

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна»

На правах рукописи

**Кидакоева Нафисет Зауровна**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО КОСТЮМА  
АДЫГОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства  
(техническая эстетика и дизайн) (искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор культурологии,  
профессор Калашникова Наталья Моисеевна

Санкт-Петербург – 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ДИЗАЙНА В СФЕРЕ ПРОИЗВОДСТВА ОДЕЖДЫ В ЭТНИЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКЕ	19
1.1. Историко-культурные предпосылки развития дизайна одежды на основе традиционного костюма адыгов	19
1.2. Художественные методы в дизайне одежды в этнической стилистике	37
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА АДЫГОВ КАК ОСНОВА ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	53
2.1. Предметы традиционной адыгской одежды, их социокультурные функции	53
2.2. Технология производства и художественно-эстетические особенности традиционного костюма адыгов	78
2.3. Методика воссоздания музейных памятников: реставрация, реконструкции (археологическая, историческая), реплика	88
ГЛАВА 3. ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ АДЫГСКОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ	99
3.1. Трансформация традиционного адыгского костюма при создании сценических образов	99
3.2. Приемы стилизации традиционного адыгского костюма в авторских коллекциях региональных дизайнеров	112
3.3. Синтез основ национальной культуры адыгов и художественной образности в коллекциях молодых региональных дизайнеров	128
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	146
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	153
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ	154
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	161
СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ	180
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Альбом иллюстраций	183

## ВВЕДЕНИЕ

### Актуальность исследования

Народный костюм представляется одним из самых значимых элементов традиционной культуры адыгов – большой этнической группы, исторически проживающей на территории Северо-Западного Кавказа. В этнографической и исторической литературе этнос принято обозначать этнонимом «черкесы». Оседлое проживание в горной местности на протяжении веков, особенности традиционно сложившейся хозяйственной деятельности (садоводство, пчеловодство, животноводство и пр.), а также постоянно происходящие военные события, обусловили формирование специфического уклада жизни адыгов, регулируемого неписанным морально-правовым кодексом «*адыгэ хабзэ*» и в такой же степени важности принципами свода этических норм «*адыгагъэ*». К концу XIX в., когда адыги после длительной Кавказской войны вошли в состав царской России, их традиционная адыгская одежда представляла собой устоявшийся комплекс, весьма живописный и визуально отличный от костюма народов, переселившихся на данную территорию после окончания военных действий – русских, армян, греков и др.

В последующие периоды истории адыгского сообщества в условиях советского государства традиционную одежду в повседневной жизни вытеснил костюм условно европейского типа. Однако в ситуациях семейных обрядов и ритуалов традиционный костюм сохранялся, отражая в себе национальный характер, культурный код адыгства, философию и эстетику народной адыгской культуры. Конструктивные и художественные качества адыгского костюма по праву относят его к национальному достоянию, способному обогатить художественно-эстетические практики современности, в том числе и стать источником многообразных идей для дизайна одежды.

Рубеж XX-XXI вв. ознаменовался сложными социально-политическими процессами, связанными с влиянием глобализации, обусловившей массовизацию социальных отношений, с формированием информационного общества и общества потребления, размыванию основ культуры и выходу из употребления языков малых

народов. Общая тенденция к унификации элементов в экономической, художественной и повседневной жизни приводила к обезличиванию индивидуального и группового бытия, всеядности и неразборчивости эстетических практик (мода, шоу-бизнес, искусство постмодерна и пр.), породили потребность региональных деятелей культуры и локальных сообществ в отстаивании значения своей индивидуальности, в подтверждении ценности оригинальности и самобытности. При этом массовое общество при колоссальном развитии производственных мощностей являло собой ресурс для выпуска не только огромных серий однотипных предметов обихода, но и небольших, эксклюзивных коллекций, предназначенных для ограниченного числа потребителей. Потребность в поддержании этнокультурного самосознания в сочетании с технологическими возможностями современного производства привели к всплеску дизайнерского творчества на основе этнической стилистики. Не стал исключением в этом Северокавказский регион, давший за последние два десятилетия несколько имен дизайнерского творчества, известных за его пределами. Именно обращение к творчеству в сфере костюма с элементами этнического стиля позволило им ярко и профессионально заявить о себе на общероссийском и зарубежном уровнях.

Художественное осмысление элементов традиционного костюма при создании коллекций одежды в этнической стилистике может служить отправной точкой для творчества региональных дизайнеров. Здесь накоплен богатейший эмпирический материал, включающий многочисленные коллекции современной одежды с элементами кавказской этники, получившие признание на всероссийских и международных конкурсах.

Использование местного этнического материала помогает региональным дизайнерам выделиться среди современных модельеров, найти свой стиль и узнаваемый почерк. Их произведения представляют собой творческую переработку традиций адыгского костюма в русле современной моды и могут быть включены в деятельность культурных центров северокавказского региона. Вместе с тем, отсутствие теоретического осмысления, возможности анализа и классификации этих коллекций затрудняет данный процесс и создает дистанцию

между прошлым и настоящим адыгской культуры. С другой стороны, работая над коллекциями на этнической основе, дизайнеры часто нуждаются в подробной комплексной информации об особенностях художественного, конструктивного и технологического решения адыгского традиционного костюма. Обращение к национальной культуре, а также включение в проектное творчество элементов народной одежды поможет в создании нового продукта, который смог бы составить конкуренцию в индустрии моды и завоевать своего потребителя.

Несмотря на сформированный общественный интерес к народному костюму как источнику современного дизайна, исследование применения художественных принципов традиций адыгского костюма в проектировании современной одежды до сих пор не проводилось, в связи с чем избранная тема диссертации представляется весьма актуальной. Выявление структурных основ традиционной одежды адыгов и определение связей с современными формами костюма является значимым исследованием для искусствоведческого анализа дизайнерских работ.

В современной культуре европейского общества мода играет чрезвычайно важную роль в силу законов, сформулированных Г. Зиммелем [51]. Который объяснил, что для человека принципиально существенным является возможность самостоятельно принимать решения в важных сферах социальной жизни, однако если у него нет такой возможности, то он реализует данную потребность в области моды, выбирая самостоятельно для себя ее образцы. В связи с этим мода стала наиважнейшей сферой не только современной культурной жизни, но и экономической, обеспечивая развитие соответствующего сегмента легкой промышленности, Домов моды, дизайнерских и рекламных агентств [36, 38].

В контексте посмодерна в моде наметились тенденции стирания гендерных и национальных границ, стали исчезать различия между повседневной и праздничной, молодежной и возрастной одеждой. Дизайнеры столкнулись с трудностями создания нового продукта, который смог бы составить конкуренцию в индустрии моды и завоевать своего потребителя. По мнению специалистов отрасли, одним из путей выхода из создавшейся ситуации является обращение к народному костюму, а также включение в проектное творчество элементов

традиционной одежды, поэтому исследование возможностей переработки художественных элементов народного адыгского костюма представляется актуальным и практически значимым.

Нам видится, что исследование традиционной одежды, названной «отголоском старины, пережитых моментов нашего бытия на земле» [1, с. 42] с уникальной информацией, содержащейся в ней, позволит сберечь народное творчество адыгов в новом его прочтении. Художественное осмысление элементов традиционного костюма при создании коллекций одежды в этнической стилистике может служить отправной точкой для творчества северокавказских художников.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Разработка современной авторской одежды в этнической стилистике предполагает знание исторической формы бытования костюма в традиционной среде. Внимание к культуре адыгского народа и к его составной части – традиционной одежде, проявляли многие ученые. О жизни и быте адыгского народа сообщали в своих описаниях путешественники и ученые XIII – начала XX веков: Э. д'Асколи, П.-С. Паллас, Ж.-Ш. де Бесс и др. [3]. Такие авторы, как Дж. Интериано [57], Ш. Ногмов [126], С. Хан-Гирей [175], Н. Дубровин [49] уделяли большое внимание описанию одежды адыгов. Их сообщения помогают выяснить факты, связанные с самобытностью народного костюма и с особенностями его создания, развитием и устойчивостью традиционных форм одежды с учетом культурно-исторических связей адыгов с другими народами.

В XX веке появились научные работы, связанные с использованием орнамента в декоративно-прикладном творчестве адыгов. Этнограф Е. М. Шиллинг в работе «Адыгейский национальный узор» подразделяет золотошвейное искусство адыгов на виды: вышивки в технике вприкреп и гладь, плетение басонных изделий и изготовление галуна на дощечках (ткацких мини станках). Отмечая чрезвычайное разнообразие «узоров прикрепа», исследователь графически представляет сложность и многообразие геометрических форм, применяемых в адыгском орнаменте [166].

В альбоме М.-К. З. Азаматовой «Адыгейский народный орнамент» показана роль орнамента в традиционной одежде и ремеслах адыгов [2]. Составленный на основе коллекции Национального музея Республики Адыгея, он отражает все разнообразие кустарных народных промыслов. Занимаясь художественной обработкой металла, глины, кожи, дерева, камня, изготавливая циновки, ювелирные украшения и золотошвейные вышивки, мастера использовали сходные орнаментальные мотивы и композиционные приемы. Иллюстрированное представление музейных артефактов подтверждает гипотезу автора о схожести художественных основ в декоративно-прикладном творчестве адыгов.

Обширный исследовательский материал по золотошвейному искусству адыгов рассмотрен в книге М. М. Иваноковой (Докшоковой) «Адыгэ идэ. Золотое шитье черкесов» [55]. На основе трудов ученых-кавказедов, собраний музейных фондов, частных коллекций и архивов автору удалось собрать воедино разнообразные приемы и способы традиционной вышивки, виды плетения и ручного ткачества. В издании представлены схемы геометрических узоров вышивки вприкреп, а также составлен терминологический словарь, относящийся к производству одежды, ручному ткачеству и плетению.

Е. Н. Студенецкая является автором наиболее значимого историко-этнографического исследования «Одежда народов Северного Кавказа. XVIII – XX вв.». В монографии автор разрабатывает вопросы типологии и классификации одежды одного из самых многонациональных регионов страны. Культурно-историческая общность народов, проживающих на данной территории, способствовала формированию общих форм в одежде. Предлагаемая типология мужских и женских костюмных комплексов народов Северного Кавказа, затрагивающая период трех столетий, построена на привлечении большого количества источников: археологических находок, памятников изобразительного искусства, описаний путешественников, музейных коллекций, архивных документов, полевых материалов, собранных автором. Данная книга является итогом многолетнего труда этнографа, где представлена историческая динамика традиционного костюма народов Северного Кавказа. Адресуя свое исследование

этнографам, историкам и искусствоведам, Е. Н. Студенецкая отмечает, что костюм не только должен быть сохранен в музеях и изучен специалистами, но и использован «в своей лучшей части художниками и модельерами – создателями новой современной одежды» [152].

В этнографическом исследовании С. Ш. Гаджиевой «Одежда народов Дагестана» дается обширная информация по мужским и женским костюмным комплексам, кустарному производству материалов для одежды, специфике кроя и технологии изготовления костюма. Материал дополнен иллюстрациями, представляющими способы ношения предметов одежды. Цель работы – проследить на примере традиционного костюма историческую общность и единую культурную основу народностей и этнографических групп Дагестана [29].

Книга В. А. Дмитриева «Отношение к пространству и времени в культуре народов Северного Кавказа» посвящена описанию традиционных норм поведения, связанных с принятыми способами освоения пространства и времени (в том числе метрологии пространства одежды горцев) [40]. По мнению В. А. Дмитриева, именно концептуальное пространство-время культуры позволило выработать устойчивые правила создания бытовых предметов, сформировать комплекс одежды, который служил и служит образцом для подражания и воспроизводства.

Отдельно необходимо отметить работу ученого-этнолога Б. Х. Бгажнокова «Адыгский этикет». В ней раскрыты механизмы культурной самоорганизации социума в традиционном обществе, базирующиеся на системе морально-этических ценностей «*адыгэ хабзэ*». По мнению автора, традиционная этика «*адыгагэ*» – своеобразный свод неписаных правил и законов, воздействующих (в том числе) и на художественное мировоззрение адыгского общества [15].

Теоретическая база в области исследования народной одежды (в большей степени славянской) была заложена российскими учеными. Разработанные методики позволяют использовать их в качестве аналога при исследовании адыгского традиционного костюма. В области исследования славянской народной одежды следует отметить работу этнографа, фольклориста, литературоведа П. Г.



Богатырева «Вопросы теории народного искусства». По мнению ученого, костюм не может оставаться неизменным во времени. Являясь «частью общей структуры бытия» он будет трансформироваться в иные формы одежды. В своей работе Богатырев впервые рассматривает костюм как многосоставную систему, включающую в себя разнообразные виды функций: практическую, социальную, возрастную, половую, сословную и обрядовую. Анализируя национальный костюм Моравской Словакии, он отмечает, что будничная одежда, прежде всего вещь, а праздничная – преимущественно является знаком, характеризующим владельца [20].

Иной подход к изучению народного наследия продемонстрирован в книге И. П. Работновой «Русская народная одежда», где народный костюм представлен как художественное явление. Рассматривая одежду как композиционное целое, автор прослеживает взаимоотношение орнамента с кроем и пропорциями человеческого тела. Отмечая реалистические основы творчества народа, красочное оформление русской крестьянской одежды, И. П. Работнова видит новое развитие орнаментального искусства в художественной промышленности будущего [139].

В исследовании Г. С. Масаловой «Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в.» затронуты вопросы использования материальных компонентов обрядности в свадебных ритуалах, погребальных и родильных обрядах, праздниках, связанных с циклом сельскохозяйственных работ. Автор в своей работе демонстрирует, как изменяется состав и назначение элементов народной одежды в зависимости от предлагаемых жизненных обстоятельств. Красочно оформленная, богато декорированная вышивкой одежда восточнославянских крестьян маркировала участников действия, изменяя семантический смысл образа [104].

Историк моды М. Н. Мерцалова в своем труде «Поэзия народного костюма», исследуя связь народной одежды с природой и народными обычаями, отмечает поэтические черты русского народного костюма. Автор призывает изучать народный костюм, считая, что именно искусство предков является «одним из наиболее живых источников» творческого процесса, которое для

создания модной одежды «раскрывает ... многие сокровенные тайны и законы красоты народного искусства». Важным, по мнению М. Н. Мерцаловой, является не бездумное копирование традиционной одежды, а использование ее в качестве первоисточника, прорастающего в современный костюм [109, с. 12].

Известный специалист по истории материальной культуры и историческому костюму Р. М. Кирсанова, проводя анализ функций костюма в художественных произведениях русских писателей, приближает сегодняшних создателей одежды «к пониманию тех смысловых и стилистических оттенков», коими обладал костюм в прошлые времена [74, с. 11]. Атрибуция произведений русской живописи – основной род деятельности исследователя, в котором костюм – инструмент для определения времени бытования и определения героя художественного полотна [75].

Народный костюм как творческий источник в деятельности советских художников рассмотрен Г. С. Гориной в работе «Народные традиции в моделировании одежды» [35]. В книге систематизирован и обобщен опыт моделирования одежды с использованием традиционных черт народного искусства в нашей стране с 1920-х по 1960-е годы. Даны характеристики основных школ моделирования того времени. Рассмотрен опыт работы ОДМО, Всесоюзного Дома моделей трикотажных изделий (ВДМТИ), Специального художественного конструкторского бюро Министерства легкой промышленности РСФСР (СХКБ), Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП), ряда республиканских Домов моделей одежды. Перечисленные организации определяли будущие модные тенденции в СССР и оказывали методическую помощь их внедрения в производство.

Г. С. Гориной были проанализированы индивидуальные методы творческой работы таких художников-модельеров, как Н. П. Ламанова, Н. Ольшанская, Ф. А. Гореленкова, Н. С. Макарова, В. М. Зайцев, В. И. Аралова, Т. А. Осмеркина. В работе этих модельеров художественное решение традиционного костюма было обусловлено конструкцией и выстраивалось во взаимодействии с технологией изготовления одежды. Технологические решения, в свою очередь, основывались

на рациональном расходовании материалов, эргономических требованиях, на необходимости организации промышленного производства швейных изделий. Такая связь конструкции, технологии и образности является общим принципом для традиционного костюма и дизайнерского подхода к созданию современной одежды, что было подмечено отечественными дизайнерами первого поколения – Надеждой Петровной Ламановой и представителями конструктивизма: Любовью Поповой и Варварой Степановой.

Научное обоснование таких взаимосвязей отражено в трудах Ф. М. Пармона. В работе «Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества» предмет изучения представлен как единый ансамбль. Автор называл костюм «своеобразной академией знаний и творческих идей для специалистов современного костюма» и предлагал использовать в качестве источника «многообразие форм и образов, необычность конструктивно-композиционных решений, красочность элементов и всего костюма в целом, изящество и неповторимость декора и особенно вышивки» [131 с. 264].

Серьезной теоретической базой стали труды исследователей одежды, подготовленные в виде атласов, альбомов и монографий. Этнографы и искусствоведы рассматривали традиционный костюм как часть культуры и быта, ориентируясь на условия жизни народа и геополитическое положение. Н. М. Калашникова исследовала взаимосвязь современной одежды с этническим костюмом, проанализировала соотношение моды и народного творчества в работе «Народный костюм (семиотические функции)» [65]. Автором раскрыта семиотическая функция традиционного костюма через призму современной исторической культурологии.

В исследовании «Закономерности гармонии в костюме народов России» И. Н. Савельева рассматривает народный костюм как объект и продукт этнодизайна [142]. Предложенные автором статистические методы исследования композиционно-конструктивных параметров народной одежды, определившие ряд взаимосвязей между элементами и средствами композиции, позволяют проецировать их на создание современных художественных решений. Данные

методики анализа традиционного костюма можно использовать в качестве аналога при исследовании адыгского традиционного костюма.

Методика композиционно-стилевого анализа моделей авторской одежды, предложенная М. М. Кузнецовой в работе «Художественная структура современного авторского костюма», позволяет выявить и систематизировать применение выразительных средств и композиционных методов создания костюма [85]. Хотелось бы отметить, что разработки данного автора легли в основу определения художественно-конструкторских принципов создания авторской одежды на базе традиционного адыгского костюма, рассмотренных в третьей главе данной диссертации.

Труды вышеперечисленных ученых и разработанная ими методика анализа народного костюма могут быть использованы в качестве аналога при изучении традиционной одежды адыгов. Исследование художественно-конструкторских принципов создания современной авторской одежды на основе традиций адыгского костюма проводится впервые.

В процессе изучения различных аспектов традиционного костюма адыгов и подготовки диссертации автором был изучен большой круг источников, представляющих собой три группы:

– *вещественные* – комплексы мужской и женской одежды конца XIX начала XXI вв. из собраний Российского этнографического музея (РЭМ), Государственного исторического музея (ГИМ), Национального музея Республики Адыгея (НМРА), Северокавказского филиала государственного музея искусства народов Востока (СКФГМИНВ), Краснодарского государственного историко-археологического музея-заповедника им. Е. Д. Фелицына (КГИАМЗ им. Е. Д. Фелицына), Лазаревского этнографического музея; отдельные предметы одежды, представленные в частных коллекциях; сценическая одежда танцевальных коллективов; авторская одежда дизайнера Мадины Саралып; авторские коллекции «Новая Луна», «Доспехи Теменшу», «Белая река» (созданы при участии автора диссертации).

– *иллюстративные* – исторические фотографии из собрания НМРА, рисунки путешественников, работы профессиональных художников Республики Адыгея и Кабардино-Балкарской Республики.

– *письменные* – представляющие собой монографии, диссертационные исследования, статьи в научных и периодических изданиях. Диссертационные исследования: историка З. В. Доде «Средневековый костюм народов Центрального Предкавказья как источник по истории региона в VII-XIV вв.» [43], «Костюм населения Северного Кавказа VII-XVII веков: реконструкция этносоциальной истории» [42], искусствоведа Б. Х. Мальбахова «Декоративно-прикладное искусство адыгов» [101], историка Н. К. Теучеж «Золотошвейное искусство адыгов: Историко-этнографическое исследование» [156], искусствоведов М. И. Алибековой «Разработка методов анализа и классификации традиционного костюма народов Дагестана» [6] и Р. Г. Гаджихановой «Использование традиций дагестанского костюма в современном дизайн-проектировании одежды» [30], культуролога С. Э. Хокон «Этнокостюм в современной культуре адыгов: социокультурные аспекты» [176].

Ценным источником информации явилась музейные альбомы «Золотое шитье адыгов» [52], «Традиционная одежда и золотое шитье адыгов» [160] (при участии автора), «Предметы культуры адыгов в собрании Российского этнографического музея» [137]; художественные альбомы М. Саралып «...в реке времени... Адыгский национальный костюм в контексте времени» [144], «История одного костюма» [145], «Невеста» [146].

Необходимо отметить, несмотря на то что проблема изучения адыгского народного костюма в отечественной литературе рассмотрена разносторонне, нет ни одного специального исследования, уделявшего внимание изучению художественных традиций костюма адыгов в работах современных дизайнеров одежды. Содержание настоящей работы посвящено такого рода исследованию.

**Цель исследования** – комплексный анализ способов репрезентации художественных традиций народного костюма адыгов при проектировании

современной одежды. Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

- выявить и описать историко-культурные предпосылки развития дизайна модной одежды на основе художественных традиций костюма адыгов;
- определить теоретические основы дизайна одежды в этнической стилистике и разработать классификацию способов реализации художественных принципов в проектировании современной одежды с использованием этностилистики;
- провести анализ аутентичной одежды, хранящейся в НМРА и др. музеях, для определения устойчивых художественно-технологических решений традиционного адыгского костюма;
- выявить основные художественно-эстетические элементы и особенности технологии изготовления традиционного адыгского костюма;
- выполнить развертки кроя традиционной одежды адыгов и изготовить реплики экспонатов для НМРА;
- определить и классифицировать основные подходы к применению художественных традиций адыгского костюма в контексте дизайна современной одежды в этнической стилистике;
- проследить этапы развития проектного мышления северокавказских дизайнеров одежды с использованием этнической стилистики.

#### **Объект и предмет исследования.**

Объект исследования – мужские и женские традиционные костюмные комплексы адыгов и современная одежда, выполненная на основе традиций адыгского костюма. Предмет – художественные основы формирования структуры современной дизайна одежды с элементами традиционного костюма адыгов.

**Методология и методы исследования.** Методологический подход основан на осознании того, что традиционный костюм адыгов в современном обществе выполняет многообразные социальные, культурные и художественные функции, вследствие чего исследование этого феномена как материально-художественного

объекта требует междисциплинарного рассмотрения. В диссертации применены методы:

– культурно-исторический метод – позволяющий проводить анализ артефактов в системе цивилизационного развития и исторического контекста, с учетом особенностей культуры как материального и духовно-символического выражения художественно эстетической деятельности;

– сравнительно-типологический метод – для сопоставления отдельных явлений и процессов с целью классификации и типологии;

– структурный анализ – для обоснования ведущих принципов конструктивного строения одежды, ее архитектоники, отражающей картину мира адыгов, определяющей характер доминирования внешней и внутренней системы формообразующих приемов;

– технологический анализ – для определения методов обработки, применяемых при изготовлении традиционной одежды;

– искусствоведческий анализ – для выявления и структурирования художественных принципов создания современной авторской одежды в этнической стилистике; приемов согласования выразительных средств и создания композиции костюма.

**Границы исследования.** Временные рамки исследования очерчены периодом конца XIX началом XXI веков. Конец XIX века – завершающий этап формирования традиционного костюма адыгов. Начало XXI века – зарождение дизайна современной одежды в этнической стилистике. Территориальные границы исследования определяются понятием «Северокавказский регион», а именно «Кабардино-Балкарская Республика», «Краснодарский край» и «Республика Адыгея».

**Научная новизна исследования** заключается в том, что проведено комплексное исследование по выявлению ведущих приемов композиционно-конструктивного решения традиционной одежды, ее архитектоники, отражающей картину мира адыгов и определяющей систему формообразующих приемов. Впервые построены развертки кроя традиционной одежды адыгов и выполнены

реплики музейных экспонатов. Систематизирован и введен в научный оборот изобразительный материал, отражающий художественные принципы дизайна современной авторской одежды на основе традиций адыгского костюма. Комплексный подход позволил впервые выявить и определить художественные принципы создания современной одежды на базе традиционного адыгского костюма.

**Теоретическая значимость работы** определяется тем, что полученные в диссертации данные и разработанные методы систематизации материала могут послужить основой для разработки образовательных программ проектирования современной одежды на основе традиций народного костюма; а также объективировать изучение и научное описание костюмных комплексов народов Северного Кавказа. Результатом предложенного исследования явится обогащение теоретического арсенала искусствоведческих исследований в сфере дизайна.

**Практическая значимость работы** определяется возможностью использовать основные результаты исследования в творчестве региональных дизайнеров при создании коллекций одежды в этнической стилистике; в практической работе специалистов по воспроизведению аутентичной одежды и созданию сценического костюма; в педагогической практике при создании научно-методических материалов и учебных пособий.

**Достоверность и обоснованность** результатов исследования опирается на точное использование методологического инструментария, дающего возможность добиться целей исследования; на разносторонний подход к анализу решаемой научной задачи и опорой на авторитетные исторические, этнографические и публицистические источники; на междисциплинарный подход к анализу проектной деятельности северокавказских дизайнеров одежды в адыгской этностилистике. Качество результатов исследования подтверждено непосредственным участием Н. З. Кидакоевой в создании этноколлекций; музейного альбома «Традиционная одежда и золотое шитье адыгов»; реплик традиционного комплекса женской одежды для НМРА.

**Апробация результатов работы.** Основные положения диссертационной работы доложены и обсуждены на региональных научно-практических



конференциях «Музейные чтения» (НМРА, г. Майкоп, 2009-2019), международной научной конференции «Северный Кавказ: искусство в контексте времени» (Северокавказский филиал ГМВ, г. Майкоп, 2016), международной научной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии», г. Санкт-Петербург (2014-2022).

Коллекции одежды, выполненные на основе проведенных исследований, стали призерами и победителями дизайнерских конкурсов различного уровня.

Разработки диссертационной работы используются в учебном процессе ФГБОУ ВО «Майкопский государственный технологический университет» в дисциплинах: «История костюма народов Северного Кавказа», «Композиция костюма», «Художественное проектирование», «Орнамент и современный дизайн».

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Факторами, определяющими развитие дизайнерского мышления мастеров в северокавказском регионе, являются культурно-этические нормы адыгского общества, обращение к археологическим предметам, использование этнокультурных архетипов и мифопоэтического наследия народа.

2. Приемы художественного, конструктивного и технологического решений традиционного костюма адыгов являются основополагающими для дизайна одежды в этнической стилистике. Опора на многообразные источники и применение различных подходов в работе с ними обеспечивают широкую вариативность результатов при создании современной одежды.

3. Композиционно-конструктивное решение традиционного комплекса одежды адыгов содержит историческую и семантическую информацию, представляет ментальную характеристику адыгов, отражает специфику социальной организации общества, зависит от ландшафтно-климатических условий бытования, художественно-эстетических воззрений народа.

4. Обоснование выбора и согласование выразительных средств композиции при создании новых форм на основе традиционного костюма определяются назначением проектируемой одежды.

5. Новые возможности в дизайне современной одежды в этнической стилистике создаются с опорой на сочетание архаики и эпоса народа, синтезе вневременных национальных основ и модных трендов.

### **Структура и объем диссертации**

Структура: введение, три главы, заключение, список сокращений, список литературы и источников, приложение. Работа объемом – 152 страницы основного текста, содержит 7 таблиц и терминологический словарь исследования на 8 страницах. Список использованной литературы и источников – 204 наименования. Альбомом иллюстраций, состоящий из исторических фотографий, рисунков, чертежей, разверток кроя и т.д. представлен в приложении, которое содержит 72 иллюстрации.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ДИЗАЙНА В СФЕРЕ ПРОИЗВОДСТВА ОДЕЖДЫ В ЭТНИЧЕСКОЙ СТИЛИСТИКЕ

## 1.1. Историко-культурные предпосылки развития дизайна одежды на основе традиционного костюма адыгов

Деятельность дизайнеров по созданию авторской одежды в адыгской стилистике является результатом взаимодействия значительного количества определяющих факторов: культурно-этических норм, основанных на морально-правовом кодексе «*адыгэ хабзэ*»; воздействия мифоэпического наследия народа; традиционных ремесел; социальных и художественных практик в сферах сценического искусства и производства одежды. Рассматривая «*адыгэ хабзэ*» или «адыгский этикет» как свод неписаных правил и законов, необходимо отметить, что данный феномен адыгского общества базируется на нескольких столпах, объединяя в одно целое моральные установки и юридические нормы [16]. Традиционная этика *адыгагъэ* – основная организационно-идеологическая база, которая «придает нормам *адыгэ хабзэ* характер целерациональных программ и моделей социального действия, подчиняющихся единому, синергитическому в основе своей замыслу и плану» [15, с. 6].

Культура адыгов, формировавшаяся на протяжении столетий, изменяясь под воздействием многочисленных процессов, сохранилась как устойчивая система, «обладающая уникальными эмпирическими знаниями об окружающем мире», передающая «эти знания в закодированном виде на уровне межличностного общения в форме наиболее значимых ценностей» [193]. С XIII века путешественники в своих описаниях отмечали высокий уровень развития традиционных ремесел адыгов: художественная обработка металла, дерева, камня; ювелирное искусство; обработка шерсти и кожи; плетение из различного материала; золотное шитье [61, с. 164]. Производимые ремесленниками предметы были связаны с определенными технологическими знаниями и процессами.

Отработанная веками кустарная технология полностью определяла внешний вид изделия в его конструкции. Касалось ли это плетения циновок, изготовления одежды и утвари, золотного шитья, мастер придерживался неких модульных соотношений размеров. Каждый производимый предмет выполнял определенные функции и был наполнен художественным смыслом, раскрывающим его сущность и место в быту. Умение адыгских мастеров наблюдать, замечать, отбирать и комбинировать, учитывать свойства материала и характеристики формы, применяя при этом знания, передаваемые по наследству, может служить примером протодизайна и говорит о зачатках проектной деятельности в традиционном кустарном производстве.

Традиционный костюм адыгов, классическая версия которого сложилась к концу XVIII века, является важной частью целостного видения мира народа и его выражения в предметной среде. Аккумулируя в себе знания и умения адыгских ремесленников, он является вершиной мастерства прошлого. Этнограф В. А. Дмитриев, исследуя метрологию пространства одежды и жилища народов Северного Кавказа, отмечает, что принятый у адыгов принцип организации пространства в одежде «потребовал высокой стандартизации размеров, что неудивительно, учитывая высокую степень стереотипизации адыгской, кабардинской культуры» [40, с. 42]. Определенные представления и выработанные стандарты о красоте адыгского народа определили картину создания мерного пространства в одежде. Эталонное использование локтя в процессе изготовления одежды адыгскими женщинами точно соотносилось с шириной куска домотканого сукна, что можно проследить на примере раскроя черкески. Именно адыгские женщины считались лучшими мастерами в этом ремесле: шили черкеску на глаз и сажали точно по фигуре. «Для раскроя такого предмета требуется кусок ткани шириной один локоть и длиной 12 локтей (т.е. пропорции 12:1), складывающийся для получения отдельных деталей следующим образом: сначала кусок делится пополам, и одна половина его складывается пополам», из которой выкраивается полочка и спинка с перекидным плечом. Боковые клинья выкраиваются из оставшейся части. Вторая половина делится на

три части: две для рукавов и одна для переднего клина. Оставшаяся ткань используется для дополнительных деталей: воротника, газыриц и т. д. Подводя итог процессу, В. А. Дмитриев констатирует, что «весь крой вещи происходит при делении отреза согласно числовой ритмике, создающей удобный, легко запоминаемый и завораживающий своей «магией» алгоритм» [40, с. 48]. Сложившиеся в традиционной культуре связи пространственно-временных отношений выработали устойчивые правила создания бытовых предметов и позволили сформировать комплекс одежды, который служил и служит образцом для подражания и воспроизводства.

Тенденции развития проектной деятельности и историко-культурные предпосылки формирования дизайна одежды на основе традиций адыгского костюма будут рассмотрены ниже.

Нужно отметить, что в Российской империи сложилась особая история взаимоотношений светского и традиционного костюма. После запрета Петром I русской одежды для привилегированных классов интерес к народному костюму в высших кругах России возникал не раз и всегда был связан с определенными переломными моментами в истории страны. Екатерина II, ценившая красоту русского костюма и любившая носить стилизованные под традиционный костюм платья, подчинила моду интересам политики. Она вернула в обиход дворянского общества русское платье-сарафан. Российская императрица, привлекавшая внимание Европы не только своим умом и самобытностью, но и своими нарядами (их заимствовали кутюрье Парижа), способствовала проникновению русской экзотики в европейский быт [77].

Война 1812 года послужила толчком к усилению патриотических настроений в обществе, что выразилось в пристрастии к сарафанам и кокошникам в гардеробе знатных дам. В этот период модные наряды, пришедшие из Европы, дополняются элементами народной одежды и украшениями из жемчуга, который, в свою очередь, чередуется с обильным количеством бриллиантов. Николай I в 1834 году регламентировал обязательное ношение придворного платья с элементами народного костюма для дам, служивших при дворе (фрейлин,

гофмейстерин, статс-дам и др.), что сохранялось без особых изменений до 1917 года. По признанию очевидцев, богослужения в дни значимых событий и важных торжеств проводились в большой церкви Зимнего дворца, где «мужчины были в парадной форме, при орденах, а дамы – в придворных костюмах, т. е. в повойниках и сарафанах с треном, расшитым золотом, производивших очень величественное впечатление» [163, с. 46].

Однако, как отмечает искусствовед Р. М. Кирсанова, «ничего общего с подлинным интересом к традиционной культуре русского народа национальные мотивы в нарядах светских дам не имели» [75, с. 207]. Не придавая истинного значения народному костюму, где каждый предмет функционален и наделен символическим значением, русское дворянство лишь играло в народность. И только после буржуазной реформы 1861 года, когда Россия столкнулась с новыми проблемами духовного порядка с поиском нового пути в решении вопросов национального художественного наследия и «истинной» русскости, приходит новое осмысление понятия «патриотизм» [73; 74]. Дворянство, отдавая дань допетровскому русскому быту, начинает все чаще обращаться к народному, так называемому «боярскому» стилю при создании костюмов для придворных торжеств. Апофеозом увлечения этим стилем становится костюмированный бал в Зимнем дворце в феврале 1903 года, который явился «ярчайшим событием не только в жизни Высочайшего Двора, но и всего российского общества» [81]. Праздник, состоявшийся в год 290-летней годовщины воцарения династии Романовых, произвел необычайное впечатление на иностранных дипломатов, приглашенных в качестве гостей, и продемонстрировал величие русского костюма, воплощенного в маскарадных нарядах участников бала [82].

Несмотря на такой успех, комплементарные отзывы в прессе, демонстрацию костюмов и фотоальбомов бала на Международных выставках, в России еще долгое время не было понимания специфики сценического костюма, узнаваемого и создаваемого по своим законам. По-прежнему для оперных и театральных постановок применяли этнографический костюм. Так, в 1908 году для парижской постановки оперы Модеста Мусоргского «Борис Годунов» импресарио и

организатор «Русских сезонов» Сергей Дягилев «собирал в деревнях и разыскивал на петербургских рынках подлинные костюмы, старинные предметы обихода, украшения и вышивки» [183]. Декорации к опере, воссоздающие «подлинную Русь» времен Бориса Годунова, были выполнены Александром Головиным и Александром Бенуа, а эскизы костюмов и бутафория созданы знатоком русских традиций XVI-XVII веков художником Иваном Билибиным [23].

Санкт-Петербург, будучи столицей Российской империи, задавал основной тон и служил примером новых культурных течений, распространяя новинки в провинции. Так, например, в Екатеринодаре (ныне город Краснодар) в начале XX века, где к этому времени образовалась влиятельная адыгская община, сложилась традиция проведения благотворительных костюмированных вечеров. Крупные промышленники, общественные деятели и интеллектуальная элита стремились к созданию постоянно действующей организации, основной целью которой было решение насущных проблем, стоявших перед черкесским обществом. По сведениям историка Аз. К. Бузарова, найденным в ГАКК и ГКУ РА «Нацархив», Черкесское благотворительное общество проявляло заботу о горском населении Кубанской области. Просветительская деятельность общества заключалась в «содействии школьному образованию горцев Кубанской области» [22, с. 7].

Особую значимость благотворительное общество придавало проведению культурно-массовых мероприятий: благотворительных спектаклей, театрализованных и танцевальных вечеров, лотерей-аллегри и т.п. Первое такое театрализованно-этнографическое представление было проведено 18 января 1908 года в помещении Второго городского Общественного собрания г. Екатеринодара, о чем свидетельствует красочный альбом, изданный по случаю этого мероприятия, хранящийся в Национальном музее Республики Адыгея [7] (рисунок 1.1). Поводом для проведения первого «Черкесского вечера» послужил сбор средств для пострадавших от наводнения, повлекшего за собой разрушение множества закубанских адыгских селений. Собранные деньги шли на возведение ограждающих дамб и предохранительных валов [41].

Программа вечера, вызвавшая, по свидетельствам очевидца, «небывалый интерес и наплыв публики» не только из Екатеринодара, но и «самых отдаленных мест Кубанской и Терской областей», состояла из трех отделений (рисунок 1.2). Адыгская музыка, сопровождающая первое отделение, потрясла слушателей и создала соответствующую атмосферу для второго, основного действия в «живых картинах». В сюжетную основу постановки легла повесть видного адыгского просветителя и писателя Султана Хан-Гирея «Черкесские предания», напечатанная в журнале «Русский вестник» в 1841 году. Используя пантомиму, самодеятельные актеры виртуозно донесли до зрителей основной замысел автора о «благотворительности» и «народной традиции взаимопомощи» (рисунок 1.3). Звучавшие музыкальные произведения сумели «в художественной форме поддержать и эмоционально подчеркнуть глубокий смысл происходящего» [168, с. 124].

В «живых картинах», состоящих из семи сцен были показаны традиции и обычаи адыгов. Представленное действие открыло «уголок минувшей жизни черкесских племен, мало исследованных в исторической литературе» [19, с. 2]. «Первые три отражали военную ситуацию. В «Проводах на войну» была показана церемония передачи девушками оружия воинам, отправлявшимся в поход. Следующая картина посвящалась «тосту и прощанию девушек с воинами» (рисунок 1.4). Третья картина – «прощание матерей с павшими на поле брани героями-сыновьями» (рисунок 1.5). Четвертая и пятая картины – «церемония приготовления к угощению». Два последних действия отражали уже другую сторону жизни адыгов – демонстрировались гостеприимство и почести, воздаваемые гостю. Второе отделение, носившее оттенок некоторой экзотики, состояло из двух картин и посвящалось похищению невесты и «смотринам молодой родными и знакомыми после свадьбы». Автор статьи, подробно описавший творческую программу вечера, приходит к выводу, что «это уже было не просто концертное выступление, а целое театрализованное представление, охватывающее различные стороны жизни и быта народа» [167, с. 17]. Можно предположить, что это было первое постановочное действие на тему жизни



адыгского народа, в котором использовались как аутентичные, так и стилизованные костюмы.

Основными участниками постановки стали три пары молодых людей. На фотографиях со сценами спектакля можно наблюдать некоторую фривольность в их позах (они держатся за руки, юноши поддерживают партнерш за талию), что недопустимо в адыгском этикете для людей, не связанных узами родства. Однако такое нарушение норм приличия объяснялось тем, что актеры спектакля приходились друг другу братьями и сестрами. Создать необходимую эмоциональную атмосферу «черкесского вечера» и лучше «вжиться» в роль непрофессиональным актерам помогали как специально изготовленные для постановки костюмы в народном стиле, так и традиционная одежда самих участников вечера.

Для создания запечатленной С. Хан-Гиреем эпохи конца XVIII века мужская часть труппы использовала собственную одежду и оружие, которым владела в совершенстве. Использование этнографического костюма при формировании сценического образа было характерно как для профессиональных, так и для самодеятельных коллективов того времени. Поэтому костюмы участников были выполнены в разной степени стилизации, не отражали полного комплекса одежды изображаемого периода и сочетали в себе особенности разных эпох. Однако стоит заметить, что в данной постановке перед актерами ставилась задача создания собирательного образа воина-рыцаря *уэркъ* – социального класса профессиональных воинов, существовавшего в период феодализма в структуре адыгского общества. Правила, определенные в морально-правовом кодексе «*адыгэ хабзэ*», предписывали им свои поведенческие институты: *уэркъыгъэ* «рыцарский моральный кодекс» и *уэркъ хабзэ* «рыцарско-дворянский этикет». По мнению ученых «способность к воспроизведению воинственности – одна из базисных характеристик северокавказского культурно-исторического типа», поэтому отчужденности к военной сфере и к боевому костюму у адыгов не существовало еще долгое время [174, с. 93]. Образ воина-рыцаря в постановке был дополнен реконструкцией защитного вооружения в виде средневековых

кольчуг, наручей, серебряных шлемов с бармицами (оплечье, металлическая сеть из железных колец).

Подтверждением достоверности выбранного для спектакля защитного костюма является описание экспонатов, хранящихся в Государственном Историческом музее. Представленные в собрании музея шлемы входили в комплект вооружения кабардинских дворян, состоявших на службе в лейб-гвардии Кавказского горского эскадрона в период 1828-1882 гг. Исследователь оружия народов Северного Кавказа Э. Г. Аствацатурян, характеризуя эти черкесские доспехи XVIII-XIX вв., приводит пример трех видов серебряных шлемов. Аналогичные головные уборы представлены на участниках театральной постановки. Один из них – аутентичный адыгский шлем в виде мисюрки с кольчато-пластинчатой защитой, декорированный «черкесским орнаментом». Второй, так называемый «танж», – высокий, конической формы, «склепанный из двух половин», макушку которого венчает «кольцо, в котором закреплен флажок из красного сафьяна, обшитый галуном с вышитым узором». *Танж* дополнен кольчужной сеткой, прикрепленной к наружной части шлема, защищающей часть лица и плечи. Третий представляет собой низкий полусферический шлем, украшенный «накладными серебряными пластинками с гравированным и черневым орнаментом» [13, с. 97].

Защитное вооружение было надето поверх бешметов, отороченных по краю достаточно широким галуном, не характерным для традиционной мужской одежды. В этом просматривалось желание более выразительной подачи костюма с театральных подмостков. Такой же широкий галун в виде лампас был проложен по боковому шву штанов, заправленных, в свою очередь, в мягкие сафьяновые сапоги *мэстхэр*. Ноги участников украшали традиционные ноговицы *лбай*, надетые поверх сапог и декорированные параллельными рядами широкого галуна. Комплекс одежды и военной амуниции был дополнен наборным поясом, на котором крепилось холодное оружие: кинжал и пашка.

В отсутствии художественных практик самодеятельным актерам удалось интуитивно нащупать выразительные средства, необходимые для создания

сценического образа рыцаря-воина, и, используя язык пантомимы, воплотить замысел автора пьесы. Важным фактором, способствующим убедительности созданной постановки и использованных в ней костюмов, была включенность актёров в этнокультурную среду, их происхождение и менталитет. Сохранению традиций и культуры в адыгском обществе способствовало их довольно долгое развитие в рамках традиционной нормативно-этической системы, которая «органически соединила в себе компоненты воинского этиоса с компонентами нормативных систем», где «любовь к своей земле выражается как особо почетная обязанность по ее защите; культом предков и связанным с ним культом старших; приверженности всей общности (народу)» [173, с. 59]. Все эти характерные особенности присутствуют в ментальности народа и сегодня, оказывая влияние на нормы поведения в современном обществе, ярко отражаясь в художественной практике мастеров.

Костюмы участниц спектакля стали демонстрацией национальной самобытности и изменений, происходивших в традиционной одежде данного периода. Необходимо заметить, что уже в начале XX века в гардеробе адыгских девушек помимо традиционной присутствовала ориентированная на европейскую моду городская одежда. Народный костюм начал терять свои позиции. Влияние городского стиля и моды на народный костюм конца XIX – начала XX вв. не могло не отразиться на сценической одежде актеров передовой театральной постановки. Так наряд невесты был изготовлен из шелка светлого тона (дань европейской моде), который не характерен для традиционного свадебного платья адыгов. Известно, что при выборе ткани для наряда невесты приоритет отдавался бархатным или шелковым тканям темных оттенков спелых плодов, на которых выгодно выделялся орнамент, вышитый парчовыми нитями золотистого и серебристого цветов. В постановке светлый тон платья невесты был выполнен на контрасте с костюмами остальных девушек, что выгодно выделяло героиню из общей массы. Комплекс невесты складывался из традиционных предметов: нижнего платья из гладкокрашеного шелка, нагрудника с серебряными застежками, верхнего распашного платья *сай* из жаккардового шелка с крупным

цветочным рисунком, девичьей шапочки *дышьэ пало хурай*, шали и серебряного пояса. Верхнее распашное платье было с характерными отрезными выше локтя рукавами и притачной лопастью *лашьхьэбэлагь* (без орнамента), из-под которой выбивался широкий расклешенный рукав нижнего платья. Завершала образ галунная шапочка с серебряным навершием *тыжьын палошыгу*, загнутые зубцы которого по кругу были украшены подвесками в виде ромбиков, обрамляющих лоб и волосы невесты (рисунок 1.6).

В отличие от наряда невесты, одежда ее подруг была выполнена по всем классическим канонам традиционного костюма западных адыгов, в котором девичий кафтанчик с серебряными застежками, как обязательный компонент ансамбля, в торжественных случаях дополнялся платьем *сай*. Платье поверх кафтанчика носили нараспашку, так чтобы борта *сай* «на груди не скашивались, а сразу от плеча шли вниз по прямой линии» [152, с. 158]. По бортам полочки *сай* дополнялось идущими от горловины притачными клиньями, расширяющими изделие книзу. Таким образом, участницы постановки продемонстрировали манеру ношения кафтанчика характерную для западных адыгов и крой традиционного платья (рисунок 1.7). В девичьих комплексах с эталонными моделями платья поверх кафтанчика надевали серебряный пояс. Само платье фиксировали по линии груди двумя парами басонных тесемок.

Комплексы девушек обильно декорированы ткаными галунами, идущими по всем швам и краям одежды, и орнаментом, выполненным вышивкой в технике вприкреп. Крупный растительный орнамент располагался на кафтанчике в строго регламентированных местах, «в зоне видимости» при надевании его под распашное платье *сай*: низу рукава и борта. Притачная лопасть рукава украшалась золотошвейными элементами, соединенными в единую композицию параллельными линиями сутажа, в соответствии с установленными канонами.

Головные уборы демонстрировали разнообразие девичьих шапочек адыгов. Так, на одной из подруг невесты галунная шапочка цилиндрической формы с плоским дном «*дышьэ пало шыгубгьу*». Наряд второй девушки дополнен шапочкой «*дышьэ пало кьуанч*» (букв. «кривая золотая шапочка»), вышитой в

технике «*шыхъар идагъ*», мотив рисунка – растительный орнамент. Такое название головной убор в форме низкого цилиндра или усеченного конуса с плоским дном получил по манере ношения набекрень. Для удерживания на голове убор дополнялся шнурком «*жэгъупс*», который крепился под подбородком.

В комплект одежды девушек входила шаль – обязательный праздничный атрибут. Тонкая, прозрачная, она венчала шапочку девушки, свободно свисая вниз. У невесты концы шали закинута за плечи, что демонстрирует ее статус.

Театральные костюмы девушек были дополнены ювелирными украшениями в виде кулонов из серебра – «*тыжьын тхыльыль*». Такие серебряные украшения представляли собой футляры-амулетницы различной формы, в которых хранились аяты из Корана. Возможно, подвески девушек утратили свою утилитарную и сакральную функцию, оставаясь лишь статусным украшением и подчеркивая торжественность случая.

Представленные в театральной постановке и запечатленные на фотографиях альбома, костюмы женской части труппы демонстрируют традиционную одежду адыгов в различных вариациях, что делает данные снимки чрезвычайно ценным материалом для исследования.

Успех вечера положил начало традиции таких постановок, где раскрывались различные стороны жизни и быта народа, демонстрировались адыгские обряды и обычаи с использованием традиционных костюмов. В рамках благотворительного «Черкесского вечера» 2 января 1914 года состоялся показ драматического действия по мотивам эпической повести писателя С. Хан-Гирея «Наезд Кунчука» (рисунок 1.8). Повесть, выдержанная в романтическом стиле, раскрывает архаические представления черкесов о мире и демонстрирует этико-мифологическое мышление народа того времени.

