары // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020». 2020. – С. 198-202.
5. Турсунова З. Н., Ражабова Г. Ж. Золотошвейный костюм-история и современность // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2020». 2020. – С. 92-96.

6. Ражабова Г.Ж., Турсунова З.Н. Инновационные достижения узбекской ткани атлас и адрас // Сборник материалов II Международной научно-практической конференции. Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвященная Фёдору Максимовичу Пармону» – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина». 2022. - С. 263-266

7. Самиева Ш.Х., Худаярова Ф.О., Бутко Т.В. Общая характеристика процессов отделки с использованием красителей В сборнике: Инновационное развитие техники и технологий в промышленности (ИНТЕКС-2022). Сборник материалов Всероссийской научной конференции молодых исследователей с международным участием. Москва, 2022. С.245-250.

8. Турсунова З.Н., Ражабова Г.Ж., Очилов Ш.Б. Узбекистан – жемчужина востока //Сборник материалов II Международной научно-практической конференции. Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвященная Фёдору Максимовичу Пармону» – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. - С. 519-522.

9. Турсунова З.Н., Садуллоева Н.Г. Узбекские национальные ткани в качестве тренда мирового рынка // Сборник научных трудов по итогам Международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения профессора В.Е. Зотикова: (25 мая 2022 г.). Часть 3. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2022. – С. 75-79.

10. Бутко Т.В., Самиева Ш.Х. Об унификации требований к подтверждению качества текстильной и швейной продукции в торговых отношениях России и Узбекистана В сборнике: Церевитиновские чтения-2022. Материалы VIII Международной научно-практической конференции. Москва. 2022. С.33-36.

11. Убайдова В.Э. История и виды узбекских узоров применяемых в национальных одеждах// Сборник научных трудов по итогам Международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения профессора В.Е. Зотикова: (25 мая 2022 г.). Часть 3. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2022. – С. 84-87.

12. Бородько Т.В., Бутко Т.В. Разработка коллекции одежды в этно-классическом стиле В сборнике: Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК"-2017". Всероссийский форум молодых исследователей "Дизайн и искусство- стратегия проектной культуры XXI века". – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина»,2017.С..77-80.

13. Пулатова С. У., Закиряева Н. Г. Исследование традиционной национальной одежды жителей Узбекистана // Сборник материалов II Международной научно-практической конференции. Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)», посвященная Фёдору Максимовичу Пармону» – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2022. - С. 485-489.

УДК 687.1

УЗБЕКСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ UZBEK NATIONAL COSTUME: HISTORY AND MODERNITY

**Пулатова С.У.¹, Закиряева Н.З.¹, Ментгес Г.²
Pulatova S.U.¹, Zakiryaeva N.Z.¹, Mentges G.²**

¹Бухарский инженерно-технологический институт, Бухара, Узбекистан

²Дортмундский технический университет, Дортмунд, Германия

¹Bukhara Engineering and Technology Institute, Bukhara, Uzbekistan

²Dortmund technical university, Dortmund, Germany

Аннотация: Анализ современного состояния дизайна одежды на основе традиционного костюма показал, что существует определенный интерес заказчиков к современной одежде с использованием элементов национального костюма. Традиционная национальная одежда рассматривается как система художественно-выразительных средств, порожденная разнообразием форм, рациональностью кроя, функциональностью и оригинальностью художественно-декоративного замысла.

Abstract: Analysis of the modern state of clothing design on the basis of traditional costume has shown that there is a certain interest of customers to modern clothing with the use of elements of national costume. Traditional national clothing is regarded as a system of artistic and expressive means, generated by a variety of forms, rationality of cutting, functionality, originality and originality of artistic and decorative design.

Ключевые слова: традиционный, народный костюм, фольклорный стиль, конструирование, орнаментация, вышивка, дизайн одежды, этнический стиль, этнический дизайн, символика, традиции.

Keywords: traditional women's costume, folk costume, folk costume, folklore style, designing women's clothing, ornamentation, embroidery, clothing design, ethnic style, ethno design, symbols, traditions.

The use of national clothing as a source for the design of modern clothing has been around for a long time. In recent decades, clothing, its cut, ornamentation, color combinations are widely used by fashion designers in creating modern clothing. Folklore, ethnic styles have appeared in the design of modern costume, in which national clothing is an object of study. Of course, traditional national clothing is initially regarded as a certain system of art and expressive means and amazes with the variety of forms, rationality of form and functionality of cutting, originality and uniqueness of the art and decoration. Fashion designers annually return to ethno-design and each time find new ideas (fig. 1) [1, pp. 1258-1263].



Figure 1 – Collections of modern clothing for the runway in the Uzbek ethnic style

In Uzbekistan, too, in the period from the 1980s to the present day, with the development and self-assertion of Uzbek national culture, new patterns of clothing are developed, which are purely ethnographic in nature and used both as festive and as everyday clothes. National abra cloths, ikat, gold embroidery and silk embroidery are widely used in modern Uzbek clothes [2].

During recent years such principles of folk cut as completeness of clothes, free volume, soft constructive lines and design of fabrics in national style have become fashionable. But the main emphasis is not on the decor of the costume, but on its design solution [3, p. 126-132]. In 2015-2020, the Uzbek national motif achieved great popularity in the European market, in particular in France, Germany, Italy and Austria. Famous European fashion designers often turn to Uzbek national motifs and launch their own designer models of clothing and accessories in the Uzbek ethnic style [4, p.p. 167-178].

Particular interest in the traditional national clothing of the Uzbeks manifested itself at the stage of Uzbekistan gaining its independence, the people began to create a new type of modern

clothing using elements of national costume. Since this period, national fashion from the catwalks began to spread to the masses (Fig.2).