К проведению второго вечера устроители подошли большим профессионализмом. Отпечатанная на материи красного цвета программа вечера (рисунок 1.9), была дополнена красочно оформленным либретто [8] (рисунок 1.10). На организацию спектакля, создание костюмов и реквизита было потрачено более 1325 рублей, что позволило увеличить количество самодеятельных актеров

(рисунок 1.11), особенно женскую часть (рисунок 1.12), пригласить военный оркестр, скрипичную группу и исполнителей народной адыгской музыки, изготовить шелковый суперзанавес, вышитый золотными нитками. Для постановки помимо традиционной адыгской одежды были изготовлены костюмы для обитательниц турецкого гарема и османских воинов (рисунок 1.13). Наложницы были облачены в многослойные пестрые наряды, состоящие из просторных шаровар, рубах с длинными разрезными рукавами, короткого жилета. Поясом служила шаль с бахромой, повязанная широко вокруг талии, головным убором – феска, украшенная вышивкой. Главные герои предания – Кунчук и прекрасная Гюль – были облачены в традиционные адыгские костюмы (рисунок 1.14).

Ставшие триумфальными постановки живых этнографических картин не только выполнили свою благотворительную миссию, собрав более пяти тысяч рублей, но и стали культурным событием в жизни адыгского общества. Известные события 1917 года прервали череду костюмированных благотворительных вечеров, проводившихся «Черкесским благотворительным обществом». Однако эти вечера уже заронили зерна творчества среди талантливой адыгской молодежи: в разных городах и аулах стали организовываться драматические коллективы художественной самодеятельности [178]. Работа таких групп способствовала не только пропаганде адыгского народного искусства, но и давала возможность сохранить и донести до нас традиционный костюм в его классическом представлении и показать трансформации, происходившие с ним.

Революционные события, приведшие к радикальным изменениям в жизни горских народов, повлекли за собой и перемены в отношении к традиционной одежде, чаще использовавшейся только в свадебных ритуалах и праздничных действиях. Она тщательно вытеснялась современной гражданской одеждой «для строителей коммунизма». Фотографии того периода фиксируют этот процесс. Традиционный костюм, таким образом, практически выпал из жизни народа и «законсервировался» на уровне рубежа конца XIX – начала XX веков. Став принадлежностью сценического действия, народная одежда начинает трансформироваться уже под воздействием театральных законов.

Анализ фотографий постановок Областного драматического театра (ныне Адыгейский драматический театр им. И. С. Цея и Русский государственный драматический театр им. А. С. Пушкина) [58] и Ансамбля песни и пляски (ныне ГААНТ «Нальмэс»), организованных в Майкопе в 1936 году, показал, что традиционный костюм приобрел новое обобщенное звучание в период 1930–40-х годов [169] (рисунок 1.15). Важной задачей мастеров того времени стало создание этносимволической выразительности костюма, позволявшей считывать со сцены основные этнографические коды. В этот период сформовался так называемый «кавказский костюм», нивелирующий особенности традиционной одежды народов Северного Кавказа и формирующий единый художественный образ.

Как было сказано выше, традиционный мужской костюм, сложившийся к концу XIX века, был чрезвычайно приспособлен к боевой жизни горца. Но уже к 1930-м годам он теряет функцию военной формы и воспроизводится в виде сценической одежды как средство художественного воздействия на зрителя. Смена роли мужчины воина-защитника на роль созидателя-строителя формирует сценический образ, где сохраняется комплектность предметов. В таком виде костюм продолжил свое дальнейшее существование вплоть до конца XX века и вошел в новое тысячелетие без особых изменений.

Неизменными и характерными предметами остаются бурка, папаха и черкеска. На сцене она дополняется ременным поясом теперь уже с бутафорским оружием. Бешмет выходит из употребления. Остается прежним контрастное сочетание черкески с нижней, так называемой «рубашкой кавказского типа». Новый вид рубахи, повторяя край верхней части распашного бешмета, укорачивается и становится цельнокроеным. Рубашка кавказского типа шьется из ярких шелковых тканей, которые выгодно воспринимаются со сцены. Традиционные штаны с широким шагом заменяют брюками галифе, принятыми в мужской гардероб после гражданской войны.

Женский костюм сохраняет прежнюю, четко очерченную форму, силуэт «песочных часов» и ведущие цветовые отношения. Однако все остальные его составляющие подвергаются большим изменениям в сторону упрощения.

Многослойный костюм, состоящий из трех-четырех слоев, заменяется единым платьем, имитирующим распашное изделие. Вместо дорогого бархата и шелка используют более дешевые натуральные ткани или ткани с химическими волокнами. Серебряные украшения (нагрудные застёжки, пояс, наплечные розетки) заменяются недорогим металлом, чаще латунью, иногда серебряные застёжки имитируют вышивкой, используя шелковые нитки желтого или серебристого цветов. Основными художественными приемами декорирования становятся аппликация или роспись по ткани акриловыми красками. Для изображения орнаментальных композиций в технике аппликации используется парчовая ткань, которую по контуру настрочивают на поверхность ткани швом «зигзаг» (рисунок 1.16).

Таким образом, традиционный костюм адыгов упрощен и обезличен, «растворен» в едином сценическом костюме Северного Кавказа. Происходит вытеснение трудоемких технологий ручного труда машинными операциями, басонные приклады – фабричной фурнитурой. Вышивка вприкреп или высокая гладь заменялись машинной вышивкой или росписью. Число предметов, входящих в комплекс женской одежды, уменьшилось. Многослойный народный костюм заменили одним платьем, имитирующим распашное изделие, дополнив его поясом и головным убором.

В период 1930-50 годов созданием сценической одежды в областном музыкально-драматическом театре занимались профессиональные портные. Так, в книге «Годы, спектакли, судьбы» А. Н. Гарин, говоря об этапах формирования театра и людях, внесших свой вклад в его становление, отмечает, что «неоценимую помощь в создании спектаклей оказывали...заведующие костюмерным цехом Е. С. Палаткина, парикмахерским цехом А. В. Денисова и портниха Л. Евженко» [32, с. 41]. Такое положение дел, когда созданием сценических костюмов занимались непрофессиональные специалисты, а портные, хотя и очень высокого класса, оставалось до начала 1970-х годов, вплоть до появления в труппе театра профессионального художника по костюмам Л. И. Дауровой.



Отсутствие в Адыгее квалифицированных специалистов привело к тому, что в течение 1950-60-х годов костюмы для ансамбля песни и пляски изготавливают разрозненные ателье г. Майкопа (женский костюм) и г. Нальчика (ателье «Березка» – мужской костюм). В начале 1970-х годов сценические костюмы женской части ансамбля шились в швейных мастерских Государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова (г. Ленинград).

Открытие в 1971 году Дома бытового обслуживания в Майкопе позволило решить проблему изготовления сценической одежды непосредственно в регионе. Здесь начала работу экспериментальная швейная лаборатория, основной деятельностью которой стало внедрение в производство новых моделей и оказание содействия районным ателье в проектировании современной одежды, создание моделей в фольклорном стиле. Специалисты лаборатории: конструктор верхней женской одежды Е. Хохлова, конструктор легкого платья Э. В. Шешукова, лаборант Р. И. Кадакоева – стали творческим ядром данного подразделения.

В 1975 году Ю. М. Сташем, руководителем экспериментальной швейной лаборатории областного Дома бытового обслуживания, был создан альбом «Адыгский народный орнамент в современной одежде» (рисунок 1.17). В нем были представлены орнаментальные аппликации, изготовленные из кожи. Данный альбом заслужил высокие оценки в городах Суздаль, Ростов-на-Дону, Орджоникидзе. Предложенная художником-модельером новая стилизация адыгского орнамента и его применение в швейной и сувенирной продукции внедрялась во всех районных и городских ателье области (рисунки 1.18-1.20). Это была осознанная попытка ввести национальные мотивы в современную одежду, однако большого отклика среди потребителей эта идея в то время не нашла. Традиционная одежда, как и сами традиции, появлялись лишь иногда в свадебных церемониях. Происходившее постепенное угасание интереса к традиционным формам народного костюма в период 1970-80-х годов приводит к исчезновению костюма из жизни народа. Причиной является отсутствие основных видов ремесел, связанных с золотным шитьем, созданием басонных изделий,

изготовлением серебряных украшений, так как эти навыки в советский период были забыты и практически утеряны.

В начале 1990-х годов народные традиции адыгов, так долго находившиеся в творческом застое, связанном с отсутствием практик старинных ремесел, стали возобновляться. В это время на Северном Кавказе появились мастера-энтузиасты, которые по крупицам восстанавливали народные ремесла. Плеяда художников, обогатившая художественный мир адыгской культуры, сформировала различные творческие направления развития как традиционных практик, так и современных форм проектирования одежды. Необходимо отметить следующих авторов.

Художник-модельер Юрий Сташ (г. Майкоп) в 1970-80-е годы работал в сфере воспроизводства традиционного костюма адыгов для творческих коллективов и занимался популяризацией народного стиля в современной одежде. Сегодня он создает арт-объекты – платья-символы, наполненные мифологическими образами, экологическими воззрениями и пацифистскими настроениями. Выставка работ «Юрий Сташ. В мире мифов и реальности. Через дизайн к миру» находится в постоянной экспозиции в СКФГМИНВ (рисунок 1.21).

Член Союза художников России, ювелир и оружейник Ася Еутых (г. Майкоп) известна в стране и за ее пределами. Ювелирные произведения, созданные в технике литья, гравировки и позолоты, выполненные в скифо-меотских традициях майкопской культуры, хранятся в ГЭ, ГИМ, в Гентском музее археологии и текстиля, Музее костюмов в Анкаре, а также в частных коллекциях Нью-Йорка, Лондона, Сингапура, Берлина и Токио (рисунок 1.22).

Многогранный талант народного мастера России Вячеслава Мастафова (г. Нальчик) позволил ему восстановить некоторые виды кустарных промыслов адыгов: аутентичные приемы шорно-седельного ремесла, техники вышивки и плетения басона, методы кузнечного и ювелирного дела. Работы, отражающие знания старых ремесленников и наполненные авторским художественным стилем мастера, хранятся в музеях Северного Кавказа, в частных коллекциях Турции, Иордании, Сирии, Америки и Японии (рисунок 1.23).

В конце 1990-х гг. Вячеславом Мастафовым была создана школа рукоделия, одной из выпускниц которой стала Сафият Сет (г. Майкоп). Сегодня этот уникальный мастер золотошвейных дел, почерк которого можно отличить и выделить среди многих, занимается воссозданием традиционного шитья по исконно традиционным схемам. Работы мастера украшают экспозиции НМРА, КГИАМЗ им. Е. Д. Фелицына, СКФГМИНВ, Лазаревского этнографического музея (рисунок 1.24). В 2017 году С. Сет совместно с автором диссертации была восстановлена часть комплекса женской одежды для НМРА, состоящая из девичьего кафтанчика и платья (параграф 2.3).

Среди наиболее ярких представителей модельеров, творчество которых было связано с созданием авторской одежды в этнической стилистике, можно выделить имя Мадины Саральп (г. Нальчик). Отличительной чертой этого мастера является глубокое погружение в исторический материал, умелое владение принципами стилизации, тонкое сочетание в одежде традиционных форм и модных трендов. В книге «...в реке времени» Мадина Саральп рассматривает коллективный опыт создания народного костюма в контексте времени [144]. Представленный иллюстративный материал наглядно демонстрирует эстетику адыгского платья и позволяет увидеть его глазами автора, мастера сегодняшнего времени. Отражение духовной культуры этноса, переосмысление философии народного платья посредством применения определенных средств стилизации позволяет дизайнеру демонстрировать традиционный костюм адыгов в новом тысячелетии в русле современной моды, в его современном прочтении.

Созданный дизайнером арт-центр и Дом моды «*Madina Saral'p*», помимо изготовления люксовых свадебных нарядов, занимается сохранением и развитием национальных традиций, а также поддержкой молодых талантов, работающих в этой сфере. В 2004 году журнал «HELLO» назвал образцом высшего портновского мастерства свадебное платье, изготовленное модельером для иорданской принцессы Рим Аль-Брахими (рисунок 1.25). Дважды, в 2009 и 2012 годах, работы модельера выставлялись в Мраморном зале РЭМ, ее костюмы

представлены в коллекциях музеев Северного Кавказа, РЭМ, ГЭ, частных музеях страны и за рубежом (рисунок 1.26).

Обобщенный анализ историко-культурных предпосылок развития дизайна в сфере авторской одежды на основе художественных традиций народного костюма адыгов выявил следующее. Важными факторами, отразившихся на формировании данного направления деятельности, являются традиционные нормативно-этические регуляторы морально-правового кодекса «*адыгэ хабзэ*». Представленные в адыгском менталитете они ярко проявлялись в художественных практиках, в том числе и в костюме. Изменения, коснувшиеся «*адыгагъэ*», воздействовали на ментальность адыгов и, как следствие, дали толчок трансформациям в традиционном костюме, внимание к которому в XX веке было неравномерным. Оно возникло в начале века на фоне общероссийского интереса к народным традициям (проведения костюмированных балов, театральных постановок с использованием этнографических костюмов). После революции в разных городах и аулах организовываются драматические коллективы художественной самодеятельности, пропагандируя адыгское народное искусство. Такие непрофессиональные труппы смогли сохранить традиционный костюм в его сценическом прочтении и донести его до потомков.

Идеология СССР, направленная на унификацию облика строителя коммунизма, окончательно сместила народную одежду в сценическое пространство. 1930-е годы характеризуются появлением единого образа кавказского костюма, который объединил в себе культуру народов Северного Кавказа, но обезличил специфические особенности традиционной одежды каждого народа.

Радикальные реформы конца 1980-х годов, закончившиеся революционными переменами и демократическими изменениями советского общества, привели к подъему национального сознания малых народов, воспроизводству их исторической памяти, частью которой является традиционный костюм. На Северном Кавказе возникла плеяда мастеров, по крупицам восстанавливающих культурное наследие прошлого. Работая в различных направлениях, они создали новые школы, возрождая традиционные

ремесла адыгов, наполняя их индивидуальным стилем. Творчество этих мастеров позволило народному костюму адыгов войти в следующее тысячелетие уже в новом прочтении, усилило интерес к традиционной культуре на очередном витке истории. Проведенные исследования историко-культурных предпосылок развития дизайна в регионе прослеживают непрерывную связь традиционной культуры с современными нормативными установками адыгов и демонстрируют возможности сохранения культурных ценностей посредством народного костюма.

## **1.2. Художественные методы в дизайне одежды в этнической стилистике**

В данном параграфе будут рассмотрены различные практики проектной деятельности в области создания современной одежды с применением этнической стилистики и предложены новые художественные методы построения образа на основе некостюмных, нематериальных источников с привлечением творческой интуиции, а также погруженности в историю и культуру адыгского народа.

В научном контексте концептуализация представляет собой процедуру систематизации методов, средств, понятий и категорий, необходимых для исследования конкретного объекта в пределах избранного предметного поля [196]. Такой подход позволяет более обоснованно выдвигать и проверять научные гипотезы, формировать общий план исследовательских этапов, а также рассматривать несколько возможных вариантов функционирования исследуемого объекта в различных изменяющихся условиях [185]. Осмысление этапов творческой проектной деятельности необходимо основывать на системных знаниях и сложной структуре в сфере производства одежды, предполагающей возможность создания множества вариантов и версий костюма, в том числе с включением этнических элементов [134].

Рассматривая культуру как составную часть системы «природа-общество-человек», которая сохраняется в родовой памяти человечества, М. С. Каган писал, что деятельность человека «порождает культуру, выливается в культуру, сама становится

культурной» [60, с. 152]. Частью этой деятельности в настоящее время является дизайн, который наследует декоративно-прикладному искусству и ремеслу и характеризуется как «один из видов художественно-технического предметного творчества». Комплекс эстетических задач, рационально организованных в предметно-пространственной среде, оказывает «значительное влияние на процессы стилеобразования в материально-художественной культуре» [106, с. 3]. Таким образом, дизайн не может рассматриваться в отрыве от исторической и социокультурной ситуации, частью которой он является и под воздействием которой создается.

При решении задач технологического и технического содержания в дизайнерской деятельности необходимо учитывать тот факт, что одежда выполняет множество социокультурных функций. С одной стороны, является защитой человека от неблагоприятных условий окружающей среды, с другой, она вписывает его в контекст культуры, выражая связь личности с родом, социумом, и мирозданием в целом [202, с. 7]. Духовная составляющая является отражением образов, возникающих в коллективном сознании, переосмысленных в художественные символы, складывающихся в систему художественно-эстетических принципов.

Принятие решений, связанных с любым видом деятельности, базируется на выстраивании платформы, совокупность основополагающих идей, знаний и фактов которых образует принцип [197]. В применении к дизайнерской деятельности художественный принцип может быть реализован как художественный метод – способ организации художественного объекта (предмета одежды в данном случае) посредством воплощения в нем художественного образа, либо системы художественных образов с помощью применения определенных средств. Художественные образы обладают свойством аккумулировать большой объем информации и воплощать ее в наиболее емкой и эффективной для восприятия форме. Именно этим свойством наделен традиционный костюм, чья образность – это историческая, культурная, религиозная, социальная и национальная память народа, явленная в символическом конструктивно-пластическом решении.

Историк костюма М. Н. Мерцалова, приравнивая народную одежду к произведению искусства, говорила, что изучение традиционных форм костюма, языка его цвета, орнамента раскрывает нам многие сокровенные тайны и законы красоты народного искусства», ценность которых делает его «образной летописью жизни наших предков» [109, с. 12]. Таким образом, художественный принцип – основополагающий способ организации многочисленных факторов в отношениях человека и одежды, реализованный средствами искусства.

Дизайн, будучи синтетическим видом деятельности, равноправно совмещает художественно-эстетическую и техническую составляющие. Данный род деятельности направлен на создание объектов, в которых образная наполненность возникает благодаря использованию специфических средств выразительности, во многом опирающихся на технические формы [79; 92]. Однако вся совокупность применяемых художественных приемов полноценно реализуется лишь при наличии некоего идейного основания, концепции, задающей правила организации художественных средств в каждом конкретном случае.

В традиционном костюме художественное решение всегда обусловлено конструкцией и технологией в связи с экономным отношением к материалу, с эргономическими требованиями, с необходимостью воспроизводства комплекса непрофессиональными людьми на разные типоразмеры и со многими другими факторами [129]. И эта связь конструкции, технологии и образности является общим принципом для традиционного костюма и дизайнерского подхода к созданию современной одежды, что было подмечено отечественными дизайнерами первого поколения – Н. П. Ламановой и конструктивистами, в дальнейшем изучено Ф. М. Пармоном и другими специалистами.

При проектировании одежды в этнической стилистике специалисты сталкиваются с решением проблемы, возникающей в ходе поиска композиционно-стилевых взаимосвязей в художественной структуре современного авторского костюма. Вопрос, в какой мере сочетать, соединять и смешивать традиционные элементы с современными изделиями, разделяет исследователей данной проектной сферы на два лагеря. Мнение одних основывается на идее, что

современный и этнический стили несочетаемы, их объединение ведет к эклектике и безвкусию, т.е. не может привести к эстетически качественному результату. Второй подход, напротив, опирается на идею того, что современность и народное искусство могут совмещаться в одном произведении, при этом современность получает дополнительную энергию архетипических образов, а этника начинает восприниматься эстетически и символически осмысленнее, тем самым повышается ее культурная ценность. Нами разделяется вторая позиция, подтверждающаяся многочисленными примерами органичного использования этники в коллекциях популярных домов моды и кутюрье.

Примером такого подхода может служить диссертационное исследование Н. М. Калашниковой, в котором автор рассматривает вопрос о возможности и способах соотношения моды и народного творчества [64]. Автор основывается на междисциплинарном подходе, совмещающем методы искусствоведения, культурологии, технической эстетики и дизайна. Это позволяет видеть разнообразные аспекты бытования народного костюма и его элементов системно, в виде совокупности многообразных социокультурных функций, способов интерпретации художественных принципов традиционного костюма в разных типах современной одежды.

Обосновывая синтез традиций народного костюма с современной модой, исследователь Н. М. Калашникова считает признаки моды «в одежде определенной группы людей, связанных общей территорией и занятиями (этносы)» явлениями социального престижа, характерными для существования модных практик [66, с. 17]. С таких позиций ею исследуются примеры творчества советских художников, создающих новую советскую моду в первой половине XX века. В новой советской эстетике Н. Ламановой, В. Татлина, А. Степановой и др. синтезированы народные традиции и новый стиль, возникающий под влиянием политических, экономических и социальных трансформаций, наступивших после Октябрьской революции 1917 года.

Говоря о моде послереволюционного периода, она отмечает, что в моделировании одежды главным требованием стали удобство и практичность. Мода в одежде 1920-х годов демонстрировала черты, во многом характерные для народного костюма. Простота геометрической конструкции, объемность кроя,



традиционный декор, цветовые контрасты, сочетание разных фактур материала органично вписывались в границы революционной моды [64, с. 58]. Новый образ советской женщины – спортивной, социально активной, энергичной, открытой и простой в общении – обусловил отказ в модной одежде от любых излишеств: оборок, кружев и т.п. Идеологическая ценность повседневного ударного труда, скромность материального достатка основной массы советского народа, как мы видим, вывела на первый план в моде использование принципов не праздничного или обрядового народного костюма, а повседневно-утилитарной одежды – практичной, недорогой и простой в смысле технологии производства.

Различия народного костюма и модной одежды в культурном контексте современности значительны. По мнению Н. М. Калашниковой, промежуточной или переходной формой является фольклорный костюм, который используется в сфере сценического искусства участниками народных музыкальных и хореографических ансамблей. Определяя возможности работы с аутентичным костюмом, намечая возможные варианты художественной реконструкции, исследователь предлагает три направления развития традиционных форм в современных сценических образах. Первое, наиболее близкое по звучанию с основой и маркирующее его с определенным этносом – этнографическое направление. Второе, наоборот, не привязанное к какому-либо локальному типу и выступающее в качестве обобщения при воспроизведении народного костюма. Третье направление – стилизация, это прямое цитирование характерных черт первоисточника и создание художественного образа, визуально отличного от народной основы [67, с. 258]. Данный вариант этнореконструкции возможен в качестве основы проектирования современных авторских моделей в этнической стилистике.

Использованию в качестве основы для проектирования современной одежды основных элементов базовых конструкций народной одежды посвящено исследование И. В. Виниченко. Для получения большого количества конструкторских версий при производстве современной одежды в этнической стилистике необходимо выявить ведущие структурные особенности первоисточника с возможностью использования их в ретроспективном анализе

[25, с. 9]. Важным при разработке моделей современного костюма на основе ретроспективного анализа конструктивных решений является наличие полной информации об объекте проектирования. Результатом исследования стала база проектных данных, содержащая в себе потенциальные варианты народных костюмов с возможностью их пополнения. Такой банк конструкций позволит производить «анализ основных форм, силуэтов, конструктивных особенностей комплектов» [25, с. 9]. Данный подход весьма важен для исследования художественно-конструктивных параметров адыгского традиционного костюма, значительное количество аутентичных образцов которого собрано, систематизировано и научно описано в собрании Национального музея Республики Адыгея, в том числе и автором настоящей диссертации [160].

Автор предложила использовать базовые элементы казахского костюма и виды ее конструктивных и декоративных особенностей при конструировании современного женского платья. Взяв за основу основные конструктивные элементы аутентичной одежды: лиф, юбку, рукав и воротник, – она разработала виды изменения этих частей костюма в определенных конструктивных поясах. Цветовое решение и орнаментальные композиции, как основные приемы декорированного оформления, также подлежат систематизации при ретроспективном анализе, что отражено в таблице 1.1. Такое распределение объектов при анализе народного костюма может служить основой систематизации и классификации любого предмета одежды, важного в восприятии образа и смысла первоисточника.

Таблица 1.1 – Ретроспективный анализ конструктивно-декоративного решения казахского костюма

Виды конструктивных и декоративных особенностей	Базовые элементы казахского костюма					
	Лиф	Юбка	Рукав	Воротник/горловина	Декоративное оформление	
					цвет	орнамент
уровень линии талии	+	–	–	–	–	–
степень прилегания	+	–	–	–	–	–
способ формообразования	+	–	–	–	–	–
форма	–	+	+	+	–	–
длина	–	+	+	–	–	–
вид членения	–	+	–	–	–	–
способ оформления низа	–	+	+	–	–	–
способ соединения с лифом	–	–	+	–	–	–
характер и место расположения декора	–	–	–	–	+	+

Возможности синтеза характерных принципов организации объемно-пространственной формы традиционного бурятского костюма и современной одежды в едином художественно-конструкторском пространстве рассмотрены в совместном исследовании И. В. Виниченко и М. Н. Еремеевой. Авторы предлагают два направления костюмного формообразования современных моделей в этнической стилистике. Для создания легко узнаваемых визуальных элементов народной одежды предлагается применять *реконструктивный* метод [26, с. 46]. В нем сохраняются принципы формообразования традиционного костюма, его базовая конструкция и силуэт, при этом его использование уменьшает затраты на производство одежды. С помощью данного метода можно воспроизводить сценические образы для музыкальных, театральных и хореографических коллективов.

Применение *конструктивного* метода влечет за собой изменения традиционных и получения новых форм и пропорций, нетрадиционных компоновок масс и объемов, размещение необычных акцентов. Новые схемы формообразования и современную композиционную организацию моделей предлагается применять в подиумных образцах от-кутюр с дальнейшей адаптацией для коллекций прет-а-порте. Однако, по нашему мнению, в данных трансформациях этнокультурных традиций комплекса бурятского костюма не учтены уровни стилевой организации моделей, формирующиеся при работе с материалами. Такой подход лишает процесс проектирования эксклюзивности, не до конца раскрывает выразительность образа.

Такой принцип выявлен в совместной публикации З. Ю. Максимовой и Т. И. Полевщиковой. Слияние традиционной технологии изготовления аутентичных образцов с современными тенденциями моды, по мнению авторов, не только позволит возродить и сохранить костюм как важную составляющую марийской культуры, но и сможет найти новые принципы проектирования одежды в этнической стилистике [188, с. 377]. Эмпирический анализ современных образцов, выполненных в марийской стилистике, выявил два направления дизайна одежды. В первом художники-модельеры делают акцент на *работу с цветом* во всех его проявлениях. Возможен выбор материалов различных

цветовых сочетаний, а также использование приемов декоративной отделки изделий орнаментом или вышивкой. Вторым направлением является моделирование формы на основе пластических свойств материалов, т.е. применение различных *методов формообразования моделей*. Важным при создании современных образцов исследователи считают необходимым выбор ведущего принципа проектирования. Использование более одного направления в одной коллекции приведет к простой реконструкции традиционного марийского костюма.

Интересный опыт демонстрируют участники коллективного исследования влияния традиционных художественных структур китайского костюма на дизайн современной одежды [128]. Во многом их суждения совпадают с предыдущими авторами, выдвигающими различные направления в проектировании, предлагающими смешивать и чередовать последовательность применения тех или иных уровней структурной организации традиционной китайской одежды. Выдвигая на первый план коммуникативный потенциал модных изделий, выполненных с использованием этнической стилистики, авторы оценивают возможности китайских дизайнеров. В их арсенале узнаваемые во всем мире форма и крой китайского костюма, его колорит, изысканная вышивка и разнообразные аксессуары.

На первый уровень при выстраивании художественной структуры образа в китайском духе авторы статьи выносят пространственную и пластическую организацию народного костюма. Линейно-графическая организация формы отражающая особенности народного кроя, позволяет на базе прямых геометрических линий создавать различные варианты одной темы. Тенденций модных сезонов могут вносить изменения в композиционные составляющие структуры вновь созданных моделей: использовать количественные соотношения формы (пропорции), распределение объемов в пространстве, изменять декоративную насыщенность. Но стилеобразующие составляющие структуры китайской одежды неизменно продолжают присутствовать в проектной практике.

Одним из значимых декоративных способов воссоздания китайского этностиля в модной одежде является аутентичная вышивка. На третьем по значимости месте в этом плане стоит обращение к традиционной цветовой гамме,

имеющей символическую нагруженность, выражающей различные смысловые значения (зеленый – выражение вечной жизни, красный – счастье и пр.).

Важный элемент китайского стиля в модной одежде – использование традиционной шелковой ткани, представляющейся материальной субстанцией цвета, орнамента, вышивки и пр. Авторы настойчиво проводят мысль о такой важной функции модной одежды, как межкультурная коммуникация. По их мнению, приобретая и надевая одежду, созданную на основе вышеперечисленных методов, современные потребители «самым непосредственным образом соприкасаются с богатейшим культурным наследием, которое воплощается в китайской традиционной одежде» [128, с. 48].

Близкими по звучанию принципами создания одежды на базе традиционного костюма адыгов видятся нам изложенные в статье И. М. Присяжной результаты анализа проявления художественной выразительности китайского средневекового костюма в современной одежде народов Дальнего Востока и Приморья [191]. Представленные народы с давних времен используют оседлый образ жизни в пространстве, далеком от дикой природы, что находит свое отражение в национальном менталитете китайцев. Такая географически-ландшафтная зависимость определила культурно-генетическую связь традиционной и современной одежды, отличающую ее от одежды других историко-культурных традиций. Связь костюмной формы с фигурой человека, сложившаяся в рамках традиционной культуры, создает «зону интимного пространства для свободного движения», в которой «главное эстетическое внимание уделялось краям одежды, обозначавшим границы этой зоны». Пределами, усиливающими и продлевавшими «в окружающем пространстве пластику движения рук, игравших важную роль в ритуале общения» становились широкие рукава китайского халата [191, с. 132]. Данный пример демонстрирует ведущую роль архетипа, основанного на национальном характере и системе этнических ценностей в определении способов стилеобразования в костюме. Отражением выбранного стиля становятся выразительные средства композиции:

колорит модели, фактура и пластика материала, способы декорирования, определяющие эстетику костюма в целом.

По мнению исследователя А. М. Шандренко, несомненную близость человека и одежды определяют социокультурные составляющие этноса. Поэтому, проектируя одежду в этнической стилистике, необходимо глубокое погружение в «традиции, быт, культуру, декоративно-прикладное искусство», определяющее «совокупность тех этнореалий (признаков), которые становятся носителем глубинного социокода» [205, с. 35]. Однако для более глубокого погружения в смыслы этнокультуры не менее важным, на наш взгляд, является изучение устного народного творчества: мифов, сказок, музыкально-хореографического фольклора и пр. Наглядным примером этому может служить проект «*Доспехи Теменшу*», разработанный коллективом под руководством автора настоящей диссертации. Коллекция, созданная по мотивам сюжета из Нарсткого эпоса, являющегося национальным достоянием народов Северного Кавказа, подробно описана в третьей главе исследования.

В поисках нового этнообраза, помимо знаний о традиционной культуре народа, изучения исторического опыта предшественников, необходимо тонкое интуитивное чутье, улавливающее характерные знаки и символы этноса, их творческую переработку с учетом современных методов моделирования. По мнению исследователей Д. А. и Е. В. Сердюковых, переосмыслению должны подвергаться образцы аутентичных костюмов из собраний музейных коллекций [148, с. 154]. Однако это не должно приводить к созданию «чистой» этнографии, важно учитывать текущие модные тенденции и обращаться в своем творчестве к интернациональной моде. Все эти поиски и знания приведут к созданию собственного неповторимого стиля.

Применение легко узнаваемых этноэлементов при проектировании коллекций авторской одежды в этнической стилистике делает вновь созданный образ выразительным. Однако выбор стилеобразующих составляющих для модных образцов от-кутюр должен предполагать не только использование знаков и символов традиционных костюмов, но и представлять собой переработку и

переосмысление этих элементов. Превращение сакральной застежки-фибулы в новые гипертрофированные формы головных уборов преувеличенных размеров представлено в коллекции «Сюлгамо» [192]. Автор проекта Галина Лосева осознанно проводит такой эксперимент. Сюлгама – часть нагрудного украшения мордовских народов, обильно декорированная монетами, стеклом, бисером, раковинами каури и т.д., являлась мощным оберегом в арсенале женщины. Перемещая данный элемент в область головы – средоточие духовных сил, дизайнер подчеркивает его значение в мордовском костюме. Доводя уровень акцентуации до гротесковых форм, художник демонстрирует возможности интерпретации традиционных форм в новые виды.

Исследователь И. Н. Савельева одна из первых обратила внимание на процессы взаимодействия творческого проектного начала с методами научного познания в дизайне одежды. Выдвинутое ею положение о необходимости обладания особой *интуицией* для людей, создающих одежду в этнической стилистике, предполагает действие мозга на основе собственных ощущений, связанных с созданием новых, оригинальных образов. Выстраивание своеобразных взаимосвязей в композиции костюма зависит в первую очередь от индивидуальных качеств автора: зрительного восприятия и воображения, умения наблюдать и интуиции – бессознательной формы интеллекта. Существенными в данном творческом процессе являются методы научного познания: сравнение, аналогия, анализ, синтез [141, с. 123]. И. Н. Савельева связывает проектирование новых художественных объектов с осознаваемыми и неосознаваемыми этапами производства. Основным инсайтом является *представление* – способность мысленного видения несуществующего объекта, которое дополняется возникающими в *ассоциативном ряду* связями между далекими друг от друга элементами, явлениями и событиями. Процесс проектирования в уме завершается синтезом творческих идей, находящихся в перманентном состоянии, базирующихся на воображении или фантазии. Логический, практический или творческий тип воображения может стать аккумулятором идеи. Разработка идеи становится последним этапом в проектной деятельности в сфере создания одежды,

«в ходе которого происходит проверка истинности инсайта» [72, с. 261]. Важно заметить, что *интуиция* как озарение в творческой деятельности не всегда основана на большом жизненном опыте, ментальной памяти и эрудиции личности. Художнику-модельеру на этапе вынашивания идеи важны умения видеть, слышать, чувствовать, т.е. использовать своего рода каналы восприятия действительности.

Проанализированные в статье И. Н. Савельевой методы научного познания в дизайне одежды, по нашему мнению, заключены в пределах традиционной философии [194]. Классическая философия, как мировоззренческая наука, связанная с проблемами бытия этноса, также становится идейным основанием эстетики проектных решений в дизайне. Приверженцами данного направления считаются японские дизайнеры, имманентный концептуализм, любовь к нестандартным экспериментам с формами и кроем которых базируется на философской традиции этнокультуры.

Анализируя влияние эстетической категории *моно-но аваре*, исследователь М. А. Успенская демонстрирует ее проявление в методах проектирования одежды и в искусстве Японии в целом. Данный принцип, означающий «печальное очарование вещей», заключается в воссоздании чувства слияния с окружающим миром. Под влиянием философии *моно-но аваре* в японском дизайнерском творчестве сложился ряд проектно-художественных принципов, отражающих традиционное мироощущение японцев.

О принципе совмещения, а не замещения автор исследования пишет, что его сущность отражает то основание мира, в котором все пребывает в «неслиянном единстве», при этом ничто не должно затмевать или замещать другое. Принцип совмещения, а не замещения главным образом выражается в неразрывной связи с многовековой эстетикой и философской традицией Японии, в синтезе национального и интернационального. В качестве иллюстрации данной идеи представляется творчество дизайнера одежды Йоджи Ямомото, который «совмещает концепцию японского костюма с элементами западного костюма, добиваясь совмещения пластики на уровне формы» [172, с. 92]. Принцип красоты и пользы – второй принцип, характерный для эстетики *моно-но аваре*, базируется



на тяготении к всеобщей гармонии, а, следовательно, к естественному порядку вещей, который требует от вещи целесообразности, т.е. практичности.

В практике японских дизайнеров этот принцип реализуется в постоянном обращении к простым массовым формам одежды, таким, как джинсы и футболки, необходимым для повседневной жизни современного японца [201]. Принцип непостоянства и изменчивости также базируется на органической связи с природой, которая постоянно находится в движении, меняя краски, чередуя тепло и холод, влажность и сухость и т.п. Стремление к воплощению данного принципа предполагает, что у объекта проектно-дизайнерской деятельности изначально предусматривается трансформируемость его формы [200]. В модной одежде японских дизайнеров это иллюстрируется, например, не полным сшиванием деталей одежды, которые при ходьбе или ветре изменяют общую форму конструкции.

Еще один принцип эстетики *моно-но аваре* – принцип ненамеренности и спонтанности – выражается в отношении к творчеству как «нетворчеству», стремлению не создать что-то новое, а уловить, выявить уже существующие, но не проявленные движения души и природы. В качестве примера М. А. Успенская приводит работу Йоджи Ямомото 1998 г. – платье, созданное примитивным способом прямо на манекене путем скручивания и связывания ткани. К обозначенному принципу органично примыкает принцип соучастия и незавершенности, который на практике реализуется в изначальной вариативности использования предмета одежды за счет разнообразного способа ношения, добавления аксессуаров, составления ансамблей с другими частями костюмного комплекса.

По нашему мнению, творчество Иссей Мияке также отражает традиционное мироощущение японцев. Дизайнер совсем не подстраивается под модные тенденции, он продолжает создавать свои творения с использованием глубинных представлений о красоте и традиции, присущих японской культуре. Используя понятие «*ма*» (пространство между телом человека и материалом) и цельный кусок ткани, он конструирует неповторимые по силуэту вещи, универсальные для каждого индивида [114].







В контексте концептуализации дизайнерской деятельности особенно важно, что в основу проектирования ложится не только сам костюм, но и нематериальные составляющие в виде философских идей-установок. Для дизайна авторской одежды в этнической стилистике данный опыт может быть применен в форме следования философско-этическому кодексу *«адыгэ хабзэ»*. В нем в органической связи содержатся все элементы этнической картины мира адыгов – философия, традиционная этика, духовная практика, межличностные отношения и пр., что в значительной мере оказывает воздействие на социальные и художественные практики, традиционные ремесла и, как следствие, на создание традиционного костюма.

Проведенный анализ теоретического материала, связанного с проектированием одежды в этнической стилистике, позволяет сделать некоторые обобщающие выводы. При создании современного этнопродукта авторы прибегают к различным уровням осмысления данного процесса: методу постепенного нарастания сложности, методу превращения элементарного в целостность, методу от прикладного к философскому. Данные художественные методы большинством авторов связываются со способами использования элементов традиционного костюма и вербальных источников. Некоторые исследователи анализируют технические принципы работы с этническим наследием. Н. М. Калашникова, рассматривая использование народных традиций в практике советских модельеров одежды, отмечает социокультурный аспект данной деятельности [69].

Автором настоящей работы выявлены и систематизированы художественные принципы, включающие обращение к архаике; к культурно-этическим нормам, основанным на морально-правовом кодексе *«адыгэ хабзэ»*; к мифопоэтическому наследию народа и традиционным ремеслам; обозначены основные способы реализации художественных принципов создания одежды на основе традиций адыгского костюма, отраженные в таблице 1.2. В ней представлены возможные принципы проектирования, источники концепций дизайна современной одежды в этнической стилистике и методы работы с ними.

Важным является демонстрация практических результатов применения обозначенных концепций.

Таблица 1.2 – Художественные принципы проектирования авторской одежды на базе традиционного адыгского костюма

Уровни организации костюма	Прямое следование источнику	Современное прочтение традиционного костюма			Визуализация эпических образов	
	Стилизация традиционного костюма					
Приемы работы с источником						
Силуэт/форма	полное соответствие традиционному костюму		традиционный силуэт с измененной конструкцией		модные формы	универсальные базовые формы
Пропорции	полное соответствие традиционному костюму	изменение пропорций внутри традиционной формы		изменение пропорций, новые конструктивно-модельные членения	поиск современных пропорций	масштабность монолитность
Цветовое решение	полное соответствие традиционному костюму	«этнопалитра» / нехарактерное для традиционного костюма			не связанное с традиционным костюмом; соответствует художественной идеи коллекции	
Материал	современные аналоги		современные материалы		новые, нехарактерные для традиционного костюма: трикотаж, синтетические материалы, искусственная кожа	
Технологическое решение	машинный способ шитья					
	ручная вышивка, плетение и ткачество	машинная вышивка, аппликация	ручная вышивка и плетение			авторские методы обработки материалов
Декор и его расположение	традиционная вышивка; традиционное расположение	машинная вышивка; увеличение масштаба, традиционное расположение	авторский рисунок, новые материалы, традиционное расположение	творчески переосмысленные мотивы на основе традиций; нехарактерное расположение	творчески переосмысленные мотивы на основе археологических артефактов; обусловленное традициями расположение сакральных символов и оберегов	
Результат	реплика	сценический костюм	авторский ритуальный костюм	авторский костюм, творческая коллекция		
						

В заключении намечены возможные пути прямой трансформации визуальных элементов традиционного адыгского костюма и определены основные методы преобразования первоисточника в новые современные образы.

Предложены три направления стилизации традиционного костюма адыгов. Во-первых, возможно изменение композиционного строя костюма, когда художник намеренно трансформирует форму и выстраивает ее в соответствии с особенностями пластического решения и ритмической организацией образа. Во-вторых, применение технологических приемов стилизации, которое влечет за собой изменение способов и методов обработки материалов, замену их современными аналогами, а также использование в некоторых случаях материалоемких технологий. Такие подходы приводят к высоким показателям эргономического соответствия и технологической обработки современных изделий. Третьим направлением является изменение функции традиционных знаковых деталей одежды или элементов костюма, и их переход, чаще всего, в разряд декоративных.

Развитие дизайна авторской одежды в Адыгее находится в русле обозначенных в параграфе 1.2 тенденций, что будет обосновано в ходе настоящей диссертации. Для начала научного анализа использования адыгской стилистики в современной одежде необходимо рассмотреть художественные, функциональные и конструктивные характеристики традиционного костюма адыгов, чему будет посвящена следующая глава.

## ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО КОСТЮМА АДЫГОВ КАК ОСНОВА ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

### 2.1. Предметы традиционной адыгской одежды, их социокультурные принципы

В данном разделе будут рассмотрены мужские и женские костюмные комплексы адыгов, датирующиеся концом XIX – началом XX вв. Основные исследования были проведены диссертантом на основе подлинных образцов адыгского костюма и исторических фотографий, хранящихся в фондах НМРА, ретроспективный анализ которых лег в основу настоящего исследования. Изучались праздничные костюмные комплексы СКФГМИНВ, РЭМ, ГИМ [136], КГИАМЗ им. Е. Д. Фелицына, Лазаревского этнографического музея.

Являясь предметной областью декоративно-прикладного искусства, традиционный костюм адыгов представляет собой целостный ансамбль. Одежда, отражающая эстетическое преобразование жизненного опыта в художественные образы, является важным компонентом в соционормативной культуре этноса. Выразительность пластических форм и архитектоника, гармония цвета костюма и его орнаментальные мотивы – все это вытекает из «богатого опыта культурной самоорганизации, аккумулированного в адыгском морально-правовом кодексе *адыгэ хабзэ* и в адыгской этике – *адыгагъэ*» [15, с. 5]. В традиционной культуре костюм как знак обладает рядом функций, являясь источником информации, сообщает нам о статусе человека, характеризует этническую и региональную принадлежность и что немало важно, совершенствует и подстраивает тело под существующие каноны красоты. Образ жизни и род занятий адыгов, климатические условия мест обитания определили выбор материалов, цветовые предпочтения и особенности кроя одежды данного народа [21].

Основной целью исследования стало выявление художественно-конструкторских решений и определение основных способов производства

традиционного костюма адыгов. Для достижения данной цели были решены следующие задачи. Проведен анализ мужского и женского праздничных костюмных комплексов как систем, дополняющих друг друга предметов. С целью систематизации этих данных составлена типологическая структура традиционной одежды адыгов (рисунок 2.1). Выявлены основные типы формообразования костюма путем создания разверток кроя музейных экспонатов. Определены приоритетные цветовые отношения, используемые в традиционной одежде, систематизированы сведения об основных формах декора, в том числе – золотной вышивки.

При изучении композиционно-конструктивных особенностей аутентичной одежды особое внимание уделялось принципам архитектоники костюма, гармоничному единству художественно-эстетических и утилитарно-практических признаков, обеспечивающих совершенство формы, сообразной менталитету адыгов. Анализ имеющихся в музейных коллекциях костюмов показал, что «взаимобусловленность конструкции изделия и формы, выраженная в конкретном материале – основа», определяющая композицию традиционного адыгского костюма [18, с. 129].

Выработанные веками представления адыгского народа об эталоне красоты – стройная фигура, плоская грудь и тонкая талия – обусловили визуальное воплощение традиционного костюма и определили конструктивные особенности кроя комплекса мужской и женской одежды. Форма костюма не отделима от тела человека, составляет с ним единую систему и определяет тектонические характеристики формообразования. Основой построения формы в адыгском костюме было сочленение двух подобных равнобедренных вытянутых конуса, соединенных вершинами и акцентирующих тонкую талию. В адыгской культуре исторически сложившееся равноправие статусов мужчин и женщин определило единую форму и крой костюма: плотно облегающий верх плавно расширялся книзу. Таким образом, верхняя мужская и женская одежда имела одну конструктивную основу и идентичные детали кроя: полочку цельнокроеную с бочком и нижней центральной частью; спинку цельнокроеную с нижней

центральной частью; притачные по линии талии боковые трапецевидные клинья, дополнительно расширяющие изделие книзу.

Формирование основных комплексов мужской и женской одежды адыгов относят к концу XVIII века. Именно тогда традиционный костюм сложился окончательно в его классическом варианте, в нем сошлись и сложились влияния и «модные» веянья Востока и Запада. Мужской костюм на протяжении следующего столетия оставался прежним, сохраняя свое композиционно-стилевое построение. Необходимо отметить, что одежда мужчин на всем Северном Кавказе сходна – это разные варианты одного базисного текста. В отличие от нее женская одежда показывает большое разнообразие, варьируется ситуационно и в зависимости от принадлежности к определенному народу. С конца XVIII до начала XX вв. женская одежда адыгов проходит через многочисленные трансформации, связанные с изменениями в конструкции, в принципах декорирования, в использовании количества одновременно надеваемых предметов, в применении ювелирных украшений в комплексе. При всех этих изменениях принципы формообразования и пропорциональные отношения частей костюма остаются неизменными.

Традиционный адыгский женский костюм представляет собой сложный комплекс, включающий множество предметов, украшенных различными декоративными приемами. Ансамбли женской одежды, представленные в музейных собраниях, как правило, состоят из нательной туникообразной рубахи *джанэ*, штанов *гьончэдж*, корсета *шьохътан*, кафтанчика *клэклы*, распашного платья *сай*, обуви и головного убора. Говоря о материалах, можно указать, что нательные рубахи шили из привозных тканей: бязи, ситца, сатина светлых и пастельных оттенков с мелким неброским рисунком; штаны – из более темных хлопчатобумажных тканей; праздничную и свадебную нательную одежду – из ярких гладких и жаккардовых шелков. Плечевую верхнюю одежду – кафтанчик и распашное платье – изготавливали из дорогих добротных тканей: шелка, бархата, атласа. Девичий кафтанчик шили также из сукна, шерсти и сатина. Для частей кафтанчика «невидимых» под верхней одеждой подбиралась хлопчатобумажная

ткань, для «видимых» распашных и отлетных деталей выбирали шелковую, иногда яркую, контрастную ткань.

Нательная одежда состояла из туникообразной рубахи *джанэ* и штанов с широким или узким шагом *гьончэдэж*. Длина рубахи достигала середины голени. В праздничных комплексах шилась вровень с длиной распашного платья. Являясь основой комплекта и первым слоем одежды, повседневные рубаха и штаны шились из хлопчатобумажных тканей: турецкой бязи (*боз*), которую позже заменили ситцы и сатины российского производства. Выбор цветов ограничивался светлыми тонами, однотонными или в мелкий рисунок. Праздничную нательную одежду изготавливали из шелковых тканей (*данэ*): репса и канауса, как ярких и насыщенных цветов, так и пастельных оттенков. Помимо выбора ткани и цвета «видимые» части праздничных рубах декорировали басонными изделиями: галунами, тесьмами и сутажами.

Туникообразная рубаха шилась с перекидным плечом (рисунок 2.2). В более поздний период стан рубахи состоял из двух деталей. К цельнокроеному полотну с проемом для головы и глубоким вырезом по груди пришивались полотнища рукавов. И уже эта конструкция дополнялась боковыми клиньями в виде прямоугольных трапеций, которые притачивались длинными сторонами к стану и меньшими основаниями к рукавам, а также квадратными ластовицами. Вырез горловины мог быть без воротника или дополнялся воротником-стойкой с фиксацией на воздушную петлю и басонную пуговицу. В любом варианте вырез обрабатывался широкой обтачкой (по спинке, доходившей до лопаток), выполненной из хлопчатобумажной ткани. Рукава праздничной рубахи расширялись раструбом и были длиннее кисти. Шили их составными: при расширении рукава от проймы к прямоугольной основе дотачивали трапециевидные части либо притачивали широкую оборку по линии локтя. В комплексе адыгских женщин рубаха могла играть роль платья. Отсюда и современное название платья *джанэ* по аналогии с названием традиционной рубахи.

Единственным предметом, относящимся к поясному типу одежды в женском гардеробе, были штаны *гьончэдэж* (в записках путешественников



встречается термин из тюркского языка – *шаровары*) (рисунок 2.3). Их конструкция была аналогична с мужскими и подразделялась на два типа: с широким и узким шагом. Верхний срез женских штанов, в отличие от мужских, обрабатывался наружу. В него продевался басонный шнур или тесьма ручной работы из хлопчатобумажных нитей – *шьагъэ*. Низ штанов стягивался шнуром или сажался на обшлажок. Материалом для их изготовления служили хлопчатобумажные ткани. В особых случаях (праздничные или свадебные) штаны шили из шелковых тканей. Иногда шелком или парчой дотачивали низ изделия «видимую» часть из-под нательной рубахи.

Как отмечалось выше, в традиционной культуре одежда, помимо демонстративных функций, выполняла формирующую роль, подчиняя тело человека стандартам красоты. В адыгской культуре сложился устойчивый женский идеал, который достигался как системой сбалансированного питания, так и моделированием тела корсетом – *шьохътан* (рисунок 2.4). По разным данным девочки начинали носить корсет с 7-10 лет и оставались в нем до замужества. По мере роста девушки шился новый корсет, соответствующий новым параметрам. Автор «Описания Черкесии» Ксаверио Главани в 1724 г. пишет об известном черкесском обычае «...зашивать талью девушек в сафьян для придания стройности стану и задержки развития груди, так как считается неприличным девушке иметь пышный бюст» [3, с. 161]. Корсет изготавливали из сафьяна или кожи простой выделки. Позже, к концу XIX века, их стали шить из ткани в несколько слоев; лицевой тканью служил шелк или бархат, изнаночной – хлопчатобумажная ткань. Шнуровка корсета начиналась от ключиц и заканчивалась ниже линии талии. Корсет спереди снабжали двумя деревянными пластинками, сдерживающими рост груди, по спинке – одной пластиной, проходящей вдоль позвоночника для придания ровной осанки. Демонстрация снятого корсета и целого басонного шнура, стягивающего его, была частью свадебного ритуала. В первую брачную ночь жених должен был снять корсет девушки, не повредив его шнурка. Однако девушки, одевающие и сопровождающие невесту, старались запутать шнур, завязывая на нем множество узелков, тем самым испытывая новобрачного.

К первому слою верхней одежды относился девичий кафтанчик *kləkly* (*кIако*) (рисунок 2.5). Распашной вид плечевой одежды длиной ниже линии середины бедра, надевавшийся поверх корсета и рубахи. Изготавливали его из добротных тканей: бархата и плотного шелка, шерсти и сукна – на подкладке из хлопчатобумажной ткани. Выбор основной ткани праздничной одежды ограничивался темными оттенками фиолетового, зеленого цветов, бордового и красного (цветов спелых плодов), особое предпочтение отдавали черному цвету как наиболее контрастному по отношению к золотному шитью [133]. Подкладочная ткань подбиралась в контраст к ткани верха и имела мелкий рисунок в виде цветов, горошка или геометрических фигур.

Рассмотренные кафтанчики были выполнены на одной конструктивной основе с различными модельными особенностями. Они повторяли крой черкески или платья *сай* и шились с глубоким V-образным вырезом по груди или крой бешмета с воротником-стойкой и центральной застежкой встык до линии талии. Длинный, втачной, одношовный рукав мог быть прямым или зауженным книзу с разрезом. Представленные в собрании НМРА кафтанчики идентичны в крое, в котором заложено сильное прилегание одежды в области линии груди и линии талии. Плечевой пояс при этом остается комфортно свободным за счет спущенной линии плеча и углубленной проймы. Кафтанчики отличаются оформлением горловины (глубокий V-ный вырез или воротник-стойка) и наличием тех или иных декоративных элементов. Интересный факт, что модели с открытой грудью надевали поверх платья *сай* и нагрудника с традиционными застежками, либо «закрывали» глубокий вырез так называемыми рудиментами кафтанчика: манишкой или жилетом с нашитыми на них серебряными застежками. Параллельное существование разнообразных предметов одежды в женском комплексе адыгов западной части Черкесии позволяло создавать многочисленные варианты образа.

Девичий кафтанчик был весьма живописным и ярко запечатлевался в качестве основного предмета костюмного комплекса. Например, Джеймс Белл, побывавший на Северном Кавказе в первой половине XIX века, сообщает, что

«...девушка, у которой туго стянут корсет, покрытый спереди серебряными аграфами, так же, как и шапочка, украшенная серебряными пуговицами и галуном, – имеет воинственный вид, как будто ее невинность вооружена во всю и неуязвима для атак» [3, с. 503]. Наличие серебряных застежек, расположенных на полочке горизонтально в 10-18 параллельных рядов, служило оберегом для девушки и придавало кафтанчику вид мундирной одежды. Декоративность изделию придавали галунная тесьма, проложенная по всем вертикальным швам и срезам, а также орнаментальные композиции, вышитые в различной технике и расположенные локально по борту, низу рукава и низу изделия.

Девичий кафтанчик, который, по мнению Е. Н. Студенецкой, именно у адыгов встречался в большем разнообразии: надетый поверх рубахи играл роль самостоятельной верхней одежды, а в торжественных случаях мог дополняться распашным платьем *сай* [152, с. 137]. У адыгов, населявших западную часть Черкесии, он считался достаточным предметом гардероба для выхода, наряду с рубахой или платьем (в более поздний период).

Женская одежда во все времена наиболее подвержена вариациям и новациям, она чутко реагирует на социально-экономические перемены в обществе, подстраиваясь под них и вбирая в себя все новое. В период конца XIX – начала XX вв. традиционные формы женской одежды адыгов трансформировались и видоизменялись под воздействием различных факторов. Данный процесс изменения можно рассмотреть на примере девичьего кафтанчика. Отдельные детали этого предмета сначала исключались из цельного изделия, а затем происходил распад на несколько составляющих, которые впоследствии играли роль самостоятельного предмета в комплексе одежды девушки.

Автором был проведен анализ представленных в коллекции НМРА экспонатов (более 60 наименований), проведена систематизация кафтанчиков и классификация его рудиментов, представленных в таблице 2.1. За основу классификации был взят принцип фиксации предметов одежды на фигуре, а также форма и вид металлических застежек.

Таблица 2.1 – Девичий кафтанчик *к/э/к/ы* и его рудименты

№ п/п	Наименование предмета	Виды и формы серебряных застежек, функция	Материал и техника декорирования
<b>I</b> 1.	<b>Кафтанчики:</b> – «полные»	Застежка встык на металлические крючки и петли	Бархат, сукно, хлопчатобумажная ткань, золотная нить / золотное шитье в технике «вприкреп» и «гладь», басонное плетение, ручное ткачество
2.	Кафтанчик-безрукавка	Застежки разъемные, трехгранные, пуговица шарообразная и петля для застегивания	Атлас, бархат, саржа, сатин, серебро / золотное шитье в технике «вприкреп», басонное плетение, ручное ткачество
<b>II</b>	<b>Жилеты</b>	Застежки разъемные, трехгранные, фигурные, пуговица шарообразная и петля, или крючок и пластинка с отверстием для застегивания	Шелк, бархат, шерсть, сукно, хлопчатобумажная ткань, золотная нить, серебро, стекло, бирюза / басонное плетение, ручное ткачество
<b>III</b>	<b>Нагрудники с воротником-стойкой</b>	Застежки разъемные или литые, трехгранные, фигурные, пуговица шарообразная и петля или крючок, и пластинка с отверстием для застегивания	Бархат, сукно, ластик, хлопчатобумажная ткань, серебро, металл / золотное шитье, басонное плетение, ручное ткачество
1.	– с застежкой спереди	Застежки разъемные	Бархат, сукно, ластик, хлопчатобумажная ткань, серебро, металл / басонное плетение, ручное ткачество
2.	– с фиксацией сзади по воротнику	Застежки разъемные или литые	Бархат, сукно, хлопчатобумажная ткань, серебро, металл / басонное плетение, ручное ткачество
3.	– с завязками по бокам	Застежки разъемные или литые	Бархат, хлопчатобумажная ткань, серебро металл / басонное плетение, ручное ткачество
4.	– с фиксацией сзади по воротнику и поясными подвесками	Застежки разъемные или литые	Бархат, хлопчатобумажная ткань, серебро, металл, стекло, камни / басонное плетение, золотное шитье в технике «гладь», ручное ткачество
<b>IV</b>	<b>Нагрудники без воротника-стойки / манишки</b>	Застежки разъемные или литые, трехгранные, фигурные, пуговица шарообразная и петля или крючок, и пластинка с отверстием для застегивания	Бархат, сукно, кожа, серебро, металл / басонное плетение, ручное ткачество
1.	– с застежкой спереди	Застежки разъемные или литые	Бархат, сукно, кожа, серебро, металл / басонное плетение, ручное ткачество
2.	– с золотным шитьем	Золотное шитье, имитирующее серебряные застежки	Бархат, хлопчатобумажная ткань / золотное шитье в технике «гладь»

Важно отметить, что процесс эволюции покроя кафтанчика (термин Е. Н. Студенецкой), то есть распад на рудименты, шел с одновременным существованием образовавшихся частей и полной версией изделия. Возникшие в процессе эволюции различные модификации способствовали формированию

новых предметов одежды и как следствие привели к разнообразию в гардеробе девушек. Появившиеся кафтанчики-безрукавки (рисунок 2.6, б), жилеты (рисунок 2.6, в), нагрудники с воротниками-стойками (рисунок 2.6, г), манишки с серебряными застежками (рисунок 2.7, б-в), манишки с золотным шитьем (рисунок 2.7, г-д), подвязные передники, пристяжные манжеты облегчали общую массу традиционного комплекса и служили почвой для возникновения новых оригинальных образов.

В культуре адыгов, как говорилось выше, архитектура костюма складывалась в рамках устойчивой традиции. Главной специфической особенностью костюмного формообразования традиционной одежды адыгов являлась связь костюмной формы с фигурой человека. Образуя единую функционирующую взаимосвязь «фигура-костюм» в системе «человек-костюм-среда», она обладала рядом художественных, конструктивных и технологических решений. Рассмотрим социокультурные и эстетические принципы создания одежды на примере женских платьев, бытовавших в конце XIX – начале XX вв. Платья, входившие в праздничный костюмный комплекс, демонстрировали четыре типа трансформаций данного предмета одежды, представленных в таблице 2.2.

Таблица 2.2 – Типология женского традиционного платья адыгов

№ п/п	Тип платья	Вид стана	Вид нижней части	Вид рукава
1	Классическое (эталонное) распахнутое платье. НМРА 9032			

Окончание таблицы 2.2

1	2	3	4	5
2	II тип. НМРА 11673/1			
3	III тип. НМРА 5537			
4	IV тип. НМРА 8992/1			

Первый тип традиционного платья *сай* – классический – был идентичен по крою с девичьим кафтанчиком *кэккы* и черкесской *цый*. Оно также плотно облегалo верхнюю часть фигуры и расширялось книзу посредством системы трапециевидных боковых клиньев. *Сай* мог иметь глубокий V-образный вырез, в котором были видны серебряные застежки рудиментов кафтанчика: жилетов, манишек и нагрудников с поясными подвесками. Такой вид платья фиксировался по линии талии на крючки и петли. Другой вариант имел крой от плеча вниз по практически прямой линии, что предполагало ношение под платьем полного кафтанчика. В таком случае он фиксировался по груди двумя рядами басонных шнуров (рисунок 2.8).

Праздничный *сай* шили из шелка и бархата. В качестве подкладочной ткани верхней части использовали хлопчатобумажные ситец или сатин, лопасти и нижняя распашная часть изготавливали из шелка. Длина изделия достигала щиколотки, в боковых швах оставляли небольшие разрезы (по аналогии с черкесской). Рукава делали чаще всего длиной до локтя с притачными нарукавными подвесками (лопастями) – *лашъхъэбэлагъ* (в переводе с адыг. лопатка для перемешивания мамалыги), представленными на рисунке 2.9.

Данный элемент являлся важной символической деталью традиционного праздничного платья и предназначался для сокрытия женской руки от случайных прикосновений партнера в танце. Практическое назначение лопасти заключалось в защите от действия неблагоприятных атмосферных явлений (холода, сырости, ветра, палящего солнца и пр.). Нарюкавную подвеску обильно декорировали золотошвейными элементами, сутажом и галуном. Довольно большая площадь лопасти (длина – 60-65 см и ширина около 50 см) позволяла разместить на ней две-три растительные композиции, вышитые в технике «вприкреп», объединенные параллельными линиями сутажа. Растительно-геометрический орнамент символизировал «Древо Жизни» и размещался в трех плоскостях: нижней, средней и верхней. Галунная тесьма, вшитая между основной и подкладочной тканью, закольцовывала вертикально расположенную структуру, а также предохраняла край лопасти от обтирания, выступая в качестве канта.

Нарюкавная лопасть помимо практической, символической и декоративной, выполняла также коммуникативную функцию. Удлиненный за счет подвески рукав усиливал пластику и амплитуду движения рук в танце, придавал эмоциональность акту невербального общения, создавал эстетику и красоту женского образа. Однако к концу XIX – началу XX вв. лопасть осталась только как элемент праздничной одежды, в повседневной жизни укрепились европейская конструкция рукава.

Распашное платье *сай* представляло собой особый вид изделия, в котором ярко проявилось чувство стиля и портновского мастерства адыгских женщин. Работу по созданию такого изделия и всего комплекса женской одежды можно соотнести с созданием современных проектов художниками-модельерами. В

работе над платьем специалисты прошлого также создавали художественную единицу, несущую в себе помимо информационной образности и выразительности, авторскую индивидуальность мастерицы. Продумывая художественное оформление будущего изделия, они решали проектные задачи по определению композиционных и стилевых составляющих структуры модели. В созданных ими работах сочетались силуэтная форма платья, пластика ткани и декоративное оформление костюма, другими словами – архитектура костюма.

Примером решения данных задач может служить использование тканого галуна *дышьэ шьагъэ* в украшении платья. Проложенные по всем вертикальным швам, бортам и низу изделия линии галуна создавали иллюзию движения, заданного радиально-лучевым ритмом, и визуально вытягивали фигуру. Помимо иллюзорного эффекта басон служил технологическим средством укрепления соединительных швов. Другим интересным решением с конструкторской точки зрения было использование дополнительных треугольных клиньев, притачанных спереди по линии борта от линии груди или линии талии. Это давало возможность увеличить объем низа платья и уменьшить эффект распахивания его при ходьбе или в танце.

Украшению изделия уделялось большое внимание. Оно декорировалось разнообразными басонными изделиями: сутажом *уагъэ зэхэль*, тесьмой *уагъэ плацлэ*, пуговицами-шариками *чылушьхъ*, золотной вышивкой, выполненной в технике вприкреп *адыгэ идагъ*. Платье дополнялось ювелирными изделиями, которые могли быть съемными: серебряный пояс *тыжъын бгырыпх*, серебряные кулоны с футлярами *тыжъын тхылъыль*, и несъемными: серебряные наплечные розетки *тыжъын тэмэтель*, серебряные нагрудные подвески на цепочке в виде миндалин или пуговиц грушевидной формы [171]. Все эти приемы работали на создание яркого и запоминающегося художественного образа.

С усилением во второй половине XIX века экономических связей с Россией увеличился ввоз на территорию Северного Кавказа тканей фабричного производства. Доступная цена, рациональная ширина, легкость и пластичность тканей явились факторами, позволившими разнообразить крой традиционного



платья. Следующий *второй тип* распашных, повторяющих базовую конструкцию первого типа платьев, шили отрезными по линии талии, расширяя величину подола за счет покроя «клеш» (рисунок 2.10). Тонкие и пластичные ткани (гладкий и жаккардовый шелк, тафта) сделали возможным расширить нижнюю часть платья за счет сборок, бантовых и встречных складок. Причем на некоторых формах складки начинали закладывать ближе к боковым швам юбки назад, оставляя переднюю часть гладкой. Для имитации прежнего кроя на юбке спереди на месте притачного клина прокладывали галун, создавая ложный шов. Во втором типе от традиционного платья сохранились: конструкция верхней части, а именно крой с открытой грудью; полочка цельнокроеная с бочком спинки (такая конструкция могла существовать только при ношении корсета); крой рукава: узкий, длинный, с притачными выше или ниже локтя нарукавными подвесками.

Городской стиль и мода на рубеже XIX-XX вв. оказал существенное влияние на аутентичную женскую одежду. Выразилось это в изменениях традиционных и образовании новых форм в костюме, а именно, в появлении платьев *третьего типа*. Основным новшеством кроя явилась отрезная по линии талии конструкция – состоящая из клиньев юбка, без распахивания. Передние полотнища юбки шились с талевыми выточками, задние закладывались в бантовые складки. Их так же, как и в некоторых платьях второго типа, начинали закладывать от боковых швов назад, оставляя переднюю часть гладкой. Полочка оставалась открытой, имитируя распашное платье, в глубоком V-образном вырезе был виден нагрудник с серебряными застежками и воротником-стойкой. Для удобства надевания такой конструкции был придуман изящный «вход» в платье, который элегантно обыгрывался. Участок платья от центра переднего полотнища юбки влево до бокового шва и вниз по этому шву не стачивали, оставляя открытым (20 см). Место разъема закрывали позументом, имитируя вход в карман (второй карман был функциональным), а отлетную часть на талии фиксировали воздушной петлей и пуговицей.

Кардинально меняется форма втачного рукава. Повторяя крой городского платья того времени, он становится гораздо шире, головка сильно собирается по

окату. Рукав понизу закладывался в мелкие складки и сажался на манжету, украшенную галуном и позументом. При изменении конструкции постоянной оставалась отделка галуном разреза нижней части рукава, аналогичная с обработкой низа рукава традиционной одежды. Галуном и позументом из парчовых нитей украшали и входы в карманы платья. Нижняя отрезная часть юбки могла декорироваться фабричными кружевами и тесьмами, басонными изделиями и золотошвейными элементами ручной работы. В экспонате НМРА 5537 орнаментальный узор – трилистник, вышитый в технике *адыгэ идагъ*, располагался в ритмичной последовательности с использованием симметрии поворота, внося тем самым динамику в статичную форму платья (рисунок 2.11). Повторяющиеся элементы, обрамленные сверху и внизу галуном, создавали эффект орнаментированной каймы.

Дальнейший процесс эволюции женского платья шел к сближению с городской одеждой, полному изменению конструкции и традиционных декоративных приемов. Примером таких трансформаций является платье *четвертого* закрытого типа. Экспонат выполнен из тафты вишневого цвета, лиф на подкладке из хлопчатобумажного сатина в тон основной ткани (рисунок 2.12). Его принципиальным отличием является замена глубокого V-образного выреза глухой застежкой «встык» доходящий до линии талии. В данной модели появляется воротник-стойка и изменяется техника вышивки. Новый вид рукоделия – вышивка гладью *шыхъар идагъ* парчовыми нитями золотистого цвета стала основным способом украшения данного изделия.

Части полочки соединяются тремя парами басонных петелек, изготовленных из золотного прутика *чыуагъ*. С обеих сторон от застежки нашиты полосы шириной 8 см, выполненные из бархата вишневого цвета, на них вышиты шесть пар трилистников «произрастающих» из треугольных основ. Такое расположение вышивки служит оберегом для молодой девушки и является напоминанием о серебряных застежках, которые располагались на данном месте. Основным новшеством кроя является появление талиевых вытачек на полочке

платья (что говорит об отсутствии жесткого корсета). Цельнокроеный бочок, как и в классическом варианте, переходит на спинку.

Юбка, состоящая из шести клиньев, по линии талии заложена встречными складками. Они начинаются от боковых швов и сходятся в центре заднего полотнища в бантовой складке. На центральное переднее полотнище юбки нашита вертикальная полоса из бархата вишневого цвета (имитация распашного платья *сай*), отороченная по периметру тонким сутажом *уагъэ*. Данная деталь декорирована семью ритмично расположенными солярными знаками, внутрь которых вписаны шестилепестковые цветы.

По линии талии справа и слева от центра расположены две декоративные отлетные детали, изготовленные из бархата бордового цвета (пришиты вручную после изготовления самого платья). Вышивка, расположенная на них, представляет собой три шестилепестковых цветка с центром вышитым, шелковыми нитями бирюзового цвета (возможно, предполагалось ношение серебряного пояса, инкрустированного бирюзой). По периметру отлетные детали обшиты узким галуном из парчовых нитей золотистого цвета и тонким сутажом из хлопчатобумажных нитей черного цвета. Два басонных элемента в виде цветка, сплетенных из золотного прутика *чыуагъ*, расположены по низу деталей. Декоративная функция левой детали дополняется функциональной: она закрывает разрез юбки, оставленный для надевания изделия.

Развертка конструкции данного платья показывает большие изменения, произошедшие в крое традиционного платья *сай*. Значительной трансформации подвергается крой рукава, конструктивное решение которого заимствовано у городской одежды того времени. Притачная маленькая верхняя часть головки, так называемое «крылышко» соединяется с очень широким, собранным густыми складками рукавом типа «баллон». Низ рукава «сильно собран и посажен на высокую фигурную манжету из бархата, декорированную вышивкой в технике гладь *шыхъар идагъ*» [71, с. 38].

Завершая обзор традиционной женской одежды адыгов, хотелось бы отметить, что при всех изменениях, модификациях и трансформациях,

происходивших с костюмом на протяжении XIX – начала XX вв., его архитектура оставалась неизменной. Сочленение двух подобных равнобедренных конуса стало своего рода константой при создании новых стилизованных форм. Во всех последующих изменениях крой изделия подчеркивал тонкую талию, которую украшали серебряным поясом.

Головной убор в традиционном обществе являлся одним из знаковых элементов костюма. Помимо утилитарного и эстетического назначения, он передавал информацию о месте бытования человека, о его социальном и половозрастном статусе. Праздничные головные уборы адыгов подразделялись на детские, девичьи и женские. Детские были полной копией девичьих, но соответствующих размеров. Девушки не покрывали волосы полностью, их головные уборы – шапочки *дышьэ палю*, шали *данэхъэгэкыхъэ* и платки *шъхъатехъу*, чуть позже – шарфы, являлись продолжением прически. Вступившие в возраст замужества девушки и молодые женщины до рождения первого ребенка носили шапочки, которые в торжественных случаях дополняли шалью или шарфом. После замужества происходило изменение прически девушки, когда «через неделю или две после свадьбы старшая сноха вплетала в волосы молодой невестки *накосник*, специально приготовленный свекровью» [14, с. 90]. Одна из форм *накосника* *шъхъацылъ (шъхъацпышлэ)* хранится в собрании НМРА (рисунок 2.13, а). Украшение для волос трапециевидной формы длиной 30 см выполнено из бархата черного цвета на подкладке из ситца, декорировано вышивкой золотными нитями в технике *адыгэ идагъ*, сутажом, галуном по периметру и кистями по низу изделия. Сверху к *накоснику* пришита золотная *тесма* в виде петли для крепления к волосам, внутренняя часть со шлевкой для продевания косы. Волосы, украшенные *накосником*, говорили о статусе хозяйки, придавали изящный вид, а дополненные шапочкой *дышьэ палю* создавали законченный образ нарядной молодой женщины.

Шапочки, входившие в праздничный комплекс девушки, посредством художественно-конструктивных особенностей отражали социальные различия владелиц и территориальную локализованность предмета. Основным материалом

для их изготовления были сукно, бархат и плис, также шапочка могла изготавливаться из галуна *дышьэ шыагъэ*, сотканного из парчовых нитей. При всем многообразии девичьих шапочек общим для всех оставалась каркасная, четко выраженная форма, укрепленная бумагой (проклеенной в несколько слоев) с подкладкой из кожи, на которой вышивали тамгу – родовой знак.

Художественному оформлению шапочек уделялось большое внимание. Головные уборы могли быть украшены: серебряными наверхиями *тыжъын палошыгу*; вышивкой парчовыми нитями золотистого и серебристого цветов; галунами различной ширины *дышьэ шыагъэ*; басонными изделиями: сутажом *уагъэ*, кистями *кыцэ цыкылу*, шариками *дынлъэч хъурай*, прутиками из парчовых нитей *чыуагъ*, различными узорами из прутиков *дэнлъэч плуакI*, плетеным кружевом из прутиков *дышьэ ещэкыгъэ хъагъ*.

У западных адыгов существовало большое многообразие форм и видов шапочек. Одним из ранних видов головных уборов является шапочка конусообразной формы типа колпака (рисунок 2.13, б). Такой вид головного убора известен по археологическим материалам XIV-XV вв., найденным в Белореченских курганах [95]. Выполненная из бархата черного цвета, обильно декорированная вышивкой в технике вприкреп и гладь, басонными изделиями (золотным прутиком *чыуагъ* и кистями *кыцэ цыкылу*, плетенкой *ещэкыгъэ кылу*), по нашему мнению, шапочка применялась в ритуальных церемониях.

Наиболее характерным головным убором для западных адыгов были галунные шапочки цилиндрической формы. Высокие (до 20 см) галунные шапочки с выпуклым в виде усеченного конуса дном *дышьэ пало хурай* (рисунок 2.13, в) и низкие (высотой 10-12 см) с плоским дном *дышьэ пало шыгубгъу* (рисунок 2.13, г). Галунные тесьмы, сшитые между собой чередованием золотистого и серебристого цветов, составляли околыш шапочки. Доньшко изготавливалось из ткани либо из вышитого в технике вприкреп золотного элемента, заполняющего всю его площадь. Поверх этой основы нашивали скрещенные широкие полосы галуна, верхушку украшали серебряными пуговичками, фигурками птичек, басонными пуговицами-шариками *дэнлъэч*.

Княжеские головные уборы такой формы в особо торжественных случаях дополнялись серебряным навершием *тыжьын палошыгу* (рисунок 2.13, д).

Различные причины способствовали развитию большого разнообразия форм девичьих шапочек западных адыгов, основной, из которых были длительные связи с Османской империей, Крымом и ногайскими племенами [99], и как следствие, заимствование некоторых предметов одежды. Многообразие типов было вызвано и многочисленностью адыгских племен, связанных геокультурным пространством, но отличающихся чертами материальной культуры и диалектами языка. Так, например, заимствованная шапочка в форме низкого цилиндра с плоским дном называлась *тэтэр пало* (татарская шапочка) (рисунок 2.13, е). Шапочка декорировалась вышивкой в технике гладь, дополнялась сеточками для волос и длинными кистями басонного плетения *кльцэ цлыклу*. Другой вид шапочки, названный по манере ношения *дышьэ пало кьуанч* (досл. перевод с адыг. языка – кривая золотая шапочка) был в форме низкого цилиндра или усеченного конуса с плоским дном, декорировалась вышивкой в технике гладь. Шапочка носилась с наклоном на одну сторону (набекрень) и дополнялась шнурком для крепления под подбородком *жэгьупс*.

Девушки и молодые женщины носили *дышьэ пало тларкьу* так называемые «золотые раздвоенные шапочки» типа пилотки, вышитые в технике гладь. Их изготавливали из бархата, плиса или комбинировали с вышивкой вприкреп. Выполненные из ткани они могли дополняться вуалью плетеной золотыми нитями. Такая *хьагьэр* (филейная сеточка) вышивалась растительными узорами (рисунок 2.13, ё).

Интересным и единственным видом девичьего головного убора является экспонат, хранящийся в НМРА – шлемовидная, конусообразная шапочка *пало танж* или *дышьэ пало дэцай* типа мужского шлема (рисунок 2.13, ж). Околыш выполнен из галунов золотистого и серебристого цветов. Основой конического верха служит бархат, украшенный золотой вышивкой в технике вприкреп. Конусообразная форма укрепена картоном и составлена из четырех фрагментов,

сшитых между собой галунов, верхушку венчает *дэнльэч* басонный шарик, плетенный из золотного шнура.

Важной частью девичьего и женского головных уборов в рассматриваемый период являлись шали и платки *шъхъатехъу*, выполненные из различных материалов. Шелковые тонкие набивные платки кустарной работы из Азербайджана светлых и темных цветов с узкой каймой *калягай*, известные у адыгов под названием *кулимдан*, пользовались большим спросом у женщин. Вязанные крючком шелковые шали квадратной и треугольной формы, украшенные длиной бахромой, изготавливались осетинскими и кабардинскими женщинами и были предназначены для ношения в качестве свадебного или праздничного головного убора. Во второй половине XIX века большое распространение получили российские и европейские плотные шелковые и шерстяные платки и шали фабричной работы. Они иногда подвергались усовершенствованию – их бахрому заменялась на более богатую и искусно выполненную из натурального шелка домашнего кручения [110].

Завершенность традиционному костюму придавала обувь [68]. *Къатыр* (*пхъэцуакъ*) – вид женской деревянной обуви – домашние туфли на двух невысоких подставках, гладкие, либо украшенные резьбой, инкрустацией и костяными накладками. На колодках сверху закреплялись лямки из кожи для ноги (рисунок 2.14, а). Другой тип домашней обуви *паныц*, изготавливался из цельновырезанной деревянной колодки, обтянутой кожей, с бархатной союзкой, орнаментированной золотошвейным сутажом (рисунок 2.14, б). Обувь для ношения в помещении представлена кожаными туфлями на невысоком каблуке *цуакъэ* черного цвета, с узкой чуть вздернутой носочной частью (рисунок 2.14, в). Праздничной обувью, бытовавшей в феодальной среде, являлись деревянные ходули типа котурн *пхъэцуакъ*, декорированные накладками из жести со штампованным орнаментом (рисунок 2.14, г). Такая обувь предназначалась для выхода из дома. Крепилась она на ноге широкой лямкой из кожи или галуна. Две подставки – под носочной частью и под пяткой – достигали высоты 20 см. Между ними могла располагаться металлическая проволока с нанизанными на ней

кольцами. При ходьбе, ударяясь друг о друга, кольца издавали звон, который служил оберегом для девушки. *Пхъэцуакъэ* подчеркивали статус хозяйки, наряду с высокой галунной шапочкой возвышали ее над окружающими.

Являясь неотъемлемой частью костюма и выполняя утилитарную функцию, пояс имел важное символическое значение, представляя собой замкнутый круг, он защищал владельца от нечистой силы и болезней. Аксессуаром, придающим законченность и целостность костюма, подчеркивающий эстетику *адыгэ хабзэ*, являлся серебряный пояс *тыжъын бгырыпх*, который начинали носить с момента надевания корсета и только пожилые женщины могли не подпоясываться [153]. Пояса украшались позолотой, чернью, филигранью, зернью. Они могли быть круговыми, состоящими из звеньев с пряжкой *бгырыпх екIокI* (рисунок 2.15, а), выполнялись в форме пояса-пряжки *бгырыпх бгъундж* и дополнялись кожаным или тканым полупоясом. Более изящные модели предназначались для девушек и молодых женщин (рисунок 2.15, б), крупные, громоздкие – для пожилых женщин *бгырыпхышъхъ* (рисунок 2.15, в). Необходимо отметить, что после выхода из обихода традиционной одежды, адыгские женщины, подчеркивая свою идентичность, дополняли свой теперь уже европейский костюм серебряным поясом и шапочкой. Сегодня именно серебряный пояс является элегантным аксессуаром и ярким атрибутом не только свадебного наряда невесты, но и приглашенных на это торжество девушек и молодых женщин.

Рассматривая процесс становления комплекса мужского костюма адыгов, необходимо отметить, что в период позднего Средневековья XVII-XVIII вв. Кавказ стал полем соперничества трех крупных, равнозначных империй: Российской с севера, Персидской и Османской с юга. Постоянная включенность горцев в боевые действия выдвигала военное дело на первый план [112; 118]. Помимо общих хозяйственных занятий мужчина в первую очередь должен был быть воином. В этот период в социальной структуре адыгского общества складывается класс профессиональных воинов-рыцарей со своим *уэркъыгъэ* (рыцарским моральным кодексом) и *уэркъ хабзе* (рыцарско-дворянским этикетом). Мужской костюм полностью отвечал требованиям жизни адыгов,



наполненной борьбой за существование в сложных геоклиматических условиях гор и участием в военных событиях, так как «...костюм является частью общей структуры бытия, основывающейся на мировоззрении нации...» [20, с. 355] (рисунок 2.16, а).

М. Ю. Лермонтов, оценивая одежду горцев, писал: «...и точно, что касается до этой благородной боевой одежды, я совершенный денди: ни одного галуна лишнего; оружие ценное в простой отделке, мех на шапке не слишком длинный, не слишком короткий; ноговицы и черевики пригнаны со всевозможной точностью; бешмет белый, черкеска темно-бурая» [97, с. 528] (рисунок 2.16, б). Венгерский ученый Ж.-Ш. де Бесс отмечал, что «...легкая, элегантная и наилучшим образом приспособленная для езды верхом и военных походов» одежда черкесов состояла из нательной рубахи, бешмета, черкески, бурки, головного убора и башлыка, штанов, ноговиц и обуви [3, с. 335]. Весь этот перечень входил в различные комплексы одежды, связанные с ситуацией и местом ношения: дорожный, походный, выходной, праздничный.

Рассмотрим последовательно элементы традиционного мужского костюма. Первым слоем одежды, как и в женском комплексе, служила нательная рубаха *джанэ* – туникообразная, длиной до середины бедра. Рубахи по покрою делились на два вида, сосуществовавших долгий период. Один из них – архаичный с перекидным плечом и вшитым под прямым углом рукавом, второй со стачным плечевым швом и выкроенной проймой. Шили их с воротником-стойкой. Материалом служили конопля, холст, а позже – привозные бязи, ситцы и сатины.

Штаны *гьончэдэж*, входившие в комплекс мужской одежды, изготавливали с широким или узким шагом. Полотнища штанов выкраивались цельнокроеными с внутренним швом. К низу они заужались и дополнялись штрипками (рисунок 2.17). Для свободы движения между штанинами вставляли ромбовидный клин. Внутренние швы обшивали тонкими хлопчатобумажными тканями. Верхний край летней версии штанов обрабатывали на изнанку, в зимней – на лицо. Вдежкой для стягивания верха служил басонный шнур ручной работы. Зимние штаны

шили из домотканого сукна, летние – из шерсти, холста или плотных хлопчатобумажных тканей типа молескина и нанки.

В качестве нательной одежды мог использоваться бешмет *къэптан*, который в этом случае изготавливался из тонких материалов. Бешмет являлся видом распашной одежды, на подкладке, с деталями кроя идентичными черкески. Отличием была длина до колена, центральная застежка до линии талии и воротник-стойка. Для придания формоустойчивости воротник простегивали по длине параллельными строчками. В качестве застежки использовали басонный шнур с вывязанными пуговичками, которые пропускались через отверстия, с одной стороны. С другой стороны, пришивали петли из такого же шнура. Бешмет мог быть с перекидным плечом, тогда прямой и длинный рукав вшивался в пройму по прямой линии. Более поздней формой бешмета стала модель со стачным спущенным плечом и широким по окату рукавом. Длинный рукав фиксировался на запястье басонными петлями и пуговицами, образуя складку и сужаясь книзу. Выбор материала и цвет бешмета зависели от назначения одежды: рабочий шили из домотканого сукна, нательный и праздничный – из привозных тканей: холста, бязи, репса, чесучи или шелка. При надевании черкески предпочиталось контрастное сочетание светлых и темных цветов (рисунок 2.18).

Черкеска *цый* представляла собой распашной вид плечевой верхней одежды (рисунок 2.19). Адыгский классик, отмечая сочетания эстетики и эргономики данного предмета одежды, сообщал: «...широкий бесформенный халат, который носил весь Восток, адыги переделали в черкеску», облегая верхнюю часть, она оставалась комфортной, так как ничто не мешало наезднику «стремительно взлететь в седло...» [70, стр. 7]. Уникальность, удобство и особую статность одетого в черкеску горца обеспечивал ее функциональный крой. Детали полочки и спинки выкраивались цельнокроеными: полочка с бочком и нижним центральным клином, спинка с нижним средним клином. Изгиб боковых срезов бочка и спинки приближался к конфигурации ветвей гиперболы и сужал изделие до линии талии. От линии талии к низу черкеска расширялась за счет притачных боковых трапециевидных клиньев. По спинке на линии талии делали утолщения, поддерживающие от сползания ременной пояс – обязательную деталь костюма

мужчины. Спущенная линия плеча, свободный крой рукава создавали комфорт и не стесняли горца в движении. Черкеску шили без воротника с глубоким V-образным вырезом, который заканчивался выше линии талии и фиксировался на петли и пуговицы из плетеного шнура. По линии груди с двух сторон располагались газырницы для футляров с порохом – *хъазыр*.

Длина черкески, качество и цвет материала определялись возрастом и социальным положением мужчины. Изготавливали ее из домотканой шерсти натуральных и окрашенных цветов. Обязательным компонентом экипировки всадника был узкий ременной наборный пояс – *бгырыпх* с металлическими накладками. На такой пояс крепились инструменты и оружие, которое к середине XIX века стало парадным, его наличие дополняло образ и продолжало «традицию постоянного ношения оружия как признака достоинства свободного человека» [137, с. 33].

Как отмечалось выше, весь стиль одежды кавказского мужчины вплоть до начала XX века был связан с военной ситуацией. Походная черкеска, наиболее приспособленная к такой жизни, могла быть выгоревшей, простреленной, с оторванными полами, что говорило о воинской удали владельца. Тогда как оружие составляло особый предмет его гордости. Кинжал, шашка, газыри, пояс с подвесами должны были быть в абсолютно безупречном порядке: начищенными, в чехлах и в ножнах.

Верхней накидной одеждой служила войлочная бурка *кIакIо*. Плащ с горловиной, без проемов для рук, с подкроенными, стачными, образующими жесткие выступы плечами, изготавливался из войлока с длинным ворсом бурого, белого или черного цветов (рисунок 2.20, а-б). Для всадников – длинный до щиколоток и короткий для пастухов и пеших воинов. Бурку носили на левом плече, чтобы разрез приходился на правую сторону для свободы сабельного удара. Она служила своеобразным укрытием для оружия горца. Такая маскировка позволяла сохранять его в боевом состоянии. У ворота пришивали накладные кожаные петли различной формы, в которые продевали ремешок для застегивания или пришивали шнурки для завязывания. Как отмечал этнограф М. А. Меретуков, «...простые люди обшивали края бурки шерстяной тесьмой, а зажиточные – сафьяном, серебряной, золотой тесьмой, галуном» [108, с. 52].

Анализируя сферы применения этнокостюма, исследователь С. И. Хакон отмечает, что различное использование бурки, входящей в дорожный комплекс, помогает «...более детально раскрыть сущность культуры конкретного этноса, показать основные способы социокультурного взаимодействия, отличающие его от других этнических сообществ» [177, с. 147]. Достоинства бурки, ее многофункциональность воспеты в песнях и увековечены в фольклоре. В народе говорят: «*Klaklor uamэ чылы, oшlумэ жьау*» (перевод с адыг.: «Бурка в дождь – шалаш, в жару – тень»).

Головной убор в традиционном костюме имел строгую дифференциацию и представлял собой маркировочный знак, по которому определялся статус его владельца. О головном уборе адыги говорили: «*Улэу nalo пцыгьымэ*» (перевод с адыг.: «Если ты мужчина, ты должен носить шапку»). Таким образом, на голове человека, считающего себя мужчиной, должен был быть головной убор, который не снимался даже в помещении. Основным видом головного убора была папаха *nalo* из овчины или каракуля. Из источников известно, что выделялись головные уборы дворян *nalo кыхь* (рисунок 2.21, а), *тфэкьол* тфокотлей (вольные земледельцы абадзехских племен) (рисунок 2.21, б). Такие шапки отличались большой высотой (50-60 см) и изготавливались из шерсти и овчины. Мужские войлочные шляпы *унклэ nalo* служили для повседневной носки и производились из цельного войлочного листа методом горячей формовки (рисунок 2.21, в).

Одним из видов головных уборов являлся башлык *шъхьарыхьон* – со съёмной капюшонной частью с двумя длинными закругленными на концах лопастями, которые могли обматываться вокруг шеи. Материалом для его изготовления служило сукно натурального, черного, реже красного цветов (рисунок 2.21, г-д). Верх капюшонной части обшивался тесьмой или галуном, верхушку украшали шарик *дэнльэч чылу* и кисти *кыцэ цлыклу* басонного плетения. Внешние срезы башлыка обрабатывали сутажом, плетённым вручную *уагьэ зэхэль*, на уровне груди он фиксировался двойным шнуром с кистью и шариком-бегунком *дэнльэч хьурай*. Простой в изготовлении, в костюме мужчины он выполнял ряд функций. Надевая его поверх папахи, горец оберегал голову от намокания, а шею от ветра. В теплое время

года носился на груди и тогда служил по большей части декоративным предметом. В походе мог стать емкостью для переноса воды.

Обувь в комплексе мужского костюма занимала важное утилитарное и эстетическое значение. Основным видом повседневной мужской обуви являлись сапоги *местэ* – кожаная обувь без каблука, одинаковая по форме для правой и левой ноги (рисунок 2.22, а). Голенище высотой около 40 см из цельного куска кожи со швом сзади соединялось с носовой частью со швом внизу. Задники сапог укреплялись кожей для придания жесткости пяточной части, нижняя часть ступни подшивалась кожей грубой выделки. *Местэ* изготавливался как на подкладке, так и без нее, голенище могло быть комбинированным и состоять из следующих частей: кожи и плотной ткани, кожи и стеганого войлока (рисунок 2.22, б).

Условно к обуви можно отнести *льай* ноговицы, которые шились из домотканого сукна, тонкого войлока или кожи и представляли собой своего рода, отдельно сшитые голенища со штрипками, надеваемые поверх штанов (рисунок 2.22, в). Ноговицы плотно облевали ногу от колена до ступни и защищали штаны от пота лошади, сучьев и вылетающих из-под копыт камней. Их декорировали шнурками, галунами или другими басонными изделиями. Ноговицы могли носиться с мягкой обувью, названной Лермонтовым «черевики», представленными на рисунке 2.22, г. Сообщая о костюме адыгов, путешественники акцентируют внимание на элегантности и изяществе мужской обуви. Так, Теофил Лапинский (Теффик-бей) писал: «Обувь состоит из полусапог из цветного сафьяна, которые сшиты совсем как носки по мерке» [93, с. 113]. Дортелли д'Асколи отмечает, что «башмаки узкие с одним швом спереди, без всяких украшений и никоим образом не могут ни растягиваться, ни распускаться, они точно приклеены к ногам и придают изящество походке» [3, с. 64]. Мужские сапоги представлены на рисунке 2.22, д.

Подводя итог обзору мужской одежды адыгов, необходимо подчеркнуть, что комплекс традиционного костюма является примером гармоничности эстетических и утилитарных компонентов, что послужило поводом для его принятия и включения в культурный контекст других этносов, например,

донских, терских и кубанских казаков [31] (рисунок 2.23, а-б). В полном виде он был заимствован не только малыми военными объединениями (казаки), но и армией Российской империи (рисунок 2.23, в). Сегодня в традиционный костюм адыгов одет конвой королевской семьи Иордании, что является показателем признания его силуэта и кроя эталонным и в наше время (рисунок 2.23, г).

## **2.2. Технология производства и художественно-эстетические особенности традиционного костюма адыгов**

Переходя к рассмотрению технологии изготовления одежды, необходимо отметить, что развитие производства у адыгов в рассматриваемый период находилось на уровне кустарных промыслов [5]. Однако стоит заметить, что, несмотря на довольно примитивные формы орудий труда и на домашнее производство, традиционные ремесла имели большое значение в хозяйстве адыгов, а «все необходимые предметы домашнего обихода в основном изготавливались местными мастерами» [76, с. 283]. Основными видами кустарного производства адыгов были: обработка дерева, металла, выделка кожи, производство войлочных и суконных изделий, изготовление плетеных изделий из тростника, золотошвейное искусство [107].

Доля женского труда в кустарных промыслах была очень велика. В своих заметках «Путешествия в Черкесию» в 1821 году Тебу де Мариньи отмечал широкий спектр занятий женщин. Сравнивая их с персонажами произведений Гомера, подчеркивал, что черкесские княжны не просто участвуют в домашнем производстве, а «для них славой является выделиться, опередить в своем искусстве других» [3, с. 308]. Умение адыгских женщин шить на глаз и сажать точно по фигуре делало их лучшими мастерами в изготовлении одежды на Северном Кавказе. Несмотря на низкий уровень развития производства и технологий, ими были разработаны унифицированные способы обработки изделий. Этому способствовали и единый стандарт красоты, идентичные детали кроя мужской и женской одежды, а также домотканые ткани, применяемые при ее

изготовлении. Одежда, представленная в собрании традиционного костюма НМРА, характеризуется в большинстве своем подобными технологическими методами обработки. В период конца XIX – начала XX вв. в домах адыгов уже имелись бытовые швейные машины, что позволяло усовершенствовать технологию изготовления изделий, но не исключало применение ручных стежков и строчек.

Соединение основных деталей кроя производилось машинным способом. В деталях, имеющих кромку, такой соединительный шов разутюживался, при ее отсутствии машинный шов дополнялся косым обметочным стежком. Обработанные таким образом срезы в свою очередь прикреплялись к детали вспушными стежками. В изделиях на подкладке (черкеска, *сай*, кафтанчик, бешмет) основную и подкладочную ткани соединяли вместе накладным двойным швом, а лицевая сторона декорировалась галунной лентой. Такая обработка, во-первых, позволяла создать прочные соединения, особенно в случае использования тонкого шелка или тафты. Во-вторых, применение данной технологии приводило к чистоте внутренней изнаночной стороны изделия.

Краевые швы могли быть выполнены в разных вариантах:




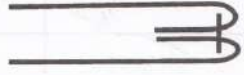


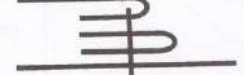

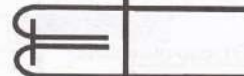
- в подгибку с открытым и закрытым срезами для обработки низа рукава;
- обтачными в кант, в рамку, в раскол для обработки борта, воротника, низа изделия.

Отделочные швы применялись для изготовления складок, обработки нарукавной лопасти, низа рукавов кафтанчика и *сай*. Кантом в таких узлах выступала галунная лента, украшая деталь и защищая ее от повреждения. Конструкция узлов и соединений, применяемых в традиционной одежде адыгов, представлена в таблице 2.3.

Технологические методы соединения деталей кроя зависели также от материалов, используемых для изготовления одежды. Известно, что привозные ткани: бязь, ситец и сатин являлись – основными для повседневной нательной мужской и женской одежды. В праздничном или свадебном ритуале применяли дорогие шелковые ткани. Из домотканины шили повседневные черкески,

бешметы, кафтанчики, распашные платья. Из домотканого сукна высокого качества изготавливали парадные черкески. Добротные дорогие ткани (тафта, бархат, атлас, гладкий и жаккардовый шелк) шли на производство верхней женской одежды: девичьего кафтанчика и платья. В качестве подкладочной ткани использовались хлопчатобумажные ткани, чаще всего сатин. Распашные и отлетные детали подшивались гладким шелком.

Таблица 2.3 – Конструкция узлов и соединений, применяемых в традиционной одежде адыгов (на примере собрания одежды НМРА)

Классификация швов		Изображение швов
1		2
Соединительные швы	боковые	
	плечевые	
	соединение полочки с юбкой	
Краевые швы	низ <i>сай</i> в раскол	
	низ рукава черкески	
	низ черкески	
Отделочные швы	низ рукава <i>сай</i>	
	отделка лопасти	
	обработка застежки на черкеске	

Цвет материала является одним из основных признаков этнического своеобразия народного костюма. Формирование цветовых предпочтений адыгов



базировалось на мировоззрении нации и являлось отражением характера, менталитета и возможностей пользования природными компонентами окружающей среды. Кустарное производство кожи и ткани для изготовления одежды было поднято адыгами на высокий уровень. В системе кожевенного промысла выделяли два последовательных этапа: выделка шкур и изготовление готовых изделий. Известно, что еще в раннем средневековье адыги достигли высокого уровня в животноводстве и «прекрасно знали о степени зависимости качества шкур от условий ухода, возраста животного и т.д.» [4, с. 72]. Из шкур полуторамесячных ягнят выдывались меха для изготовления мужских папах, женских и детских шуб. Гладкий, мягкий и легкий сафьян *лъэхъстэн* из козьей шкурки, снятой весной, окрашенный в основном в черный и красный цвета использовался для верха обуви [108].

Примером высокого мастерства, достигнутого адыгами в войлоковальнии является производство бурки. В походной жизни горца бурка играла очень важную роль: служила защитой от солнца, дождя и снега, оберегала от сабельного удара и т.д. Традиционно бурку изготавливали из шерсти осенней стрижки, предпочитая шерсть черного цвета, парадные бурки и бурки для высшей знати вырабатывались из белой шерсти. Качество изготовления изделия оценивалось следующим образом: готовую бурку ставили на землю, если бурка держала форму, не заваливаясь, то считалась выполненной в лучших традициях валяния.