Recognition of Uzbek culture on the international level has contributed to the attention to the traditional Uzbek folk art. It becomes fashionable to wear national Uzbek fabrics with national embroidery. There is a great demand for ethnic style clothing with an Uzbek flavor not only among tourists, but also among the Uzbeks themselves, especially among young people.



Figure 2 – Modern festive and casual wear in the Uzbek national style

In order to determine the most preferred types of folklore market goods, we conducted a questionnaire survey of local residents and tourists (fig. 3) coming to Bukhara [5, p. 383-389].

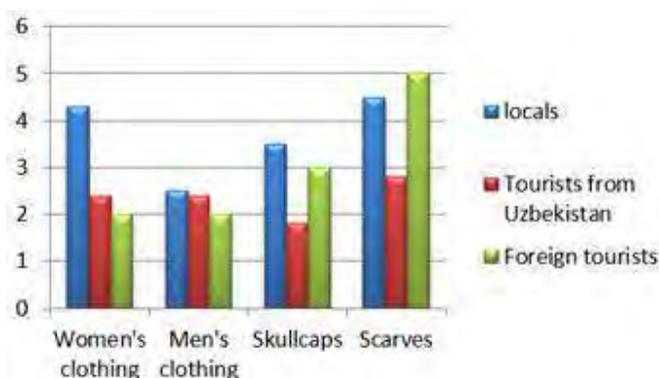


Figure 3 – Histogram of the demand for textile products of folklore market among Bukhara locals and tourists

As a result of the questionnaire survey it was found (fig. 2) that the most popular among the locals are women's robes, «surtax», jackets and coats made of «abr» cloth or with gold embroidery, while tourists demand modern clothing, skullcaps, scarves made of national «abr» cloth.

Folk costume is an invaluable integral property of the culture of the people, accumulated over the centuries. Clothing, which has come a long way in its development, is closely connected with the history and aesthetic views of the creators. The art of modern costume cannot develop in isolation from folk, national traditions. Without a deep study of traditions, the progressive development of any type and genre of contemporary art is impossible.

Folk costume is not only a bright original element of culture, but also a synthesis of various types of decorative art, which brought traditional elements of cut, ornament, use of materials and decorations that were characteristic of Uzbek clothing in the past until the middle of the 20th century.

The formation of the composition, cut, ornamentation features of the Uzbek costume was influenced by the geographical environment and climatic conditions, the economic structure and the level of development of the productive forces. Important factors were the historical and social processes that contributed to the creation of special forms of clothing, the role of local cultural traditions was significant.

The survey showed that the popularity of clothing with national Uzbek motif is "patriotic" style (52.6%) of respondents. 36.9% of respondents pointed out the originality of the decision, the correspondence of clothes made of national fabrics and embroidery to the fashionable demands of young people - 21% [6.p.13-21].

The analysis of the current state of the issue of creating clothes taking into account national traditions has shown that there is an interest in this category of clothing among the local population and tourists coming to Uzbekistan. The study and popularization of traditional national Uzbek clothing is necessary to preserve the cultural heritage, while maintaining the continuity of generations and the use of acquired knowledge in the field of modern clothing design.

A modern specialist in the field of fashion design should not remain indifferent to what the people have been creating for centuries, and today is a cultural heritage. The problem of studying the influence of folk costume on the modern one continues to be relevant today. Interest in the Uzbek folk costume has always existed. Folk costume is an invaluable integral property of the culture of the people, accumulated over the centuries. Folk costume is not only a bright original element of culture, but also a synthesis of various types of decorative art. Without a deep study of traditions, the progressive development of contemporary art is impossible. This applies to the creation of a costume – household and stage.

Список использованных источников

1. Pulatova S., Qodirova S. Research of Hygienic Properties and Choice of Materials for Workwear at Electricity Industry. International Journal of Innovative Technology and Exploring Engineering. IJITEE) ISSN: 2278-3075, Volume-9 Issue-2, December 2019. p. 1258-1263.

2. Pulatova S., Bebutova N. Analysis and prognostication of consumer preferences at designing working clothes for workers of agricultural clusters of Uzbekistan. International Scientific Conference AGRITECH IV - 2020: participated in the IV International Conference «AGRITECH IV - 2020: Agribusiness, Environmental Engineering and Biotechnologies» in November 18-20, 2020 | Krasnoyarsk, Russia.

3. Pulatova S., Bebutova N. Ergonomic design of overalls for agricultural workers of Uzbekistan. III International Scientific Conference Agritech-Iii - 2020: Agribusiness, Environmental Engineering And Biotechnologies / URL: <https://iopscience.iop.org/Issue/1755-1315/548/2>.

4. Pulatova S.U., Zakiryaeva N. G. Marketing research of the quality of textile handicrafts in Bukhara. / Prospects of the Uzbek textile culture: traditions and innovations / T., Publishing House "Uzbekistan", 2015. - p. 167-178.

5. Pulatova S., Bebutova N. Mathematical modeling and assessment of the tension state in the thread connection of work wear parts. EPRA International Journal of Multidisciplinary Research (IJMR) Volume 6, Issue 10, October, 2020, p.p. 383-389. Volume 6, Issue 10, October, 2020.

6. Pulatova S., Ergonomic studies of clothes in statics and dynamics. Scientific and technical journal of Namangan institute of engineering and technology. VOL 5 – Issue (3) 2020, – p.13-21.

Научно-практическая конференция с международным участием
V ПОКРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ
Древнерусское шитье – история и современность

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Выпуск 4

Научное издание

Печатается в авторской редакции

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов

Технический редактор
Холоднова Е.В.

Подготовка макета к печати
Николаева Н.А.