В своих заметках С. Хан-Гирей приводит сведения о технологии окраски одежды, он отмечает, что «...сукна везде ткуются для собственного употребления, и иногда бывают довольно тонки; белые сукна красятся краской, добываемую из ольховой и дубовой коры, ими называемого «*хгоапхх*», которое делает желто-кирпичный цвет» [175, с. 225]. Для изготовления черкески *цый* адыги использовали домотканую шерсть натуральных или окрашенных в домашних условиях цветов. Адыгское название данного предмета одежды в переводе означает «домотканина». Повседневная мужская одежда описываемого периода отличалась строгостью и сдержанностью цветовой гаммы: черные бурки и папахи; черные, серые, коричневые черкески и бешметы; черная, коричневая или

серо-белая обувь – «...такова скромность и известная мрачность общего колорита мужской одежды», – замечает исследователь Е. Н. Студенецкая [198]. Лишь в праздничной одежде при надевании бешмета под черкеску допускался контраст цветов. Бешмет изготавливали из привозных тканей: шелка, шерсти, плотной шёлковой ткани полотняного переплетения желтовато-песочного цвета – чесучи. Ярким пятном, оживляющим костюм горца, выступал башлык, который в праздничной одежде декорировался галунами, сутажом, золотой вышивкой, басонными кистями и изготавливался из светлого домотканого или фабричного сукна ярких тонов.

В женском праздничном костюме предпочитали оттенки красного цвета, цветов спелых плодов: темно-красный, темно-бордовый, вишневый. Выразительность образа достигалась контрастом вышивки и цвета костюма, сбалансированным отношением основного поля и орнаментальных композиций, а также идеально выполненным качеством работы. Основным же в выборе цветовых соотношений в женской повседневной одежде считалось сочетание теплых либо холодных цветов в ансамбле, выражающих сдержанность и элегантность, свойственных общепринятому эстетическому вкусу народа.

Исследованиями доказано, что цвет одежды в традиционной культуре адыгов являлся одним из маркеров социального статуса и материального состояния представителя этнической группы [111]. Так, цвет головного убора и обуви, а также обильное декорирование костюма золотошвейным галуном демонстрировали высокое общественное положение владельца. Например, красный цвет головного убора и обуви князя есть знаковое выражение табуированности его личности [125, с. 89]. Обувь желтого цвета была признаком дворянского происхождения.

Художественному оформлению одежды и предметов быта адыгов уделялось большое внимание. Арсенал декоративной отделки состоял из комплекса способов рукоделий: вышивки, плетения, ручного ткачества. Основным художественным приемом и главным эстетическим элементом декорирования костюма являлось золотное шитье *дышьэ идагъ* – вышивка *вприкреп*, своеобразный вид аппликации, ставший заменой металлическим нашивным

украшениям. Торговля шелком в VI-VII вв., в период функционирования на Северном Кавказе части Великого Шелкового пути, по мнению З. В. Доде, «...стимулировала развитие такого приема декора, как аппликация золоченой кожей по коже, а впоследствии и техники золотого шитья, которая позволила имитировать парчу, ценившуюся на вес золота» [44, с. 115]. Исследователь Б. Х. Мальбахов видит влияние адыгского ювелирного искусства на цветовое решение вышивки, где «...в обоих случаях применяется контрастное сочетание золотого или серебряного узора с темным фоном» [102, с. 93]. Выработанная адыгами технология вышивки *адыгэ идагъ* позволяла при обветшании ткани переносить детали орнамента, не подверженные быстрому старению, на новое изделие, что делало золотошвейные элементы материальной и культурной ценностью, которую сохраняли и передавали по наследству из поколения в поколение.

Вышивка начиналась с создания орнаментального мотива в форме трафарета из плотной бумаги, контур которого переносили карандашом или нитью на натянутый холст прямоугольного станочка (пялец). Затем хлопчатобумажными суровыми нитками прокладывали параллельные (чаще горизонтальные) ряды, поверх которых перпендикулярно поверхности рисунка закрепляли золотистые или серебристые парчовые нити. Прикреп осуществляли в соответствии с внутренней разбивкой мотива. Когда весь элемент был полностью покрыт вышивкой, его по контуру обшивали басонным сутажом *уагъэ зэхэль*, вытканым из соответствующих парчовых нитей. Для придания жесткости изнаночную сторону вышивки покрывали тонким слоем древесного клея, что позволяло укрепить вышитый рисунок путем сцепления поверхности основы и нитей. По окончании работы вышивку ложили с лицевой стороны кабаньим клыком или костяной гладилкой, а затем вырезали из пялец и пришивали к изделию.

Существовал также и другой способ декорирования одежды – городская/базарная вышивка *гладью (шыхъар идагъ)*, менее трудоемкая, пришедшая (судя по названию) из другой этнической среды в процессе усиления в конце XIX в. торговых отношений с Россией. Общим для обеих техник было создание первоначального трафарета из картона или плотной ткани, контур

которого обводился при вышивании в технике *вприкреп* и подкладывался под парчовые нити (служил основой) при вышивке *гладью*.

Технология плетения басонных изделий была разнообразной и использовалась при изготовлении одежды, предметов быта и золотошвейных изделий. В украшении одежды были представлены все виды плетения: косичек, шнуров, тесьмы *уагъэ плащIэ*, сутажа *уагъэ зэхэлъ*, пуговиц-узелков *чылушьхъ*, подвижных шариков *дэнлъэч*, толстой золотной нити *Иуданэтещъ*, филейных сеток *хъагъэ*, тесьмы на пальцах и т.д.

Другим видом оформления одежды были выполненные с помощью ручного ткачества на дощечках галуны и тесьмы. Искусство создания галуна на квадратных деревянных дощечках с отверстиями *пхъэмбгъужъый* у адыгов было доведено до совершенства. Галунами, сотканными из золотистых, серебристых и шелковых нитей украшались девичьи шапочки, женская одежда и аксессуары, мужские кисеты, ноговицы и предметы военного снаряжения. Помимо декоративной функции такие ленты служили и для укрепления конструктивных швов, защиты сгибов и краев изделий. Расположенные на изделии вертикально галуны визуально вытягивали фигуру девушки и придавали статичность форме. Галунная лента, обрамляя швы и срезы, не имея начала и конца, закольцовывала фигуру и служила своеобразным оберегом для девушки.

Важным при декорировании женского костюма адыгов было сбалансированное отношение основного поля и орнаментальных композиций, расположенных на нем. Ярко выраженные, четко очерченные, ритмично расположенные узоры костюма не преобладали на фоне ткани, а лишь усиливали и подчеркивали женский силуэт и конструктивные особенности одеяния. Являясь одним из основных средств художественного оформления произведений декоративно-прикладного искусства, орнамент был отражением объективных особенностей мира природы, окружающей людей [33]. Основными излюбленными и часто транслируемыми орнаментальными идеограммами в женской одежде адыгов были геометрические и растительно-зооморфные мотивы. Для адыгского орнамента весьма характерна полиморфность, т.е. гибридность

образов, своеобразное сочетание в них геометрических, растительных, зооморфных и антропоморфных черт. Так отражением идеи близости человека и растений в мифологии и фольклоре стал повсеместно распространенный мотив превращения человека в растение [144, с. 55].

Наиболее ярко это выражено в девичьем кафтанчике *кӀэжы*, где места вышивки (углы борта и нижние части рукавов) строго локализованы и расположены «в зоне видимости» при надевании его под распашное платье *сай*. Зооморфный и растительно-геометрический орнаменты были основными мотивами золотной вышивки, выполненной как в технике *адыгэ удагъ (вприкреп)*, так и *шыхъар удагъ (гладь)*. Считается, что орнаментальные формы геометрического порядка в виде треугольника, ромба и круга способны вызывать в нашем представлении сложные опосредованные ассоциации, связанные с определенными жизненными процессами, явлениями [78, с. 15], сохраняя при этом свои эстетические функции. Примером этому может служить узор, расположенный в углу борта кафтанчика в форме крупного равнобедренного треугольника с ответвлениями в виде бараньих рогов *тӀыбжэ*, который являлся своеобразной формой оберега молодой девушки. Впоследствии такой треугольник стал дополняться растительным мотивом как символом, знаменующим начало новой жизни.

Все вертикальные швы кафтанчика, борта, воротник-стойка, низ и разрез рукава, низ изделия декорировались галуном из золотных и серебряных парчовых нитей *дышьэ шыагъэ*. Вертикально нашитый галун создавал впечатление устойчивости формы, подчеркивал конструктивные линии, визуально вытягивал фигуру и обеспечивал прочность узлов изделия. Разрез рукава застегивался на басонные петли из сутажа *уагъэ зэхэль* и пуговички-шарики *дэньӀэч*.

Высокий уровень декорирования для кафтанчика не считался чрезмерным, так как подчеркивал статус владелицы. Орнамент, выполненный в форме трилистника, крупных равнобедренных треугольников, расположенных по бортам полочки и низу кафтанчика, наряду с металлическими подвесками, пришитыми по обеим сторонам борта, нес основную охранно-магическую нагрузку и служил

оберегом для девушки [117]. Трилистник – важный охраняемый символ в культуре адыгов, означающий тройственность бытия: рождения, жизни и смерти, семиотически соотносится с плодородием земли, продолжением рода, браком.

В женской одежде обильному декорированию подвергались также нарукавные подвески классического платья *сай* (их роль и значение в костюме была описана в параграфе 2.1). Основным художественным средством оформления нарукавной подвески являлось объединение параллельными линиями сутажа золотошвейных элементов в единую симметричную относительно вертикальной оси композицию. Смысл ее заключался в символической трактовке Древа жизни: деления жизненного мира адыгов на три уровня – подземный, земной, и небесный. Лопасты декорировались растительным и геометрическим орнаментами, выполненными в технике *адыгэ идагъ*.

Помимо перечисленных видов ручной отделки декоративность женской одежде придавали и ювелирные украшения – *тыжъын хэк* из серебра с позолотой и чернью. Данные предметы можно разделить на две группы: фиксированные и нефиксированные, т.е. съемные. Остановимся на описании серебряных нагрудных застежек. Примеры съемных серебряных поясов и наверхий шапочек представлены в параграфе 2.1 данного исследования.

Серебряные нагрудные застежки *тыжъын чылу* фиксировались на кафтанчике в несколько параллельных горизонтальных рядов по 10-18 пар. Застежки представляли собой цельные или состоящие из фигурных звеньев трехгранные планки. С одной стороны, они заканчивались розеткой или трилистником, а с другой – полусферической пуговицей или петлей для застегивания пары. Нижняя плоскость снабжена кольцевидными ножками для крепления к нагрудной части изделия. Для этого их утапливали в слоях бархата и кожи (или в нескольких слоях плотной ткани), служившей для придания прочности, а затем закрепляли между собой кожаным или тканым шнуром, продетым поочередно в каждое отверстие застежки. Конструкция застежек такова, что они могут быть застегнуты лишь при условии полного прилегания лифа, на котором закреплены.

Застежки конца XIX – начала XX вв. изготавливались литыми, украшались позолотой, гравировкой, чернью, филигранью и ложной зернью, декорировались линейным рисунком. Исполняя роль пуговиц-застежек, они несли функциональную нагрузку. Основная же функция застежек – сакральная. Выстроенные горизонтально, они имитировали костную систему ребер девушки, «как броня» оберегали ее от завистливого глаза. Такой комплект венчала пара так называемой «заглавной» застежки, расположенной на месте яремной впадины – места скопления энергии. «Заглавная» стилистически и типологически, размером и видом отличалась от застежек, расположенных в параллельных рядах – была крупнее и выполнялась более изысканно. Она украшалась полудрагоценными камнями, стеклом, позолотой, ложной зернью. В дальнейшем застежки утратили свое функциональное назначение, перейдя в разряд декоративных деталей костюма.

В параграфе была дана характеристика способам соединений узлов и методам технологической обработки изделий, сделан вывод об использовании идентичной технологии изготовления вышеописанных предметов одежды. В швах соединения деталей кроя одежды стачивающая и разметочная строчки сопровождалась подшивочной (для скрепления подогнутого края с закрытым срезом одного из сшиваемых слоев ткани). Такие швы отличались особой прочностью и были гарантированы от осыпания нитей.

Нами определено, что для традиционного адыгского костюма весьма важным является цветовое решение, основанное на приоритете монохромности, либо сочетании сходных по природе оттенков, а также приближенность к натуральным цветам. Главным художественным приемом декора является золотная вышивка, которая подчеркивала композиционно-конструкторские линии кроя, локализовалась по краю изделия и сочленению узлов в виде канвы, оставляя достаточно большое пространство поверхности одежды не заполненным. Основными мотивами орнамента являлись зооморфные, фитоморфные, солярные элементы.

В заключение главы можно сделать вывод, что традиционный адыгский костюм, как выражение социальных и художественных функций демонстрирует богатство и многообразие форм одежды, головных уборов, обуви, аксессуаров,

показывает художественную самобытность адыгской золотой вышивки и позволяет говорить о высоком уровне развития различных кустарных промыслов. В выводах обосновывается связь использования этих средств для выявления этнической эстетики: строгости и изящества в формообразовании, богатства, но не вычурности декора, связи природосообразности колористического и фактурного решений костюма с ландшафтом.

### **2.3. Методика воссоздания музейных памятников: реставрация, реконструкции (археологическая, историческая), реплика**

Одним из методов возрождения музейных экспонатов является реставрация – укрепление и восстановление памятников истории, культуры и искусства, поврежденных, искаженных или разрушенных временем, вредными условиями бытования, губительными или неумелыми воздействиями [195]. Основным вопросом в подборе методики реставрации экспонатов является степень вмешательства в исторический памятник для сохранения и детального восстановления «первозданного облика предмета с использованием оригинальной технологии его создания» [181, с. 19]. В ходе данной практики воссоздается исторически достоверный облик артефакта. Достигается это как путем использования технических приемов – укрепления структуры памятника, исправлением деформированных частей и т.д., так и привлечением исторических сведений, архивных и литературных данных для проведения сравнительного и стилистического анализа.

Лабораторией научной реставрации тканей и водоразмываемой живописи Государственного Эрмитажа более чем за восемьдесят лет работы накоплен большой опыт консервационно-реставрационных проектов. Занимаясь реставрацией музейных экспонатов, выполненных из различных видов тканей и сырья, сотрудники демонстрируют высокий уровень профессионализма в использовании различных техник вышивки, ткачества и шитья. Исторические ткани чаще всего обильно декорированы, поэтому к реставрационным работам необходимо подбирать индивидуальные методики восстановления. При этом



используются как традиционные способы восстановления артефактов, так и новые технические возможности, современные технологии, оборудование и материалы. Такие реставрационные работы требуют огромных финансовых и людских ресурсов, что подчас не под силу провинциальным музеям, в хранении которых находятся ценные для данного региона исторические памятники. В их распоряжении существуют другие возможности воссоздания музейных образцов аутентичной одежды различных исторических периодов, необходимых для экспозиционной и выставочной деятельности. Такими видами деятельности являются реконструкция утраченных памятников, создание копий, реплик, новоделов музейных артефактов.

Реконструкция как один из методов воспроизведения первоначального вида облика одежды по остаткам, письменным источникам в отличие от реставрации может не предполагать практического и подлинного ее восстановления. Задачей реконструкции является воссоздание эстетических предпочтений и технологических достижений народов данной эпохи посредством чертежа, рисунка, созданием модели или составлением описания облика исторического памятника.

Особый интерес представляет археологическая реконструкция костюма народов Северного Кавказа VII-XIV веков, выполненная З. В. Доде. Автор использует комплексную методику изучения сохранившихся образцов археологических раскопок [135]. В ней системно-типологический анализ сопровождается применением методов современной археологии, этнографии, фольклористики, изучением письменных и изобразительных источников. Такой подход и разнообразие источников приводит автора к обоснованию и использованию трех типов реконструкции, имеющих аутентичный, достоверный и гипотетический характер. Таким образом, З. В. Доде впервые удается восстановить полный визуальный ряд костюмов населения Северного Кавказа бытовавших в различные исторические периоды средневековья.

Анализ развития одежды на протяжении восьми веков позволил представить богатейший иллюстративный материал и создать реконструкции раннесредневековых северокавказских костюмных комплексов. Основным

источником исследования стал подъемный материал, обнаруженный в могильниках Мощевая Балка, Подорванная балка, Эшкаконе, Уллу-Коле, Гиляче и др. Особые условия захоронения (сухой грунт и чистый воздух) способствовали естественной мумификации органики и хорошей сохранности погребенных находок. В могильниках, связанных с алано-адыгским этносом, обнаружены целые формы одежд, обуви, головных уборов данного периода [44, с. 13]. Найденные артефакты дают возможность изучать отдельные предметы одежды и полноценные комплексы.

В своих исследованиях З. В. Доде опирается на некоторые разработки археолога А. А. Иерусалимской, посвященные изучению погребальных находок, обнаруженных в могильнике Мощевая Балка [56]. Археологический материал позволил провести детальный анализ шелковых, шерстяных и кендырных тканей, изготовленных в мастерских Византии, Согда и Китая. Данные находки подтверждают торговые и политические связи средневекового населения Северного Кавказа с народами других стран Великого Шелкового пути. Проведенные автором исследования привели к определению и описанию основных форм северокавказской одежды; установили гендерное соответствие взрослого и детского костюма; проследили принципиальные различия женских и мужских головных уборов, зависимость вида головного убора от статуса и возраста женщины. Основной заслугой З. В. Доде являются найденные ответы на вопросы генезиса и эволюции северокавказского костюма. Восстановление исторических форм одежды по фрагментам, обнаруженным в ходе археологических раскопок, позволило выявить этнографические параллели и проследить их развитие на протяжении VII-XIV веков.

Особый интерес представляет работа автора по установлению технологических приемов изготовления золотоордынских комплексов, найденных в памятнике Вербовый Лог. По мнению З. В. Доде, технология производства исторической одежды «в определенных случаях может помочь реконструировать ее форму и характер (на подкладке или без подкладки, легкая, утепленная, стеганая и т.п.)» [45, с. 187]. Практическое применение данных исследований

очевидно: исследования позволят создать реальные аналоги аутентичной одежды, соответствующие подлинным артефактам. Вопрос выбора технологических методов обработки также был учтен нами при выполнении реплик музейных экспонатов для НМРА, что будет представлено в данном параграфе.

Одной из форм реконструкции традиционного костюма является историческая реконструкция, сочетающая в себе знания истории и искусства. В воссоздании такого костюма используются современные методы исторической науки, различные научные источники: археологические, письменные, изобразительные, позволяющие теоретически или практически восстановить внешний вид и конструкцию объекта. Сегодня наблюдается интерес к исторической реконструкции народного костюма и ее подъем в разных регионах страны. В Адыгее с 2014 года проводится всероссийский фестиваль молодых дизайнеров «Этномода» – уникальный творческий конкурс, направленный на решение важных проблем современного состояния народного костюма: его изучение, сохранение и дальнейшее развитие (рисунок 2.24, а). Учредители и организаторы Общероссийская общественная организация «Российский союз молодежи», Министерство образования и науки Республики Адыгея, Адыгейский государственный университет ставят перед собой цели: воспитание молодежи в духе толерантности и общечеловеческих ценностей, уважения к культуре других народов, одной из составляющих которой является одежда.

Конкурсная программа фестиваля включает в себя номинации, требующие от начинающих дизайнеров знаний о традиционных формах народной одежды, умений воспроизводить аутентичные техники ручных работ: вышивки, плетения, ткачества. Коллекции одежды должны сочетать в себе стиливые элементы традиционных костюмов с современными методами конструирования и новыми технологиями обработки. Наше внимание привлекли номинации, главным условием участия в которых является воспроизведение традиционного костюма в различных вариантах. В номинации «Традиционный национальный костюм» основным требованием является реконструкция народной одежды, выполненная с использованием аутентичных технологий обработки и декорирования. Коллекция

«Из сердца Руфабго» (автор Дариет Тлюстангелова) построена на новом прочтении художественного образа женского платья *сай* (рисунок 2.24, б). В сегодняшнем варианте остается прежним исторический крой стана платья, но рукав имеет современную конструкцию. В качестве застежки используется тесьма-«молния», а нагрудные застежки заменяются модным съемным аксессуаром в виде ожерелья, имитирующего горизонтальные ряды застежек. Изучаются старинные техники и воспроизводятся традиционные виды рукоделия адыгских мастериц: вышивка вприкреп *адыгэ идагъ*, плетение басонных изделий, ручное ткачество. Таким образом, историческая реконструкция традиционного народного костюма способствует сохранению традиционных форм, ремесел, технологий, вместе с тем демонстрирует трансформации первоисточника в современные художественные формы.

Наряду с археологической и исторической реконструкциями одним из методов воспроизведения традиционного костюма является создание реплик музейных экспонатов. Понятие «реплика» в разных источниках трактуется по-разному. Так, в «Словаре музейных терминов» реплики – это «копии, выполненные самим автором произведения; их называют «авторскими повторениями», или «репликами» [186]. Есть мнение, что это – один из способов реконструкции костюма «с учетом размеров современного владельца, размеры предмета изменены пропорционально» [187]. Мы разделяем иную точку зрения, а именно: это предметы, «очень похожие на подлинные шедевры, но выполненные из других материалов или в другом масштабе» [63, с. 99].

Рассмотрим данный метод современного воссоздания исторических артефактов, примененного в практике Национального музея Республики Адыгея и выполненного автором диссертационной работы. Прототипами эксперимента послужили экспонаты из собрания традиционного адыгского костюма, сохранность которых не позволяла их дальнейшее применение в экспозиционной и выставочной деятельности. Выбор экспонатов для создания реплик был не случайным. Адыгское платье (инв. номер НМРА 5537) и девичий кафтанчик (инв. номер НМРА 11202), показанные на рисунке 2.25, а-б, поступили в разное время

от разных владельцев, но близки по периоду бытования – конец XIX века. Составленный из них комплект, дополненный головными уборами, серебряными украшениями и обувью, представляет собой собирательный образ комплекса традиционной девичей одежды западных адыгов.

Первым этапом в работе над созданием реплик стал детальный художественно-конструкторский анализ кафтанчика и платья, включающий в себя определение средств и свойств конструктивных и композиционных приемов [151]. Алгоритм изучения музейных экспонатов состоял из следующих этапов:

- описание представленных образцов на предмет определения основных и отделочных деталей кроя, конструктивных и декоративных приемов, использованных в изготовлении данных экспонатов;

- составление технического описания;

- составление технического рисунка;

- измерение основных конструктивных линий, определение направления нитей основы и утка, конфигурации срезов деталей;

- выполнение разверток деталей кроя подлинных образцов;

- построение лекал деталей подлинных образцов;

- изготовление макетов музейных экспонатов.

Были изучены материалы, входящие в пакет изделий, проведен конфекционный подбор тканей для будущих реплик. Важно отметить, что в лекала деталей реплик были внесены изменения, касающиеся параметров исходных образцов, так как размер данных экспонатов не позволял демонстрации на современных манекенах, ряд которых начинается с 42 размера.

Первый образец представляет собой платье, выполненное из тафты черного цвета на подкладке из хлопчатобумажной саржи красного цвета. Платье закрытого типа (III-3 тип), отрезное по линии талии. Полочка состоит из двух половин, с небольшим запахом, образующим глубокий V-образный вырез. Данный вырез закрывался съемным нагрудником или манишкой с серебряными украшениями. Прилегание верхней части решено за счет рельефов по спинке. Нижняя часть – юбка, состоящая из гладкого переднего полотнища с талевыми

вытачками и заднего полотнища из шести клиньев. Юбка с заложенными бантовыми складками, идущими от боковых швов к спинке.

Рукав отрезной, сильно собранный по окату, понизу заложенный в мелкую складку, на манжете. Галуном и позументом из парчовых нитей золотистого цвета украшены манжеты и листочки карманов платья. Интересный факт, что один из карманов является обманкой и служит продолжением проема для одевания и снятия платья.

Отрезная часть низа изделия декорирована золотными элементами, расположенными в ритмичной последовательности с использованием симметрии поворота. Повторяющийся орнаментальный узор – трилистник, вышитый в архаичной технике *адыгэ удагъ*, обрамленный по верху и низу золотошвейным галуном, создает орнаментированную кайму по низу изделия. Образованный таким образом купон придает платью устойчивую и статичную форму в противовес движению, заданного разнонаправленными золотными элементами.

Состояние сохранности экспоната: множественные утраты основы шелковой тафты; разреженность ткани; отсутствие позумента на левой листочке кармана, золотные нити местами утратили прикреп, нити галуна потускнели. Значение данного памятника для коллекции музея привело к решению создания реплики платья из современных материалов, с сохранением техник аутентичных декоративных приемов (рисунок 2.26).

Девичий кафтанчик, взятый за основу для создания реплики, изготовлен из бархата на хлопчатобумажной основе черного цвета, подкладка – из хлопчатобумажной ткани. Изделие с центральной застежкой на петли и крючки фабричного производства. Средняя часть переда и спинка, цельнокроеные с нижними частями, сужаются к талии и расширяются книзу. По линии талии к ним притачиваются боковые трапециевидные клинья. Рукав втачной, одношовный, длинный, зауженный к низу. Средний шов рукава с разрезом длиной 12 см, фиксируется на петли и крючки; воротник-стойка высотой 3 см; на левой части полочки, ближе к линии талии, – карманчик для часов.

Кафтанчик с двумя накладными карманами, вышитыми в технике гладь *шыхъар удагъ*, мотив орнамента – растительный – проросший трилистник.

Карманы по контуру обшиты узким галуном и украшены тонким прутиком, выложенным в виде петелек. По всем конструктивным швам (кроме среднего шва рукава) проложен галун шириной 1 см. Галуном также декорированы воротник-стойка, борта, низ рукава и изделия, разрезы рукава и изделия.

Состояние сохранности экспоната: общая загрязненность экспоната; бархат, выработанный на хлопчатобумажной основе с большими потерями ворсистого слоя, полностью утерян слой основы на карманчике для часов; галун и золотные элементы местами покрыты патиной, местами наблюдаются утраты парчовых нитей вышивки.

Основным художественным приемом является вышивка вприкреп по счету нитей *адыгэ удагь*. В этой технике изготовлено 16 золотошвейных элементов в виде прорастающего трилистника. Они имеют разный размер и расположены зеркально по бортам полочки, по низу изделия в определенной ритмической последовательности, по одному в низу рукавов. Нижняя часть бортов кафтанчика декорирована линейным растительным орнаментом – чередующимися элементами стилизованных листьев и цветов.

Вышивка выполнена по традиционной технологии, в соответствии с внутренней схемой узора, присущей каждому элементу орнаментального мотива подлинного экспоната. В данном виде вышивки применялось около двенадцати схем геометрических узоров, названия которых могли «отражать не конкретный предмет, а то или иное свойство, которое лежит на поверхности, переносное значение или ассоциацию с чем-либо» – «*бгъунжырыцэ*» косой, наклонный, «*нашэкъашэ*» «зиг-заг», «*хьэлыуэ IуицIэ*» «халва» [55, с. 178]. Единым для внутренней разбивки этих элементов являлись диагональные линии, ряды, переходящие из одного узора в другой. Созданные за счет соприкасающихся сторон ромбов или квадратов, расположенных углами вниз, диагонали создают иллюзию движения и визуальный 3d эффект.

Основной мотив вышивки – орнаментальный узор «трилистник» – «*тхъэмпиц*», семиотически соотносящийся с плодородием земли, браком и продолжением рода [39]. Трилистник окольцовывает низ платья и кафтанчика,

создавая своеобразный охранный круг. Наряду с серебряными нагрудными застежками и поясом он образует мощный оберег для девушки.

Начиная работу над вышивкой, мастер золотошвейных дел С. Сет прорисовывала каждый элемент на бумаге, создавала трафареты, которые затем переводила карандашом на поле холста, натянутого на станочек прямоугольной формы. Далее выполнялся настил из горизонтальных параллельных хлопчатобумажных нитей «Ирис», позволяющий не сбиться в подсчете прикрепления золотных нитей. Перпендикулярно настилу прокладывались металлизированные нити золотистого цвета, которые прихватывались шелковыми нитками желтого цвета. Закончив вышивку, С. Сет обшила элемент плетеным на пальцах сутажом «уагъэ», вырезала, укрепила изнаночную сторону универсальным клеем «Момент», а лицевую подвергла лощению металлической гладилкой. Готовые элементы были перенесены на основную ткань методом прямой аппликации «тебзэ» – прикрепление к изделию прямыми стежками «дынIэ заницIэ» швом «вперед иголку» – «IулIэ».

Сохраняя обязательное технологическое условие и основной декоративный прием, для реплик была соткана и проложена по всем конструктивным швам, бортам, воротнику, низу рукавов и изделий галунная лента. Вытканная вручную из золотных и шелковых нитей на квадратных дощечках с отверстиями, декорированная геометрическими узорами – штрихами, стрелочками, полосами, она полностью повторяла рисунки лент оригиналов.

Изучение музейных экспонатов выявило, что при их изготовлении применялись как машинные, так и ручные швы. Стачивание основных деталей кроя (плечевые, боковые швы, соединение рукава с изделием, воротника-стойки с горловиной) выполнены на швейной машине, длина стежков в таких швах составила 2-3 мм. При обработке изделий для создания более прочных соединений детали кроя основной и подкладочной тканей сшивались вместе, образуя подобие современного запошивочного шва. Ручным способом на уже готовое изделие нашивались галуны и элементы орнамента швом «вперед иголку» или потайным швом, причем предварительно их приклеивали, нанося на изнаночную сторону слой клея. Примененная нами технология отличалась более



современным подходом при обработке основных деталей кроя и подкладки, но использовалась «секретная» технология предварительного приклеивания галунов и золотошвейных элементов на изделия, так как именно такой способ соединения оказался рациональным и оптимальным.

Подводя итог работы над созданием реплик для НМРА, необходимо отметить, что в ходе проведенного художественно-конструкторского анализа каждый экспонат был подробно описан и разобран по примененным композиционным и конструктивным параметрам. Проведенный художественный анализ экспонатов определил виды орнаментальных композиций и места локализации вышивки, выявил охранно-магическую роль расположения орнамента и галунной тесьмы *шьагъэ*.

Данные исследования привели к созданию новых музейных образцов – реплик музейных экспонатов из коллекции традиционного костюма Национального музея Республики Адыгея. Воспроизведение артефактов подтвердило версию о том, что костюм как часть материальной и духовной культуры этноса транслирует семиотическую, культурологическую и историческую информацию, позволяя определять уровень этносоциального устройства общества, политической и экономической организации, ландшафтно-климатических условия бытования, художественно-эстетических воззрений [42]. Таким образом, создание реплики данного комплекта позволило сохранить информационную единицу – объект, несущий сообщение о соционормативной культуре этноса.

В ходе исследования художественно-технологических решений адыгского традиционного костюма был использован обширный материал этнографа Е. Н. Студенецкой, которая отмечала, что одежда «...является овеществлением народного опыта и представляет ценное культурное наследие» [152, стр. 183]. Опираясь на опыт ученого, и изучив коллекции образцов традиционной одежды адыгов в музейных собраниях, можно сформулировать некоторые выводы.

Народный костюм как единая художественная структура, объединяющая в себе конструкцию, крой и орнаментальные композиции, тесно связан с пропорциями тела и представлениями народа о красоте. При выявлении основных

типов формообразования кроя адыгского костюма мы обнаружили, что основой построения формы мужской и женской одежды было сочленение двух подобных равнобедренных конусов, соединенных вершинами и акцентирующими тонкую талию. Модельные конструкции мужской и женской одежды представляется весьма схожим, вследствие исторически сложившегося единого эталона красоты как для мужчин, так и для женщин – стройности, легкости, динамичности. Выражением этого становится крой черкески и платья *сай*, акцентирующий линию талии, при этом дающий свободу движения рук и общую подвижность тела. Проведенные исследования определили равенство социокультурных функций мужской и женской одежды, что является результатом исторически сложившегося гендерного паритета в традиционном обществе.

Комплекс традиционной одежды является сложным, состоящим из множества дополняющих друг друга предметов, изготовленных из натуральных материалов схожими технологическими приемами. Декоративное оформление одежды выполнено в традиционных техниках вышивки, плетения и ткачества, дополнениями женского костюма служат ювелирные украшения, мужского – «белое» парадное оружие [170].

Традиционный костюм сегодня является этнокультурным маркером народа и представляется ярким коммуникативным фактором в репрезентации адыгской культуры. Он продолжает использоваться в празднично-обрядовой практике и служит богатым источником идей для современного дизайна различных областях творчества: архитектуре и живописи, дизайне интерьера и одежды. Его применение в создании сценической и авторской одежды будет рассмотрено в следующей главе.

## **ГЛАВА 3. ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ АДЫГСКОГО КОСТЮМА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ**

### **3.1. Трансформация традиционного адыгского костюма при создании сценических образов**

В современном социуме адыгов традиционный костюм занимает особое место. Его использование реализуется в таких сферах, как свадебная обрядность, современный дизайн и сценический костюм для многочисленных художественных коллективов Северного Кавказа. В силу того, что этническое искусство, особенно музыкально-хореографическое, очень востребовано в регионе, каждому творческому коллективу необходимо иметь свой уникальный стиль. Профессиональный подход к дизайну сценической одежды на основе традиционного костюма лежит в основе создания индивидуальности и достижения высокого художественного уровня. Вследствие этого можно анализировать те общие и особенные принципы и методы, которые используются изготовителями концертных костюмов.

Обращение художников к объектам исторического прошлого и желание переосмыслить по-новому художественное содержание предыдущих произведений проходит этапы намеренного подражания и обобщения стилизуемого образца. Стилизация – воспроизведение или «имитация образной системы и формальных особенностей одного из стилей прошлого, использованных в новом художественном контексте» применяется, в том числе, и как метод создания образцов современной авторской одежды, танцевальных, театральных и других сценических костюмов [12, с. 580-581]. В деятельности ансамблей народного танца источником воспроизведения и объектом прошлого является традиционная культура и ее важная составляющая – народный костюм. Выявление факторов, влияющих на применение этнической одежды адыгов при изготовлении сценического костюма, взаимосвязь сценографии и народной одежды будут рассмотрены в данном параграфе.

На сегодняшний день в Республике Адыгея существует большое количество профессиональных и самодеятельных музыкально-хореографических ансамблей, работающих в фольклорном направлении, несущих зрителю собирательный образ черкесской эстетики. Это известные за пределами республики Государственный ансамбль народной песни и танца Адыгеи «Исламей», фольклорный ансамбль «Ащемез» и танцевальные коллективы «Ошад», «Синдика», «Зердах», «Майкопчанка».

Основой сценического народного танца является идея, замысел, основанный на нескольких направлениях теоретического изучения этого вопроса. Так, исследователь музыкального наследия адыгов М. Ч. Анзарокова считает, что «танцевальное пространство представляет собой системное конструктивное целое, где каждая составляющая необходима для поддержания этнообрядового и этномировоззренческого равновесия» [9, с. 67]. Для более точного воссоздания сценической хореографии важна научная информация о танце, обо всех известных вариантах его существования: исторических и современных. Творческое переосмысление исторического объекта невозможно без изучения художественных элементов и выявления характерных особенностей исторического оригинала. Основой при постановке народно-сценического действия, помимо научных источников, связанных с обычаями и обрядами, является народный костюм и разработанный на его основе сценический, отвечающий пластическо-динамической форме танца.

Сценический костюм, учитывая требования сцены и нахождения зрителей в зале на определенном расстоянии от артиста, должен быть узнаваем издали и обязан нести в себе информацию о народной культуре, которую представляет. Важно учитывать символический аспект народной одежды, передающий специфические особенности культурной ментальности конкретного этноса. Необходимо ориентироваться на художественные и конструкторские принципы построения костюма, а также на возможность вписать костюм в сценографию театрального действия. Учитывая требования сцены и расположение зрителей в зале

на определенном расстоянии от артиста, костюм должен быть узнаваем издали, что достигается определенным масштабированием и обобщением деталей.

Разработкой сценических костюмов занимается художник по костюмам, действующий во взаимосвязи с режиссером-постановщиком. От его работы зависит и визуальный образ персонажа на сцене и то, как зритель примет ту или иную постановку. Искусствовед Р. В. Захаржевская считала деятельность художника по костюмам важной и многогранной, так как «костюм – это зеркало бытия, оболочка, которая принимает на себя все оттенки переживаний». Главной целью в работе художника по костюмам является решение задач, возникающих в пространственно-временной системе «танцор – сценический костюм – сцена – восприятие зрителя». В зависимости от направления хореографической или театральной постановки художник выбирает тот или иной тип взаимосвязи сценографии и традиционного костюма, выявляя параметры организации будущего образа – яркого и понятного для аудитории. Раиса Владимировна считает, что задача художника решена, если в работе происходит слияние профессионализма и осмысления важных нюансов современного костюма, когда он понимает «его психологию и тонкость реакции на все проявления жизни, на переживания и настроения человека» [50, с. 221]. При создании сценической одежды для народных коллективов художник по костюмам, по нашему мнению, помимо вышеперечисленных сведений, должен обладать знаниями в области художественно-технологического решения традиционной одежды. Только в результате такого системного подхода возможно осуществлять проекты, в которых могут быть успешно реализованы все принципы и средства использования народного костюма в сценическом пространстве.

В первой главе работы были рассмотрены возможные пути прямой трансформации визуальных элементов традиционного адыгского костюма и определены основные методы преобразования источника в новые образы. Предложены три направления стилизации. Во-первых, возможно изменение композиционного строя костюма, когда художник намеренно трансформирует форму и выстраивает ее в соответствии с особенностями пластического решения

и ритмической организацией образа. Во-вторых, применение технологических приемов стилизации влечет за собой изменение способов и методов обработки материалов, замену их современными аналогами, использование в некоторых случаях материалоемких технологий. Такие подходы приводят к высоким показателям эргономического соответствия и технологической обработки современных изделий. Третьим направлением является изменение специфических традиционных элементов костюма, когда знаковый предмет или часть костюма меняют свою функцию, чаще всего, переходя в разряд декоративных. Приемы прямой трансформации элементов традиционного костюма при использовании такого рода стилизации предложены автором в параграфе 1.2 и представлены в схеме 1.

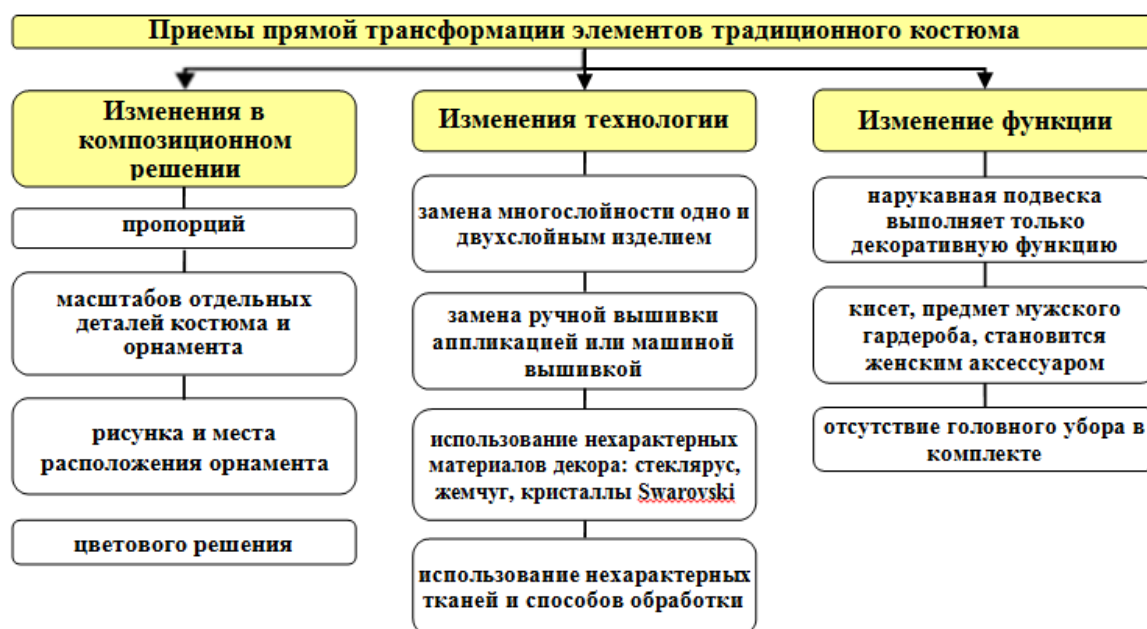


Схема 1 – Приемы прямой трансформации элементов традиционного костюма

Анализ приемов стилизации создания сценического костюма проведем на примере танцевальных постановок хореографических ансамблей ГААНТ «Нальмэс» и ГААНТ им. И. Моисеева. Коллективам удалось не только воссоздавать архаичные танцевальные композиции и привнести новое видение в народные танцы, но и создать шедевры в современном художественном контексте.

Примером прямой стилизации и прямого цитирования первоисточника могут служить костюмы, созданные для хореографического произведения «Танцует «Нальмэс» (рисунок 3.1, а). Источником для воссоздания танцевальных

образов послужил классический традиционный костюм адыгов. Основным методом стилизации стало применение технологических и композиционных приемов. Приемы технологического порядка привели к обобщению деталей и сведению всех задач к созданию костюма с высокими эргономическими показателями при низких затратах на производство. Композиционные изменения повлекли за собой увеличение масштаба декора (чаще всего орнаментальных композиций) для лучшего восприятия зрителем хореографического действия.

В основу постановки «Танцует «Нальмэс» лег народный адыгский танец «Зафак» (дословный перевод «движение навстречу», танец первого знакомства) первая сценическая версия которого состоялась в середине 1950-х годов. Глубокому погружению в процесс проектирования одежды сопутствует информация о танцевальном сюжете. Содержание диалога в танце «Зафак» происходит на фоне взаимного желания юноши и девушки узнать друг друга. В существовавшем своде правил поведения и этикете «*адыгэ хабзэ*» были оговорены нормы взаимного обхождения и общения между полами, «рыцарского отношения к женщине, реализующегося в целом ряде стандартов общения, фиксированных в этике» [16, с. 54]. Танцевальная часть адыгских игрищ могла стать полем невербального общения для молодежи, где партнеры могли проявить себя, показав с лучшей стороны [17]. В синхронном исполнении удавалось «не только ритмически точно вторить движениям партнера, но и понять и разделить его внутренний порыв, его состояние» возможное лишь в гармонии чувств танцующих [116, с. 34].

Традиционная форма и содержание хореографического решения танца, где основным лейтмотивом является торжественность и строгость, определило стилистику сценического костюма. Основой для стилизации стали традиционные классические версии мужских и женских комплексов народной одежды. Применены приемы прямой трансформации, описанные в первой главе. В мужском костюме цветовые соотношения не подвергались изменению и выстраивались на контрасте – черная черкеска и белый бешмет (рисунок 3.1, б). В женской одежде нюансные сочетания цветов были заменены на контрастные.

Глубокий бордовый цвет бархата сочетался со светлыми тонами шелковых тканей. Изменению масштаба подверглась декоративная орнаментация, расположенная на подвесной лопасти и по борту, а также лента, проложенная по всем швам изделия. Серебряные украшения заменялись металлическими, а холодное оружие имитировалось бутафорией.

Анализируя выбранные технологические приемы стилизации, необходимо заметить, что их реализация осуществлялась на современном технологичном уровне. Сценическая версия выполнялась из добротных тканей, соответствующих законам сцены и требованиям эргономичности. Традиционная вышивка *адыгэ идагэ* была упрощена и выполнялась вышивальным автоматом, что привело к гораздо меньшим затратам на производство. Другим технологическим приемом стилизации стала замена многокомпонентности традиционного женского костюма единым платьем, имитирующим распашной вид изделия. Изменение композиционного строя за счет увеличения ширины галунной ленты, орнаментального узора и более яркой их подачи, привело к воспроизведению легко узнаваемых визуальных элементов народной одежды и лучшему восприятию из зрительного зала.

Однако данный пример использования двух методов стилизации с опорой на один источник возможен при создании сценических костюмов для классических постановок. С другой стороны, следование такому принципу приводит к ограниченному количеству вариантов для проектирования новой фольклорной образности. При поиске и разработке современной концепции образа необходимо применять разнообразные методы работы с несколькими источниками, что в результате приведет к созданию большего количества новых сценических версий, наделенных этносимволической выразительностью.

В связи с этим интересен опыт создания танца с применением исторического материала в качестве источника вдохновения. Использование композиционных и технологических методов стилизации привели к новой версии костюма для танца «Тляпатет» (букв. перевод с адыг. яз. «на подъеме»). Хореографическая постановка была осуществлена художественным



руководителем и главным балетмейстером ГААНТ «Нальмэс» Асланом Хаджаевым для ГААНТ им. Игоря Моисеева (рисунок 3.2).

По мнению режиссера-постановщика хореографической композиции, важно было подчеркнуть в художественном образе девушки слияние двух составляющих воинственности и сдержанности. За основу в создании художественного образа танцующих был взят рисунок путешественника и политического агента Джеймса Белла «Черкесские девушки» (1840 г.) (рисунок 3.3, а). Запечатленный момент автор дополнил описанием, где отметил грацию, невинность, женственность девушек, в сочетании с воинственным видом и «умением смешаться с толпой мужчин без всякой робости» [3, с. 503]. В своем произведении Дж. Белл изобразил собирательный женский образ того времени и представление об эталоне красоты адыгской девушки. Художник отразил прекрасный цвет лица с легким румянцем, фигуру с четкой линией талии, подчеркнутую кроем одежды, плоскую грудь, стянутую сафьяновым корсетом *шьохътан*, который носили до замужества. Помимо этого, акварельный рисунок репрезентировал информацию о цветовых предпочтениях в одежде, фактуре материалов, давал возможность оценить их выбор и сочетание, увидеть ритмическую организацию объемов, методы членения поверхности. Автор рисует точную копию комплекса традиционной одежды, составляющих частей. Например, кафтанчик, историческая версия которого подробно описана в параграфе 2.1, здесь представлен в виде манишки длиной до линии талии и без воротника-стойки. Акцент делался на многослойность и наличие нагрудных застежек, без четкой прорисовки деталей. Художник воспроизводил композиционную организацию костюма, подчеркивал ее тесную связь с фигурой и пропорциями девушек, соразмерность частей и целого, сочетание различных линий в конструктивном и декоративном решении.

Интересен подход художника к воссозданию цветовых отношений в костюме. Дж. Белл изобразил классическое распашное платье *сай* из темного бархата в контрасте по цвету и фактуре к остальной части комплекса. Нижнее платье (нательная рубаха) – *джэнэ* – из светлого шелка, штаны – *гьончэдж* – из

шелка желтого цвета. Девичий кафтанчик – *клэклы* из бархата красного цвета сочетается в его рисунке с шапочкой красного цвета. Серебряные нагрудные застежки, названные автором «аграфами», чередующиеся на груди, перекликаются с декором шапочки: серебряными галунами, радиально спускающимися по ее поверхности. Описания быта женщины и зарисовки костюмов встречаются и у других путешественников (рисунок 3.3, б).

Танец исполняется девушками на котурнах *пхъэцуакъ* – праздничной обуви на подошве, высота которых могла достигать 20 см (здесь использована обувь высотой 10 см). Ансамбль им. И. Моисеева, исполняющий танцы народов мира, на высоком уровне продемонстрировал умение девушек грациозно двигаться в старинной адыгской обуви. Ведущую роль в сценографии постановки играет сам костюм, руководствуясь которым режиссер представляет ожившую живописную картину того времени. Рисунок танца, воссоздающий традиционный адыгский орнамент, завершает создание яркого художественного образа, уносящего зрителя в увлекательный мир многовековой истории адыгского народа.

Анализ стилизации народной одежды адыгов в сценическом пространстве танца «Тляпатет» позволяет выявить художественно осмысленную достоверность передачи исторического рисунка в рассмотренной хореографической постановке. Выстраивая баланс системы «танцор – сценический костюм – сцена – восприятие зрителя», художник по костюмам, сохраняя узнаваемые девичьи образы, создает новые сценические версии. Использование приемов прямой трансформации визуальных элементов костюма ведет к новым композиционным и технологическим решениям. Применение современных техник и технологий, изменение специфических национальных элементов костюма приводит к решению эргономических задач, определяя комфорт танцора в движении и долговечность использования одежды. Они также сокращают затраты на производство данных сценических разработок.

Данный пример демонстрирует возможности использования исторических рисунков и описания путешественников середины XIX в. в создании сценических костюмов. Однако опора на один источник не дает целостного представления об

эстетическом образе народа, не выявляет символично-знаковых функций традиционной одежды. Умелое сочетание новых технологических решений и композиционных приемов с различными первоисточниками демонстрирует следующий опыт создания сценического костюма.

Для постановки «Танца черкесов Анатолии» (ГААНТ «Нальмэс») (рисунок 3.4) творческой командой была проделана большая предварительная работа: собран научный материал, составлен собирательный женский образ, выявлены цветовые сочетания мужской и женской одежды. Учеными Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева в ходе этнографических поездок в Турецкую Республику (в места компактного проживания адыгов) удалось восстановить основные составляющие танцевально-пластической структуры: рисунок танца, музыкальное сопровождение, танцевальные движения. Параллельно для воссоздания более точного художественного образа велся поиск информации о принадлежности танца к числу наиболее архаичных адыгских или заимствованных в турецкой среде.

Для поиска исторических прообразов в процессе стилизации возможно обращение к музейным коллекциям – памятникам материально-духовной культуры. Источником для переосмысления художественного содержания народного костюма послужила выставка «Традиционная одежда и золотое шитье адыгов» из фондов Национального музея Республики Адыгея (2016 г.). Демонстрация музейного собрания позволила творческой группе ансамбля «Нальмэс» воспроизвести женский образ в «Танце черкесов Анатолии». Работа художника по костюмам в данном проекте заключалась как в выявлении нерастиражированных художественных образов для новой постановки, так и в выборе узнаваемых традиционных элементов, которые воспроизводились путем применения современных технологий. Такой первоисточник был найден на музейной выставке народного костюма.

Взятое за основу аутентичное платье из музейной коллекции (НМРА 8992/1) является последней ступенью в трансформации женской одежды адыгов и отражает влияние социокультурных событий на развитие традиционных форм

костюма на рубеже XIX-XX веков. Данный экспонат, представленный на рисунке 2.12, демонстрирует изменения, коснувшиеся покроя платья, формы рукава, приемов и способов декоративного оформления. Изделие стало отрезным по линии талии и закрытым, в отличие от классического распашного платья *сай*. Однако четко очерченная линия талии позволяет сохранить привычное визуальное восприятие женской фигуры, когда геометрическая форма представляет собой два подобных равнобедренных конуса, соединенных вершинами. В конструктивное решение формы рукава вносятся кардинальные изменения, влияющие на пропорции фигуры. Появляется большой объем за счет отрезной верхней части рукава «с образованием так называемого «крылышка», к которому притачивалась средняя часть с обильной сборкой, низ рукава, также сильно собранный, сажался на высокую фигурную манжету» [71, с. 38].

Найденная «композиционная схема модели является одним из элементов общего решения, выражающего образ и формирующего художественное воздействие в совокупности с материалом», выбор которого стал следующим этапом в проектировании сценического костюма [85, с. 32]. Желание сохранить характерное для танцевальной классики прилегание в области плечевого пояса привело к замене объемного рукава узким, а материала оригинала – сухой и жесткой тафты – тканью с эластичными волокнами. По мнению историка культуры М. С. Кагана «Вид искусства оказывается таким конкретным способом художественного освоения мира, в котором тот или иной тип художественной знаковой системы (изобразительный, неизобразительный или смешанный) реализуется и преломляется на сигнальной базе, определяемой характером физических свойств используемого материала (или группы однородных материалов)» [59, с. 323]. Так, выбранная ткань влияет на удобство и комфорт, определяя эргономику движения танцора, позволяя усилить его пластику. Декоративный прием «вышивка золотными нитями в технике гладь», использованная в оригинале, была заменена аппликацией, выполненной из парчи. При этом растительный мотив узора был сохранен. Цвет материала как качественный признак в композиционном и стилевом решении костюма остался

прежнего вишневого оттенка, к нему был подобран близкий по тону бледно-розовый цвет мужской черкески. Такое решение позволило выстроить на сцене гармоничные дуэты.

Все эти изменения были сделаны органично и не нарушили привычный образ традиционного костюма. Поиски новых форм повлияли на эстетическое восприятие танцоров со сценических подмостков, позволили разработать эргономичный костюм и уменьшить стоимость затрат на его изготовление. Однако не обошлось без некоторых упущений в работе специалистов. Узкий рукав платья был дополнен небольшой по размеру отлетной лопастью, хотя в подлиннике (НМРА 8992/1) нарукавная подвеска отсутствует, так как ее применение возможно только в традиционном распашном платье. Не был учтен символический смысл и знаковая функция части женского гардероба – накосника. Известно, что головной убор дополнялся накосником у девушки, вышедшей замуж, когда «через неделю или две после свадьбы старшая сноха вплетала в волосы молодой невестки накосник, специально приготовленный свекровью» [14, с. 90]. Увеличение размера этого предмета привело к появлению неестественных пропорций в отдельных предметах костюма. Ввод ахроматического черного цвета накосника (цвет оригинала НМРА 13891 (рисунок 2.13, *a*), который кураторы выставки не связывали с предыдущим экспонатом) в поле разбеленных пастельных тонов вызвал цветовой диссонанс в согласованном ансамбле костюма.

В целом, необходимо отметить, что предварительная работа, проделанная творческой группой, привела к определенным результатам. В ходе этнографических экспедиций были выявлены приоритетные направления развития сценографии будущей постановки. Восстановлен архаичный адыгский танец, сохраненный в условиях обособленного проживания этнической группы адыгов в Турции. Найдены новые источники творческого переосмысления традиционной одежды и выявлены принципы ее стилизации. Использованные памятники материальной культуры позволили передать подлинность исторического материала. Приемы прямой трансформации визуальных элементов костюма затронули композиционный строй, когда была изменена геометрическая

форма линии плеча. Технологические изменения коснулись замены вышивки аппликацией, традиционной ткани на схожую по фактуре синтетической тканью с эластичными волокнами. Одним из приемов стилизации стало изменение специфических традиционных элементов костюма: не характерная для данного типа платья нарукавная подвеска была уменьшена и использована в качестве декоративной. В постановке художник по костюмам предпринял попытку изменения цветовых сочетаний в одежде участников: мужская черкеска изготавливается из ткани несвойственного традиционному костюму бледно-розового оттенка с целью соблюдения гармонии тонов на сцене.

Новый подход к работе с источниками показал, что создание цельного сценического образа и раскрытие исторического колорита костюма адыгского народа возможно путем воссоздания и частичной трансформации основных элементов первоисточника: покроя, орнаментальных композиций, цветовых отношений. Постановка «Танца черкесов Анатолии», несмотря на некоторые упущения, может быть использована как пример грамотной стилизации народного костюма в практике музыкально-хореографических коллективов. Такие качественные результаты получаются при опоре на научные исследования этнографов, искусствоведов, так как без осознания символического и исторического смысла элементов костюма невозможно отразить целостный эстетический образ конкретного народа. Художник по костюмам, по нашему мнению, помимо вышеперечисленных сведений, должен обладать знаниями и в области художественно-технологического решения традиционной одежды.

Результатом современного прочтения традиционного костюма в новом художественном контексте стало создание целостных этнографических образов, отражающих этические особенности культуры адыгов, основанных на морально-правовом кодексе *«адыгэ хабзэ»*. Традиционный костюм, используемый в системе сценического искусства, представляется маркером социокультурной идентичности, выразителем миропонимания и мироощущения этноса, переводя его на интернациональный язык художественно-эстетического восприятия, способствующего оптимальной социокультурной коммуникации [177, с. 147]. Исследование и

использование различного подготовительного материала: этнографических и литературных источников, музейных артефактов и рисунков путешественников XIX века – позволяет творческим коллективам сохранять и передавать эстетические ценности и художественную выразительность адыгского костюма.

Между тем, рассмотренные примеры создания сценической одежды для танцевальных коллективов выявили ряд проблем, существующих в данной области. Одной из них является нехватка квалифицированных художников по костюмам, их роль выполняют портные высокого класса с большим опытом работы либо художники-модельеры, не всегда понимающие требования сцены и условия существования костюма в сценическом пространстве. Другая проблема состоит в том, что руководство музыкально-хореографических коллективов в стремлении разнообразить репертуар, стремится и к созданию отличающихся друг от друга костюмов для постановок, что не всегда положительно сказывается на отражении специфических особенностей адыгского этноса.

Таблица 3.1 – Принципы создания сценической одежды на основе традиций адыгского костюма

№ п/п	Название постановки	Источники	Методы стилизации	Результаты
1	Танцует Нальмэс	форма классического традиционного костюма	– технологические приемы – изменение композиционного строя костюма	прямое цитирование традиционного костюма, воспроизведение легко узнаваемых форм
2	Тляпатет	рисунки и описания путешественников	– технологические приемы – изменение композиционного строя – изменение специфических национальных элементов костюма	художественное воспроизведение традиционных образов
3	Танец черкесов Анатолии	– материалы этнографических экспедиций – исследования ученых – музейные экспонаты	– технологические приемы – изменение композиционного строя костюма – изменение специфических национальных элементов костюма	создание нового самобытного (переосмысленного) этнообраза

Предложенные принципы изготовления сценической одежды могут стать моделью творческого процесса, в работе специалистов, создающих костюм, наделенный этносимволической выразительностью и несущий в себе основные этнокоды народа, что представлено в таблице 3.1.

Проведенные автором в параграфе 2.3 исследования взаимосвязи структурных связей традиционной одежды и выполненные развертки деталей кроя могут служить банком данных для проектирования новых художественных образов. Выявленные особенности конструкции аутентичных форм могут быть использованы при переносе и модификации народного костюма в сценическую среду.

### **3.2. Приемы стилизации традиционного адыгского костюма в авторских коллекциях региональных дизайнеров**

В данном параграфе будут отображены этапы деятельности региональных дизайнеров по созданию новых форм на основе традиционного адыгского костюма. Для анализа взяты авторские работы именитых и начинающих дизайнеров, чьи коллекции являются отражением и творческой переработкой народной одежды адыгов. В работах известного художника-модельера Мадины Саралып – это ожившая традиция на новом витке истории. Найденные новые композиционно-стилевые построения М. Саралып стали отправными точками для молодых дизайнеров. Для студенческих работ характерны поиски свежих идей в создании композиции, эксперимент с формой, деталями и цветом, желание разработать новый образ для современного поколения и ввести моду на традицию.

Исследуя моду как исторический феномен и эстетическую философию, Ларс Свендсен приходит к выводу, что изменения в моде связаны с переменами, происходящими в различных сферах общества [147]. Социально-политические события начала 1990-х годов способствовали подъему национального самосознания в обществе, повлияли на отношение молодежи к традиционной культуре, проявившееся в интересе к народным истокам в сфере дизайна. Этнический стиль особенно ярко проявился среди российских дизайнеров



постсоветского периода в коллекциях Дениса Симачёва, Алены Ахмадуллиной, Ульяны Сергиенко. Их «русский стиль» – это собственное отношение к народной культуре, в которой каждый из них находит и черпает свои идеи [83].

Работы Дениса Симачева, окутанные специфической дворовой эстетикой, являются отражением советской символики, переплетающейся с народными атрибутами. Бренд «Denis Simachëv», иронизируя над сложившимися на Западе стереотипами о России, сочетает в себе современные формы одежды с принтами на тему народных промыслов.

Русская народная сказка легла в основу деятельности бренда «Akhdadullina». Уникальные силуэты и сложные детали одежды на основе традиционных форм костюма, яркие цвета и фирменные принты, логотип в виде русского кокошника – все это отличает индивидуальный почерк дизайнера. «Ulyana Sergeenko» – единственный российский бренд, имеющий статус член-корреспондента Федерации высокой моды в Париже. Особое значение в работах Ульяны Сергиенко играют русские ткацкие традиции. Применение народных техник вышивки, резьбы по дереву и стеклу, ростовской финифти и скани в кутюрных коллекциях позволили не только возродить и сохранить традиционные русские техники, но и вывести использование аутентичных приемов на новый уровень.

В начале 1990 годов изменения в политической жизни страны (падение железного занавеса, открытие архивов), повлекшие за собой переосмысление государственной идеологии и концепций культуры, способствовали подъему национального самосознания народов бывшего СССР. Формировалась тяга к воспроизводству исторической памяти, частью которой является традиционный костюм. На Северном Кавказе появлялись мастера, восстанавливающие по крупицам традиционные ремесла адыгов. В их числе художник модельер Ю. М. Сташ, создающий арт-объекты в этнической стилистике философского содержания (г. Майкоп), ювелир-оружейник А. Евтых (г. Майкоп), мастер-прикладник, возродивший технологии золотного шитья В. Масафов (г. Нальчик), мастер золотошвейных дел С. Сет (г. Майкоп), художник-модельер М. Саралып (г. Нальчик). Творчество этих мастеров позволило традиционному костюму адыгов

войти в следующее тысячелетие уже в новом его прочтении, что возвращает нас к традиционному мышлению и самобытной культуре на очередном витке истории.

Сегодня, когда молодое поколение в самые важные моменты своей жизни обращается к народным ритуалам и обычаям, национальный костюм становится связующим звеном и соединяет прошлое-настоящее-будущее в единое временное пространство. Создавая одежду для свадебных торжеств, дизайнер отвечает на запрос времени, на интерес, возникший к народной культуре и новой моде на аутентичный костюм. Именно в традиционных обрядах, связанных со свадебным ритуалом, на сегодняшний день существует потребность праздничной одежды в этнической стилистике.

Основой творческого проектирования художника-модельера М. Саралып являются классические формы и силуэты народной одежды адыгов. Свадебные комплексы автора состоят из такого же перечня предметов, что и традиционные комплексы женской одежды: корсет, нижнее платье, кафтанчик, верхнее распашное платье. Дополнениями служат шапочка с шалью и серебряные украшения (рисунок 3.5). В качестве аксессуаров используются разнообразные кисеты и веера. Уровень исполнения, качество комплектующих материалов, ювелирные изделия придают комплексам праздничной одежды высокий художественный статус. Современный ансамбль от Дома моды «*Madina Saral'p*» становится материальной и культурной ценностью, которую можно сохранять и передавать по наследству из поколения в поколение.

Рассмотрим каждый элемент одежды на предмет его конструктивных и стилистических изменений в современном костюме. Как и в традиционном комплексе, ансамбль свадебной одежды от «*Madina Saral'p*» начинается с корсета. В народном костюме корсет выполнял функциональную формирующую функцию: корректируя изменения в фигуре девушки, он сдерживал рост груди. Для создания наибольшей прочности изготавливался из сафьяна, дополнялся двумя дощечками спереди, одной сзади (по позвоночному столбу) и туго стягивался шнуровкой, подчеркивая тонкую талию. В современной одежде изменена роль корсета, основной задачей (функцией) которого становится

придание фигуре желаемого силуэта. Корсет начинается под грудью, туго облегает область нижней части грудной клетки и живота. Изготавливают его из плотного шелка в виде широкого пояса, снабжают регилином (корсетной лентой) и дополняют юбкой, выполненной из нескольких слоев фатина.

Нижнее платье изготавливается глухим с рельефами по полочке и спинке, средний шов спинки с застежкой тесьмой-«молния», с длинными узкими рукавами и воротником-стойкой. Декоративному оформлению подвергается только нижняя часть рукава, которая обильно расшивается жемчугом, стеклярусом и застегивается на множество серебряных пуговичек. Верх центральной части полочки усиливается (дублируется, сажается на подкладку) с целью фиксации на ней ювелирных украшений, имитирующих серебряные застежки (в современной версии выполняют только декоративную функцию). Возможен другой вариант, когда на нижнее платье надевается манишка с воротником-стойкой и полупоясами по линии талии. И в том, и в другом случае монтаж ювелирных изделий происходит так же, как и в традиционном комплексе. Каждая планка застежки снабжена кольцевидными ножками, которые утапливаются в изделие и укрепляются с изнаночной стороны шнуром, протернутым через каждое отверстие.

Сохраняя архитектуру традиционного женского костюма, в своих работах М. Саральп использует три вида конструкции верхнего распашного платья. Отрезное по линии талии, оно расширяется за счет шести клиньев, либо шестиклинка собирается в сборку по линии талии, либо закладывается в бантовые складки. Выбор методов кроя зависит от антропометрических данных клиента. Современные технологические возможности позволяют фигуру любой девушки приблизить к идеальной. При полной визуальной идентичности традиционного и современного платья, в конструкцию последнего внесены некоторые изменения. Модифицирован крой верхней части платья: цельнокроеная стойка (с вытачками по горловине на полочке и спинке), плавной изогнутой кривой переходит в вырез по линии борта, где платье смыкается встык. Застежка на крючки и петли начинается под линией груди и доходит до линии талии.

М. Саралып добивается разнообразия, в решении моделей изменяя наиболее характерные композиционные и стилеобразующие приемы. Трансформации подвергается устойчивая в традиционном костюме симметрия, появляется ассиметричное распределение масс и объемов во фронтальной плоскости платья. Удлиненное заднее полотнище юбки в виде шлейфа (дань западной свадебной моде) усиливает динамику, создает впечатление торжественности и величественности образа (рисунок 3.6).

Трансформации специфичной детали традиционной женской одежды – нарукавной подвески *лашъхъэбэлагъ* (подробное описание в параграфе 2.1) привели к образованию нового вида детали. В современном образце деталь в виде лопасти часто втачивается в пройму вместе с рукавом только по окату. Длина ее доходит до пола, иногда удлиняется до шлейфа, таким образом превращаясь в исключительно декоративную часть костюма.

Декоративному оформлению изделий уделяется большое внимание. Автор составляет новые изысканные орнаментальные идеограммы и расшивает платье несвойственными для традиций материалами: бисером, стеклярусом, жемчугом, рассыпными кристаллами Swarovski. Авторские паттерны: стилизованные растительные и цветочные мотивы, напоминающие детали персидского ковра, располагаются по подолу, создавая линейный орнамент, либо фрагментарно отображаются на деталях платья [180]. Сложные зеркальные орнаменты, составленные из готических арабесок, дамасских мотивов, пальметт и плодов граната подчеркиваются полутенями и градиентами, полученными в результате применения различной фурнитуры [203]. Нередко за основу в создании орнамента берется гипюр, по которому выполняется вышивка, воспроизводящая рисунок ткани. Применение таких технологических приемов стилизации влечет за собой изменение способов и методов декорирования с заменой материалов вышивки современными аналогами.

Особое внимание уделяется подбору тканей: он зависит от предпочтений невесты, цвета и художественной обработки металлических украшений, а также от цвета камней, выступающих в качестве инкрустации. Аутентичные серебряные

украшения сочетаются с бархатом, современные – с гладкими шелками. В одном образе смешиваются ткани разных фактур и текстур: жаккарда и парчи, крепа и атласа, жаккарда/шелка тусса/чесучи (рисунок 3.7). Меняется направление ворса бархата для получения нюансных оттенков в изделии. Все это работает на создание нового образа невесты с сохранением традиционных ментальных кодов, что позволяет без труда выделять изделия М. Саралып из большого количества подобного ассортимента.

Изменения композиционного строя костюма коснулись важного средства композиции – цвета. Как известно, цвет отражает не только эстетические предпочтения, но и выражает ментальные особенности коллективного сознания. Именно социум «производит» цвет, дает ему определение и наделяет смыслом». Изменяя его значение, общество формирует свои «коды и ценности, регламентирует его применение и его задачи» [132]. В современном свадебном костюме появились новые цвета и цветовые отношения, нехарактерные для традиционной одежды, но отражающие предпочтения общества. Помимо белого, оттенков бежевого и молочного, пастельных цветов, в одном комплексе используются контрастные сочетания белого с темно-красным/зеленым/бирюзовым. Иллюзия сокращения объема при вертикальном делении формы контрастными по цвету сочетаниями позволяет создавать эффект идеальной фигуры.

Таблица 3.2 – Методы проектирования авторского костюма М. Саралып

Константы традиционного костюма				Элементы, подвергшиеся трансформации/изменениям			
силуэт	набор предметов	ювелирные украшения	головные уборы	лопасть	орнамент	цвет / цветовые отношения	аксессуары
	корсет	застежка и кафтанчика	дышьэ пао хурай	изменение традиционной формы и расположение на рукаве	расположение	преобладание белого цвета, пастельные оттенки / контраст нижнего и верхнего платьев / контрастные сочетания элементов распашного платья	мужской кисет перешел в разряд женских аксессуаров с видоизменениями и др. функциями
	нижнее платье	пояс	тэтэр пао данэ-хьэгэкихьэ		форма		
	кафтанчик	пуговицы	шарф		материалы для вышивания		
	верхнее платье						
	шапочка						
шаль							

Выбранный художником-модельером принцип стилизации традиционного женского костюма построен на прямой трансформации ее элементов. В платьях остаются как стабильные константы, так и появляются видоизмененные, трансформированные, обладающие новыми качествами элементы и средства композиции, что отражено в таблице 3.2.

Очерчивая круг новшеств, привнесенных Мудиной Саралып в проектирование авторского костюма в этнической стилистике, хотелось отметить, что понимание автором культурного смысла традиционного костюма позволяет сохранить основные национальные знаки при воспроизведении современных люксовых аналогов. Одним из методов является применение зрительных иллюзий при создании образа невесты путем моделирования вертикальных линий в платье, когда рельеф верхней переходит в клинья нижней части. Автор в работах использует иллюзии, связанные с формой: контраста меньшей по размеру верхней и нижней большей расширенной частью платья. Иллюзия цветового контраста позволяет выделить композиционный центр, тем самым приблизить фигуру невесты к идеальным параметрам. Перечисленные приемы приводят к достижению высокого художественного результата в структурной организации костюма. Творческая интуиция автора, сочетающаяся с новыми комбинациями композиционных и стилеобразующих элементов: изменение функции нарукавной подвески, авторские паттерны, работа с материалом – приводит к уникальным произведениям искусства в сфере создания костюма в этнической стилистике.

Творческие поиски художников старшего поколения находят свое продолжение в работах молодых дизайнеров, которые сегодня используют народные традиции в качестве отправной точки при создании коллекций одежды в этнической стилистике. Мода на этническую самобытность в первые два десятилетия XXI века привела к созданию так называемой Майкопской школы дизайна, авторы которой имеют свой стиль и узнаваемый почерк. Их произведения представляют собой инновационную переработку исторического материала, основанного на функциональном крое и многообразии форм традиционной одежды адыгов. Для приверженцев этого стиля важным является

проявление творческой индивидуальности, подчеркнутая гармония с окружающим миром и самим с собой.

Знание и любовь к самобытной культуре, умение сплести в единый замысел эстетичность, функциональность, технологичность аутентичной одежды позволяет дизайнерам проектировать современные модели по народным мотивам. Как и прежде, в создании одежды синтезируются восточные и западные влияния и «модные» веянья. Примером этого может служить мировой опыт использования традиционной одежды в качестве источника вдохновения. Так, на протяжении 1980-90 годов одним из излюбленных мотивов/символов, вдохновляющих модельеров, было китайское платье ципао – типичный символ китайской моды 1920-х годов. Например, Джон Гальяно использовал его для создания коллекции прет-а-порте 1997/98, а в кинематографии он использовался для характеристики национальной идентификации персонажа [54]. Китайское платье являлось также распространенным атрибутом для официальных и массовых мероприятий в Китае. В своем творчестве (наравне с платьем ципао) китайские дизайнеры одежды того периода использовали и другие традиционные формы – изображения дракона, китайских фонариков, цветков пиона, древних дворцов и других знаковых сооружений Китая. Сегодня происходит трансформация творческого подхода дизайнеров, когда коллекция одежды представляет собой концептуальный продукт, созданный на основе традиционной культуры и национальной философии.

Таким образом, можно обозначить в российском и мировом опыте дизайна одежды общие методы работы с традиционным костюмом: в начале XX века модельеры стремились переосмыслить форму и конструкцию народной одежды, ища в ней функциональность и практичность; в 1960-70-х годах народный костюм стал источником «свободных» цитат, утверждающих мажорную составляющую новой моды; на рубеже XX-XXI веков дизайнеры нацелены на создание колоритного и узнаваемого образа, свободно смешивают формы, приемы конструирования и элементы отделки, выходя за рамки традиционного костюма и обращаясь к фольклору, архаичным и живописным источникам.

Как уже было сказано в первой главе, стилизация в дизайне одежды основана на переосмыслении художественных форм, приемов и способов формообразования ранее созданных образцов одежды. В работе молодых дизайнеров процесс стилизации традиционного костюма опирается на один или несколько ведущих признаков, которые подвергаются творческой переработке. Ведущие геометрические, пластические, цветофактурные признаки обобщаются, переплетаясь с авторским видением. Созданный на такой основе образ в своей стилевой и декоративной выразительности передает ряд характерных черт этноса, отличается от народной основы и воспринимается как новое произведение.

В рамках своей преподавательской деятельности автор исследования совместно со студентами проводит работу по созданию современных коллекций одежды в этнической стилистике. Рассмотренные коллекции в дальнейшем будут названы в исследовании «авторские проекты».

Авторский проект «Новая Луна», реализованный в 2010 году, базируется на принципах стилизации традиционного костюма адыгов (рисунок 3.8). Целью создания коллекции является отображение сквозь призму времени народных традиций адыгов и абхазов. Генетически связанные в языковой семье, эти два народа автохтоны, издревле проживающие на одной территории.

Изучение народного костюма адыгов и абхазов проводилось на базе НМРА и АГМ, где были рассмотрены собрания мужской и женской одежды на предмет методов и способов изготовления, конструкции изделий, материалов, входящих в пакет изделия каждого экспоната. Выполнены описания представленных образцов, определены основные и отделочные детали кроя, установлены конструктивные и декоративные приемы, использованные при изготовлении одежды. Важной стала проводившаяся впервые работа по получению разверток кроя подлинных исторических памятников. Показано, что народный костюм адыгов отражает эстетические идеалы этноса, являясь композиционным целым, в котором сочетаются цвет и пластические свойства материала, орнаментация и крой одежды.

Проведенные изыскания позволят в дальнейшем применить их при воспроизведении аутентичного костюма, придать традиционным формам новый



импульс при проектировании сценического, театрального и свадебного костюмов, создать актуальные дизайнерские темы уже в современных условиях.

В процессе работы над новым проектом выстраивалась классификация методов работы с исходным материалом – с традиционным костюмом. В формировании нового художественного образа избирались ведущие композиционно-стилевые средства: «пропорционирование, создание новой формы, цветовая или графическая организация, применение новых материалов, поиск новой пластики» [86, с. 41]. В коллекции «Новая Луна» ядром нового образа стал принцип прямой трансформации визуальных элементов традиционного костюма. Сочетание архитектоники адыго-абхазской одежды XIX века с европейским кроем позволили авторам воплотить свой замысел создания современных моделей по народным мотивам.

В названии коллекции отражено постмодернистское суждение об особой роли сумрачного типа культуры, который созвучен с мифическим языком традиционных этнокультур. Известный этнограф Л. И. Лавров писал, «что в Закавказье, в том числе, у абхазов, существовало некогда поклонение луне. У кабардинцев и адыгейцев... намеки на остатки лунного культа, может быть, следует видеть в деталях почитания женского божества Мерем. Адыги представляли, что тело этой богини блестит серебром, а на лбу горит полумесяц. Само празднество в честь Мерем включало в себя коллективный ритуал, совершаемый ночью при лунном свете. То, что культ луны существовал у адыгов в начале XVIII в., видно из сочинения де ля Мотрэ, который говорит, что некоторые адыги почитают луну и поклоняются ей» [91, с. 201].

Сведения информатора из аула Тауйхабль Тагангаш Нинуовны Тов говорят о том, что религиозное сознание адыгов требовало табуированного упоминания о небесных телах, в частности, о луне: «...месяц не называли *Мазэ*, а только *ХъаныкIэ* «молодой хан», не позволительно при лунном свете выходить с непокрытой головой, особенно девушкам и детям; девичий корсет меняли в новолуние, так как лунный свет не должен упасть на девушку».

Древние верования абхазов также были подчинены культу небесных светил и явлений, об этом свидетельствуют религиозные магические обряды и археологические находки. Поклонение луне отражалось в почитании и произношении молитвы с лепешкой в форме нее: «Ты, Амза, доля великого Айтар», а также в заклинаниях покровительства и защиты от голода и людского сглаза [165, с. 69].

Проявление такого почитания воссоздавалось в традиционной вышивке *дышэ идагъэ*, выполняющейся золотыми и серебряными нитями и нашло свое отражение в коллекции «Новая Луна» (Амза в перев. с абхазского яз. луна). Образный замысел моделей, возникший на основе традиций народов, культовых поклонений и религиозных верований, повлиял на выбор цветовой палитры коллекции. Выбранные холодные оттенки выгодно сочетаются с теплыми фактурами и пластическими свойствами материалов.

Определяя романтический стиль коллекции, авторы отталкивались от образов прекрасной черкешенки и доблестного воина, запечатленных русскими классиками А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым и Л. Н. Толстым в своих произведениях. Проявление выбранного стилевого решения определялось композиционными и стилеобразующими приемами (рисунок 3.9). Архитектоника традиционного костюма адыгов определила структурные связи в коллекции «между всеми элементами и частями формы и способами их соединения в целое, между конструкцией костюма и материалом, между утилитарной пользой изделия и его художественной целостностью» [18, с. 127].

Форма традиционного платья *сай* стала ведущим уровнем структурной организации женских моделей. Стандарт красоты адыгов, определивший геометрический вид народной одежды (соединение двух вершин подобных равнобедренных конусов), продиктовал методы формообразования созданных современных образов. При построении художественной структуры женской части коллекции композиционными составляющими стали компоненты традиционного адыгского комплекса одежды: классический силуэт и свойственное этнотрадиции цветовое решение, стилеобразующими: пластика материала и мотивы

декоративного оформления одежды (рисунок 3.10). Прилегающий силуэт моделей, созданный за счет кроя, ярко выраженный композиционный центр в области груди или талии, позволил выразить романтическое настроение дизайнера. Различные виды конструктивно-декоративных линий: рельефы в нижней части изделий, подрезы под грудью, вытачки, переведенные в защипы, позволили создать узнаваемый традиционный образ, где плотно облегающий верх плавно расширялся к низу.

При сохранении формы традиционного платья изменение композиционного строя костюма коснулось соотношений частей изделия. Пластика формы костюма строится на основе пропорций отдельных ее объемов. Общее стилевое направление женской части коллекции основывается на контрасте форм. В платьях найдены различные виды пропорций за счет подрезов и фигурных кокеток, использована пропорция «золотое сечение». Создание модельных силуэтных и внутренних линий достигается конструктивной обработкой изделий (крой под углом  $45^{\circ}$ , расширение низа изделия за счет клиньев). Использование пластических свойств ткани, раскроенной «по косой нити», придает изделию естественную динамику. Выбранный метод кроя вводит «ощущение элитарности» созданных моделей, возникающее также «при восприятии «утонченной», изысканной линии контура, повышенной пластичности материала, не свойственной ему в обычном состоянии» [85, с. 50].

Авторский выбор разнообразных декоративных элементов позволяет привнести в образы подчеркнутую женственность. Отрезные воланы и кокетки, выполненные из жестких и струящихся материалов, отлетные детали по линии груди и пристяжные манжеты (видоизмененные традиционные формы) вышитые вручную – все это отражает романтический замысел коллекции. Орнаментальные композиции, составленные из растительных и астральных мотивов, оплетаются басонным шнуром *уагъэ хъурай*, выполненным в аутентичной технике. Трансформация традиционных элементов и комплексов орнамента в современном костюме позволяют создать вечерние наряды из бархата, атласа, шелка и шифона с женственным силуэтом и изысканным утонченным декором, а некоторая

асимметричность вносит элемент движения, создавая впечатление живой формы. Мягкие формы костюма создаются за счет использования тканей разнообразных структур и фактур, создающих гармоничную пластику и ритмику.

Комплект, состоящий из платья и кафтанчика, выполненного из бархата серого и сукна синего цветов, идейно объединяет два народа (рисунок 3.11). Детали рукавов крыловидной формы декорированы крупными буквами, выложенными суахом басонного плетения *уагъэ* из нитей серебристого цвета. Графические знаки складываются в слова «*Адыгэ*» и «*Апсуа*» (в перев. с язык. адыги и абхазы). Кафтанчик, взятый за основу верхнего изделия, являлся наиболее интересным предметом женской одежды. Девушки надевали его с момента наступления репродуктивного возраста, «когда они начинали ходить на танцы» [152, с. 136]. Крой аутентичного кафтанчика, взятый за основу, был модифицирован в соответствии с современными методиками конструирования. Жакет дополнен рельефами по полочке и спинке, выходящими из плечевого шва, сохранены отрезной бочок и вставка в виде клина, расширяющая нижнюю часть полочки. Все конструктивные линии, как и в историческом предмете, подчеркнуты. В современном варианте сотканная вручную золотная галунная лента заменена фабричной тесьмой, которая так же закольцовывает фигуру, не имея начала и конца. Ассоциации с небесными светилами, холодный блеск которых так пленителен, рождает переливы платья из бархата серого цвета и астральный орнамент (выполненный серебристыми нитями) расположенный на его кокетке.

Нюансные отношения в пропорциях, ритме, цвете, пластике, фактуре поверхностей создают тонкие и интересные связи между элементами коллекции, позволяют выглядеть ей богаче, сложнее и изысканнее. Использование близких, родственных цветов делает образ мягким и спокойным. Оптическая глубина синего вызывает по ассоциации глубокие мысли и чувства; фиолетовый – это угасший красный, на который набросили синий покров тьмы; зеленый находится между возбуждающими и успокаивающими цветами, между активными и пассивными, а серый, как некий туман, смягчает и сближает их. Введение в композицию нескольких оттенков серого цвета дает возможность повисить

выразительные возможности светлотных отношений, придает колориту сдержанность и мягкость, усиливая «звучание цветовых тонов, используемых в сочетании с ахроматическими серыми цветами» [78, с. 152].

При разработке мужской части коллекции «Новая Луна» (2010 г.) эклектичное комбинирование исторического материала и перспективных направлений моды приводит к проектированию новой образности современного костюма. В мужской части коллекции отображен образ всадника-воина, живущего по законам морально-нравственного кодекса *адыгагъэ*. Основой разработки мужских образов стал абхазский народный костюм. Изменение композиционного строя костюма приводит к отказу от традиционных форм мужской одежды: Х-образный силуэт заменен на прямоугольный и приближен к современным трендам (рисунок 3.12). Выбор геометрической формы комплектов, имеющих одну конструктивную основу и приближенных к прямоугольнику, сообщает стабильность, подразумевающую рациональность и деловитость владельца.

В середине XIX века в мировой литературе был сформирован и растиражирован образ воина-всадника, сосредоточенного исключительно на военных походах и сражениях. Специфика воинской культуры адыгов и абхазов формировалась на протяжении многих веков и была следствием геополитического положения Кавказа. Выработанный веками рыцарско-дворянский этикет охватывал все направления жизнедеятельности мужчины, волею обстоятельств погруженного в перипетии истории. Мужская одежда отвечала потребностям воинского быта «легкая, элегантная и наилучшим образом приспособленная для езды верхом и военных походов» [3, с. 335].

Подчеркивая свободолобивый дух горцев, А. С. Пушкин в своих произведениях не раз обращается к описанию их доспехов, характеризуя «непреклонный» и «непобедимый» образ:

«Черкес оружием обвешен;

Он им гордится, им утешен;

На нем броня, пицаль, колчан,

Кубанский лук, кинжал, аркан  
 И шашка, вечная подруга  
 Его трудов, его досуга» [138, с. 83].

Романтическая тема свободы, привнесенная в литературу А. С. Пушкиным, была подхвачена и отражена М. Ю. Лермонтовым в его кавказском цикле [96] и Л. Н. Толстым в произведениях «Казачьи» [158], «Хаджи-Мурат» [159]. Благодаря творчеству русских писателей, самобытный образ Кавказа стал частью российского и мирового культурного пространства.

Документальные повествования исследователей Кавказа XIX века, дополненные визуальным материалом, также внесли свой вклад в создание образа воина-всадника, живущего по законам морально-нравственного «кодекса» *адыгагъэ*. Британский военный разведчик, участник Кавказской войны на стороне черкесов Джеймс Белл в своей работе 1840 г. «Хаджи Кизбеч. Лев Черкесии» (рисунок 3.13) сумел создать идеал храброго воина, облаченного в традиционный костюм, и донести до зрителя уникальность и функциональность одежды, которая позже была перенята казаками. Подчеркнутая статность горца создана за счет кроя, где плотно облегающая верхняя часть плавно расширяется книзу системой притачных по линии талии боковых трапециевидных клиньев, а спущенная линия плеча, свободный рукав создают комфорт и не стесняют движений. Данный пример отражает возможности изобразительного искусства в формировании образа горца, вовлеченного в водоворот военных событий. В сценах сражений или военных походов художники стремились запечатлеть важные моменты битв, передать героизм войны, а также продемонстрировать «воинские» черты традиционной культуры адыгов [53].

Одним из редких среди многочисленных художественных высказываний о Кавказе видится картина Г. Г. Гагарина «Молодой убыхский князь и его аталык» (рисунок 3.14), где изображены представители двух поколений: князя и его приемного сына, которого князь должен был воспитывать до совершеннолетия. Художник, прибывая на Кавказе в 1840-х гг., создал как отдельные литографии, так и серию акварельных работ «Костюмы Кавказа», посвященные изображению

боевой, праздничной и повседневной одежды народов, проживающих на данной территории. В произведениях художника-любителя «Собрание черкесских князей и дворян», «Черкесские горцы», «Черкес из Анапы», «Горец-натухаевец», «Черкес из Кавказско-горского полуэскадрона» тщательной прорисовке подвергаются все детали воинского комплекса. Работы Гр. Гагарина интересны тем, что дают представление о полном комплексе мужской одежды и о манере ношения костюма в военном быту. Он, как и многие вновь прибывшие на Кавказ, обращает внимание на экипировку горцев, создавая их подлинно реалистичные изображения. Достоверность созданных им образов подтверждается словами военного министра, известного реформатора и государственного деятеля России XIX в. Д. А. Милютин: «Джигит одет просто, но любо посмотреть, как все части его костюма и вооружение хорошо пригнаны, как все опрятно, щегольски, чисто, как чекмень обтягивает стройное тело, как талия перетянута красивым ремнем с серебряными украшениями, как шашка и пистолет ловко подвешены на своих местах – ничто у него не брякает, не помешает его движениям» [190].

Приведенные примеры художественных произведений исследователей, прибывавших на Кавказ с различными миссиями, и их документальные повествования содействовали созданию образа мужской части коллекции «Новая Луна». Заданный идеал «рыцаря-интеллигента» и «эстета-аристократа» достигается определенной композиционной организацией моделей. Доминирующей в них является прямоугольная форма, которая отражена, как в силуэтных, так и во внутренних линиях: силуэт построен из большого прямоугольника вверху и узкого внизу, внутренние элементы – вертикально вытянутые прямоугольники. Намеренный отказ от традиционной формы адыгского мужского костюма и использование европейского кроя продиктован необходимостью введения контраста по отношению к использованию Х-образных силуэтов в моделировании современной женской одежды. Прямая линия плеча, слегка подчеркнутая (за счет конструктивных швов) линия талии, обуженная форма низа создают присущий горцу сдержанный образ.

Стилевое решение изделий формируется разнообразными декоративными приемами. Взятый за основу стилизации элемент черкески – газырницы – трансформируется в различные виды воротников и карманов. В мужских сорочках классические воротники и воротники-стойки с удлиненными, заостренными под углом  $45^{\circ}$  концами (рисунок 3.15). В верхней одежде шалевый воротник, выложенный в форме газырниц и воротники-стойки разной высоты. Карманы, располагающиеся на месте газырниц, увеличены в размере так, что заполняют всю площадь груди, их входы расположены сбоку. В другой модели такой же формы карманы становятся накладными (рисунок 3.16). Метрический повтор стилизованных рядов газырниц закономерное чередование, которых направлено по вертикали и диагонали, вносит динамику в стабильную форму моделей.

Завершают создание современного образа галантного воина-горца аксессуары в виде запонок, серебряных пуговиц и брошей в форме кинжалов, головных платков (рисунок 3.17). Представленные комплекты мужской одежды, выполненные из тканей различных фактур, наполнены многочисленными находками, их безупречная форма соответствует горской ментальности, а сочетание классического европейского кроя и знаковых элементов традиционного костюма позволяет создать образ рыцаря-интеллигента, эстета-аристократа.

В заключении хотелось бы отметить, что выбранные автором наиболее выразительные средства и приемы создания художественного образа способствовали формированию новой этнической модели. Сегодняшнее видение моды и свойственная постмодернизму тенденция обращения к костюму ушедших эпох позволили сохранить историческую художественную образность в современных образцах одежды.

### **3.3. Синтез основ национальной культуры адыгов и художественной образности в коллекциях молодых региональных дизайнеров**

В данном параграфе будет проанализирован еще один подход к дизайну современной одежды на примере этноколлекций «Доспехи Теменшу» и «Белая



река». Формирование художественных принципов современных коллекций велось с привлечением нескольких материальных источников, включающих в себя традиционный костюм, исторические рисунки, археологические артефакты. Также опорой в создании образов стали нематериальные – мифы, легенды, устои традиционной этики, имевшие большое значение для адыгов в прошлом и сохранившиеся в настоящем.

Известно, что глубинный уровень сознания народа отражается во всех формах духовной культуры: в философии, изобразительном и прикладном искусстве, устном мифоэпическом наследии, в бытовых традициях, в том числе и в народном костюме. Играя важную роль источника в изучении истории и культуры этносов, костюм совместно с коммуникативными системами и знаками образует единую семиотическую систему. Что касается народного костюма адыгов, то в большинстве случаев мы имеем дело с комплексом одежды, сложившимся к концу XIX – началу XX веков. Тогда как *вербальные источники* устного импровизационного эпоса дают сведения о более глубоких эстетических представлениях народа, устоях и этических нормах.

Также, помимо прочего, в предыдущих главах мы отметили, что традиционный костюм адыгов, несмотря на явный интерес к нему в обществе, рассматривается исследователями односторонне – как исторический артефакт, элемент обрядовых мероприятий и атрибут художественной сценической деятельности.

В рамках анализа этнокостюма как концепта культурсоциологического знания культурологом С. Э. Хокон и автором настоящего исследования был проведен социологический опрос [177, с. 144-149]. В свете роста этнического самосознания обращено внимание на усиление интереса молодежи к народной одежде адыгов. Респондентами являлись молодые люди – жители Республики Адыгея, относящиеся к различным национальностям. Около 53% опрошенных ответили «да» на вопрос «Существует ли, на Ваш взгляд, проблема сохранности национального костюма сегодня?», более 61% считают необходимым использование современными представителями этноса традиционной одежды. По нашему мнению, использование народного костюма только в сфере сценического

искусства и обрядовой культуре недостаточно для удовлетворения возникшего социального запроса. Исторический и аутентичный костюмы необходимо адаптировать, используя практики проектирования современной одежды. Откликаясь на социальный запрос обывателя в возрождении этнического своеобразия, дизайнеры, создающие авторскую одежду в этнической стилистике, знакомят сообщество с культурными и духовными ценностями адыгского народа.

Воплощение художественных принципов народного костюма в современной авторской одежде требует особого подхода, в котором проявляются не только творческая, но и этическая позиция дизайнера. В эстетике костюма через призму исторических ценностей реализуются культурные и социальные принципы автора. С другой стороны, эстетические принципы авторской моды основаны на создании художественного образа с определенными выразительными составляющими. Восприятие художественного образа возможно и вне его значения, он может служить материальным и вещественным объектом, «которым хочется любоваться, который обладает чувственной притягательностью, т. е. имеет цель в самом себе» [84, с. 21]. Отдельные образы, объединяются в художественную систему, построенную на согласовании, «...связи и развитии определенных пластических идей формы» и раскрывают «эмоционально-художественную выразительность через художественные образы человека в костюме» [161, с. 101]. Следовательно, при проектировании коллекции одежды в этнической стилистике необходимо найти связь между историческими ценностями и кодами определенной культуры и принципами художественной организации произведения. В такой работе приемы прямой трансформации визуальных элементов костюма уступают место поиску художественной образности на основе переосмысления многогранного культурного наследия народа. В этом случае правомерно обратиться к упомянутым выше источникам.

Рассмотрим особенности работы над созданием художественного образа современного костюма, в основу которого положены этические принципы *адыгагъэ* и вербальные источники адыгов, на примере авторских проектов «Доспехи Теменшу» (2013 г.) и «Белая река» (2016 г.), разработанных студентами

Майкопского государственного технологического университета С. Кужба, Л. Свечкаревой под руководством автора настоящего исследования.

В нарративных источниках (мифы, сказки, легенды, нартский эпос) адыгской традиции особенно значим гендерный аспект, в них постоянно исследуются и сопоставляются мужские и женские образы [27]. Черпая свое вдохновение в глубинах устного народного творчества, создатели коллекций обращаются к нартскому эпосу и фольклору, в которых женщины не только умны и благородны, но и обладают разносторонними талантами [28]. Здесь можно встретить настоящих героинь, способных сразиться с мужчинами и противостоять врагам. Это связано с исторической спецификой адыгского общества: женщины в нем имели право исполнять мужские социальные роли, становясь защитницами своего жилища во время отсутствия дома мужчин. Примером значимости женщины в обществе являлись «советы матерей» *Ныхасэ*, где собирались мудрые старые женщины, обсуждая нормы поведения и предполагаемые события. Оценивая женскую сущность, нарты, преклонялись перед *Исп-Гуаще*, которая родила героя, спасавшего народ от гибели. Главное, что объединяет эти центральные женские образы эпоса – гуманистическая направленность их талантов – особого Божьего дара, интеллектуальные способности, тонкий вкус, связь с природой и с ее явлениями. Наравне с историческими источниками такие данные дают возможность применить сравнения, метафоры, аллюзии и выйти на создание художественного, образно выразительного костюма, не всегда являющегося следствием прямой трансформации визуальных элементов традиционного костюма.

Приступая к разработке коллекции «*Доспехи Теменшу*», авторский коллектив провел исследовательскую подготовку. Перед дизайнерами стояли задачи:

– провести анализ исторических и литературных источников, выявить характеристики темперамента, характера, уклада жизни легендарных девиц скифского периода истории Северного Кавказа, которые могут стать основой образа для современной подиумной коллекции [199];

– на основе анализа образцов исторического костюма определить ключевые визуальные знаки, способствующие идентификации определенных характеристик

к тому или иному этносу: силуэтные формы, организация композиционных признаков, конструкция одежды, применяемые материалы и технологические приемы, декоративное оформление и сакральные украшения;

– создать современную коллекцию одежды, в которой будут проявлены найденные в ходе исследования маркеры этнической и культурной идентичности, отражающие облик и специфические свойства адыгской женщины.

Предпроектное изыскание основано на трудах известных ученых, чья деятельность и исследования пересекалась в той или иной степени с выбранной темой. За основу в проектировании был взят образ женщины-воительницы и связанные с ней легенды. Народы, чьи притчи повествуют об амазонках – храбрых и свободолюбивых воинственных девах, обитали в районе Причерноморья. Упоминания об амазонках встречаются у древних греков, а также в древнеримской литературе IV в. до н. э. [88] В сознании греков и римлян с их патриархальными традициями независимое сообщество женщин, живущих в государстве без мужчин, воспринималось не просто вражеским – оно представлялось частью потустороннего мира. Столкновение уходящего матриархата с зарождающимся античным миром отразилось в многочисленных произведениях искусства.

Изображения сцен амазонамахия находят на рельефах фризов архитектурных сооружений, фронтонах и саркофагах. Плиний Старший упоминает, что в создании статуй амазонок для храма принимали участие именитые скульпторы того времени. «Амазонки» «были помещены в храм Дианы Эфесской, и было решено, что решение – каковая статуя самая лучшая, будет оставлено на суд самих художников. (...) Соответственно, первое место было у Поликлета, второе – у Фидия, третье – у Кресилая, четвертое – у Кидона, и пятое – у Фрадмона» [204] (рисунок 3.18).

Сцены битв между амазонками и греческими героями – излюбленный сюжет росписи античных ваз. Амазонки, вооруженные копьями и одетые в греческие одежды и шлемы, изображены на чернофигурных сосудах середины VI в. до н. э. (рисунок 3.19). В последней четверти VI в. до н. э. в вазописи

краснофигурного стиля отмечены воительницы в одеждах скифов: в кафтанах с длинными рукавами, в штанах и высоких восточных шапках. Немаловажно, что внешний облик амазонки эволюционировал в античности от греческого короткого хитона к расшитому костюму со скифским оружием [149, с. 80]. Это свидетельствует о том, что для греков амазонки были представительницами чуждых племен, возможно, проживающих на территории Причерноморья [11].

Важной исторической основой стали находки профессора Н. И. Веселовского, открывшего в начале XX века меотские погребения Келермесских курганов [10, с. 60-65]. В период 1970-90 гг. группой археологов из Адыгеи (Н. Г. Ловпаче, П. А. Дитлер, А. А. Сазонов, А. А. Тов) были продолжены раскопки на территории Краснодарского водохранилища [98, с. 105-109]. Подъемный материал Псекупских могильников, найденный в 1992 г. близ хутора Городского Теучежского района РА, датируемый I в. до н. э. – I в. н. э. хранится в собрании НМРА. Артефакты погребения женщины-воительницы стали основой реконструкции внешнего вида амазонки в коллекции «Доспехи Теменшу» (рисунок 3.20).

Важным источником в создании образа женщины-воительницы стал древний адыгский эпос «Нартхэр», созданный в I тыс. до н. э. Систематизацией и изучением эпоса долгое время занимался ученый-нартвед А. М. Гадагатель [122]. Изданный на языке оригинала, он стал важной вехой в исследовании мифоэпического прошлого народа. Рассматривая социальную организацию в нартском эпосе, М. А. Кумахов и З. Ю. Кумахова отмечают ее матрилинейную систему, что «является продолжением древних традиций, характеризующихся значительной, а местами руководящей ролью женщины в социальной жизни общества» [87, с. 35].

Подтверждением действительности бытования воинственных дев на Северо-Западном Кавказе являются исторические источники. В 1798 г. в путевых заметках по Северному Кавказу писатель Ян Потоцкий отметил, что кольчуги, «которые делаются в настоящее время, не в слишком большом почете, но есть старинные, которым нет цены; считают, что их производили некие девственницы, которые сейчас исчезли и которых называли *таххуты*» [13, с. 99].

В создании образа девы-воительницы важную роль сыграла легенда из нартского цикла «Нарт БэукІрэ Нарт Гъожакъэре яхьишь» [123, с. 59-62]. Легенда была впервые переведена на русский язык автором настоящего исследования и сотрудником НМРА, археологом А. А. Товом. В ней повествуется о последней битве двух бесстрашных и непобедимых нарттов с отважной амазонкой из Тамани *Тэмэншьу* (в перев. с адыг. наездник из Тамани), сразившей богатырей даже после своей гибели.

Прослышав о ранении славного нарта *Гожака*, в гости к нему прибыл отважный и непобедимый нарт *Бэуч* (в перев. с адыг. убивший многих). Он был поражен рассказом младшего друга о беспощадных *Теменшу*, которые «с легкостью переправляются через пролив, крадут девственниц, бесчинствуют, нанося непоправимый урон». В описании *Гожака* противник днем и ночью несет дозор, не спешиваясь с лошади, патрулируя побережье, объезжает его с высоко поднятой головой.

Ошибкой младшего нарта стало пренебрежение мерами защиты, он не воспользовался кольчугой подаренной старшим *Бэучем* и был смертельно ранен. «Я принесу голову этого нечестивца!» – вскричал Бэуч, уверенный, что отправляется на битву с бесстрашным воином. *Гожак* предупредил славного нарта о хитростях врага: «Наездник ловок и коварен, долго пришлось его преследовать, но конь под ним прыток и двигается как белка».

Сын *Гожака* и *Бэуч* отправились в путь. Дойдя до края Черного моря, пересекли *Тэмэн* (Тамань) и оказались на берегу Азовского. Здесь они и увидели черный силуэт одинокого всадника, который, как «стервятник», пронесся перед их взором. Настигнув врага, Бэуч воскликнул призыв нарттов к поединку: «Я прибыл сюда, чтобы унести твою голову, если сможешь – сопротивляйся!» Верный конь богатыря столкнувшись с конем *Теменшу*, повалил наездника на землю. Какого же было удивление *Бэуча* при виде девы-воительницы, произнесшей перед смертью: «Тебе, тоже недолго осталось!». Не ведал старший нарт, что сбудется проклятие *Теменшу*. Он положил отрубленную голову в корзину, привязал ее к лошади девы, и вместе с сыном *Гожака* отправился в обратный путь. Прибывшие

нарты застали *Гожака* на смертном одре. Славный и непобедимый нарт *Бэуч*, удрученный гибелью друга, сбросил со счетов пророчество *Теменшу*. Отвязывая корзину с головой амазонки, он получил смертельный удар копытом в грудь от сивого коня. Так предсказание сбылось, и месть *Теменшу* настигла нарта.

Народ сложил легенду о деве-воительнице из Тамани, взявшей вверх над богатырями. Недалеко от Кубанского водохранилища к западу от аула Начерезий расположены два кургана, которые считаются местом погребения двух славных и непобедимых нартов.

Анализ приведенных выше источников дал возможность воссоздать примерный психологический портрет воительницы, но отсутствие точных сведений об одежде северокавказских амазонок выявило проблему при разработке формы и декора моделей проектируемой коллекции. Было принято решение об ассоциативном методе проектирования формы и смещении акцента на знаковые детали, связанные с историей Адыгеи. Артефакты, хранящиеся в НМРА, стали основополагающими предметами для элементов современного костюма дев-воительниц. В арсенал изученных экспонатов вошли части головных уборов и фрагменты кольчуг, навершия шлемов и принадлежности конской амуниции, золотые съемные и нашивные украшения наездниц, а также точильный камень – оселок, служивший наградой выдающимся нартам (рисунок 3.21).

В результате в коллекции было решено развивать два направления, два образа дев-воительниц: «наездниц» и «пеших» амазонок. Такое разделение привело к разному подходу в выборе материалов и приемов организации пространственной формы моделей. В пяти образах амазонок применялись разнообразные материалы: полотна трикотажа и полотна, вывязанные крючком и спицами, различные текстуры кожи и холодный металл. Авторские методы построения художественной системы привели к созданию воинственных образов, облаченных в доспехи, но не лишенных при этом женственности.

Ведущими уровнями организации центральной модели воительницы стали силуэт, в точности повторяющий анатомическое сложение фигуры, асимметрия во фронтальной плоскости туники, подчеркнутая понизу контрастной отделкой из

кожи и серебристый цвет рыхлого ажурного полотна, имитирующего кольчужное плетение. Головной убор амазонки, украшенный металлическими накладками и басонными кистями, является капюшонной частью башлыка *шъхъарыхъон* традиционного мужского предмета одежды, также напоминающего скифский головной убор (рисунок 3.22).

Композиционным решением для пары «пеших» амазонок стало контрастное распределение масс и объемов. В противовес облегающей форме комбинезонов, вывязанных крючком из вискозной и хлопчатобумажной пряжи, был противопоставлен расширяющийся ассиметричный низ. Головные уборы в виде шлема-балаклавы, дополненные металлическими накладками и цепями, являются как бы продолжением комбинезонов. Орнаментика одежд дев-воительниц, принятая в краснофигурной вазописи, воспроизведена с помощью фоновых сеток и классических брюггских кружев. Стилевое решение моделей формировалось за счет выбранной техники плетения, которая позволила выделить внутренние конструктивные линии и подчеркнуть изящный рисунок вязки. Найденные приемы имитировали характерные для скифских костюмов лампасы – в боковые части комбинезона вставлены отдельно вывязанные ленты (рисунок 3.23-24).

Характерным композиционным приемом для «наездниц» стало наличие контраста пропорций верхней части моделей с выраженной асимметрией и облегающего низа. Сочетание вертикальных и диагональных линий в изделиях выстраивалось за счет струящейся пластики трикотажных полотен. Радиально-лучевой ритм складок отлетных деталей придал динамику, а металлические подвесы в виде карманов добавили жесткости в образ «наездниц». Цветовое решение костюмов в серо-серебристых оттенках было призвано нивелировать дев-воительниц в ландшафте и сгладить воинственный посыл амазонок (рисунок 3.25-26).

Созданная коллекция не привязана к стилистике традиционного костюма адыгов, предметы, описания и изображения которого относятся к XVIII-XIX вв. В основу «Доспехи Теменшу» легли археологические артефакты, хранящиеся в НМРА, а также формы и образы, возникающие под впечатлением народного эпоса и древних изображений. В костюмах нашли отражение модные тенденции



текущего периода: разнофактурные материалы, нюансные цветовые сочетания, неуравновешенная асимметрия формы (рисунок 3.27-28). Поиски ведущих уровней структурной организации моделей привели к экспериментам с материалом и композиционными схемами. Костюмы амазонок воспроизведены с использованием эклектичного смешения классических вязальных практик и необычных технических приемов в конструировании. Соединение исторического материала с современными технологиями показало, что «...единство прошлого и настоящего способно создать ощущение духа времени, а также стимулировать развитие новых оригинальных дизайнерских форм» [155, с. 39].

В проведенных исследованиях авторский коллектив сумел ассоциативно уловить характер и эстетику одеяний дев-воительниц, спроектировал исторические образы и привнести их в современную реальность. Для завершения облика амазонки был создан демонстрационный показ с включением элементов театрализации, представленный студенческим театром моды «K'Star». Включенность моделей в суть происходящего перформанса, их правильный эмоциональный настрой, грамотно выстроенное дефиле и точно подобранное этномузыкальное сопровождение «...связано с усвоением определенных социальных норм и ценностей» для молодежи [184].

Признанием успеха стали призовые места на конкурсах различного уровня: Международного конкурса молодых дизайнеров «Стиль Сочи – 2013», где партнеры конкурса отметили «неординарный подход к выполнению коллекции в материале»; Международного конкурса креативной моды «Next Art Fashion Week» (Москва, 2013); XI открытого республиканского конкурса молодых модельеров и дизайнеров одежды «Молодежный подиум» (Майкоп, 2013) (рисунок 3.28-31). Проект «Доспехи Теменшу» стал доказательством актуальности обращения к артефактам истории при создании современных образов.

Следующая описываемая коллекция «Белая река» раскрыла иные грани женского образа адыгских женщин. Основу данного проекта составили древние тексты и устное импровизационное творчество. Свое вдохновение дизайнеры черпали в глубинах Нартского эпоса, где в одной из легенд рассказывается о

мудрой вещей деве. Отрывок демонстрирует талант женщины предвещать события и толковать сны. Следует отметить, что в первобытной культуре сновидение считалось приключением души, покидающей тело человека во время сна. В карачаево-балкарской нартиаде, как отмечает З. Кучукова, «сон служит трансфизическим способом получения информации» [189, с. 130].

В сказании о *Бэдэф Гуацэ* повествуется следующее [124, с. 93-98]. Однажды нарты отправились гостить в соседний аул. Ночью младший из них увидел странные сны. Проснувшись, он поспешил к хозяину дома, где гостили нарты, дабы попросить его растолковать увиденные сны. Старик призадумался и посоветовал ему обратиться к *Бэдэф Гуацэ*, дочери Каспотовых. Юношу отвели в дом Каспотовых, где нарт просил о помощи в толковании сна следующего содержания: из леса охотники выгнали большого кабана и, нагнав зверя у крыльца его дома, они убили его. Кабан повалился на землю, но вдруг между его ушей к небу взметнулся ствол дерева, а на его ветви слетелись две голубки и от горя стали рвать на себе перья. Недалеко сидел ворон и наблюдал за ними. *Бэдэф* объяснила, что он видел свое будущее. Одним утром родственники убьют его прямо на его крыльце. Его сын вырастет и отомстит убийцам.

Молодой нарт рассказал о другом сне, где увидал он красный сафьяновый сапог и чувяк из свиной кожи. Оба толкаясь и обгоняя друг друга, поднимались по пригорку. *Бэдэф* ответила, что это произойдет в далеком будущем. Наступит пора без князей, простолюдины займут их место.

Нарт рассказал о третьем сне, где было тысячное стадо овец, а среди них один баран. Подумав, девушка ответила, что случится это в далеком будущем. Народ страны будет выбирать мужчину в свои предводители. И будет народ подчиняться только ему.

Но и на этом не закончились удивительные сны нарта, и он поведал четвертый сон, где он видел ласточку в небе, за ней тянулся дым. В будущем всё живое будет странствовать по небу, объяснила *Бэдэф*.

Тогда нарт поведал пятый сон, в котором он отправился в лес за прутиком для плётки. Потянулся за большим, но вдруг маленький прутик попросил срубить

его. *Бэдэф* объяснила, что прутики во сне – две сестры. Младшая из них – маленький прутик – выходит замуж раньше старшей (что противоречит правилам *адыгэ хабзэ*).

И рассказал ей нарт свой шестой сон. Во сне увидел он беременную кобылу, которая не обратила внимания на проходящего мимо нее нарта. А жеребенок в ее утробе заржал. *Бэдэф* так растолковала сон: в будущем дети заменят своих отцов в участии на совете мудрейших – *Хасэ*.

И поведал ей юноша свой седьмой сон. Во сне он увидел веревку нарта, которая стала извиваться, как змея. В далеком будущем люди разных стран, сидя на месте, будут общаться с помощью металлической проволоки, пояснила *Бэдэф*.

Выслушал нарт *Бэдэф Гуацэ* и вспомнил свой восьмой сон. Ему привиделось, что женщины занимаются мужским делом, а мужчины – женским. *Бэдэф* объяснила, что наступит время, когда слово, сказанное мужчиной, будет игнорироваться, женщины начнут править.

В конце этого сказания о *Бэдэф Гуацэ* есть постскрипtum, он звучит так: «Сказанное старшими – это правда, и пусть это послужит примером для каждого». Называя себя «старшим», она транслирует основной смысл традиционной этики адыгов уважительное отношение к мудрой женщине. В представленном образе девы-пророка, ведуньи, практически мифологического существа заложены определенные космогонические представления адыгов о женском начале, связанном с чистым белым цветом. Женские образы нартского эпоса обладают магнетизмом, утонченным вкусом, даром убеждения, они светлоликие, белокожие, гармонично вписаны в природу, экологически чисты, обладают эстетическим вкусом. И, конечно, важнейшими качествами женщины ценимые нартами были наблюдательность, мудрость и умение делиться жизненной энергией. О главной героине нартского эпоса Сатаней сказано: «Сатаней, ты одна так мудра», «ты чиста, как утром белая роса», «с тобою в дом приходит счастье» [183]. Они наделяют Сатаней бессмертием делая ее архетипом Великой Матери. И в то же время, нартские женские образы стойкие, обладают качествами мужественности, критичны и упрямы, следуют своей цели, отстаивают свои права.

Много легенд связано с рекой Белой, адыгское название которой *Шъыхъэ Гуащэ* (в перев. с адыг. Княгиня оленей или Богиня гор). Одна из них рассказывает о любви единственной дочери князя к бедному пастуху [24, с. 170-171]. Прослышав об этом, разгневанный отец велел слугам сбросить влюбленную пару в горную реку, предварительно зашив их в мешок. Придворные, горячо привязанные к Княжне, сжалились и вложили в мешок нож. Это спасло влюбленную пару. Оказавшись на берегу реки Белой, протекающей по прекрасной долине, окруженной невысокими лесистыми горами, Княжна и пастух устроили свой быт. Пастух ловил рыбу, а дочь князя, приручив оленей, доила их. В один прекрасный день на пороге их дома оказались незнакомцы, которые в поисках оленьего молока для умирающего князя забрели в чащу леса. Услышав рассказ о том, что несчастный князь в бреду зовет свою любимую дочь, Княжна и пастух отправились к отцу. Напоив его оленьим молоком, они подняли больного с постели. Выздоровев, князь благословил влюбленных. С тех пор дочь князя прозвали *Шъыхъэ Гуащэ*, что дало адыгское название реке Белой.

Река в мифологическом сознании – важный действующий участник притч и легенд, так как является источником жизни на земле. Связывая женский образ с рекой, адыги подчеркивают ее многогранность. Женщина в повествовании, с одной стороны, свободная и свободолюбивая, с непокорным нравом, борющаяся за жизнь и любовь (отвоевывающая свое право на жизнь и любовь). С другой стороны, она умеет перевоплощаться, она незлопамятная, обладает мудростью и высокой духовностью. Именно идея связи женщины и реки была отражена в работе тандема дизайнеров.

Использование длинной (бесконечной) нити, «текучие» рисунки трикотажных полотен, выполненных крючком, спицами различного диаметра и пальцами рук, создали образ реки Белой. Начинаясь с маленького ручья высоко в горах, протекая по территории Адыгеи, она меняется на всем своем протяжении. На смену тихим заводям приходят непроходимые, бурные перекаты и пороги, превращающие реку в полноводный и стремительный поток. Рельеф берегов и

мощь реки, своеобразный характер и бесконечность движения авторы выразили, используя различные техники ручного плетения.

Эту же закономерность в выражении бесконечности бытия отражают предметы адыгского народного искусства, выполненные из соломы и болотной травы: циновки, намазлыки, веера [89]. Искусствовед А. Г. Кушу отмечает высокий уровень художественных приемов декорирования плетеных изделий из болотной травы. Исследователь, подчеркивая самобытность орнаментальных композиций, считает данный навык характерным явлением, что «кроется в ясном чувстве меры» адыгов [90, с. 9]. Подобное умение необходимо в создании воздушной структуры трикотажных переплетений, требующих «...от дизайнера наблюдательности, чувства меры порядка, расчета тонкого чувства меры» [155, с. 256]. Использование ручной техники вязания в современной модной одежде – это дань времени, отражающая тяготение к экологичности и ручному труду, свойственные кутюрному направлению.

В коллекции пять комплектов одежды, включающих в себя платья из трикотажа прилегающего силуэта с длинными юбками различного объема, предметы верхней одежды и вязаные аксессуары. Интересный подход был найден в создании рукава реглан бесшовным методом (рисунок 3.30). Такие изделия вывязывались на спицах по кругу от горловины по предварительно сделанному расчету количества петель. Непрерывность нити в рисунке полотна позволила создать сложные конструкции, не требующие соединения деталей. В моделях 1 и 2 одновременное вывязывание полочки и рукава до начала боковых швов позволило не сшивать модель по линии реглана. Рисунок вязки изделия, базирующийся на чередовании лицевых и изнаночных петель в строго определенном порядке с добавлением ажюра, формирует на поверхности платья диагональные линии, которые направлены к вертикалям, проходящим по центру полочки, спинки и рукава [100]. Такой центростремительный рисунок диагональной вязки задает определенный ритм, а разнонаправленность линий лифа и рукава придает дополнительную иллюзию движения. Выполненный орнамент может ассоциироваться как с кольчужным плетением, так и с движением воды в

быстрых горных реках. Декоративным дополнением вязаных изделий служат круглые нашивные бляшки, выложенные по линии горловины и талии.

Аппликации на моделях 3 и 4 (ил. 3.31, а-в) имеют исторический прототип – нашивную пластину (бронза, позолота, VIII в. н. э.), найденную в 1973 г. в зоне затопления Краснодарского водохранилища, в могильнике Ленинхабль № 1 (ил. 3.31, б). Захоронение было исследовано группой археологов под руководством сотрудника АОМ П. А. Дитлера. Орнаментированная пластина была найдена в погребении № 11, в районе черепа с правой стороны, и, по мнению П. А. Дитлера, являлась частью нашивного головного украшения [154, с. 6]. Мотив рисунка пластины был использован в аппликациях, расположенных в сакральных животворящих зонах женского тела, и изображался на лицах девушек-моделей в технике фэйс-арт в ходе дефиле (рисунок 3.32). Данный подход позволил придать образу дев-прорицательниц выразительность и приблизить их к архаичным прототипам.

Кульминацией коллекции, в которой был «собран» весь потенциал и мощь реки является центральная модель. Лиф центрального платья выполнен вручную крючком с использованием узора выпуклых и вогнутых столбиков с одним накидом. Юбка связана кулирной гладью на ручной вязальной машине. Объем юбки несколько преувеличен, а конструктивное и технологическое решения подчинены композиции. Платье украшено нашивными металлическими бляшками в зоне груди, пришитыми в форме соляного круга, что делает модель композиционным центром коллекции и символизирует объединение стихий в женском начале (рисунок 3.33).

Завершают образ дев-прорицательниц аксессуары, представляющие собой шарфы-снуды и шарфы-хомуты без начала и конца, схожие с символом бесконечности. Связанные из натуральной объемной пряжи платочной вязкой лицевыми петлями по кругу на спицах большого диаметра, пластиковых трубах и пальцах, они представляют собой «бесконечный шарф» который можно носить на голове, шее и груди. Все элементы коллекции создают одновременно архаичный и современный образ женщины прародительницы и пророчицы.

В авторских проектах «Белая река» и «Доспехи Теменшу» не применялись приемы стилизации традиционного костюма адыгов, их основу составляют глубокое проникновение в этническую ментальность, визуализация эпических образов. В проекте «Белая река» поиск источника построен на глубоком проникновении в этническую ментальность, реализующуюся во всех формах духовной культуры народа: в традициях, в изобразительном и прикладном искусстве, в устном мифоэпическом наследии, в философии «*адыгэ хабзэ*». Можно считать, что отсутствие визуальных прототипов позволило молодым дизайнерам выйти на уровень художественного обобщения.

Ключевой художественной особенностью коллекции является монолитность и масштабность форм, цельность решения в цвете и материале, в единстве линейно-конструктивной организации моделей. Отсутствие мелких деталей и «прямых цитат» исторического костюма позволяет зрителю воспринимать коллекцию на уровне архетипических ассоциаций. В коллекции создан обобщенный образ *Гуаце* (Княжны). Этот архетип в его различных вариациях воспроизводит ментальную особенность адыгов, основанную на вере в женское начало мироздания, напрямую связанного со светлым, белым женским образом. Амбивалентность белого цвета, выражающего жизнь и смерть, влияет на восприятие: усиливает зрительный эффект масштабных форм моделей, рождает свободные ассоциации, создает возвышенный настрой, вызывает эмоции (рисунок 3.34).

Следует отметить, что в настоящее время в мировой моде развивается направление, связанное с глубоким проникновением в этническую ментальность и культуру без прямолинейного цитирования элементов традиционного костюма. Например, в коллекциях японских дизайнеров нередко прослеживаются основы восточной философии: неслиянное единство, тяготение к гармонии, сочетание ненамеренности и спонтанности, принцип красоты и пользы. Среди китайских дизайнеров философия дзэн приобрела не меньшую популярность. Говоря об изменениях, происходящих в деятельности китайских модельеров XXI века, Кристин Цзуи показывает, как трансформируется их творческий подход в выборе источников вдохновения. Происходит отказ «от подчеркнутой демонстрации

приверженности китайской культуре» в характерных символах и мотивах, и принятие «более тонкого понимания китайской самобытности, призванного передать дух нации» [179, с. 119]. Творчество молодых китайских дизайнеров направлено на раскрытие эстетики современного Китая, на смену традиционным символам «приходят тематические концепции, отсылающие к «национальному духу, «философии» и «современной культуре», и все это проявляется в русле китайской самобытности [179, с. 121]. Приверженцы одного из направлений нового пути ставят перед собой долгосрочную цель – сохранение традиционных ремесел Китая, с использованием на каждом этапе создания коллекции дмотканых материалов, ручного труда, свойственной им технологии производства. Молодые дизайнеры в разных странах строят свои коллекции на переработанных материалах, воздавая должное рациональности традиционных промыслов, используя аутентичные техники и сопоставляя свои художественные решения с этническими кодами различных культур. Таким образом, коллекция «Белая река» отражает наиболее современные тенденции в мировой моде, сочетая в себе опору на достижения ведущих дизайнерских школ Востока и Запада. Изготовленная вручную, она может служить отправной точкой для создания массовой модной, удобной и экологичной одежды не только в регионе, но и на более широкой территории.

В коллекции «Белая река» авторы продемонстрировали, как «благодаря дизайну, материальная вещь становится носителем духовного смысла», а «художественный образ из идеальной, духовной формы – проектной – переходит в материальную, превращаясь в воплощенный художественный образ» [105, с. 46]. Можно утверждать, что коллекция «Белая река» наиболее убедительно показывает профессиональную зрелость дизайнеров Адыгеи, позволяющую им успешно предлагать свои идеи на общероссийском и международном уровнях. Не случайно на Всероссийском фестивале молодых дизайнеров «Этномода-16» (Майкоп) коллекция была награждена дипломом I степени, а в 2017 г. она заняла первое место на XVIII Международном конкурсе молодых дизайнеров «Поколение Next» (Санкт-Петербург) (рисунок 3.35).



В завершении этого параграфа можно сделать следующие выводы. При проектировании авторских коллекций большое внимание уделяется исследованию народной одежды народов Северного Кавказа и других артефактов, хранящихся в музеях и частных коллекциях: археологических экспонатов, исторических рисунков и фотографий. Особенностью работы молодых региональных дизайнеров Адыгеи является слияние с устным народным творчеством и фольклором. Выявленные знаковые характеристики архетипических образов культуры включаются в основу художественного проектирования современных моделей. Синтез общемировых модных тенденций и обобщенной этнической ментальности приводит к созданию новых образных решений, демонстрируя эволюцию развития данного процесса. Важно отметить, что таким образом при проектировании одежды в этнической стилистике молодые авторы привносят в традиционные формы новые идеи, связанные с личными культурными и социальными воззрениями. Этические принципы *адыгагэ*, отраженные в эстетике костюма, находят своего зрителя и становятся частью регионального культурного пространства. Художественные структуры современного костюма, построенные на слиянии значительного количества составляющих, закономерно развивают творческий потенциал дизайнеров и становятся отправными точками для молодых авторов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Глобализационные процессы в обществе отражаются на всех сферах деятельности человека. Мода наиболее ярко реагирует на социальные перемены. Дизайнеры, создавая современную авторскую одежду в адыгской стилистике, обращаются к своим культурным корням, включая в проектное творчество элементы традиционной одежды, переосмысливая различные визуальные и вербальные источники. Вместе с тем, отсутствие теоретического осмысления, возможности анализа и классификации проектной деятельности затрудняет данный процесс и создает дистанцию между прошлым и настоящим адыгской культуры. С другой стороны, работая над коллекциями на этнической основе, дизайнеры часто нуждаются в подробной структурированной информации об особенностях художественного, конструктивного и технологического решений адыгского традиционного костюма. Предметом настоящего исследования стали художественные основы формирования структуры традиционного костюма адыгов и современной авторской одежды, исследование которых позволило осветить неизученные аспекты народной одежды и классифицировать созданные на ее основе дизайнерские образы.

Наиболее важным теоретическим результатом работы следует считать то, что определены художественно-конструкторские принципы создания современной одежды на базе художественных традиций народного костюма адыгов. Выявленные подходы проектирования обогатят теоретический арсенал искусствоведческих исследований в сфере дизайна. Сформированные в ходе исследования принципы, рассмотренные на протяжении длительного периода – с начала XX века до первых десятилетий XXI века, продемонстрировали разносторонние подходы к использованию традиционного костюма в работах северокавказских мастеров.

Анализ историко-культурных предпосылок развития дизайна модной одежды на основе народного костюма адыгов позволил оценить то значение, которое имела традиционная этика *«адыгагъэ»*, включенная в морально-правовой

кодекс *«адыгэ хабзэ»*. Представленные в адыгском менталитете характеристики ярко проявились в художественных практиках: традиционных ремеслах, сценической деятельности, проектировании одежды на основе традиционного костюма. В диссертации дается обзор первых опытов целенаправленного использования и интерпретации народного костюма в разнообразных культурных программах начала XX века.

На этом основании делается вывод, что исторические события в жизни общества в этот период окончательно сместили народную одежду в сценическое пространство, что привело к обезличению специфических особенностей традиционной одежды каждого народа Северного Кавказа. Театральные и танцевальные коллективы на протяжении 1930-70-х годов демонстрируют единый образ кавказского костюма, более упрощенного и менее затратного в производстве. Важной задачей мастеров того времени стало создание этносимволической выразительности костюма, позволявшей считывать со сцены основные этнографические коды.

Радикальные реформы конца 1980-х годов, закончившиеся переменами и демократическими изменениями советского общества, привели к подъему национального сознания малых народов, воспроизводству их исторической памяти, частью которой является традиционный костюм. На Северном Кавказе возникла плеяда мастеров, по крупицам восстанавливающих культурное наследие прошлого. Работая в различных направлениях, они создали новые школы, возрождая традиционные ремесла адыгов и наполняя их индивидуальным стилем. Творчество мастеров-первопроходцев и их последователей позволяет традиционному костюму адыгов войти в следующее тысячелетие уже в новом прочтении, демонстрируя национальную культуру и традиционное мышление на новом витке истории.

В ходе работы над диссертацией нами были предложены художественные принципы проектирования одежды в этнической стилистике, включающие в себя обращение к культурно-эстетическим нормам, основанным на морально-правовом кодексе *«адыгэ хабзэ»*, мифопоэтическому наследию народа, традиционным

ремеслам, археологическим предметам, музейным подлинникам. В работе впервые предложены три направления стилизации традиционного костюма адыгов. Во-первых, возможно изменение композиционного строя костюма, когда художник намеренно трансформирует форму и выстраивает ее в соответствии с особенностями пластического решения и ритмической организацией образа. Во-вторых, применение технологических приемов стилизации влечет за собой изменение способов и методов обработки материалов, замену их современными аналогами, а также использование в некоторых случаях материалоемких технологий. Такие подходы приводят к высоким показателям эргономического соответствия и технологической обработки современных изделий. Третьим направлением является изменение специфических традиционных элементов костюма, когда знаковый предмет или часть костюма меняют свою функцию, чаще всего, переходя в разряд декоративных.

Важными аспектами проводимого исследования можно считать выявление структурных основ традиционного комплекса адыгов. Народный костюм как единая художественная структура, объединяющая в себе конструкцию, крой и орнаментальные композиции, тесно связан с пропорциями тела и представлениями народа о красоте. При выявлении основных типов формообразования кроя адыгского костюма мы обнаружили, что основой построения формы мужской и женской одежды было сочленение двух подобных равнобедренных конусов, соединенных вершинами и акцентирующими тонкую талию. Конструктивное решение мужской и женской одежды представляется весьма схожим, вследствие исторически сложившегося единого эталона красоты, как для мужчин, так и для женщин – стройности, легкости, динамичности. Выражением этого становится крой, акцентирующий линию талии, при этом дающий свободу движения рук и общую подвижность тела.

Выявлено, что средства формообразования в классическом мужском и женском костюме также идентичны в технологической обработке и сборке изделий. Например, одновременное сшивание деталей из основной и подкладочной тканей являлось характерным приемом при изготовлении черески

и платья *sai*. Такая технология применялась для создания прочных соединений, образующих подобие современного запошивочного шва. В работе составлена таблица классификации узлов и соединений с их схематическими изображениями, а также впервые выполнены развертки кроя и определены точные размеры и количество деталей плечевой и поясной аутентичной одежды. Данные проектные изыскания сделали возможным воспроизведение экспонатов для Национального музея РА. Выполненные реплики девичьего кафтанчика и платья позволили сохранить традиционный комплект как информационную единицу и объект, несущий сообщение о соционормативной культуре этноса.

Традиционный костюм сегодня является этнокультурным маркером народа и представляется ярким коммуникативным фактором в репрезентации адыгской культуры. Он продолжает использоваться в празднично-обрядовой практике и служит богатым источником идей для современного проектирования в различных областях творчества: в архитектуре и живописи, в дизайне интерьера и одежды.

В работе систематизированы и научно описаны результаты проектной деятельности по созданию сценической одежды. На примере танцевальных коллективов ГААНТ «Нальмэс» и ГААНТ им. И. Моисеева показано, как, сохраняя баланс системы «танцор – сценический костюм – сцена – восприятие зрителя», художник по костюмам создает новые формы, используя приемы прямой трансформации визуальных элементов костюма, связанных с обязательным сохранением пропорций, применением новых техник и технологий, изменением специфических национальных элементов костюма.

Отмечено сохранение архитектоники народной одежды в костюмах для особых случаев от Дома моды «*Madina Saral'p*». Выявлены различные изменения наиболее характерных композиционных и стилеобразующих составляющих традиционного костюма адыгов: ассиметричное распределение масс и объемов во фронтальной плоскости платья, трансформация специфичной детали традиционной одежды, декорирование платья авторскими паттернами, ввод новых материалов и цветовых решений. Перечисленные нововведения приводят к

созданию современных свадебных комплексов – уникальных произведений искусства в этнической стилистике.

Рассмотренные принципы стилизации в авторском проекте «Новая Луна» показали, что в работе с историческим материалом опорой для молодых дизайнеров становятся один или несколько ведущих признаков традиционного костюма, которые подвергаются творческой переработке. Ведущие геометрические, пластические, цветофактурные признаки обобщаются, переплетаясь с авторским видением. Созданный на такой основе образ в своей стилевой и декоративной выразительности передает ряд характерных черт этноса, отличается от народной основы и воспринимается как новое произведение.

Художественный анализ коллекций «Доспехи Теменшу» и «Белая река» продемонстрировал современные подходы к проектированию авторских коллекций в этнической стилистике. В созданных работах не применялась стилизация традиционного костюма адыгов, а вдохновение черпалось из глубокого проникновения в этническую ментальность. В основе идеи коллекций лежит синтез основ национальной культуры адыгов и художественной образности. Совокупность нескольких источников: традиционная этика «*адыгагъэ*», археологические находки, исторические изображения, нартский эпос и фольклор, перспективные направления моды – создают одновременно архаичные и современные образы женщин-амазонок, прародительниц и пророчиц. Отсутствие мелких деталей и «прямых цитат» исторического костюма позволяют зрителю воспринимать коллекции на уровне архетипических ассоциаций. Модели, изготовленные вручную, могут служить художественно-технологической основой для создания массовой модной, удобной и экологичной одежды не только в северокавказском регионе, но и на более широкой территории.

В результате анализа авторских коллекций выявлена эволюция развития дизайна современной одежды с использованием этностилистики от прямой стилизации к созданию универсальных модных образцов. Искусствоведческая оценка авторских коллекций северокавказских дизайнеров выполнена впервые и может служить базой при создании коллекций одежды в этнической стилистике.

Таким образом, в результате проведенного исследования были сделаны следующие выводы:

1. Обобщены историко-культурные предпосылки развития дизайна одежды на основе традиционного костюма адыгов. Формирование дизайнерского мышления адыгов (черкесов) связано с глубокими историческими корнями этноса и обусловлено социальным феноменом «*адыгэ хабзэ*» (морально-правовой кодекс) с его традиционными нравственными императивами. Сохранение традиций в обрядовой и повседневной культуре, в сферах сценического искусства и художественных практик, включенность традиционной этики «*адыгагъэ*» в регулирование общественного поведения отражаются в эстетике авторских работ, находят своего зрителя и становятся частью регионального культурного пространства.

2. Определены методы работы с источниками информации о традиционном костюме, его визуальных кодах и культуре адыгов (от исторических артефактов до мифоэпического наследия), которые позволяют использовать широкий круг приемов: от воспроизведения всего комплекса традиционного костюма к заимствованию отдельных элементов; от прямой трансформации визуальных элементов костюма к поиску художественной образности на основе вербальных источников, глубокого переосмысления фольклора, традиций и народного костюма. Все это способствует созданию новых инновационных форм в контексте современной моды.

3. Проведен анализ традиционного костюма адыгов, выявивший многообразие и самобытность форм национальной одежды. Изучена и описана модельная конструкция плечевой одежды, отражающая стандарт красоты народа, свидетельствующая о высоком уровне мастерства в регионе и служащая образцом для подражания и воспроизводства. Особенностью костюма адыгов является практически идентичный крой мужской и женской одежды, отражающий не только гендерное равноправие представителей этноса, но и особое высокое положение женщины в адыгском обществе. Основным семантическим элементом и главным художественным приемом оформления костюма является адыгская

золотная вышивка. В результате исследования создана обширная база данных народного костюма адыгов.

4. Выявлены характерные выразительные средства, позволяющие идентифицировать создаваемые образцы одежды с моделями, выполненными в этнической стилистике. Дизайнеры варьируют степень связи с традиционным костюмом адыгов от копирования формы и композиции к стилизации пропорций, орнамента и специфических визуальных элементов костюма; от использования узнаваемых элементов традиционного костюма в качестве связующей линии дизайна к визуальному воплощению в костюме идей нематериальных культурных ценностей, поиску художественной образности на основе трансформации объемов, масштабирования формы и орнамента, ассоциативного подбора материалов.

5. Определены перспективные подходы к проектированию современной одежды. Обращение северокавказских дизайнеров к нартскому эпосу и фольклору, археологическим находкам и музейным артефактам становится основой для создания новых форм и стилевых решений современного костюма. Дизайн одежды, построенный на синтезе значительного числа составляющих художественных традиций народного костюма адыгов, закономерно развивает творческий потенциал молодых дизайнеров Северного Кавказа.



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

<b>АОМ</b>	Адыгейский областной музей
<b>ВДМТИ</b>	Всесоюзный Дом моделей трикотажных изделий
<b>ГААНТ</b>	Государственный академический ансамбль народного танца
<b>ГКУКК</b> <b>ГАКК</b>	Государственное казенное учреждение Краснодарского края «Государственный архив Краснодарского края»
<b>ГКУ РА</b> <b>НАРА</b>	Государственное казенное учреждение Республики Адыгея «Национальный архив Республики Адыгея»
<b>ГИМ</b>	Государственный исторический музей
<b>ГЭ</b>	Государственный Эрмитаж
<b>КГИАМЗ</b> <b>им. Е. Д.</b> <b>Фелицына</b>	Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник им. Е. Д. Фелицына
<b>НИИХП</b>	Научно-исследовательский институт художественной промышленности
<b>НМРА</b>	Государственное бюджетное учреждение культуры Республики Адыгея «Национальный музей Республики Адыгея»
<b>ОДМО</b>	Общесоюзный дом моделей одежды
<b>РЭМ</b>	Российский этнографический музей
<b>СКФГМИНВ</b>	Северокавказский филиал федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный музей искусства народов Востока»
<b>СХКБ</b>	Специальное художественное конструкторское бюро Министерства легкой промышленности РСФСР
<b>ФГБОУ ВО</b> <b>МГТУ</b>	Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Майкопский государственный технологический университет»

## ТЕМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

[46; 47; 48; 150; 157; 162]

№ п/п	Термин на русском языке	На адыгском диалекте	На кабардинском диалекте
1.	Апликация	тебзэ	тебзэ
2.	Бархат	къэтабэ	къэдабэ
3.	Башлык	шъхъарыхъон	бащлъыкъ / щхэрпхъуэн
4.	Басонные плетения	дэнлъэч	дэнлъэч
5.	Бахрома	к1ыцэ / къутас	кхъуак1э
6.	Бешмет мужской / женский стеганный	къэптан	къэптал
7.	Бисер	щыгъыжъый	мышц1э/парэ
8.	Бисероплетение	–	мышц1эльэгурыдэ
9.	Браслет серебряный	тыжъын 1эхъу	дыжъын 1эпцэхъу
10.	Бурка	к1ак1о	щ1ак1уэ
11.	Бязь	амылкъан	боз
12.	Веер	жъыф	жъыху
13.	Веретено	хъэцыку	цык1уэк1
14.	Вешалка для полотенца, украшенная золотным шитьем	1эплъэк1пылъап1	напэлэлъэщ1 пылъап1э ф1эдзап1э
15.	Войлок	упк1э	упщ1э
16.	Воротник	пшъап1	пщамп1э
17.	Вуаль на девичьей шапочке/филейная сеточка	нэлурыхъу/хъагъэр	нэлурыхъуэ/хъар
18.	Вышивка вприкреп	адыгэ идагъ	дыщэ идэ
19.	Вышивка гладью	шыхъар идагъ	бэзэр идэ
20.	Вышивка золотными нитями / золотное шитье	дышъэ идагъ	дыщэ идэ
21.	Газырницы	хъазырыль	бгъэгущталъэ
22.	Газыр	хъазыр	хъэзыр
23.	Галун	шъагъэ	щагъэ
24.	Геометрический узор вышивки дышъэ идагъ	бгъундж зэблэдз / къыикъ зэблэдз	бгъундж зэблэдз
25.	Деталь кафтанчика/поясная подвеска/рудимент кафтанчика	гупэлүль	гупэлүль
26.	Деталь кафтанчика, нарукавники	1ашъхъэ пылъашъохэр	1эшхъэ пылъ
27.	Жемчуг	налмэс-налкъут	налкъут хъэбзэ

28.	Закройщик / закройщица	бзакло	бзаклуэ
29.	Иголка / игла	мастэ	мастэ
30.	Игольница / настенная сумочка для хранения иголок	мэсталь	мастальэ
31.	Изнаночная сторона ткани	бзаджэ / ибзадж	бзаджапlэ
32.	Инструмент для лощения вышивки и галуна (кабаний клык)	кьюацэ	кьюацэ
33.	Инструмент для лощения золотной тесьмы, галуна (узкая длинная доска)	щытапкь	тешыжыкl
34.	Кайма/кромка	lуп	нэз
35.	Катушка ниток	lуданэ пхьэтет	lуданэ шэрхь
36.	Кафтанчик	кlэкlы	кlэщl
37.	Кисет	чысэ	чысэ
38.	Кисея	чэсэй	чэсей
39.	Кисти из парчовых прутиков	дышьэ кьутас	кхьюакlэ
40.	Кисти басонного плетения	кльцэ цlыкlу	–
41.	Кожа	шью	фэ/саур
42.	Кожаный лепесток на конце петли	кьямышц тхьап	чынутl тхьэмпэ
43.	Кожаные нити	шьюдэны	фэдэн
44.	Кольчуга	ашью	афэ
45.	Корсет	шьюхьтан/пхьылlапх	куэншыбэ
46.	Конский волос для изготовления басонных прутиков	щыцы	шыц
47.	Костюм традиционный женский	бзыльфыгьэ шьюаш	адыгэ фацэ
48.	Костюм традиционный мужской	хьюльфыгьэ шьюаш	адыгэ фацэ
49.	Котурны / ходули деревянные окованные металлом	пхьэцуакьэ	пхьэ вакьэ
50.	Кружево, плетенное из прутиков	дышьэ ецэкlыгьэ хьягь	
51.	Лента для вплетения в косу	шхьяцыпыбл / шхьяцыхабл	щхьэпыщlэ / щхьэцпыщlэ
52.	Лопасты / нарукавные подвески	lэпыльашью/ lашхьэбэлагь/	lэщхьэ тхьэмпэ / lэрыщхьэlыгь

		Іэнцогъу	
53.	Марля (в вышивке, шитье, как подкладочный материал)	псыпсы	псыпсы
54.	Мотив (тип) орнамента «завитки бараньих рогов»	тлыбжьэ	тлыбжьэ
55.	Мотив (тип) орнамента треугольник	щэнэбзы	щимэ
56.	Мотив (тип) орнамента «цветок цикория»	–	фафлэгын
57.	Мотив (тип) орнамента «трилистник»	тхьапищ	тхьэмпищ / удзхьэмпищ
58.	Мотив (тип) орнамента «вьюнок»	лэнтхьэй	лэнтхьуй
59.	Мотив (тип) орнамента «рыбий хвост, плавник»	клэмажьэ	клэмажьэ
60.	Мотив (тип) орнамента ромб (халва)		хьэлыуэ лупцлэ
61.	Мотив (тип) орнамента «сердечко»	гухьэр	гу
62.	Мотив (тип) орнамента «прорастающее сердце»	гукьэклэ кьэгагь	–
63.	Мотив (тип) орнамента «ветка дерева»	кьутамэ	кьудамэ
64.	Нагрудник вышитый парчовыми золотными нитями	бгьэлуль	хьырымычэ
65.	Накосник/футляр для волос	шхьацпышл / шхьацыль	щхьэпыщлэ / щхьэцыльэ
66.	Наперсток	хьаклустэл	лэпхьуальэ
67.	Нитки, нити	лудан	луданэ
68.	Нити парчовые золотистые	дышьэ лудан	дышьэ луданэ
69.	Нити парчовые серебристые	дышьэф лудан	
70.	Ноговицы	лхай	лхей
71.	Нож деревянный для разрезания кожи	бзыепкь	
72.	Нож из кости, рога, используемые при плетении шнурков, тесемок	шгьэгьэ шгьэжьый	щхьэкьуэсэ
73.	Ножницы	лэныст	лэныстэ
74.	Носки, чулки	лхьэпэд	лхьэпэд

75.	Обувь деревянная женская	пхъэцуакъэ	къатыр
76.	Обувь домашняя женская из кожи и ткани	къатыр/папыщ	папыщ
77.	Обувь кожаная женская (типа носков)	лъей	лъапщагъуэ
78.	Обувь мужская из сыромятной кожи	мест	гуэншэрыкъ
79.	Одежда из войлока	щыбэ	гуэбэнэч
80.	Одежда, надеваемая под кольчугу	тэчэлый	тэджэлей
81.	Орнамент	тхыпхъ	тхыпхъэ
82.	Папаха	па1о	пы1э
83.	Парча / тафта / шанжан	тафт/дарий	дарий
84.	Петельки – пико из витой парчовой нити	ещэк1ыгъэ к1ы1ун	ешэк1 щы1унэ
85.	Пластина деревянная квадратная с 4-мя, 6-ю отверстиями для плетения басонной тесьмы	пхъэмбгъужъый	щагъэпхъэбгъу
86.	Платок головной	шъхъэтехъу	1элъэщ1
87.	Платок тонкий с набивным рисунком	кулымдан	гульмэдын
88.	Платье традиционное распашное женское	сай	бостей / босцей
89.	Подчасник / футляр для часов	сыхъатыль	сыхъэтыльэ
90.	Позумент	дышъэшъагъ	щагъэбгъэльэгурьщ
91.	Поярковая шерсть	шъынэцы	шухъэ
92.	Пояс	бгырыпх	бгырыпх
93.	Пряслице (деревянная головка веретена)	хъэцыкуашъхъ	цык1уэк1ыщхъэ
94.	Пуговица	чы1у	мет/щы1у
95.	Пуговицы-узелки, плетенные из басонного шнура	чы1ушъхъ	щ1ы1унэ/щ1ы1ушъхъэ
96.	Пяльцы	хъупкъ	пхъэзэф1эбдзэ
97.	Рубаха нательная / платье-рубаха	джанэ	джанэ
98.	Сапоги	щазымэ	къатыр
99.	Сапоги мужские с загнутым кверху носом, набитые соломой/поршни	1эшъоцуакъ/лэжъэк1о	к1эрэхъ
100.	Сафьян	лъэхъстэн/саур	лъахъстэн/саур

101.	Серебряные нагрудные застёжки	тыжбын чылу/тыжбын кылу	дыжбынщылу
102.	Серебряные наплечные розетки	тыжбын тэмэтель	дыжбын дамэтель
103.	Серебряное навершие шапочки	тыжбын пэлошыгу	
104.	Серебряный пояс	тыжбын бгырыпх	бгырыпх зэпеклуэк1
105.	Серебряная поясная пряжка	тыжбын бгырыпх бгундж	бгырыпхыщхэ
106.	Серебряный кулон	тыжбын тхылтыль	дыжбын тхылтыль
107.	Серебряное кольцо (перстень) / золотое кольцо	тыжбын 1алтын / дышьэ 1алтын	дыжбын 1элтын
108.	Серебряный браслет	тыжбын 1апшьэху	дыжбын 1эпцэху
109.	Серебряные серьги	тыжбын тхьяклумаль	дыжбын тхьэгу
110.	Серебряное нагрудное украшение	тыжбын пшьэрыль	дыжбын пщэрыдзэ
111.	Серебряные нагрудные подвески – бубенчики	тыжбын жьгырыухэр	дыжбын пщ1эншэзу
112.	Ситец	басмэ	чэсыргей
113.	Сумочка женская / кисет мужской	чысэ	чысэ
114.	Сутаж	уагьэ зэхэль/п1ащ1э	уагьэ
115.	Сукно домотканное	цыяпхь	шухьэ цей
116.	Тесьма	уагьэ	уагьэ
117.	Тесьма для крепления головного убора на уровне подбородка	жэгьупс	жьэгьупс
118.	Тиснение на коже в виде орнамента	жьэрыкуэ	жьэрыкуэ
119.	Ткань / материя	шэклы	щэкл
120.	Ткацкий станок	пхьашь/льарыгу	льэрыгу
121.	Ткацкая металлическая рамка для плетения галуна	шьэгьэк1эйдз	щягьэф1эдзэ
122.	Узор	гухьарэ	гухьэр
123.	Узор геометрический для вышивки вприкреп – полоса	кусэ	кусэ
124.	--/– меандр, «гусиное крыло»	кьаз тамэ	кьаз дамэ
125.	--/– «коровье ребро»	чем цагэ	жэм джажэна
126.	--/– «кривой локоть»	1энтэгьущ	1эфрак1э 1ущэ
127.	--/– «пиявка»	дыо	псыдыуэ

128.	–//– шахматка	шъхащыутын	курыжэ зэщхьэщыуд
129.	–//– диагональ	бгъунджкыиыкь	бгъунжырыщэ
130.	–//– зигзаг	нашэкъашэ	нашэ
131.	–//– ромб	хьэлыуэ 1упщ1э/сатыр/зэблэк1	хьэлыуэ 1упщ1э/сатыр/зэблэк1
132.	–//– соты	шако	шэкунэ
133.	–//– черенок, косые, скрещенные линии	бгъундж зэблэдз/кыиыкь зэблэдз	бгъундж зэблэдз
134.	Узор из прутиков	дэнльэч п1уак1	
135.	Украшения ювелирные	тыжбынхэк1	дыжбынхэк1
136.	Украшения шапочки, басонные, тонкие, плоские	дэнльэч п1уак1	дэнльэч п1ащ1э
137.	Хлопок, хлопчатобумажный	бзыуцыф	бжбэхуц
138.	Холст	чэтэн пхъаш	чэтэн пхъашэ
139.	Черкеска	цые/ций	цей
140.	Чесалка для шерсти	цыпх/цыбз	цыпх
141.	Чехол для ножниц	лэнысталь	лэныстальэ
142.	Чувяки	цокъэээк1ад	вакъэээщ1эдэ
143.	Шаль плетеная из шелка с длиной бахромой	данэхьэгэыхьэ	данэпс/шылэхъар
144.	Шапка меховая, каракулевая	мэльшьо па1о/каракуль па1о	хьурыфэ пы1э
145.	Шапка пастушья войлочная	упк1э па1о	упщ1э пы1э
146.	Шапочка девичья	дышьэ па1о	дыщэ пы1э
147.	Шапочка шлемовидная конусообразная шапочка типа мужского шлема	дышьэ па1о тандж	пы1э къуаншэ
148.	Шапочка, раздвоенная в виде пилотки	дышьэ па1о т1аркьу	–
149.	Шапочка галунная цилиндрической формы в виде усеченного конуса	дышьэ па1о хьурай	щакъэ пы1э
150.	Шапочка «кривая золотая» (по манере ношения)	дышьэ па1о къуанч	дыгъор пы1э
151.	Шапочка с плоским верхом (досл. – татарская шапочка)	тэтэр па1о	тэтэр пы1э
152.	Шапочка галунная с плоским верхом	дышьэ па1о шыгубгъу	къушхьэ пы1э
153.	Шарик басонного	дынльэч хьурай /	дэнльэч

	плетения	дэнлѣэч	
154.	Шарик басонного плетения для верхушки шапочки	дэнлѣэч паѳо	пы1э шыкѣу дэнлѣэч
155.	Шарик басонного плетения для верхушки башлыка	дэнлѣэч чылу	шыкѣу дэнлѣэч
156.	Шелк / шелковая ткань	данэ	данэ / дарий
157.	Шило	дыды	дыд
158.	Шильце костяное	пкѣыдыд/дыдыжѣый	щхѣкѣуэдыд
159.	Шлем воина	тандж	таж
160.	Шнур круглый	уагѣэ (огѣэ) хѣурай	уагѣэ яе
161.	Шнур плетеный с кисточкой на конце, прикрепляемый к макушке шапочки	-	пы1э шопс
162.	Шнур, прикрепляемый к рукоятке пистолета	к1эрэхѣопс	к1эрахѣуэпс
163.	Штаны женские / мужские	гѣончэдж	гѣуэншэдж
164.	Штамп для художественного тиснения кожи из кости, дерева, металла	пк1ыпкѣ	к1ыпхѣэ
165.	Штрипки	лѣэгупс	лѣэгупс
166.	Шуба / тулуп женский, мужской	джэдыгу/щыбѣэ	джэдыгу
167.	Юбка	к1ѣпхын	бостеик1ѣ



**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Адлер, Б. Ф. От наготы до обильных одежд / Б. Ф. Адлер. – Берлин: Гос. изд-во, РСФСР, 1923. – 49 с.
2. Адыгейский народный орнамент: альбом / сост. М.-К. З. Азаматова. – Майкоп: Адыгейское книжное издательство, 1960. – 134 с.
3. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XII – XX вв. / Составление, редакция переводов, введение и вступительные статьи к текстам В. К. Гарданов. – Нальчик: Эльбрус, 1974. – 632 с.
4. Азаматова, М. З. Из истории кожевенного производства у адыгов / М. З. Азаматова // Ученые записки. История. Этнография. Т. 8: сборник статей. – Майкоп, 1968. – С. 72-78.
5. Азаматова, М.-К. З. Некоторые материалы к производству сукна и войлочного ковра у адыгейцев в прошлом / М.-К. З. Азаматова // Ученые записки. Т. 13. История и этнография. – Майкоп: Адыгейская областная типография управления по печати Краснодарского крайисполкома, 1971. – С. 409-414.
6. Алибекова, М. И. Разработка методов анализа и классификации традиционного костюма народов Дагестана: в аспекте проектирования современной одежды: автореферат дис. ... канд. техн. наук: 17.00.06 / Московский государственный университет дизайна и технологии. – М., 2006. – 28 с.
7. Альбом НМРА - ГБУК «НМ РА», 11086/31.
8. Альбом НМРА - ГБУК «НМ РА», 11086/36.
9. Анзарокова, М. Ч. Переинтонирование в адыгской музыкальной культуре (на примере творчества У. Х. Тхабисимова) / М. Ч. Анзарокова // Музыка и танец: вопросы взаимодействия: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Майкоп, 2004. – 240 с.
10. Анфимов, Н. В. Древнее золото Кубани / Н. В. Анфимов. – Краснодар: Краснодарское книжное издательство, 1987. – 232 с.
11. Анфимов, Н. В. Курганы рассказывают / Н. В. Анфимов. – Краснодар: Краснодарское книжное издательство, 1982. – 129 с.

12. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь: А-Я / Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств; В. Г. Арсланов [и др.]. – М.: Эллис Лак, 1997. – 735 с.
13. Аствацатурян, Э. Г. Оружие народов Кавказа / Э. Г. Аствацатурян. – СПб.: Атлант, 2004. – 432 с.
14. Ашхамахова, Л. М. Адыгские женские головные уборы / Л. М. Ашхамахова // Сборник статей по этнографии Адыгеи. – Майкоп: Адыгблполиграфобъединение, 1975. – С. 84-112.
15. Бгажноков, Б. Х. Адыгская этика / Б. Х. Бгажноков. – Нальчик: Эль-Фа, 1999. – 96 с.
16. Бгажноков, Б. Х. Адыгский этикет / Б. Х. Бгажноков. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – 162 с.
17. Бгажноков, Б. Х. Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика / Б. Х. Бгажноков. – Нальчик: Госкомиздат КБАССР, 1991. – 188 с.
18. Бердник, Т. О. Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики / Т. О. Бердник. – Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 352 с.
19. Беретарь, Х. Я. Первый удар гонга. Из истории адыгского театра // Адыгейская правда. – 1961. – 7 февраля.
20. Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М.: Искусство, 1971. – 514 с.
21. Бромлей, Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. – М.: Наука, 1983. – 412 с.
22. Бузаров, А. К. Из истории Екатеринодарского черкесского благотворительного общества. К 100-летию первой на исторической Родине общенациональной общественной организации адыгов // Адыгэ макъ. – 2012. – 5 мая. – С. 7-8.
23. Васильев, А. А. Этюды о моде и стиле / Александр Васильев. – М.: Альпина нон-фикши; Глагол, 2009. – 560 с.  
СПб.: Атлант, 2004. – 432 с.

24. В краю гор и легенд = In the Land of Mountains and Legends: [фотоальбом] / под. ред. А. М. Иминова; фото Ю. М. Алиева [и др.] – Майкоп: Адыгея, 2001. – 183 с.

25. Виниченко, И. В. Разработка рекомендаций к использованию ретроспективного анализа конструктивного решения национального костюма при проектировании современной одежды / И. В. Виниченко // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2016. – № 11-1. – С. 9.

26. Виниченко, И. В. Трансформация этнокультурных традиций комплекса бурятского костюма в современном дизайне / И. В. Виниченко, М. Н. Еремеева // Альманах современной науки и образования. – 2015. – № 12 (102). – С. 46.

27. Волкова, П. Д. Мост через бездну / П. Д. Волкова. – М.: Зебра Е, 2012. – 256 с.

28. Гадагатль, А. М. Героический эпос «Нарты» и его генезис / А. М. Гадагатль. – Краснодар: Краснодарское книжное издательство, 1967. – 442 с.

29. Гаджиева, С. Ш. Одежда народов Дагестана XIX – начала XX в. / С. Ш. Гаджиева. – М.: Наука, 1981. – 207 с.

30. Гаджиханова, Р. Г. Использование традиций дагестанского костюма в современном дизайн-проектировании одежды: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Р. Г. Гаджиханова // [Место защиты: Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна]. – СПб., 2011. – 255 с.

31. Гангур, Н. А. Традиционный костюм черноморского казачества (конец XVIII в. – 1860 г.) / Н. А. Гангур, А. В. Шаповалова. – Краснодар, 2011. – 224 с.

32. Гарин А. Н. Становление // Годы, спектакли, судьбы / Ш. Х. Хут [и др.]; под ред. К. Г. Шаззо. – Майкоп: Краснодарское книжное издательство, Адыгейское отделение, 1986. – 128 с.

33. Герчук, Ю. Я. Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа / Ю. Я. Герчук. – М.: РИП-Холдинг, 2013. – 300 с.

34. Годы, спектакли, судьбы: [50-летие Адыг. драм. театра им. А. С. Пушкина / Ш. Х. Хут [и др.]; предисл., сост., ред. К. Г. Шаззо]. – Майкоп: Краснодар. книжное издательство, Адыгейское отделение, 1986. – 125 с.

35. Горина, Г. С. Народные традиции в моделировании одежды / Г. С. Горина. – М.: Легкая индустрия, 1974. – 182 с.
36. Гофман, А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман. – М.: КДУ, 2013. – 228 с.
37. Гучев, З. Л. Искусство адыгской циновки / З. Л. Гучев. – Майкоп: Краснодарское книжное издательство: Адыгейское отделение, 1990. – 127 с.
38. Демшина, А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX – начало XXI вв. / А. Ю. Демшина. – СПб.: Астерион, 2009. – 28 с.
39. Декоративные мотивы и орнаменты всех времен и стилей / [отв. ред. Т. Граблевская]. – М.: Астрель: АСТ, 2007. – 206 с.
40. Дмитриев, В. А. Отношение к пространству и времени в культуре народов Северного Кавказа / В. А. Дмитриев. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2009. – 401 с.
41. Довлет-Гирей С. К черкесскому вечеру // Кубанский край. 1913. № 289.
42. Доде, З. В. Костюм населения Северного Кавказа VII-XVII веков: реконструкция этносоциальной истории: дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.06 / З. В. Доде; [Место защиты: Институт археологии РАН]. – М., 2008. – 1103 с.
43. Доде, З. В. Средневековый костюм народов Центрального Предкавказья как источник по истории региона в VII-XIV вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.03 / З. В. Доде; [Место защиты: Институт востоковедения]. – М., 1993. – 24 с.
44. Доде, З. В. Средневековый костюм народов Северного Кавказа. Очерки истории / З. В. Доде. – М.: Восточная литература РАН, 2001. – 136 с.
45. Доде, З. В. Технологические характеристики швов / З. В. Доде, М. А. Телешова // Погребения знати золотоордынского времени в междуречье Дона и Сала: материалы по изучению историко-культурного наследия Северного Кавказа / М. В. Власкин, А. И. Гармашов, З. В. Доде, С. А. Науменко. Вып. 6. – М.: Памятники исторической мысли, 2006. – С. 187-192.
46. Дневник этнографической экспедиции в шапсугских аулах Афипсип, Панахес, Псейтук, Хаштук. 1957 г. – ГБУК «НМ РА», н/а 6.

47. Дневник экспедиции в Карачаево-Черкесию, Кабардино-Балкарию. 1959 г. – ГБУК «НМ РА», н/а 1044.
48. Дневники этнографической экспедиции а. Понежукай, 1973 г. – ГБУК «НМ РА», н/а 1049, № 18, лл. 5-6.
49. Дубровин, Н. Ф. Черкесы (адыге). Материалы для истории черкесского народа / Н. Ф. Дубровин. – Нальчик: Эльбрус, 1991. – 416 с.
50. Захаржевская, Р. В. История костюма. От античности до современности / Р. В. Захаржевская. – М: РИПОЛ классик, 2008. – 288 с.
51. Зиммель Г. Мода // Зиммель Г. Избранное. Том 2. Созерцание жизни. Мода. – М.: Юристъ. 1996. – 607 с.
52. Золотое шитье адыгов (черкесов): из коллекции Национального музея Республики Адыгея / Министерство культуры Республики Адыгея; [сост. и авт. текста Н. Теучеж [и др.]. – Майкоп, 1998. – 70 с.
53. Езбек (Едыдж), Батирай. Черкесы (адыги) в рисунках европейских художников XVII-XIX веков / Батирай Езбек (Едыдж). – Майкоп: Адыгейское республиканское книжное издательство, 2009. – 144 с.
54. Ермилова, Д. Ю. История домов моды: учебное пособие для высших учебных заведений / Д. Ю. Ермилова. – М.: Академия, 2004. – 288 с.
55. Иванокова (Докшокова), М. М. Адыгэ идэ. Золотое шитье черкесов / М. М. Иванокова (Докшокова). – Нальчик: Полиграфсервис и Т, 2018. – 472 с.
56. Иерусалимская, А. А. Мощевая Балка: необычный археологический памятник на Северокавказском шелковом пути / А. А. Иерусалимская. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2012. – 384 с.
57. Интериано, Дж. Быт и страна зихов, именуемых черкесами / Джорджио Интериано // АБКИЕА. – Нальчик, 1974.
58. История советского драматического театра (1953-1967): адыгейский театр. Т. 6. – М.: Наука, 1971. – С. 625-628.
59. Каган, М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

60. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1996. – 416 с.
61. Казанов, Х. К. Культура адыгов / Х. К. Казанов. – Нальчик: Эльбрус, 1993. – 256 с.
62. Калашникова, Н. М. Имидж и семиотика народного костюма: материалы научной конференции / Н. М. Калашникова // Семиотика и имиджелогия деловых культур. – Тамбов, 2003. – С. 325-327.
63. Калашникова, Н. М. К вопросу о дефинициях: реконструкция-копия-реплика костюма / Н. М. Калашникова // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств: сборник статей. Т. 186. – СПб., 2009. – С. 97-100.
64. Калашникова Н. М. Народный костюм в контексте традиций российской культуры: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.02 / [Место защиты: Санкт-Петербургский государственный университет культуры]. – Санкт-Петербург, 1999. – 428 с.
65. Калашникова Н. М. Народный костюм (семиотические функции): учебное пособие / Н. М. Калашникова. – М.: Сварог и К, 2002. – 374 с.
66. Калашникова Н. М. Семиотика народного костюма: учебное пособие / Н. М. Калашникова. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет технологий и дизайна, 2000. – 370 с.
67. Калашникова, Н. М. Традиционный костюм народов России XIX-XX вв.: учебное пособие / Н. М. Калашникова. – СПб.: ВКТНП, 1996. – 134 с.
68. Калашникова, Н. М. Традиционная обувь народов России / Н. М. Калашникова, И. В. Грязева. – СПб., 2006. – 75 с.
69. Калашникова, Н. М. Этнические традиции в культуре современного города / Н.М. Калашникова // Этнокультурные процессы: традиция и современность. – Ленинград, 1991. – С. 69-81.
70. Керашев, Т. М. Одинокий всадник / Т. М. Керашев. – Майкоп, Адыгейское отделение Краснодарского книжного издательства, 1977. – 293 с.

71. Кидакоева, Н. З. Традиционный адыгский женский костюм конца XIX – начала XX вв. в собрании Национального музея Республики Адыгея / Н. З. Кидакоева // Традиционная одежда и золотое шитье адыгов. Из фондов Национального музея Республики Адыгея. – Краснодар: Традиция, 2015. – С. 34-42.
72. Килошенко, М. М. Психология моды / М. М. Килошенко. – СПб.: Притер, 2014. – 320 с.
73. Кирсанова, Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России XIX века / Р. М. Кирсанова. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 384 с.
74. Кирсанова, Р. М. Портрет неизвестной в синем платье / Р. М. Кирсанова. – М.: Кучково поле, 2017. – 544 с.
75. Кирсанова, Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX в. / Р. М. Кирсанова. – М.: Книга, 1989. – 286 с.
76. Коджэсау, Э. Л. О некоторых вопросах кустарного производства у адыгов в XIX в. / Э. Л. Коджэсау // Ученые записки. История. Этнография. Т. 13: сборник статей. – Майкоп, 1971. – С. 247-283.
77. Козлова, Н. Б. Магия русского стиля / Н. Б. Козлова. – М.: Московские учебники и Картолитография, 2008. – 512 с.
78. Козлов, В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий: учебник для вузов / В. Н. Козлов. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 264 с.
79. Композиция костюма: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Г. М. Гусейнов [и др.]. – М.: Академия, 2004. – 432 с.
80. Конович, А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. – М.: Высшая школа, 1990. – 208 с.
81. Костюмированный бал в Зимнем дворце: в 2-х томах. Том 1. Исследования, документы, материалы / под ред. Л. Горячевой; сост. Р. Р. Гафифуллин. – М.: Русский антиквариат, 2003. – 126 с.

82. Костюмированный бал в Зимнем дворце: в 2-х томах. Том 2. Альбом с фотографиями и биографическими статьями = Album of photographs with biographical references / под ред. М. Катин-Ярцева, А. Шумкова. – М.: Русский антиквариат, 2003. – 460 с.

83. Костюм в русском стиле. Городской вышитый костюм конца XIX – начала XX века: [книга-альбом] / [сост. Людмила Скляр]. – М.: Бослен, 2014. – 240 с.

84. Кривцун, О. А. Эстетика: учебник / О. А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.

85. Кузнецова, М. М. Художественная структура современного авторского костюма: учебное пособие / М. М. Кузнецова – СПб.: СПГУТД, 2011. – 240 с.

86. Кузнецова, М. М. Художественный образ в проектировании костюма: особенности, средства создания, значение / М. М. Кузнецова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия, 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2016. – № 3. – С. 39-44.

87. Кумахов, М. А. Социальная организация в нартском эпосе / М. А. Кумахов, З. Ю. Кумахова // Мир культуры адыгов. – Майкоп: Адыгея, 2002. – 516 с.

88. Кун, Н. А. Легенды и мифы древней Греции / Н. А. Кун. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1954. – 445 с.

89. Кушу, А. Г. Адыгские веера / А. Г. Кушу // Культура и быт адыгов. Выпуск 5. – Майкоп: Адыгблполиграфобъединение, 1983. – С. 90-98.

90. Кушу, А. Г. Читая книгу жизни: очерки, статьи и этюды об искусстве / А. Г. Кушу. – Майкоп: Адыгейское республиканское книжное издательство, 2000. – 348 с.

91. Лавров, Л. И. Доисламские верования адыгейцев и кабардинцев / Л. И. Лавров // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. – С. 193-236.



92. Лаврова, Л. Б. Историческое наследие костюма в контексте современных процессов творческого проектирования одежды / Л. Б. Лаврова // Вестник Гуманитарного университета. – 2016. № 1 (12). – С. 123-131.

93. Лапинский, Теофил (Теффик-бей). Горцы Кавказа и их освободительная борьба против русских / Теофил (Теффик-бей) Лапинский. – Нальчик: Эльфа, 1995. – 456 с.

94. Латышев В. В. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе. Выпуски 1 /XIX/ и 2 /XX/. VI. – СПб.: Фарн, 1992. – 151 с.

95. Левашова, В. П. Белореченские курганы / В. П. Левашова // Археологический сборник. Вып. 22. – М.: Госкультпросветиздат, 1953. – С. 163-213.

96. Лермонтов, Ю. М. Аул Бастунджи // Сочинения: в 2-х томах. Том 1 / сост. и коммент. И. С. Чистовой; вступит. статья И. Л. Андроникова. – М.: Правда, 1988. – С. 397-418.

97. Лермонтов, М. Ю. Сочинения: в 2-х томах. Том 2 / сост. и коммент. И. С. Чистовой; ил. В. А. Носкова. – М.: Правда, 1990. – 704 с.

98. Ловпаче, Н. Г. Псекупское поселение № 1 / Н. Г. Ловпаче, П. А. Дитлер // Вопросы археологии Адыгеи. – Майкоп, 1988. – С. 105-139.

99. Люлье, Л. Я. Черкессия. Историко-этнографические статьи. Материалы для истории черкесского народа. Вып. 4. Северо-Кавказский филиал традиционной культуры М.Ц.Т.К. Возрождение, 1990. – 47 с.

100. Максимова, М. В. Азбука вязания / М. В. Максакова – М.: Легпромбытиздат, 1992. – 240 с.

101. Мальбахов, Б. Х. Декоративно-прикладное искусство адыгов: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – М., 2004. – 51 с.

102. Мальбахов, Б. Х. Традиционные особенности адыгского народного костюма / Б. Х. Мальбахов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 2010. – № 2. – С. 90-95.

103. Мамбетов, Г. Х. Крестьянские промыслы в Кабарде и Балкарии во второй половине XIX – начале XX века / Г. Х. Мамбетов. – Нальчик: Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1962. – 111 с.

104. Масалова, Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX века / Г. С. Масалова. – М.: Наука, 1984. – 215 с.

105. Медведев, В. Ю. Стиль и мода в дизайне: учебное пособие / В. Ю. Медведев. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет технологий и дизайна, 2005. – 256 с.

106. Медведев, В. Ю. Научные аспекты дизайна: сборник статей / В. Ю. Медведев. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет технологий и дизайна, 2016. – 365 с.

107. Меретуков, М. А. Кустарные промыслы и ремесла у адыгов (конец XIX – начало XX веков): сборник статей / М. А. Меретуков // Культура и быт адыгов. Вып. 4. – Майкоп: Адыгблполиграфобъединение, 1981. – С. 3-96.

108. Меретуков, М. А. Материальная культура адыгов / М. А. Меретуков // Культура и быт адыгов: сборник статей. Вып. 2. – Майкоп: Адыгблполиграфобъединение, 1978. – С. 3-117.

109. Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. – М.: Молодая гвардия, 1988. – 224 с.

110. Миллер, А. А. Исследования на Северном Кавказе. Этнографические экспедиции 1924 и 1926 гг. – Ленинград, 1981.

111. Мир культуры адыгов / сост. и науч. ред. Р. А. Ханаху. – Майкоп: Адыгея, 2002. – 516 с.

112. Мирзоев, А. С. Генезис и эволюция традиционной военной культуры черкесов (Средневековье – Новое время). Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2021. – 400 с.

113. Мищерская Г. В. Страсти по красоте. Модельеры России / Г. В. Мищерская. – М.: Бук Хаус, 2006. – 200 с.

114. Мода XX века. Коллекция Института костюма Киото. Taschen / Арт-родник, 2012. – 351 с.
115. Моисеенко, Е. Ю. Бисер и стеклярус в России XVIII – начала XX века / Е. Ю. Моисеенко, В. А. Фалеева. – Л.: Художник РСФСР, 1990. – 254 с.
116. Нагайцева, Л. Г. Адыгские народные танцы / Л. Г. Нагайцева. – Нальчик: Эльбрус, 1986. – 144 с.
117. Наков, Ф. Р. Тхыпхъэ: Адыгская (черкесская) знаковая система / Ф. Р. Наков. – Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2010. – 116 с.
118. Народы Кавказа в 2-х т. Т. 2. Народы мира. Этнографические очерки / под ред. М. О. Косвена [и др.]. – М., 1962. – 684 с.
119. Народные художественные промыслы РСФСР: учебное пособие для художественных училищ / В. Г. Смолицкий [и др.]. – М.: Высшая школа, 1982. – 216 с.
120. Народное искусство Российской Федерации из собрания Государственного музея этнографии народов СССР / автор-сост. Л. Н. Молотова. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – 209 с.
121. Народные художественные промыслы России / сост. альбома П. И. Уткин. – М.: Советская Россия, 1984. – 230 с.
122. Нартхэр. Адыгэ эпос. Томибл хьурэ текст угьои́гьэхэ: в 7-ми томах / сост. А. М. Гадагатль. – Майкоп, 1971.
123. Нарт БэукIрэ Нарт Гьожакьэре яхьишь: [легенда № 594] // Нартхэр. Адыгэ эпос. Томибл хьурэ текст угьои́гьэхэр. Том 7 / сост. А. М. Гадагатль; пер. Н. З. Кидакоева, А. А. Тов [2013]. – Майкоп, 1971. – С. 59-62.
124. Нарт Бэдэф Гуащэ ихьишь: [легенда № 606] // Нартхэр. Адыгэ эпос. Томибл хьурэ текст угьои́гьэхэр: Том 7 / сост. А. М. Гадагатль; пер. Н. З. Кидакоева, А. А. Тов [2015]. – Майкоп, 1971. – С. 93-98.
125. Нефляшева, Н. А. Цветовая символика адыгского девичьего костюма и легенды об амазонках // Культура и быт адыгов. Этнографические исследования. Вып. 7. – Майкоп: Адыгблполиграфобъединение, 1988. – С. 86-95.

126. Ногмов, Ш. Б. История адыгейского народа, составленная по преданиям кабардинского народа / Ш. Б. Ногмов. – Нальчик: Эльбрус, 1994. – 231 с.
127. Ортега-и-Гассет, Х. Заметки о народном костюме / Х. Ортега-и-Гассет // Камень и небо. – М.: Грантъ, 2000. – С. 135-139.
128. Особенности концепции национального китайского костюма и влияние на конструирование и моделирование современной одежды / И. С. Ким [и др.] // Наука и Мир, 2016. Т. 1, № 4 (32). – С. 47-49.
129. Основы теории проектирования костюма: учебник для вузов / под ред. Т. В. Козловой. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 352 с.
130. Пармон Ф. М. Композиция костюма: учебник для вузов / Ф. М. Пармон. – М.: Легпромбытиздат, 1997. – 318 с.
131. Пармон, Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества / Ф. М. Пармон. – М.: Легпромбытиздат, 1994. – 269 с.
132. Пастуро М. Синий. История цвета / Мишель Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 144 с. – (Библиотека журнала «Теория моды»).
133. Пастуро, М. Черный. История цвета / Мишель Пастуро; пер. с фр. Н. Кулиш. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 168 с. – (Библиотека журнала «Теория моды»).
134. Плешкова, И. С. «Концептуальный» костюм как доминирующее явление в проектировании одежды на рубеже XX-XXI вв. / И. С. Плешкова // Вестник Вятского государственного университета. 2010. – № 2-2. – С. 175-178.
135. Погребение знати золотоордынского времени в междуречье Дона и Сала: материалы по изучению историко-культурного наследия Северного Кавказа. Вып. 6 / М. В. Власкин, А. И. Гармашов, З. В. Доде, С. А. Науменко. – М.: Памятники исторической мысли, 2006. – 232 с.
136. Праздничная одежда народов России. Из собрания Исторического музея. – М., 2016. – 368 с.

137. Предметы культуры адыгов в собрании Российского этнографического музея: каталог. – СПб.: Славия, 2016. – 267 с.
138. Пушкин, А. С. Кавказский пленник // Сочинения: в 3-х томах. Том 2. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 76-97.
139. Работнова, И. П. Русская народная одежда / И. П. Работнова. – М.: Легкая индустрия, 1964. – 72 с.
140. Равдоникас, Т. Д. Очерки по истории одежды населения Северо-Западного Кавказа (V в. до н.э. – конец XVII в.) / Т. Д. Равдоникас // АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1990. – 138 с.
141. Савельева, И. Н. Взаимодействие механизмов творчества и методов научного познания в дизайн проектировании одежды / И. Н. Савельева // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2012. – № 4 (140). – С. 123-126.
142. Савельева И. Н. Закономерности гармонии в костюме народов России: монография / И. Н. Савельева. – М.: Информ-знание, 2002. – 296 с.
143. Савельева, И. Н. Художественно-конструкторский анализ народного костюма стран Средней Азии / И. Н. Савельева // Вестник Оренбургского государственного университета, 2015. – № 5 (180). – С. 63-67.
144. Саральп, М. Л. ...в реке времени. Адыгский национальный костюм в контексте времени / М. Л. Саральп. – СПб.: Российский этнографический музей, 2009. – 160 с.
145. Саральп, М. Л. История одного костюма / М. Л. Саральп, М. М. Иванокова (Докшокова). – Нальчик: Институт культурного наследия и развития, 2019. – 64 с.
146. Саральп, М. Л. Невеста: альбом / Мадина Саральп; [худож. И. Аккизова-Кушхова]. – М.; Л.: Саральп, 2011. – 120 с.
147. Свендсен, Л. Философия моды / Л. Сендсен, пер. с норв. А. Шипунова. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 256 с.

148. Сердюкова, Д. А. Традиции народного костюма в дизайне современной женской одежды / Д. А. Сердюкова, Е. В. Сердюкова // Культурное наследие Сибири. – 2014. – № 16. – С. 153.

149. Скржинская, М. В. Культурные традиции Эллады в античных государствах Северного Причерноморья. – Киев: Институт истории Украины НАН Украины, 2010. – 324 с.

150. Словарь кабардино-черкесского языка: около 31000 слов / Институт гуманитарных исследований Кабардино-Балкарского научного центра РАН. – М.: Дигора, 1999. – 860 с.

151. Степучев Р.А. Кимберлит костюмографического языка: учебное пособие для вузов / Р. А. Степучев. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2007. – 416 с.

152. Студенецкая, Е. Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII-XX вв. / Е. Н. Студенецкая. – М.: Наука, 1989. – 288 с.

153. Студенецкая, Е. Н. Украшение одежды у кабардинцев (XIX-XX вв.): сборник статей / Е. Н. Студенецкая // Ученые записки Кабардинского НИИ. Т. 5. – Нальчик, 1949. – С. 163-193.

154. Текстовый отчет адыгейской археологической экспедиции за 1973-1974 полевых сезона / составитель П. А. Дитлер. – ГБУК «НМ РА», №8, с. 6.

155. Терни, Дж. Культура вязания / Дж. Терни. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 288 с.

156. Теучеж, Н. К. Золотошвейное искусство адыгов: историко-этнографическое исследование: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07 / Н. К. Теучеж / Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. – М., 2005. – 232 с.

157. Толковый словарь адыгейского языка / сост. Хатанов А. А., Керашева З. И. – Майкоп: Адыгейское книжное издательство, 1960. – 696 с.

158. Толстой, Л. Н. Казаки // Лев Толстой. Севастопольские рассказы. – М.: Эксмо, 2014. – С. 371-521.

159. Толстой, Л. Н. Хаджи-Мурат // Л. Н. Толстой. Хаджи-Мурат: повести. – М.: Советская Россия, 1989. – С. 151-267.

160. Традиционная одежда и золотое шитье адыгов: из фондов Национального музея Республики Адыгея / Министерство культуры Республики Адыгея, Национальный музей Республики Адыгея. – Краснодар, 2015. – 147 с.
161. Тухбатуллина, Л. М. Проектирование костюма: учебное пособие / Л. М. Тухбатуллина, Л. А. Сафина, В. В. Хамматова. – Ростов н/Д: Феникс, 2007. – 283 с.
162. Тхаркахо, Ю. А. Русско-адыгейский словарь: в 2-х томах / Ю. А. Тхаркахо. – Майкоп: Адыгея, 2004. – 892 с.
163. Тютчева, А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания и дневники / А. Ф. Тютчева. – М.: Захаров, 2004. – 592 с.
164. Черкесы: воины и мастера. – Нальчик: Полиграфсервис и Т, Издательство М. и В. Котляровых, 2012. – 325 с.
165. Шиллинг, Е. М. Абхазы / Е. М. Шиллинг // Сборник этнографических материалов. Религиозные верования народов СССР. Том 2. – М., Л.: Московский рабочий, 1931. – С. 55-78.
166. Шиллинг, Е. М. Адыгейский национальный узор / Е. М. Шиллинг // Искусство. – 1940. – № 3.
167. Шовгенов, М. М. Первые шаги // Годы, спектакли, судьбы / Ш. Х. Хут [и др.]; под редакцией К. Г. Шаззо. – Майкоп: Краснодарское книжное издательство, Адыгейское отделение, 1986. – 128 с.
168. Шхалахова, С. С. Влияние наследия Хан-Гирея на театральный жанр адыгского искусства / С. С. Шхалахова // Вестник науки Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т. М. Керашева. – 2019. – № 21 (45). – С. 118-128.
169. Шхалахова, С. С. Страницы истории адыгского театра / С. С. Шхалахова. – Майкоп: Адыгейское республиканское книжное издательство, 2008. – 392 с.
170. Унарокова, М. Ю. Кавказская черкеска и оружие / М. Ю. Унарокова // Художественное золото и серебро Адыгеи. – Майкоп: Качество, 2012. – С. 70-72.

171. Унарокова, М. Ю. Эстетика адыгского женского костюма (конец XIX – начало XX веков) / М. Ю. Унарокова // Художественное золото и серебро Адыгеи. – Майкоп: Качество, 2012. – С. 49-52.

172. Успенская, М. А. Актуальность принципов японской эстетики в современном дизайн-проектировании одежды: сборник статей / М. А. Успенская // Академический вестник УралНИИпроект РААСН, 2013. – № 1. – С. 91-95.

173. Ханаху, Р. А. Нормативно-этические представления адыгов Северного Кавказа: традиция и современность / Р. А. Ханаху // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2015. – Вып. 2 (158). – С. 58-61.

174. Ханаху, Р. А. Традиционный военно-этический комплекс адыгов / Р. А. Ханаху, С. В. Костылев // Вестник Адыгейского государственного университета. 2006. Вып. 5 (108). – С. 88-104.

175. Хан-Гирей, С. Избранные труды и документы / С. Хан-Гирей. – Майкоп: Полиграф-Юг, 2009. – 672 с.

176. Хокон, С. Э. Этнокостюм в современной культуре адыгов: социокультурные аспекты: дис. ... канд. культурологии / С. Э. Хокон; [Место защиты: Саратовский государственный технический университет им. Гагарина Ю.А.]. – Саратов, 2014. – 178 с.

177. Хокон, С. Э. Этнокостюм как концепт культурсоциологического знания / С. Э. Хокон, А. М. Сиюхова // Вестник СГТУ, 2014. – № 1. – С. 144-148.

178. Хот, З. Я. Люди искусства. Публицистические очерки / пер. с адыг. З. Я. Хот. – Майкоп: Адыгейское республиканское книжное издательство, 2019. – 200 с.

179. Цзуи, К. От символов к зримому воплощению национального духа. Меняющаяся концепция национальной идентичности в китайской моде / Кристиан Цзуи // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. Вып. 43. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 113-145.

180. Эдвардс, Клайв. Как читать орнамент. Интенсивный курс по текстильному дизайну / К. Эдвардс. – М.: РИПОЛ классик, 2011. – 256 с.



181. Эрмитажная энциклопедия текстиля. Реставрация: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2017. – 388 с.
182. Бекулова, К. Б. Роль и место женских архетипов в героическом эпосе «Нарты» (на примере образа Сатаней) [Электронный ресурс] / К. Б. Бекулова // Концепт, 2016. – Т. 15. – С. 1036-1040. – Режим доступа: <https://e-koncept.ru/2016/96123.htm>. – Заглавие с экрана.
183. Борис Годунов – первый спектакль русских сезонов в Париже (1908 год) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.benua-memory.ru/Boris-godunov-1908>. – Заглавие с экрана.
184. Грусман, М. В. Мода как феномен культуры и средство социокультурной коммуникации [Электронный ресурс]: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / М. В. Грусман; [Место защиты: Санкт Петербургский государственный университет]. – СПб., 2010. – 146 с. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/moda-kak-fenomen-kultury-i-sredstvo-sotsiokulturnoi-kommunikatsii>. – Заглавие с экрана.
185. Гуманитарные технологии. Информационно-аналитический портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gtmarket.ru/concepts/6891>. – Заглавие с экрана.
186. Краткий словарь музейных терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://1290.slovaronline.com>. – Заглавие с экрана.
187. Кумпан, Е. В. Реконструкция, как основной метод воссоздания исторического национального костюма / Е. В. Кумпан, А. И. Камалетдинова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://art-con.ru/node/5931>. – Заглавие с экрана.
188. Максимова, З. Ю. Вариативность как способ и условие существования культурных традиций марийского национального костюма в современной одежде [Электронный ресурс] / З. Ю. Максимова, Т. И. Полевщикова // Современные проблемы науки и образования. – 2016. – № 6. – Режим доступа: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_27695201\\_27801644.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_27695201_27801644.pdf). – Заглавие с экрана.

189. Кучукова, З. А. Онтологический метакод как системообразующий принцип этнопоэтики: на материале карачаево-балкарской поэзии [Электронный ресурс]: автореферат дис. ... д-ра филолог. наук: 10.01.02 // [Место защиты Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х. М. Бербекова]. – Нальчик, 2006. – 41 с. – Режим доступа: <https://cheloveknauka.com/ontologicheskiiy-metakod-kak-sistemoobrazuyuschiy-printsip-etnopoetiki>. – Заглавие с экрана.

190. Праздничная одежда народов России. Из собрания Исторического музея. Часть 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bellezza-storia.livejournal.com/484992.html>. – Заглавие с экрана.

191. Присяжная И. М. Преемственность национальных традиций средневекового Китая в современной одежде народов Дальнего Востока и Приморья [Электронный ресурс] / И. М. Присяжная // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2012. – № 56. – С. 131-134. – Режим доступа: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_18971485\\_62528054.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_18971485_62528054.pdf). – Заглавие с экрана.

192. Пяткина, М. А. Современная интерпретация мордовского национального костюма: сборник статей [Электронный ресурс] / М. А. Пяткина // Богатство финно-угорских народов: материалы III Международного финно-угорского студенческого форума / Марийский государственный университет. – 2016. – С. 283-286. – Режим доступа: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_27352903\\_90901620.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_27352903_90901620.pdf). – Заглавие с экрана.

193. Раздольский, С. А. Ядро и периферия адыгской культуры в ее трансформации [Электронный ресурс]: автореферат дис. д-ра философ. наук: 24.00.01 / [Место защиты Ростов-на-Дону]. Ростов н/Д, 2008. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/yadro-i-periferiya-adygskoi-kultury-v-ee-transformatsii>. – Заглавие с экрана.

194. Савельева, И. Н. Взаимодействие механизмов творчества и методов научного познания в дизайн проектировании одежды: сборник статей: [Электронный ресурс] / И. Н. Савельева // Вестник Оренбургского государственного университета – 2012. – № 4 (140). – С. 123-126. – Режим

доступа: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_17921801\\_92859933.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_17921801_92859933.pdf). – Заглавие с экрана.

195. Словарь музейных терминов [Электронный ресурс]: Российская музейная энциклопедия. – Режим доступа: <http://museum.ru/rme/dictionary.asp?37>. – Заглавие с экрана.

195. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/fin\\_enc/24215](http://dic.academic.ru/dic.nsf/fin_enc/24215). – Заглавие с экрана.

196. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/). – Заглавие с экрана.

197. Студенецкая, Е. Н. Цветовая гамма и силуэт костюма на Северном Кавказе (XVIII-XX вв.) [Электронный ресурс] / Е. Н. Студенецкая. – Режим доступа: <http://vneshnii-oblik.ru/etnografiya/cvet.html>. – Заглавие с экрана.

198. Adrienne, M. *The Amazons: Lives and Legends of Warrior Women Across the Ancient World* / Adrienne, Mayor. – Princeton University Press, 2014. – 536 p.

199. Bolton, A. *Rei Kawakubo: Comme des Garçons: art of the in-between* / Andrew Bolton. – New York: The Metropolitan Museum of Art, New Haven: Distributed by Yale University Press, 2017. – 244 p.

200. Bolton, A. *The supermodern wardrobe* / Andrew Bolton. – London: V&A; New York, N.Y.: distributed by Harry N. Abrams, 2002. – 143 p.

201. Легенький, Ю. Г. *Дизайн одягу: посібник* / Юрій Легенький. – Київ: КНУКІМ, 2008. – С. 7.

202. Henze, W. *Ornament, Dekor und Zeichen* / Wolfgang Henze. – Dresden: Verlag der Kunst, 1958. – 288 с.

203. Bostock, J. *Pliny the Elder, The Natural History* [Электронный ресурс] / John Bostock, Н. Т. Riley. – Режим доступа: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137&redirect=true>. – Заглавие с экрана.

204. Shandrenko, O. M. *Етномистецтво як джерело модифікації проектних стратегій формотворення в дизайні одягу* [Электронный ресурс] / О. М. Shandrenko // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. – 2014. – Т. 7, № 7. – С. 34-37. – Режим доступа: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_22630052\\_84364755.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_22630052_84364755.pdf). – Заглавие с экрана.

**СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

**1. Кидакоева, Н. З. Социально-исторические аспекты зарождения фэшн-индустрии в западных странах / Н. З. Кидакоева, А. А. Кубова // Вестник Майкопского государственного университета. – 2013. – Вып. 4. – С. 97-103.**

2. Kidakoeva, N. Mythological aspects of modern clothes collection in ethnic style [Electronic resuors] / N. Kidakoeva // Культура мира. – 2014. – № 2. – Режим доступа: <http://www.kultura-mira.ru/images/Journals/cw-2.pdf>. – Заглавие с экрана.

**3. Кидакоева, Н. З. Мифологические аспекты создания современной коллекции одежды в этническом стиле (на примере авторской коллекции «Доспехи Теменшу») / Н. З. Кидакоева // Этносоциум и межнациональная культура. – 2014. – № 10 (76). – С. 111-118.**

4. Кидакоева Н. З. Мифы и легенды адыгов в создании fashion-коллекций в этническом стиле / Н. З. Кидакоева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XIX Международной научной конференции. – СПб.: СПбГУТД, 2015. – С. 293-297.

5. Кидакоева Н. З. Этника как источник творчества в сфере региональной моды / Н. З. Кидакоева // Вестник науки Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т. М. Керашева. Выпуск 6(30). – Майкоп: АРИГИ, 2015. – С. 144-148.

6. Кидакоева Н. З. Традиционный адыгский женский костюм конца XIX – начала XX вв. в собрании Национального музея Республики Адыгея / Н. З. Кидакоева // Традиционная одежда и золотое шитье адыгов. Из фондов Национального музея Республики Адыгея. Краснодар: Традиция, 2015. – С. 34-42.

7. Кидакоева, Н. З. Роль нагрудных застежек в девичьем костюме адыгов / Н. З. Кидакоева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XIX Международной научной конференции. – СПб.: СПГУПТД, 2016. – С. 428-432.

8. Кидакоева Н. З. Принципы адыго-абхазской эстетики в дизайне современного костюма / Н. З. Кидакоева // Постсоветское социокультурное пространство (на примере адыго-абхазской идентичности). Коллективная

монография в рамках проекта РГНФ – Академии наук Абхазии (АНА) № 14-23-12001 «Постсоветское социокультурное пространство (на примере адыго-абхазской идентичности)». Майкоп, 2016. – С. 84-91.

**9. Кидакоева, Н. З. Роль экранных СМИ и кино в распространении моды в регионе в 1960-1980 гг. (на материале Республики Адыгея и Краснодарского края) / Н. З. Кидакоева, А. М. Сиюхова // Культура и искусство. – 2017. – № 10. – С. 49-58.**

10. Кидакоева, Н. З. Адыгский мужской костюм XIX – начала XX вв. в собрании Национального музея Республики Адыгея / Н. З. Кидакоева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XX Международной научной конференции. – СПб.: СПГУПТД, 2017. – С. 145-148.

**11. Кидакоева, Н. З. Художественные принципы и технология производства традиционного костюма адыгов / Н. З. Кидакоева // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия, 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2018. – № 3. – С. 50-58.**

12. Кидакоева, Н. З. Музейные коллекции старинных артефактов как один из источников формирования новой эстетики в моде / Н. З. Кидакоева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XXI Международной научной конференции. – СПб.: СПГУПТД, 2018. – С. 489-493.

**13. Кидакоева, Н. З. Концептуализация художественно-конструктивных принципов традиционного костюма в современном дизайн-проектировании одежды / Н. З. Кидакоева // Культура и искусство. – 2018. – № 11. – С. 91-100.**

14. Кидакоева, Н. З. Создание реплик, как метод воспроизведения традиционного костюма / Н. З. Кидакоева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XXII Международной научной конференции. – СПб.: СПГУПТД, 2019. – С. 52-56.

15. Кидакоева Н. З. Свадебный костюм адыгов: традиции и современность / Н. З. Кидакоева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XXIII Международной научной конференции – СПб.: СПГУПТД, 2020. – С. 407-412.

16. Кидакоева, Н. З. Декоративное оформление интерьера традиционного адыгского жилища / Н. З. Кидакоева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XXIV Международной научной конференции. – СПб.: СПГУПТД, 2021. – С. 371-375.

**17. Кидакоева, Н. З. Традиционный костюм адыгов в изобразительном искусстве: исторический и современный взгляд / Н. З. Кидакоева // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия, 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2021. – № 2. – С. 41-47.**

18. Кидакоева, Н. З. Черкесские образы в изобразительном искусстве путешественников XIX века [Электронный ресурс] / Н. З. Кидакоева // Мир глазами черкесских художников. – Майкоп: ЭЛИТ, 2022. – Режим чтения: [https://201824.selcdn.ru/elit-174/pdf/978\\_5\\_6049226\\_0\\_6.pdf](https://201824.selcdn.ru/elit-174/pdf/978_5_6049226_0_6.pdf). – Заглавие с экрана.

## Альбом иллюстраций

Приложение 1 к главе 1

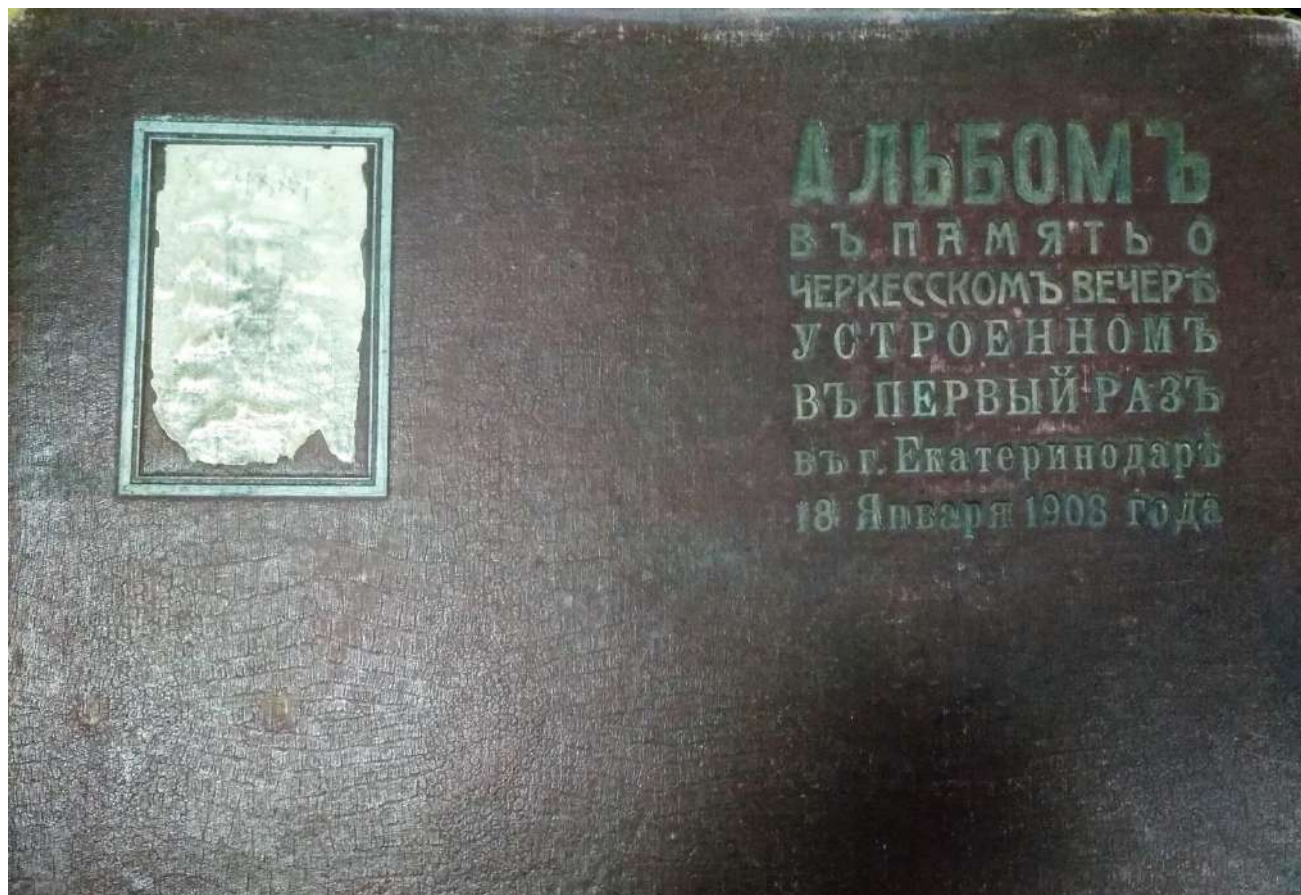


Рисунок 1.1 – Альбом фотографий первого благотворительного вечера 1908 г. (НМРА 11086/36)



Рисунок 1.2 – Программа вечера «Черкесские предания»



Рисунок 1.3 – Группа самодеятельных актеров





Рисунок 1.4 – Сцена из постановки «Черкесские предания». Сцена вторая.



Рисунок 1.5 – Сцена из постановки «Черкесские предания». Сцена третья.



Рисунок 1.6 – Фотография главной героини постановки – невесты



Рисунок 1.7 – Женская часть творческой группы

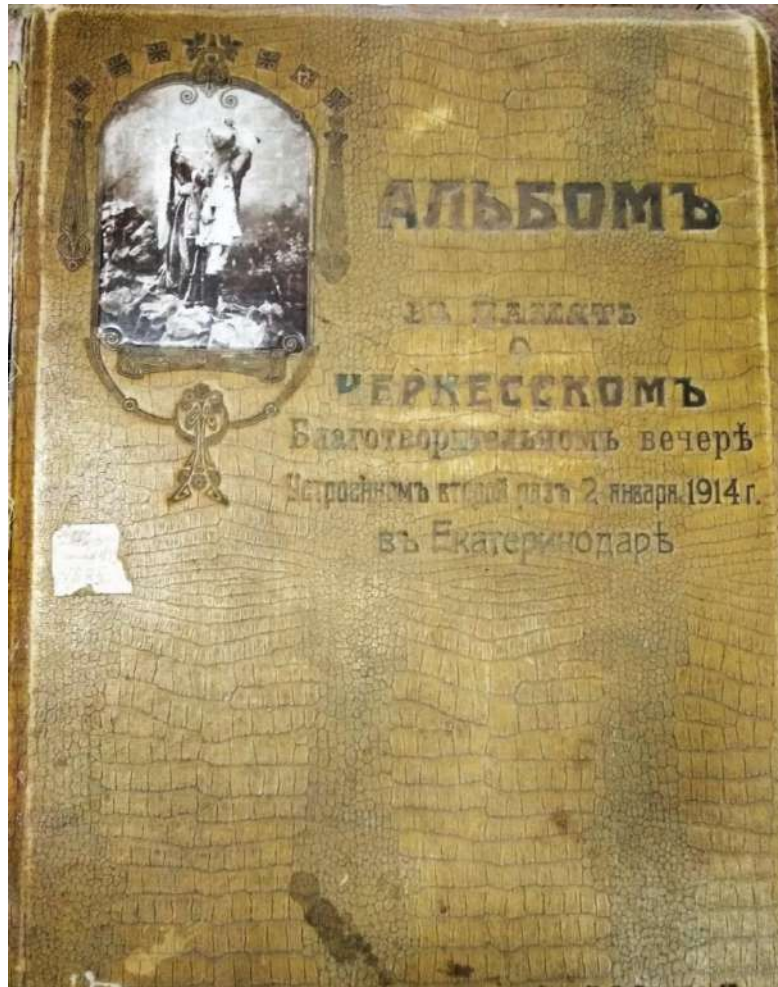


Рисунок 1.8 – Альбом фотографий второго благотворительного вечера 1914 г. (НМРА 11086/31)



Рисунок 1.9 – Программа вечера



Рисунок 1.10 – Либретто постановки «Наезд Кунчука»



Рисунок 1.11 – Участники постановки «Наезд Кунчука»



Рисунок 1.12 – Женская часть группы самодеятельных артистов



Рисунок 1.13 – Сцена из постановки «Наезд Кунчука»



Рисунок 1.14 – Солисты постановки «Наезд Кунчука»



Рисунок 1.15 – Ансамбль танца и пляски. Москва 1957 г.



Рисунок 1.16 – Солистка ансамбля  
заслуженная артистка РСФСР З. Х. Чичева





Рисунок 1.17 – Альбом «Адыгейский народный орнамент в современной одежде». Автор Ю. М. Сташ (1975 г.)



Рисунок 1.18 – Фрагмент альбома. Оформление пояса



Рисунок 1.19 – Фрагмент альбома. Оформление кокетки



Рисунок 1.20 – Фрагмент альбома. Оформление застежки



Рисунок 1.21 – Платья-символы Ю. М. Сташа



Рисунок 1.22 – Работы златокузнеца Аси Еутых



Рисунок 1.23 – Работы В. Масафова



Рисунок 1.24 – Свадебный комплекс.  
Автор С. Сет



Рисунок 1.25 – Свадебное платье принцессы Рим Аль-Брахими (2004 г). Автор М. Саралып



Рисунок 1.26 – Выставка работ М. Саралып в Мраморном зале РЭМ (2012 г.)



Рисунок 1.27 – Художественные принципы создания одежды на базе традиционного адыгского костюма

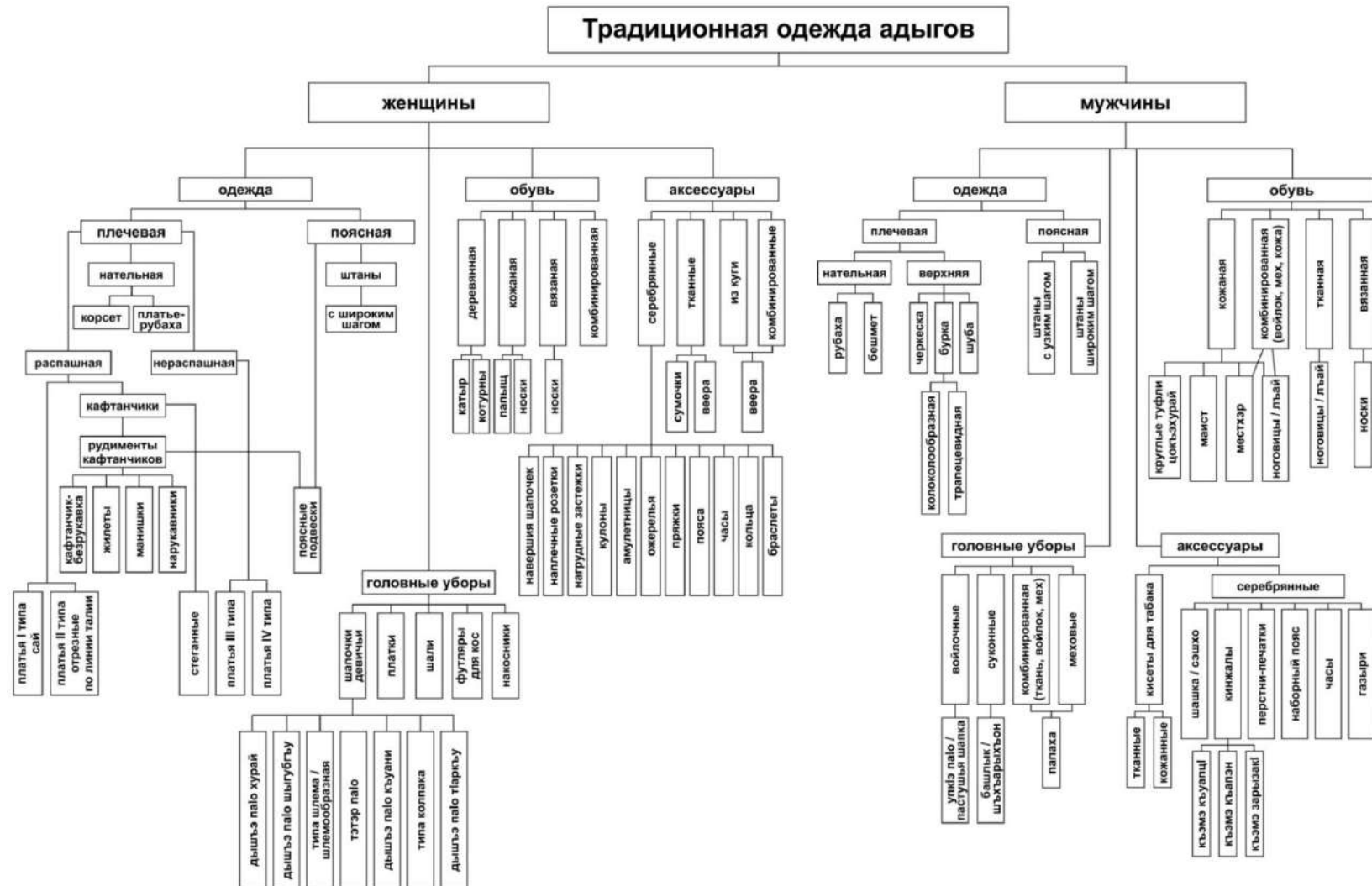
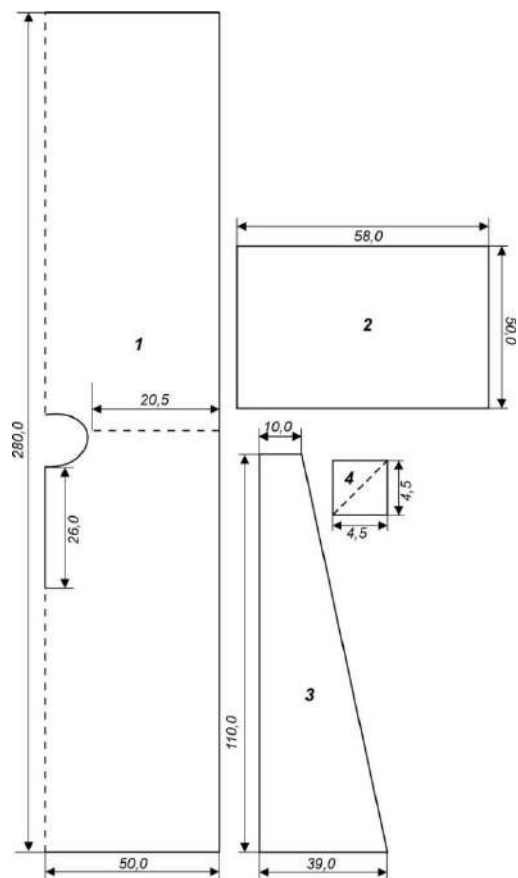


Рисунок 2.1 – Структура традиционной одежды адыгов

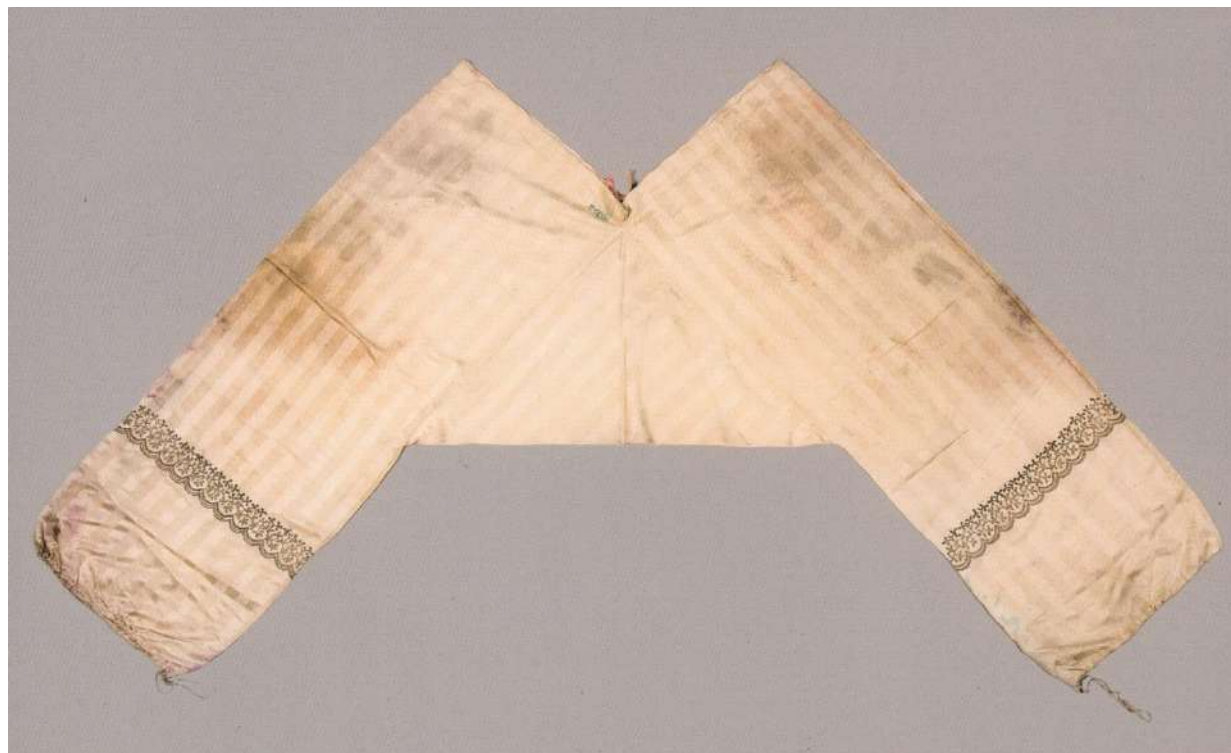


а

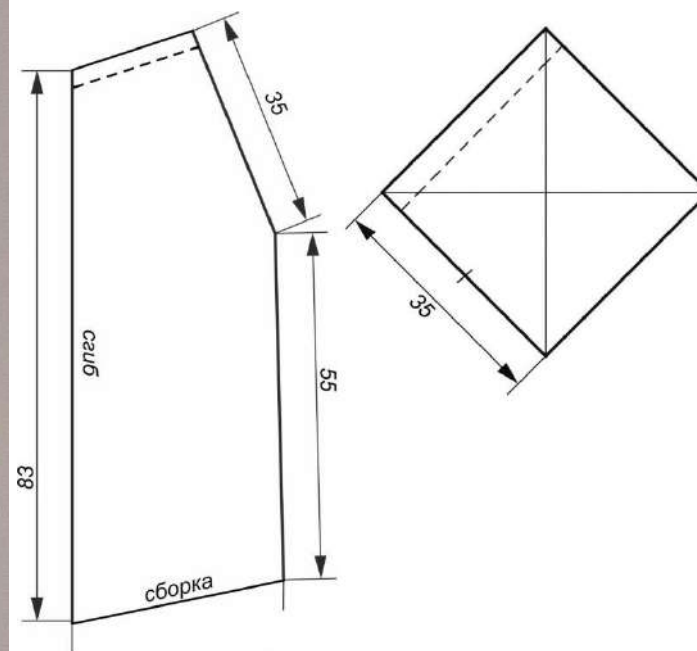


б

Рисунок 2.2 – Рубаха нижняя женская *джанэ*: а) развертка кроя, б) РЭМ, колл. 4453 2.



*a*



*б*

Рисунок 2.3 – Штаны женские *г'онч'эдж*: *a*) РЭМ, колл. 4453 3; *б*) развертка кроя.





Рисунок 2.4 – Девичий корсет *шъохътан*. НМРА 5367



Рисунок 2.5 – Девичьи кафтанчики *кIэжIы*: а) НМРА 12831, б) НМРА 9700/3



а



б



в



г

Рисунок 2.6 – Девичий кафтанчик и его рудименты: а) неизвестная пара в традиционных костюмах. Начало XX в., б) кафтанчик-безрукавка НМРА 8927/2, в) жилет НМРА 5532, г) нагрудник с воротником-стойкой НМРА 8931.



б



в



г



д

Рисунок 2.7 – Рудименты кафтанчика: а) девушка в традиционном костюме. Начало XX в., б, в) манишки с серебряными застежками НМРА 11253, 9408/1, г, д) манишки с золотым шитьем НМРА 5333, 5294.





Рисунок 2.9 – Наручные подвески *лашъхъэблагъ*: а) НМРА 9041/1, б) НМРА 10678/2, в) НМРА 12240/3

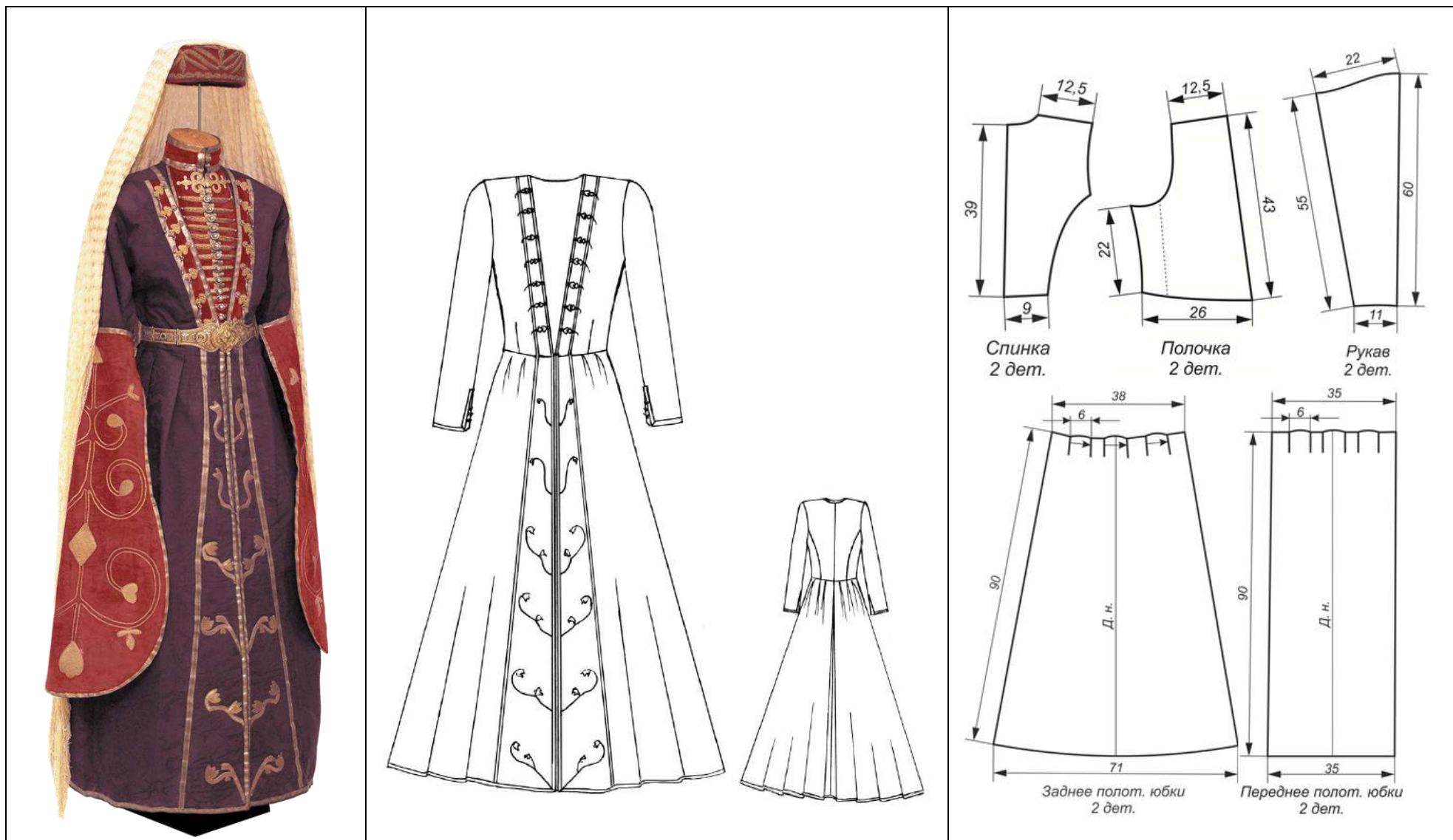


Рисунок 2.10 – Платье женское *сай* II-3 тип. НМРА 10678/1: технический рисунок; развертка кроя



Рисунок 2.11 – Традиционное платье III-3 типа НМРА 5537.



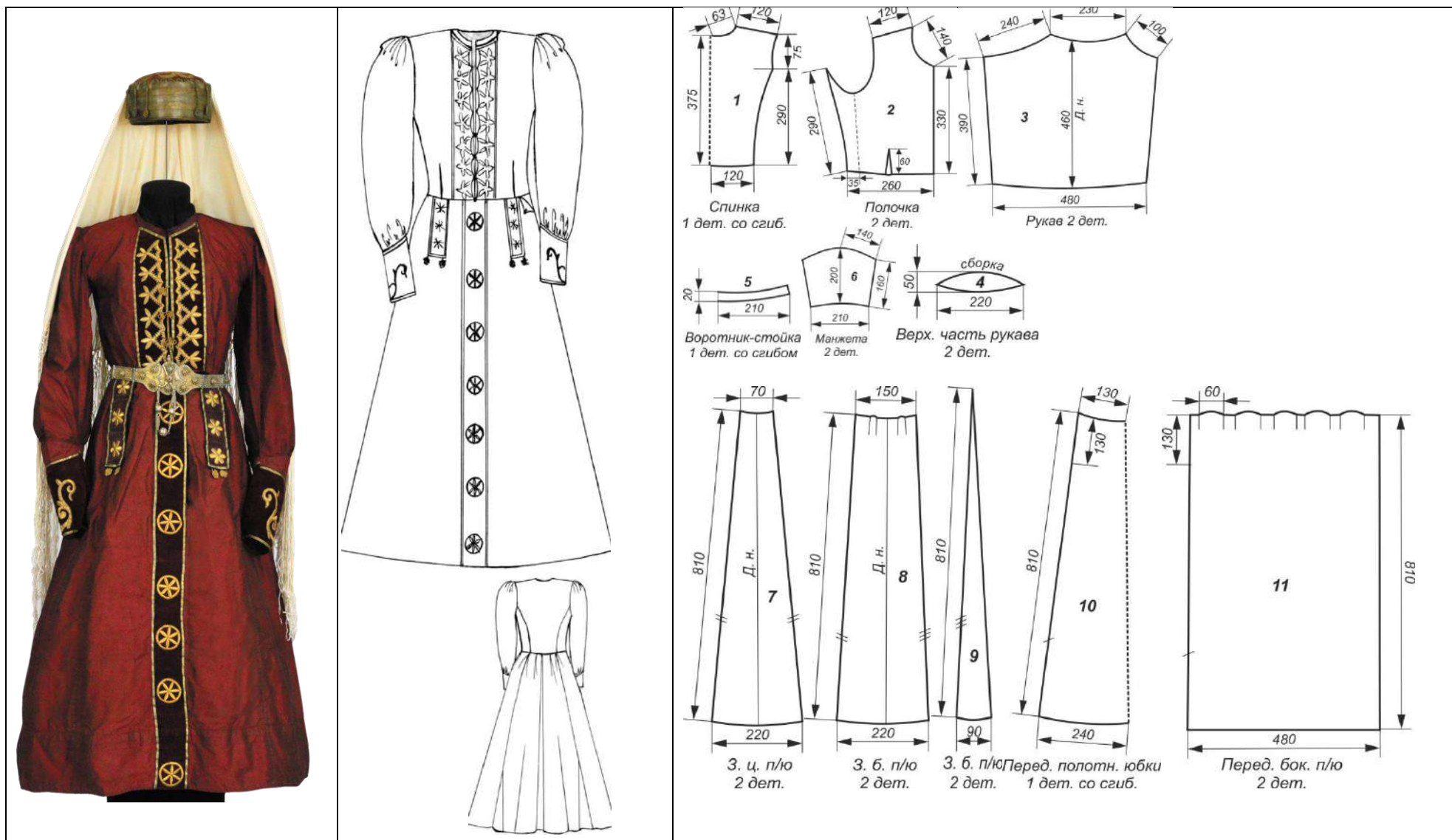


Рисунок 2.12 – НМРА 8992/1 IV типа



Рисунок 2.13 – Праздничные головные уборы адыгов: а) накосник НМРА 13891, б) типа колпака НМРА 5284, в) дышъэ пало хурай НМРА 11673/8, г) дышъэ пало шыгубгъу НМРА 5380, д) дышъэ пало шыгубгъу с наверхиём НМРА 5378, е) тэтэр пало НМРА 5381, ё) дышъэ пало тIаркъу НМРА 5361, ж) пало тандж НМРА 5379.



а



б



в



г



д

Рисунок 2.14 – Женская обувь адыгов: а) *кхатыр* НМРА 4962, б) *паныц* НМРА 6546, в) *цукъэ* НМРА 4961, г) *ходули* типа *котурн пхъэцукъ* НМРА 6493, д) княжна и знатный черкес. Художник неизвестен. Первая половина XIX в.



а

б

в

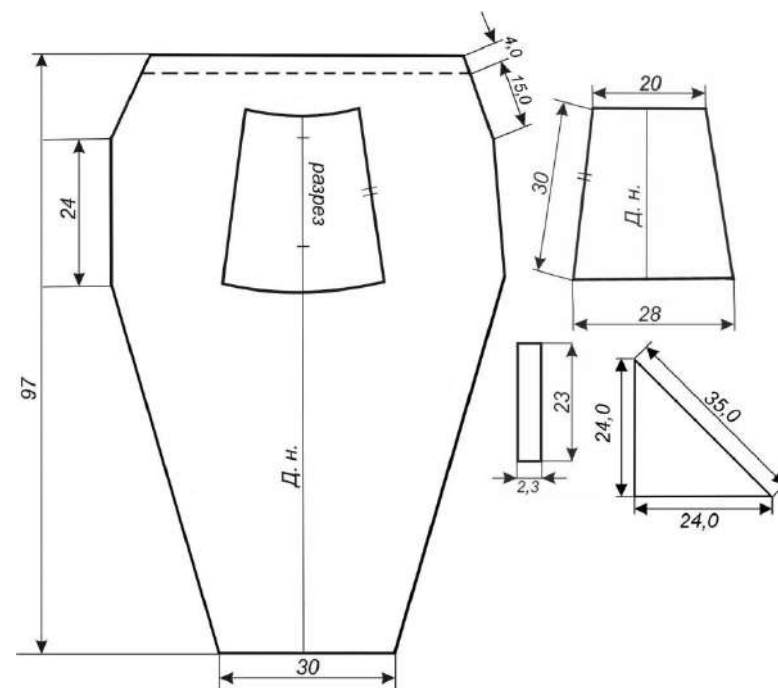
Рисунок 2.15 – Пояса женские серебряные:  
 а) бгырыпх еклокI НМРА 11620/1, НМРА 12480;  
 б) бгырыпх бгъундж НМРА 12606/2, НМРА 5531;  
 в) бгырыпхышьхь НМРА 12577, НМРА 5534.

*а**б*

Рисунок 2.16 – Рисунки графа Гр. Гагарина. 1840-44: *а*) «Горец-натухаевец», *б*) «Черкес из Анапы»



*a*



*б*

Рисунок 2.17 – Штаны с узким шагом мужские *гъончэдж*: *a*) н/в 6138/1 (НМРА); *б*) развертка кроя штанов.

*a**б*

Рисунок 2.18 – Бешмет мужской *кэптан*: а) НМРА 5567; б) РЭМ, колл. 8762 14516.



Рисунок 2.19 – Черкеска *цый*: а) князь Темиргойский Бязрук Болотоков, Хатажукай. Конец XIX в. НМРА 12070/8, б) черкеска НМРА 9702, в) Тембот Шовгенов, Хатажукай. Конец XIX в. НМРА 12070/9, г) черкеска НМРА 5565.



*а**б*

Рисунок 2.20 – Бурка: *а*) НМРА 12500/3, *б*) НМРА 13116.



а



б



в



г



д

Рисунок 2.21 – Головные уборы адыгов: а) *nalo klyxъ* НМРА 6553, 1861 г., б) *nalo* НМРА 6552, 1850-64 гг., в) *упклэ nalo* НМРА 10126/2, г) *шъхъарыхъон* НМРА 5568, д) *шъхъарыхъон* НМРА 10164/1.



а



б



в



г



д

Рисунок 2.22 – Обувь мужская: а) *местэ* НМРА 11186/6, б) НМРА 12389/13; в) *льай* НМРА 5370, г) НМРА 10770/8, д) Rommel, Christopher. 1808 г. Знатный черкес в повседневной одежде.



а



б



в



г

Рисунок 2.23 – а) Теодор Горшельт. Казак конвоя наместника кавказского, 1858-63 гг., б) Теодор Горшельт. Линейный казак на биваке, 1858-63 гг., в) Император Николай II и цесаревич Алексей, 1914 г., г) конвой королевской семьи Иордании, начало XXI в.



а



б

Рисунок 2.24 – а) коллекция «Лаго-Наки» автор М. Шовдыгова, 2019 г.,  
 б) модель из коллекции «Из сердца Руфабго» автор Д. Тлюстангелова, 2020 г.



а



б

Рисунок 2.25 – а) платье НМРА 5537, б) девичий кафтанчик НМРА 11208



Рисунок 2.26 – Реплики музейных экспонатов: *а*) платье НМРА 13898, *б*) девичий кафтанчик 13900.

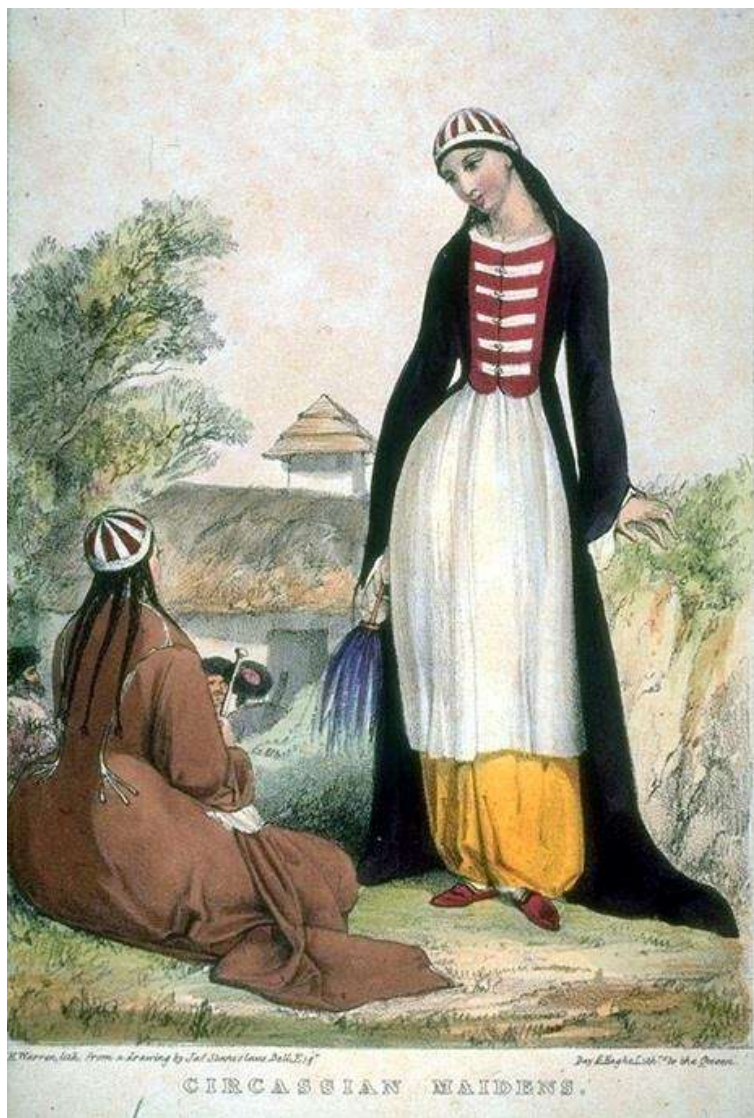
*а**б*

Рисунок 3.1 – «Танцует Нальмэс»: *а)* солисты ансамбля, *б)* основной состав ансамбля, ГААНТ «Нальмэс».





Рисунок 3.2 – Танец «Тляпатет», ГААНТ им. И. Моисеева.



а



б

Рисунок 3.3 – а) «Черкесские девушки» Bell, J.S. 1840 г.; б) «Черкесская женщина» Spenser, Edmund. 1854 г.



Рисунок 3.4 – «Танец черкесов Анатолии», ГААНТ «Нальмэс».



Рисунок 3.5 – Свадебные комплексы Дома моды «Madina Saral'p»

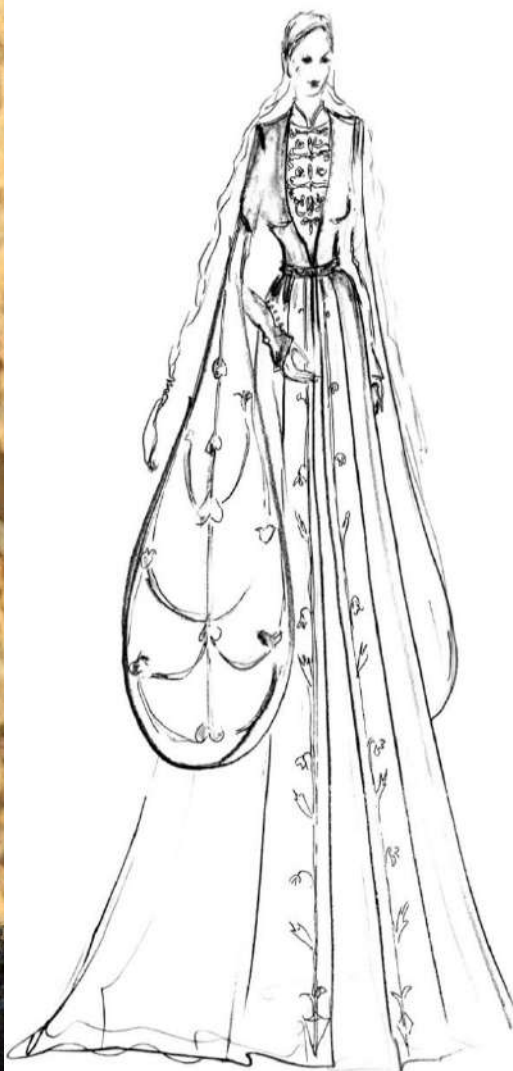


Рисунок 3.6 – Свадебные комплексы Дома моды «Madina Saral'p».



Рисунок 3.7 – Свадебные комплексы Дома моды «Madina Saral'p».



Рисунок 3.8 – Коллекция «Новая Луна». Автор С. Кужба. 2010 г.



Рисунок 3.9 – Графическое изображение коллекции «Новая Луна». Автор С. Кужба. 2010 г.





Рисунок 3.10 –Женская часть коллекции «Новая Луна». Автор С. Кужба. 2010 г.



Рисунок 3.11 – Модель, объединяющая коллекцию «Новая Луна». Автор С. Кужба. 2010 г.



Рисунок 3.12 – Мужская часть коллекции «Новая Луна». Автор С. Кужба. 2010 г.



Рисунок 3.13 – Дж. Белл. 1840. Хаджи Кизбеч. Лев Черкесии.



Рисунок 3.14 – Гр. Гагарин 1845. Молодой убыхский князь и его аталык.



Рисунок 3.15 – Модель М<sub>1</sub> из коллекции «Новая Луна». Автор С. Кужба. 2010 г.



Рисунок 3.16 – Модель М<sub>2</sub> из коллекции «Новая Луна». Автор С. Кужба. 2010 г.



Рисунок 3.17 – Модель М<sub>3</sub> из коллекции «Новая Луна». Автор С. Кужба. 2010 г.



Рисунок 3.18 – Раненая амазонка. Римская мраморная копия. С греческого оригинала Фидия. 440-430 до н. э. Рим. Капитолийские музеи.



Рисунок 3.19 – Битва греков с амазонками. Фрагмент росписи краснофигурного кратера «художника Ниобид». Около 460 до н. э. Палермо. Археологический музей.





Рисунок 3.20 – Псекупские могильники.  
Археолог А. А. Тов. 1992 г.



Рисунок 3.21 – Артефакты, обнаруженные в погребении  
женщины-воительницы

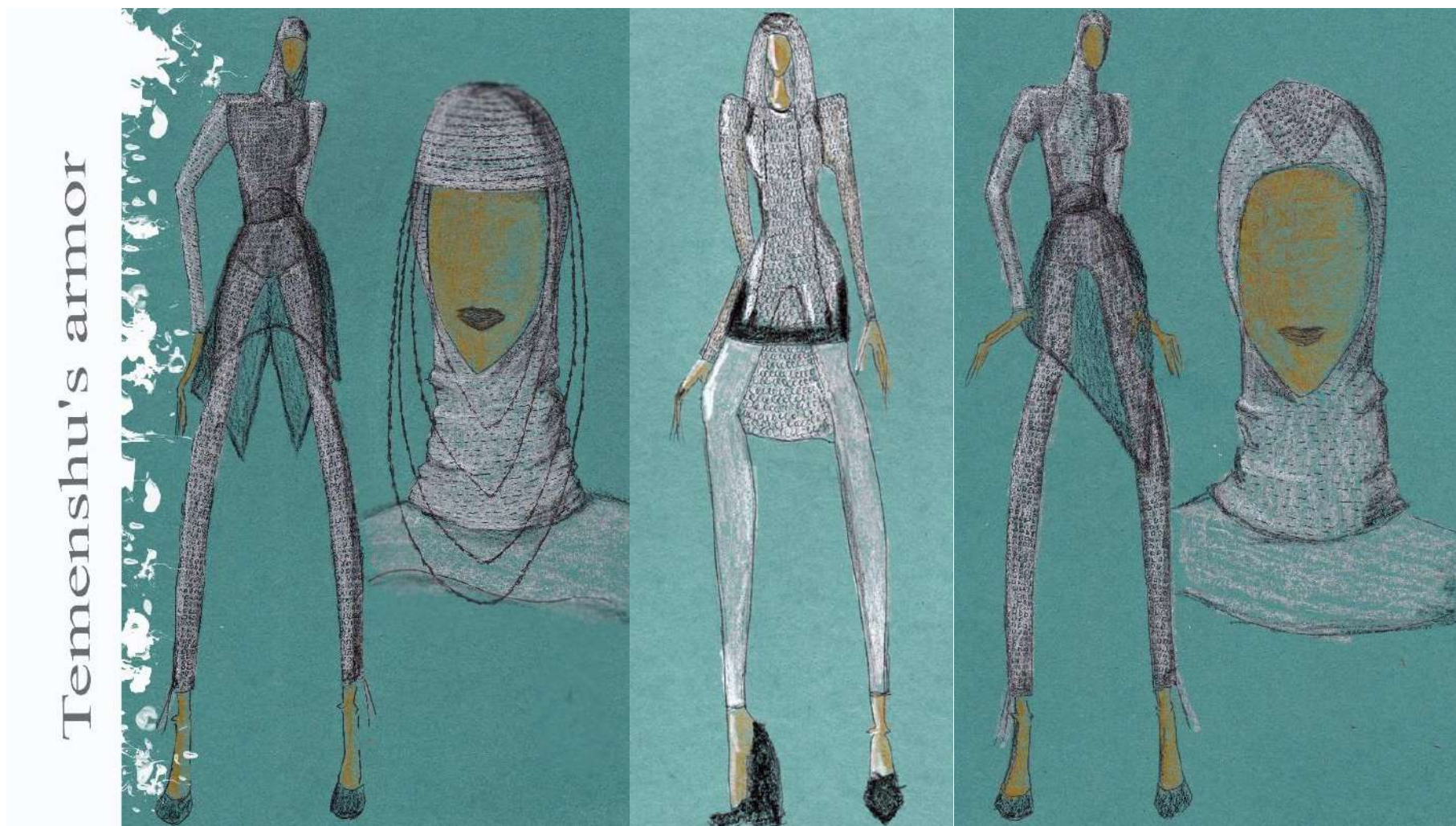


Рисунок 3.22-24 – Эскизы пеших амазонок из коллекции «Доспехи Теменшу». Авторы С. Кужба, Л. Свечкарева. 2013 г.

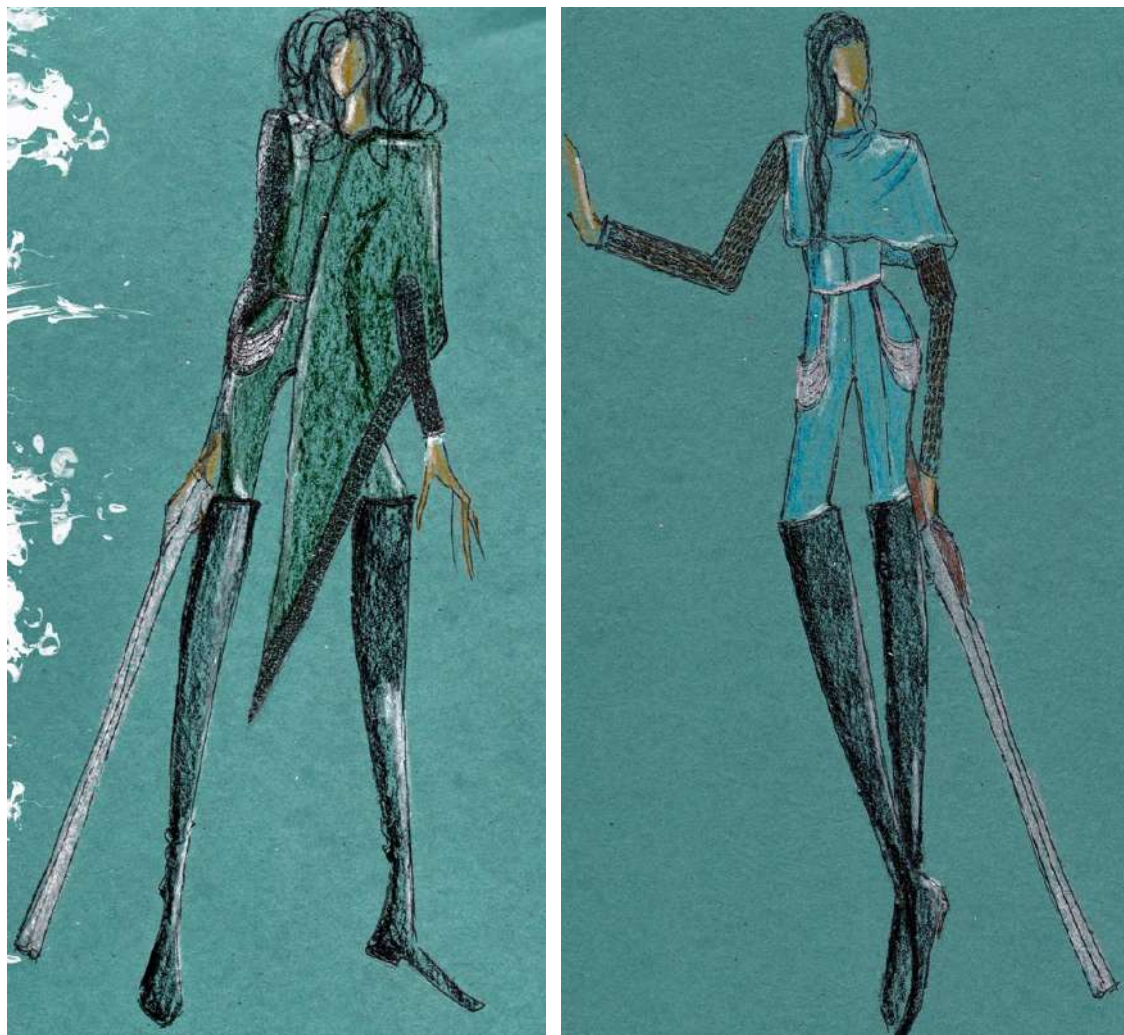


Рисунок 3.25-26 – Эскизы наездниц из коллекции «Доспехи Теменшу». Авторы С. Кужба, Л. Свечкарева. 2013 г.



Рисунок 3.27 – Студенческий театр моды «K'Star». Коллекция «Доспехи Теменшу». Авторы С. Кужба, Л. Свечкарева. 2013 г.



Рисунок 3.28 – Студенческий театр моды «K'Star». Коллекция «Доспехи Теменшу». Авторы С. Кужба, Л. Свечкарева. 2013 г.

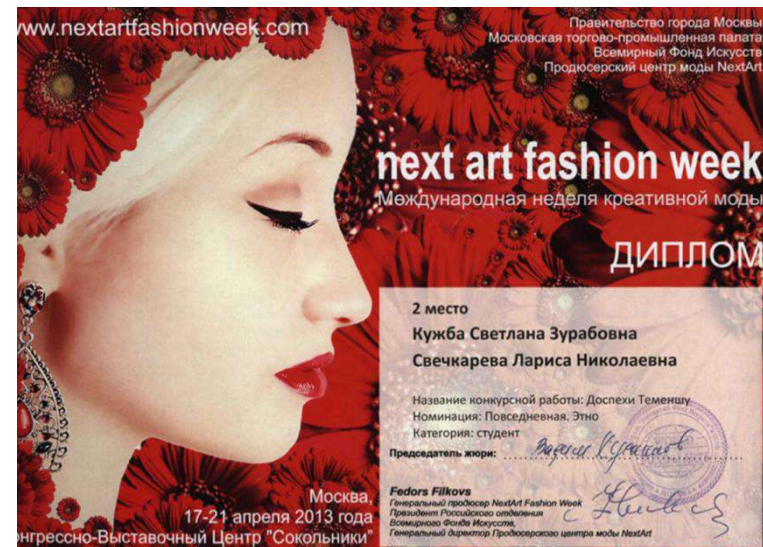
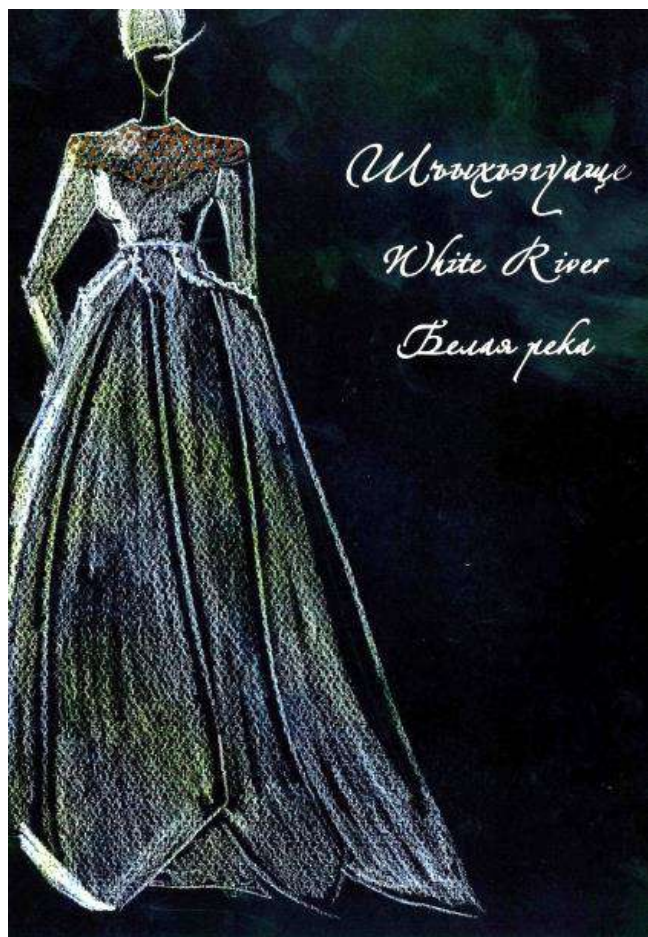


Рисунок 3.29 – Награды коллекции «Доспехи Теменшу». Авторы С. Кужба, Л. Свечкарева. 2013 г.



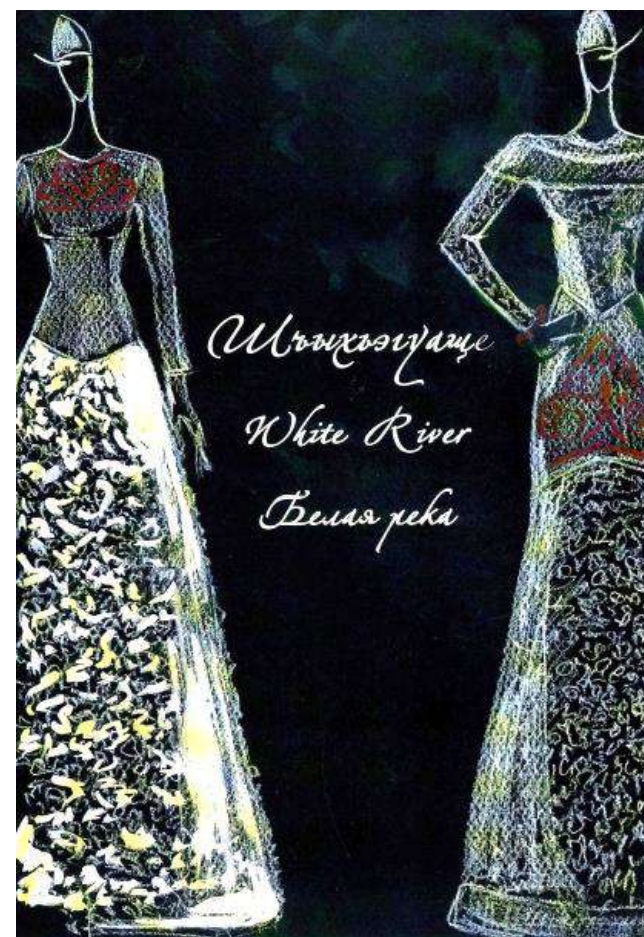
Рисунок 3.30 – Модели М<sub>1</sub> и М<sub>2</sub>. Коллекция «Белая река». Авторы С. Кужба, Л. Свечкарева. 2016 г.



а



б



в

Рисунок 3.31 – а) модель М<sub>3</sub>; б) рисунок нашивной пластины; в) модель М<sub>4</sub> и М<sub>5</sub>.





Рисунок 3.32 – Фейс-арт участниц студенческого театра моды «K'Star».  
Коллекция «Белая река». Авторы С. Кужба, Л. Свечкарева. 2016 г.



Рисунок 3.33 – Центральная модель. Коллекция «Белая река». Авторы С. Кужба, Л. Свечарева. 2016 г.



Рисунок 3.34 – Коллекция «Белая река». Авторы С. Кужба, Л. Свечкарева. 2016 г.



Рисунок 3.35 – Награды коллекции «Белая река». Авторы С. Кузба, Л. Свечкарева. 2016 г.